HAL
open science

L'artiste au coeur des politiques urbaines pour une sociologie des ateliers-logements à Paris et en Ile-de-France

Dominique Billier

▶ To cite this version:

Dominique Billier. L'artiste au coeur des politiques urbaines pour une sociologie des ateliers-logements à Paris et en Ile-de-France. Sociologie. Université Nancy 2, 2011. Français. NNT : 2011NAN21019 . tel-01749082

HAL Id: tel-01749082
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01749082

Submitted on 29 Mar 2018

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.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

NANCY UNIVERSITÉ – UNIVERSITÉ NANCY 2
UFR CONNAISSANCE DE L'HOMME

ÉCOLE DOCTORALE LANGAGES, TEMPS, SOCIÉTÉS
Laboratoire lorrain de sciences sociales (2L2S)

L'ARTISTE AU CŒUR DES POLITIQUES URBAINES
POUR UNE SOCIOLOGIE DES ATELIERS-LOGEMENTS
À PARIS ET EN ÎLE-DE-FRANCE

Thèse présentée par
DOMINIQUE BILLIER
pour obtenir le grade de docteur de l'université Nancy 2
Discipline : Sociologie-Démographie

Soutenue le 16 novembre 2011
Salle Internationale

Thèse dirigée par le Professeur Jean-Marc Stébé, université Nancy 2

Jury

Clara Lévy, Maître de conférences, Université Nancy 2
Kimmo Pasanen, Artiste, Essayiste
Bruno Péquignot, Professeur des universités, Université Paris 3
Daniel Pinson, Professeur des universités, Université Paul Cézanne Aix–Marseille 3, rapporteur
Alain Quemin, Professeur des universités, Université Paris 8, rapporteur
Jean-Marc Stébé, Professeur des universités, Université Nancy 2, directeur

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier à Monsieur Jean-Marc Stébé dont la direction attentive m'a guidée tout au long de mon travail envers et contre tout.

Je remercie l'ensemble des personnes interviewées, Madame Véronique Évanno du ministère de la Culture, Monsieur Jacques Corsy de la Ville de Paris et Monsieur Jean-Marc Bourgeois de la Maison des Artistes pour l'accueil qu'ils ont su me réserver. Ce travail n'aurait pu se réaliser sans la participation des artistes qui ont accepté de me rencontrer dans leur atelier. Que chacun d'entre eux lise dans ces lignes l'expression de ma gratitude.

Mes remerciements s'adressent à Agnès de Bretagne de la bibliothèque Kandinsky du musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou. J'adresse mes remerciements à Antoine Desjardins qui a mis sa compétence graphique au service de mon travail en réalisant les cartes, les tableaux, les graphismes et la présentation de l'ensemble ainsi qu'aux lecteurs et traducteurs assidus.

J'adresse ma profonde gratitude au Docteur Jean-François Masson qui m' a prêté un soutien infaillible ainsi qu'au Professeur Jean Cabane, au Docteur Laurent Garderet et au Docteur Malek Aoudjhane, à l'équipe médicale de l'hôpital Saint-Antoine à Paris, sans qui, aujourd'hui, je n'aurais pu finir ma thèse.

Enfin, mes remerciements les plus affectueux à mes proches et à mes amis dont la présence et la disponibilité m'ont encouragée aux heures où j'étais tenue éloignée de mes recherches.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS p 3

INTRODUCTION GÉNÉRALE p 8

CHAPITRE I :
NAISSANCE DE LA FIGURE DE L'ARTISTE ENTRE
LA CITÉ GRECQUE ET LA COUR ROYALE EN FRANCE p 29

PARTIE 1 :
LA CITÉ GRECQUE OU L'AMBIGUÏTÉ DE L'ARTISAN ET
DE L'ARTISTE p 33
I L'artisan, un héros de la mythologie p 34
II L'artisan dans la cité des philosophes p 36
III L'artisan et la cité, aux limites de la citoyenneté p 39
IV Les activités de l'artisan et ses lieux dans la cité p 43

PARTIE 2 :
LA VILLE CHRÉTIENNE PROPICE À L'ARTISTE p 53
I De la cité antique à la ville chrétienne p 53
II Le christianisme et l'image, entre attrait et méfiance p 55
III Figures de l'atelier p 59

PARTIE 3 :
LA VILLE MODERNE ET LA NAISSANCE DE L'ARTISTE p 68
I L'atelier : des académies à l'Académie royale de peinture et de sculpture p 68
II L'atelier, entre la cour et la ville p 72

CHAPITRE II :
L'ATELIER DE L'ARTISTE, UN ENJEU POLITIQUE
ET SOCIAL DANS LA VILLE p 85

PARTIE 4 :
L'ARTISTE ET LA VILLE : UNE FIGURE DU LIBÉRALISME p 89
I Vers un libéralisme de l'artiste dans la société p 89
II Le Commerce de l'art, le libéralisme économique p 93
III La Nouvelle Athènes : une vie d'artiste réussie p 96

PARTIE 5 :
LA BOHÈME, SON ÉCONOMIE ET SA CONTRIBUTION
À LA VILLE p 105

I L'artiste, une figure de désordre dans la vile p 105
II L'artiste et la solidarité dans la ville p 109
III Un paradoxe : la bohème, une alliée de l'urbanisme de Paris p 118

PARTIE 6 :
L'ATELIER D'ARTISTE, ACTEUR DE L'UTOPIE URBAINE p 124
I La ville, lieu privilégié de l'utopie p 125
II Les communautés d'artistes p 133
III L'urbanisation de Paris : de l'utopie à la pénurie de logements p 141

PARTIE 7 :
LES ATELIERS D'ARTISTES PRIVÉS, OEUVRES
D'ARTISTES ET ENCLAVES ARTISTIQUES À PARIS p 159
I La naissance de l'atelier moderne p 160
II Les ateliers de Le Corbusier p 169
III Les immeubles-ateliers dans Paris p 175
IV L'artiste dans la ville p 181

CHAPITRE III :
L'ARTISTE, UN PROTAGONISTE DE L'URBANISME p 195

PARTIE 8 :
L'ARTISTE, UN PIONNIER URBAIN p 198
I La gentrification, naissance d'un concept p 199
II Figures de la gentrification p 209

PARTIE 9 :
L'ATELIER D'ARTISTE, INSTRUMENT DE POLITIQUE
SOCIALE ET URBAINE p 226
I Malraux, « l'État n'es pas fait pour diriger l'art mais pour le servir » p 227
II L'atelier-logement dans les HLM, objet social et architectural p 241
III Vers une typologie architecturale des ateliers dans les HBM p 243
IV L'atelier, objet d'usage p 248
V L'atelier-logement à l'épreuve de la politique urbaine p 254

PARTIE 10 :
L'ARTISTE, AU COEUR DE LA RÉNOVATION URBAINE p 264
I La rénovation urbaine et la disposition des artistes dans la ville p 265
II Le 13e arrondissement, un territoire d'utopies ? p 290
III L'artiste et la ville p 301

PARTIE 11 :
L'ARTISTE, UN HABITANT SINGULIER DANS LA VILLE p 315

I La politique des ateliers-logements à Paris, vers un ajustement p 315
II Le portrait du demandeur p 320
III Les squats d'artistes : une manière singulière de s'inscrire dans la ville p 323

CHAPITRE IV :
L'ATELIER DE L'ARTISTE, UN ALLIÉ À L'IDENTITÉ
DE L'ARTISTE p 343

PARTIE 12 :
L'ATELIER OU LE PROCESSUS D'IDENTIFICATION DE L'ARTISTE p 346
1. L'atelier, lieu d'identité secrète de l'artiste p 346
2. Vers une identification extérieure p 347
3. L'affaiblissement du rôle identitaire de l'atelier p 350

PARTIE 13 :
RÉCITS D'ATELIER, RÉCITS DE VIE p 352
I Anne Ferrer : de l'atelier improvisé à l'atelier-logement, un processus vers la reconnaissance p 354
II Nathalie Wolff : un atelier-logement dans la ZAC de la Porte d'Asnières p 358
III Michel Gouéry et Danièle Fauvel : double portrait d'artistes en banlieue p 361

CONCLUSION GÉNÉRALE p 382
Bibliographie p 390
Liste des sigles p 403
Liste des cartes p 404
Liste des tableaux p 405
Liste des graphismes p 406
Liste des encadrés p 407
Liste des illustrations p 408
Annexes :
Liste des personnes interviewées p 412
Grille des entretiens p 413
Document de demande d'atelier p 414
Index noms propres p 418
Index lieux p 419
Table des matières p 420
Résumé p 429

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans un article intitulé « Repenser la politique de la ville » paru dans *Le Monde* le 9 février 2010, Jacques Donzelot, sociologue et historien, dresse le constat d'échec des différentes politiques menées à l'égard de la ville. En effet, les efforts menés dans le programme de rénovation de « quartiers sensibles » visant à réintroduire la mixité sociale semblent vains. Il souligne qu' « au lieu de la mixité promise, c'est plutôt à une fine segmentation interne des quartiers d'habitat social que l'on assiste ». Contre la politique de gentrification tendant à établir la mixité sociale dans des quartiers de relégation, il préconise celle de l'*empowerment*, c'est-à-dire favoriser l'élévation du pouvoir des habitants sur leur vie, sur leur avenir. Au même moment, la société de production évolue vers une société post-industrielle, pour reprendre le terme formé par Daniel Bell 1919-2011), (1973), qui pose le savoir théorique dont L'Université est garante, en son centre, ainsi qu'une économie de services (1979, p. 206 et p. 207). C'est la ville, entendue comme espace urbain et espace social, qui est la scène principale de cette profonde mutation.

Au XIXe siècle, la ville avait dû redoubler d'efforts pour s'adapter à l'ère industrielle avec ses exigences de production, de transports et d'efficacité. Mais depuis le premier choc pétrolier, en 1973, elle tente de réajuster son espace et ses fonctions à une économie de services. Aux cités ouvrières conçues par les patrons ou par les sociétés philanthropiques avec l'intention d'éduquer et de moraliser leurs habitants s'oppose aujourd'hui la relégation des cités d'habitat social figées dans un quasi-immobilisme. Entre le départ des classes moyennes vers la banlieue plus accessible et le « retour en ville », selon l'expression de Catherine Bidou-Zachariasen (2003), se joue moins l'opposition entre le centre et la périphérie que le conflit entre la mobilité spatiale et la mobilité sociale. Face au constat d'une « nature contrainte de l'entre soi » (2009, p. 57), Donzelot suggère de favoriser la mobilité sociale des habitants relégués dans les « grands ensembles » et dans les Villes Nouvelles. Or, s'il est une figure de mobilité, de liberté et d'autonomie dans la ville, autrement dit d'*empowerment*, c'est bien l'artiste qui, pour des raisons économiques ou par esprit de contestation, élit domicile dans les quartiers mal famés délaissés par la bourgeoisie ou décide de squatter dans les immeubles inoccupés. Dans la mutation que présente la ville ces dernières décennies, l'artiste s'est installé dans des entrepôts désaffectés de SoHo à New York, faisant preuve de la même liberté que purent le faire les artistes qui s'étaient établis au tournant du XXe siècle dans des cités improvisées aux limes de Paris. Avant même de s'aventurer dans les interstices de la ville, il s'est émancipé de son frère jumeau, l'artisan, et, pour cela, il lui a fallu rejoindre les lieux de la reconnaissance : la cour et les institutions religieuses. C'est précisément en s'appuyant sur l'évolution de la ville, où se concentrent le commerce et le pouvoir politique, que l'artiste est parvenu à revendiquer une liberté politique et créatrice. Aujourd'hui, dans la « ville à trois vitesses » que présente Donzelot, où se situe donc l'artiste ?

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'État français met en place une politique de rénovation urbaine de Paris alors en proie à une grave crise du logement. Répondant à

l'injonction d'une construction à la fois dense et rapide, l'habitat essentiellement social s'étend au-delà des portes de Paris. Le développement d'un réseau métropolitain et ferroviaire déploie l'efficacité de la modernité et encourage le prolongement de la capitale à travers un éclatement de grands ensembles ou de Villes Nouvelles. La rénovation du centre de Paris trouve un écho dans la banlieue où les artisans et les ouvriers sont invités à s'installer tandis que la classe moyenne s'éloigne de la capitale pour « un cadre de vie » plus aéré et spacieux. Au même moment, l'État définit une politique de soutien à l'égard des artistes, en vue de faciliter leur maintien dans la capitale. De fait, la conception d'ateliers-logements dans les HLM se situe au coeur de deux politiques. D'une part, l'État-providence tend à résorber la crise du logement au tournant des années 1950 et 1960 et, d'autre part, à soutenir les artistes qui ont largement contribué au rayonnement culturel de la capitale, en évitant d'exercer directement son pouvoir sur les oeuvres elles-mêmes, pour simplement favoriser les conditions de travail et de vie des artistes.

L'atelier d'artiste est en effet attaché à la ville en général, lieu d'enseignement et de rencontres avec les autres artistes. Rome fut la capitale de l'art à l'âge baroque. Au XIXe siècle elle ne l'est plus : Paris lui a ravi ce titre, car depuis la Révolution française les artistes y affluent pour y goûter à une liberté inédite. D'un point de vue artistique, la démarche de Gustave Courbet (1819-1877), vers le réalisme considéré comme scandaleux et son engagement politique aux côtés des communards, puis la naissance de l'Impressionnisme dans les années 1870, viennent confirmer l'attraction qu'exerce la capitale française sur les artistes étrangers. L'art de Courbet, l'École de Barbizon, Vincent Van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954) et le fauvisme attirent les artistes étrangers. Leur nombre ne cesse d'augmenter entre la fin du XIXe siècle et les années 1930 à Paris. Près de 40 % d'entre eux se concentrent principalement dans le quartier Montparnasse déjà habité par les artistes français et où des académies privées sont installées. Désormais Montmartre et Montparnasse, situés respectivement au Nord et au Sud de la capitale, deviennent les lieux les plus fréquentés par les artistes. Des nordiques séjournent à Paris entre 1875 et 1890. Les peintres Richard Bergh (1858-1919), Carl Larsson (1853-1919) prennent pension à Barbizon dès 1878. Edouard Munch (1863-1944) fréquente l'atelier de Léon Bonnat (1834-1922) en 1885 à Paris. Akseli Gallen Kallela (1865-1931), un des principaux protagonistes du nationalisme en Finlande approfondit sa formation dans l'atelier de Fernand Cormon (1845-1924), puis à l'académie Julian au début des années 1880. Une de ses compatriotes, Helene Scherfbeck (1862-1946), est également à Paris à la même époque. Au début du XXe siècle, Matisse accueille dans son atelier de jeunes artistes pour la plupart étrangers. Parmi eux, nombreux sont les nordiques qui, attirés par le traitement de la couleur, viennent recevoir les leçons du maître. Isaac Grünewald (1889-1946) et Sigrid Hjertén (1885-1948) fréquentent l'atelier de Matisse entre 1908 et 1910. De retour en Suède, ils contribuent au rayonnement de l'art moderne sous les latitudes septentrionales à travers le mouvement *Modernismens Genombrott*. Ce sont également les artistes allemands qui viennent à Paris : Georg Grosz (1893-1959) en particulier y séjourne en 1913, Paul Klee

(1879-1940) expose à Paris dès 1925. Mais c'est la communauté russe qui est de loin la plus importante. Une première vague d'artistes arrive entre 1908 et 1911, dont Alexander Archipenko (1877-1964), Jacques Lipchitz (1891-1973), Ossip Zadkine (1890-1967) et Marc Chagall (1887-1985). Puis une deuxième vague se forme, entre 1912 et 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale : El Lissitzky 1890-1941), Anton Pevsner (1886-1962), Pavel Filonov (1883-1941), Vladimir Tatline (1885-1953) et Sonia Terk (1885-1979). En 1910, celle-ci épouse Robert Delaunay (1885-1941). La capitale devient un haut lieu de l'avant-garde avec le cubisme, même si l'abstraction, elle, ne naîtra pas à Paris mais en Allemagne et en Russie. Toutefois ses protagonistes viennent séjourner à Paris comme Wassili Kandinsky (1866-1944) entre 1906 et 1907, puis à la fermeture de l'École du Bauhaus en 1933, il vient y passer les dix dernières années de sa vie. Piet Mondrian (1872-1944), autre pionnier de l'art abstrait, s'installe à Paris en 1912, rejoint par Theo Van Doesburg (1883-1931) en 1923. Après la Seconde Guerre mondiale, les artistes traversent l'Atlantique et New York devient à son tour le centre artistique international (Guilbaut, 1988).

Les artistes, attirés par la ville symbole de modernité, la représentent à travers le prisme de la richesse ou de la modernité dont elle se fait le symbole. La plupart des peintures, si elles peuvent témoigner des événements historiques comme le fera quelques années plus tard la photographie, s'attachent à représenter la ville bourgeoise, aérée et percée de belles avenues. C'est ce point de vue que Camille Pissarro (1830-1903) décide de donner de Paris à travers ses toiles, de la toile de la *Place du Théâtre Français* de 1898 (musée des Beaux arts de Reims) jusqu'à Mardi gras, soleil couchant, boulevard Montmartre, exécutée en 1897 (Kunstmuseum Winthertur, Winthertur). Munch séjournant alors à Paris célèbre, en 1891, le Paris haussmannien à travers sa toile *Rue de Rivoli* en 1891 (Harvard University Arts Museums Cambridge, USA). Gustave Caillebotte (1848-1894) ou Félix Vallotton (1864-1925) avaient déjà pris les Parisiens à témoin de la modernité de leur ville, tel ce passant regardant la gare Saint Lazare depuis le Pont de l'Europe (1876) construit en métal ou encore les familles se promenant au Jardin du Luxembourg, espace sain de verdure (1895). Cependant, les peintures demeurent muettes ou bien discrètes sur les ombres de Paris ou les quartiers situés à la périphérie où vivent les ouvriers et les personnes démunies dans des conditions bien éloignées de celles de la bourgeoisie. Ce sont les gravures de Gustave Doré (1832-1883) qui osent attirer notre attention sur les ombres de la ville, celle de Londres, capitale industrielle.

La sortie des artistes de la Grande Galerie du Louvre inaugure une nouvelle relation entre les artistes et le pouvoir. Il fut un temps où un artiste était mieux logé au Louvre qu'un courtisan à Versailles. On se souvient en effet de l'époque où Henri IV (1553-1610) commence à accueillir des artistes au cœur du Palais du Louvre. Des ateliers et des logements sont aménagés dans la Grande Galerie pour des artistes reconnus. Dans cette Cité des Arts avant la lettre, puisque cette dernière n'ouvrira à Paris sous ce nom que quelques siècles plus tard le long de la Seine, les artistes vivent autant qu'ils travaillent. Ils ne sont pas seulement ceux dont la Couronne expose les œuvres, ils sont bien, un rouage prestigieux de la machine-

rie royale destinée à produire de la grandeur. À ce titre, ils sont l'hôte du Roi et ils se voient étroitement associés à louer la grandeur de son mécène et protecteur. Le geste royal d'Henri IV poursuit simplement la politique protectrice des princes et des rois du Moyen Âge ou de la Renaissance qui avaient pris goût à s'entourer d'artistes, avant même que le cardinal Richelieu (1585-1642) n'établisse une politique d'État de la culture et des arts. Le pouvoir royal constitue avec la création de l'Académie de royale de la peinture et de la sculpture, un rempart au sein duquel la figure de l'artiste se forme, du moins en partie. Quand la Révolution française renverse la monarchie, elle abolit les privilèges de la noblesse mais elle bouleverse les relations entre les artistes et le pouvoir politique. C'est Napoléon Ier (1769-1821) qui décide d'expulser les artistes académiciens de la Grande Galerie au début du XIXe siècle. Par ce geste, l'Empereur projette les artistes reconnus dans les rues de Paris dont l'urbanisme sera prochainement profondément remanié par le baron Haussmann (1809-1891). Cette scène primitive de la relation de l'artiste avec le pouvoir a incontestablement laissé des traces profondes dans un pays où il était difficile de concevoir l'artiste livré seul à la ville. Quand la Royauté disparaît, la République continue à veiller sur les artistes. Le Louvre devient un palais républicain qui présente au public l'éclat artistique de la France. Mais les artistes sont-ils vraiment sortis du Louvre ? Cette relation de l'artiste et du pouvoir est complexe. C'est d'abord le pouvoir politique et religieux qui servit d'appui à l'artiste et lui permit de gagner une reconnaissance, c'est auprès du pouvoir royal que l'artiste parviendra à se détacher des corporations. L'Académie royale deviendra un rempart au sein duquel il pourra redéfinir son identité. C'est auprès des puissants que se forma la figure de l'artiste qui leur assurait prestige et rayonnement. Le bouleversement politique que la Révolution provoque n'entraîne pas seulement le changement d'un régime à un autre. Il modifie profondément la nature du lien social entre les citoyens et entre ces derniers et le pouvoir. Les valeurs défendues désormais par la République effacent l'ordre des privilèges pour celui de la solidarité. Et les artistes, à la fois proches et tirant leur identité du pouvoir royal, sont livrés désormais aux initiatives philanthropiques avant que la Ville de Paris et l'État ne les associent à la politique du logement social. De la Grande Galerie du Louvre à l'atelier-logement conçu dans l'habitat social, l'artiste quitte la citadelle de la protection royale pour vivre et travailler en ville, plus précisément dans les espaces que l'État-providence préserve, ici, à Paris de la spéculation immobilière. Le parcours aussi saisissant soit-il révèle que les artistes ne se sont pas réellement éloignés de l'ombre tutélaire du pouvoir. Pour un certain nombre d'entre eux, l'atelier, lieu épiphanique de l'art, tient toujours d'un fait étatique. La sortie de la Grande Galerie du Louvre et l'entrée en ville des artistes et de leurs ateliers ne sont donc pas le passage d'un monde à l'autre, l'un fait de protection absolue mais de contrôle assuré, l'autre de liberté et de précarité. Elle est bien plus la transformation d'un modèle, celui d'une politique d'État au bénéfice de artistes. Le pouvoir politique cesse d'être le vecteur de reconnaissance pour l'artiste. Le pouvoir est désormais appréhendé avec distance par l'artiste. Il lui sert même quelquefois de repoussoir, ce que montreront les temps forts que furent le Salon des Refusés en 1863 puis l'émergence des avant-gardes au tournant du XXe siècle. Entre les artistes établis dans les hôtels particu-

liers situés dans les quartiers de la réussite sociale et ceux qui doivent se contenter de cités « bricolées » dans la ville, l'atelier est une forme qui s'égrène à travers la capitale. Les archipels d'ateliers formant des cités d'artistes vont ainsi devenir des laboratoires de vie urbaine et sociale particulière au sein de la ville. Bien entendu, cette contre-culture a ses limites, puisque l'État-providence va lui-même intégrer les cités d'artistes à ses préoccupations et à ses réalisations en s'engageant dans une vaste politique de rénovation urbaine, en particulier de Paris, répondant à la crise du logement de l'après-guerre. L'État-providence s'engage alors dans une politique de construction de logements sociaux dans Paris mais aussi dans sa banlieue, créant également des Villes Nouvelles aux alentours de la capitale. Cet élargissement du cercle de la capitale avec des villes satellites, en développant une périurbanisation, affecte aussi le destin des ateliers d'artistes, puisque le pouvoir tentera d'en implanter dans la grande périphérie de la capitale. Parallèlement, l'État renforce la politique solidaire que la Ville de Paris avait initiée dès les années 1930 à l'égard des artistes avec la conception d'atelier-logement dans les logements sociaux. L'atelier-logement est à la croisée de deux logiques : celle de la reconnaissance sociale et artistique et celle du logement social et de la solidarité. Il est surtout à la croisée de deux mondes : celui de l'art et celui du pouvoir. La difficulté rencontrée par les artistes à se loger et à trouver un atelier est une préoccupation récurrente pour eux. Les ateliers d'artistes, espace de travail, et les ateliers-logements qui relèvent du ministère de la Culture ou de la Ville de Paris sont l'expression de l'État-providence et définissent des espaces normés, destinés à un usage précis. Ils rendent possible la vie et la pratique des artistes, mais dans le même temps ils la contraignent par leurs dimensions mêmes et leur façon de distribuer l'espace. Ce rapport au pouvoir apparaît également dans l'établissement par les institutions étatiques ou municipales de critères permettant de sélectionner des artistes afin de leur attribuer des ateliers de travail ou des ateliers-logements. De tels critères impliquent immédiatement la définition d'une professionnalité de l'art. Certes, de tels éléments pointent en direction d'une vieille tradition, présente de la cité grecque à la Révolution française : celle d'assigner aux artistes des lieux pour vivre et travailler. Mais ne voir que cet aspect de la relation du pouvoir à l'artiste serait réducteur. En effet les institutions étatiques et municipales reconnaissent, dans le monde contemporain, un pouvoir propre à l'artiste, celui de savoir s'adapter à des quartiers réputés difficiles, de les transformer et par là d'avoir un rôle moteur dans l'évolution de la ville. On passe donc d'un modèle qui fut avant tout celui de la solidarité, par lequel les institutions tentaient d'aider les artistes au même titre que l'on pouvait développer des actions en faveur des ouvriers ou des employés, tendant à se réaliser dans des cités d'artistes, à un modèle déconcentré, où l'on dissémine cette fois des ateliers-logements dans de vastes programmes de rénovation urbaine ou de création périurbaine.

L'ARTISTE ET L'UTOPIE DE LA VILLE

Nous pouvons inscrire la solidarité que la Ville de Paris, puis le récent ministère des Affaires Culturelles d'André Malraux (1901-1976) déploient à l'égard des artistes au début

des années 1960 dans l'histoire des utopies qui associent bien souvent l'artiste à la ville entrevoyant ainsi la possibilité d'un monde meilleur. Introduire des artistes aux côtés des ouvriers ou des employés dans les logements sociaux situés dans les quartiers périphériques de la capitale et en banlieue ne reviendrait-il pas à associer la volonté d'une mixité sociale à la modernité d'un habitat rationnel ? Cependant, l'empreinte utopique que révèle l'atelier-logement laisse apparaître le glissement social que présente l'artiste depuis l'académicien bénéficiant de privilèges, dont celui de vivre et de travailler dans la Grande Galerie du Louvre, jusqu'à son introduction dans les logements sociaux. Entre-temps, les artistes ont été chassés du palais royal. Proches et tirant leur identité du pouvoir royal, ils sont livrés désormais aux initiatives philanthropiques avant que la Ville de Paris et l'État ne les associent à la politique du logement social. Ce changement est fondamental. Il est triple. En effet, la Révolution française, au nom de la liberté et de l'égalité entre les citoyens, brise la monarchie pour instituer un état démocratique. L'ère du libéralisme, au sens politique du terme, s'impose progressivement à la résistance monarchique. Les principes démocratiques érigés en droits impliquent de prêter une attention particulière aux plus démunis. L'égalité entre les citoyens n'a pas engendré la solidarité. L'insurrection de 1848, provoquée principalement par la déception face aux promesses non tenues de la Révolution française, appelle « à définir clairement les attributs de l'État et ses limites… À cette question, les hommes de la IIIe République ont répondu en forgeant la notion de solidarité » précise Donzelot (1994, p. 74). Dans son livre, *De la division du travail* rédigé en 1893, Émile Durkheim (1858-1917) s'attache à définir une loi évolutive entre la solidarité mécanique qui lie des hommes semblables entre eux et la solidarité organique qui au contraire, les associe par delà leurs différences. Si les institutions religieuses prenaient soin des pauvres et des malades par charité tandis que les organisations de métiers instituaient des fonds d'aide aux familles d'artisans décédés ou souffrants, leurs actions ne relevaient pas d'une loi valable pour tous les citoyens.

L'essor de la société industrielle s'adossant au libéralisme, cette fois économique, contribue à renforcer les différences sociales entre les riches et les plus démunis. La solidarité redouble d'efforts pour contrebalancer les conséquences du capitalisme, en particulier à l'égard du logement des ouvriers. Enfin, le troisième changement est d'ordre artistique. La liberté, principe fondateur de la démocratie, encourage la création artistique en ce XIXe siècle. Le nombre d'artistes s'accroît tout au long du siècle soutenus désormais par les marchands d'art et les critiques. Ce triple changement politique, économique et artistique marque le passage des privilèges accordés à l'élite des académiciens à la solidarité envers les artistes. Celle-ci est associée à une inscription différente de l'artiste dans l'espace de Paris pris entre la tentation de son extension et de sa défense. Lorsque la Révolution crée les communes en 1790, le mur des Fermiers Généraux construit entre 1785 et 1788, enfermant les 11 premiers arrondissements actuels, dessine les limites de la capitale. Cette enceinte, conçue à partir du droit d'octroi, se révèle trop limitative à l'essor de la capitale. Le baron Haussmann (1809-1891) la détruit en 1860, agrandit son espace par l'annexion de communes environnantes et perce de belles avenues. La nécessité d'étendre la capitale se double d'une manière contradictoire d'une volonté

de défense. Des fortifications sont élevées tout autour de la capitale marquant les limites de la ville. C'est dans cette zone déclarée *non aedificandi* par l'armée que viennent s'installer les plus démunis, construisant des abris de fortune alors que les ouvriers et les artisans sont refoulés vers la banlieue, « le « lieu du ban », l'endroit où l'on est banni » » (1993, p. 101) nous rappelle l'historien Bernard Rouleau. Il est temps de concevoir l'espace de la ville non seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi scientifique. Car si la ville est le symbole d'activités et de progrès, elle est également le lieu où les problèmes se concentrent. Entre 1872 et 1915, la population de Paris augmente de 66 % (*ibid*. p. 144). La promiscuité dans les logements insalubres favorise un des fléaux de la ville, l'épidémie. Celle du choléra à Londres en 1848, puis celle de la grippe en 1890 à Paris infléchit la lutte contre l'insalubrité qui devient une question non seulement médicale, éclairée par les récentes découvertes de Pasteur mais aussi urbaine. Il ne suffit plus que la ville se réfère aux principes énoncés, *necessitas* (nécessité), *commoditas* (programme) et *voluptas* (plaisir esthétique) préconisés par Leon Battista Alberti (1404-1472) à la Renaissance à travers le traité d'architecture, *De re ædificatoria*, rédigé en 1440, il importe que son organisation dans l'espace participe à la vie sociale. Si Georges Bardet fait remonter l'apparition du terme « urbanisme » dans la langue française en 1910 (1959), il n'en demeure pas moins que l'urbanisme est inhérent à la cité, à la ville. Cependant, la science et l'art de l'ordonnancement de la ville prennent tout leur sens avec la révolution industrielle dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'afflux de la population vers Paris, et plus généralement vers les villes, inverse la proportion entre paysans et citadins. Jean-Luc Pinol remarque qu'entre les recensements de 1817 et de 1846, le taux de croissance de la population de Paris s'élève à 1,5 % par an, dépassant les 12 000 habitants par an dans les années 1840 (2009, p. 43). En 1848, la population de la capitale atteint 200 000 habitants qui est concentrée principalement dans les arrondissements du centre avec 920 habitants/ha. Si la révolution de 1848 se propage à travers l'Europe tentant de briser les résistances de l'ordre ancien au profit d'une société libérale, elle est également l'expression d'une inadaptation de la ville à l'ère industrielle. Le « printemps des peuples » manifeste un profond malaise urbain. Et l'historien Rouleau souligne qu'il est une « révolte contre l'entassement, les taudis, les épidémies, les transports difficiles, les loyers trop élevés pour des logements trop petits et misérables, le chômage et le travail précaire « (*op. cit*. p. 69). La science de l'organisation des villes s'impose non seulement pour des raisons esthétiques et fonctionnelles mais surtout pour assurer la paix sociale. Idelfonso Cerdà (1816-1876) rédige le *Traité général de l'urbanisation* en 1867 dans lequel il envisage l'extension de Barcelone, Eixample, à partir d'un plan à damier pour desserrer le centre tout en veillant à l'éclairage naturel et à la ventilation de l'habitant et à l'aménagement des espaces verts. La conception de l'espace urbain n'est plus seulement une affaire de dieux ou de princes, elle s'adresse à des hommes qui vivent ensemble. Décider et organiser l'espace de la ville participe autant de le rêver que de le réaliser. En effet, il s'agit bien plus que de tracer des rues et des places, de bâtir des quartiers, il est question de concevoir un espace social. De fait, avant même que les fondations de la ville ne soient tracées sur le sol, celle-ci existe dans l'imagination des hommes poursuivant le rêve d'une cité

idéale. Philosophes, architectes, écrivains déclinent au fil des siècles les formes et la vie d'une cité idéale avec la précision de ceux qui tendent à échapper à la pesanteur de la réalité. Rêver la ville, c'est déjà la vivre autrement. De fait, l'utopie double plus ou moins secrètement l'organisation de l'espace urbain. Si la conception de cités utopiques est récurrente depuis Platon (vers 424-347 av. J. -C.) jusqu'à la Renaissance, à mesure que l'ère industrielle s'impose, « la cité critique » est présente dans les écrits des architectes et des penseurs. Françoise Choay distingue deux modèles de conceptions de ville dans les écrits portant sur la ville au XIXe siècle (1965, p. 15). D'un côté, le modèle progressiste est défendu par des personnalités acquises aux idées du socialisme. En France, Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), dernier encyclopédiste et premier socialiste, saisit dans l'ère industrielle la nécessité de transformer le sort de ceux qui n'ont de richesse que celle de leur travail. L'attention qu'il leur prête marque Charles Fourier (1772-1837), l'un de ses assidus lecteurs, et Étienne Cabet (1788-1856). Les différents écrits de Fourier, *Le nouveau monde industriel et sociétaire* (1829), *La fausse industrie* (1835-1836) ainsi que ses articles parus dans la revue *Le Phalanstère* ou *La Réforme industrielle* développent une critique à l'égard de la révolution industrielle responsable de la misère dans les grandes villes. Selon lui, « seule une nouvelle société, communautaire, basée sur un habitat collectif, qu'il nomme phalanstère, et une mise en commun des moyens de production, terre, usines, ateliers » souligne Patrice de Moncan (2003, p. 92), permettrait le passage à l'ère industrielle et de régénérer la société. Il dessine avec Victor Considérant (1808-1893), polytechnicien acquis aux idées de Fourier, un phalanstère organisé autour d'un carré central et dont les rues-galeries assurent la circulation entre les différents bâtiments. La pensée de Fourier et de Considérant inspire Jean-Baptiste Godin (1817-1888), industriel et homme politique. Conscient du sort difficile des ouvriers, il réalise un familistère, entre 1859 et 1878, à Guise près de l'Oise, un ensemble de bâtiments destinés à ses ouvriers et à ses usines. Ce « Palais social de l'avenir « qu'il décrit dans son ouvrage *La richesse au service du peuple* rédigé en 1874 parvient à concilier l'organisation du travail, le bien-être matériel des ouvriers et leur éducation. Jean-Marc Stébé souligne que ce familistère « repose sur les principes de fraternité et de devoirs » (1998, p. 36). À l'instar des projets de Fourier et de Considérant, cette réalisation s'érige également en modèle d'architecture, d'organisation du travail et de philanthropie. En Angleterre, Robert Owen (1771-1858) fait de son usine de filature New Lanark un modèle d'entreprise sociale visant à remédier au paupérisme grandissant des villes. Choay souligne que « Fourier assortit son « phalanstère » d'un modèle d'habitation collective, d'ateliers modèles et de constructions rurales types exactement comme Owen préconise un type d'école et Richardson un type d'hôpital ou une buanderie municipale » (*ibid*. p. 18). Il s'agit, en fait, de concevoir des communautés de vie et de travail harmonieuses dont l'idéal parviendra à s'étendre à l'ensemble de la société par contamination. La tentation de modèles vise à concevoir ville, logement, équipements collectifs pour un habitant-type. Elle se poursuit au XXe siècle à travers le Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) qui réunit entre 1928 et 1956, les défenseurs de l'architecture fonctionnaliste dont Le Corbusier (1887-1968) et Sigfried Giedon (1888-1968) sont les principaux fondateurs. À l'opposé, le

modèle culturaliste s'attache à perpétuer la belle totalité culturelle des cités anciennes. John Ruskin (1819-1900), critique d'art et réformateur social, et William Morris (1834-1896), artiste et homme politique, en référence au Moyen Âge, persistent à préserver l'artisanat des méfaits de l'industrialisation, à travers leur mouvement *Arts and Crafts*. En s'opposant à la quête de formes universelles, ils prônent celles de l'architecture vernaculaire. C'est l'architecte Camille Sitte (1843-1903) qui en est le principal théoricien à travers la publication de son ouvrage *L'art de bâtir les villes* qui paraît en 1889. Si les détracteurs du modèle culturaliste forcent les traits pour mieux le renvoyer à un passéisme de moins en moins adapté à l'ère industrielle, le mouvement *Arts and Crafts* s'efforce de penser l'artisanat à partir des moyens que les progrès techniques proposent désormais. Alors que l'Allemagne devance l'Angleterre dans les années 1890 d'un point de vue économique, des *Werkbund*, association efficace entre l'art et l'économie en 1907, dont l'objectif était de produire à la chaîne des produits de qualité se multiplient. Ainsi des projets conçus par des artistes étaient produits d'une manière industrielle. Walter Gropius (1883-1969) fonde l'École du Bauhaus en 1919 en réunissant les artistes et les artisans pour la « construction d'avenir ». En première page du Manifeste et du programme du Bauhaus figure la représentation d'une cathédrale, symbole de l'architecture du Moyen Âge tout en relevant de l'art total. Les trois étoiles que l'artiste Lyonel Feininger (1871-1956) grave font référence aux trois grandes lignes de l'École, la peinture, la sculpture et l'architecture. L'École du Bauhaus, dont le nom signifie la « maison du bâtiment » inaugure l'alliance de l'artisanat, de l'art et de l'architecture. Bien plus qu'une école d'art, elle propose à partir des objets, des oeuvres et de ses architectures une manière d'habiter une maison, en un mot une manière de vivre. Depuis la villa *Sommerfeld* réalisée par l'architecte Hannes Meyer (1889-1959), futur directeur de l'École en 1928 à Berlin, à partir des techniques de l'artisanat à la cité Törten composée de maisons individuelles à Dessau dessinées par Gropius en 1926, marque le défi d'associer la tradition à la modernité. L'objectif de cette école originale consiste à s'inspirer de l'organisation des corporations pour créer une nouvelle « corporation » d'artistes qui doivent eux concevoir la maison depuis son gros oeuvre jusqu'à son mobilier intérieur.

L'ARTISTE ET L'URBANISME

La ville offre un espace que le siècle des Lumières compare à un organisme vivant dont les médecins diagnostiquent les maladies : insalubrité de son air et humidité. Dès la première moitié du XIXe siècle, des médecins, comme William Farr (1807-1883) et Edwin Chadwick (1800-1890) se penchent sur les causes de la mortalité en région à forte densité et contribuent largement à la prise de conscience des questions sanitaires liées aux grandes villes. Il est aisé de comprendre comment l'insalubrité urbaine devient très rapidement un argument que les adversaires de la ville avancent pour préférer la campagne. Mais la ville, malgré ses miasmes, attire pour son activité économique et pour sa culture. De fait, la question de l'hygiène sociale et du logement devient cruciale. L'approche médicale et hygiéniste de l'espace urbain

invite les ingénieurs à le percer pour favoriser la circulation de l'air, l'ensoleillement dans les lieux insalubres, en un mot à rendre la santé à l'espace urbain. La conception de la ville s'enrichit, depuis le XVIIIe siècle mais surtout à partir du XIXe siècle, d'une réflexion menée en Europe sur la question de l'hygiène individuelle et sociale. Les différentes études menées sur la ville en général dénoncent la situation sanitaire : surpopulation, conditions de vie avilissantes pour l'homme, ravages des épidémies. Les griefs portés à la ville à travers l'Europe appellent l'engagement de la part de chacun des États en matière d'hygiène sociale dans les villes. La paupérisation de la vie urbaine et sa misère sanitaire. Des sociétés d'hygiène naissent dans les grandes villes avec l'appui des médecins et développent une culture sanitaire de la ville. De fait, les efforts menés au fil des études et des sociétés permettent de considérer à la fin du XIXe siècle la ville comme un organisme en meilleure santé grâce à une qualité de circulation de l'air et de l'eau. Chadwick, suite à des enquêtes menées dans les grandes villes en Angleterre, publie en 1842, *Report on the Sanitary Condition of the labouring Population of Great Britain* qui souligne les conditions insatisfaisantes des logements précaires. Lors du premier Congrès International d'Hygiène qui se tient en 1852 à Bruxelles, Édouard Ducpétiaux (1804-1868) attire l'attention sur l'insalubrité du logement ouvrier et propose des normes : en tenant compte de la taille de la famille, 3 ou 4 pièces sont préconisées permettant aux parents d'avoir une chambre ainsi qu'une respectivement pour les filles et les garçons. Les pièces devront présenter une superficie d'au moins 12 m^2 et un cubage d'air par personne dans les chambres égale à 14 m^3. Ainsi, l'approche hygiéniste de l'espace urbain se développe depuis les conditions extérieures, la rue jusqu'aux habitations mêmes. En Allemagne, la question du logement salubre est discutée dans les années 1840 et donne lieu à de nombreuses publications, et notamment *Die Grössstädte in ihre Wohnungsnot und die Grundlagen einer durchgreifenden Abhife* écrit par la Comtesse Adelheid von Dohna-Poninski, sous le pseudonyme d'Arminius qui s'attache aux questions sociales soulevées par les villes. En 1886, l'Association de politique sociale (*Verein für Socialpolitik*) publie les résultats d'une enquête menée sur le logement dans treize villes dont Hambourg, Berlin, Francfort et des villes de la région de la Ruhr qui dénoncent elles aussi les conditions de vie déplorables.

En France, ce sont les épidémies successives de choléra de la première moitié du XIXe siècle qui incitent une action efficace dans le domaine de la salubrité publique. À partir de 1830, des enquêtes sont menées par des médecins, des universitaires et des juristes sur les conditions de vie des ouvriers à travers la France. Dès 1848, des textes commencent à légiférer dans ce domaine. Armand de Melun (1807-1877) compte parmi les premiers parlementaires français à étudier de près les logements des ouvriers. En 1850, il fait voter une loi relative au contrôle public de leurs logements, nous précise Romain Graëffly (2006, p. 36). Des commissions d'assainissement relevant des mairies d'arrondissements pour Paris et du Conseil d'Hygiène publique et de la salubrité créées en 1802 sont mises en place veillant à l'état des habitations des plus démunis. De son côté, Napoléon III (1808-1873) développe une politique en faveur des ouvriers. Attentif aux idées que l'architecte britannique Henry Roberts (1803-1876) répand à travers son ouvrage *Des habitations des classes ouvrières* ainsi qu'aux

thèses utopistes que revendique Fourier, l'Empereur exprime la volonté de construire douze phalanstères par arrondissement à Paris, destinés aux ouvriers. Seul celui, appelé la cité Napoléon situé dans le 9e arrondissement, sera réalisé dans les années 1850. Mais ce sont les initiatives privées issues du mouvement philanthropique qui soutiennent le logement des ouvriers et favorisent le logement social. Parallèlement à l'action que mènent des patrons envers leurs employés dans le domaine de leur habitation, des personnes privées créent des sociétés immobilières à but non lucratif. Près d'une trentaine naissent entre 1870 et 1894 ainsi que des fondations. Par exemple, la société philanthropique de Paris construit, en 1888, un des premiers immeubles ouvriers rue Sainte-Jeanne d'Arc à Paris dans le 13e arrondissement. Au début du XXe siècle, la Fondation Rothschild, la Fondation Lebaudy et la Fondation Singer-Polignac ouvrent des concours architecturaux pour leurs différentes réalisations destinées aux ouvriers dans les quartiers populaires de Paris. Et chacune d'entre elles est accompagnée d'un ensemble de services sanitaires et médicaux associés à des équipements culturels et éducatifs. Décidément, le logement est bien plus qu'une habitation, il devient un enjeu politique qui contribue à définir le mode de vie de ses habitants, à façonner l'image sociale de l'ouvrier. En cette fin du XIXe siècle, la question de l'amélioration des logements dépasse largement ceux des ouvriers. De fait, le terme de « logement ouvrier » reconnu impropre, est remplacé par celui de « logement social ». À la suite du premier Congrès international des habitations à bon marché tenu à l'occasion de l'Exposition universelle de 1889 à Paris, la France encouragée par les réalisations menées par l'Angleterre et l'Allemagne dans ce domaine, fonde la société de l'habitat bon marché, au mois de décembre de la même année. Cependant l'activité philanthropique ne parvient pas à elle seule à enrayer la situation du logement particulièrement aiguë à Paris aggravée par l'incessante arrivée d'une main d'oeuvre de province et par l'augmentation du coût de la vie. La densité trop élevé de la population dans des habitats insalubres favorise les épidémies de tuberculose en ce début du XXe siècle. Les travaux que Marie-Jeanne Dumont a menés dans le domaine du logement social à Paris (1991) soulignent la nécessité de l'action de la municipalité et de l'État appelé par les socialistes. C'est la loi Bonnevay du 22 décembre 1912 qui entérine l'intervention des instances publiques dans le domaine du logement. Stébé (1998, p. 49-50) souligne son importance. En effet, elle scelle le début de l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine du logement. Des offices publics d'habitations à bon marché sont créés sur décret du Conseil d'État dont la tâche consiste à construire et à gérer l'ensemble des habitations à bon marché (HBM). L'office public des HBM de la Ville de Paris (OPHBMVP) est créé en 1914. L'intervention des pouvoirs publics n'écarte pas entièrement l'implication des actions privées. De fait, un groupe de banquiers, d'industriels et de financiers fondent avec la participation de la municipalité la Régie immobilière de la Ville de Paris (RIVP) en 1923. Quelques années plus tard, en 1930, la société L'Immobilière Construction de Paris propose aux pouvoirs publics la construction de 10 000 logements dans la capitale « pour reloger les zoniers ... et pour mener à bien l'aménagement de la ceinture verte de Paris » précise Dumont (*op. cit.* p. 183). Ainsi la Société anonyme de gestion immobilière (SAGI) naît en 1930. La construction du logement social s'inscrit dans l'urbanisme de Paris, il se dé-

veloppe essentiellement à l'emplacement des fortifications autour de Paris au lendemain de la Première Guerre mondiale. Mais sa particularité réside dans la place qu'il accorde aux artistes. Aussi le destin des artistes, peintres et sculpteurs est-il associé à celui des classes moyennes et modestes qui bénéficient d'un logement social. Il est désormais lié à la politique que la Ville de Paris, puis l'État et les communes avoisinantes mènent dans le domaine de l'urbanisme. La crise du logement au tournant des années 1950 et 1960 qui marqua la capitale et sa région doublée du passage progressif à l'ère post-industrielle remodèlent des quartiers de la capitale, développent la banlieue tandis que des Villes Nouvelles naissent dans l'Île–de-France. De fait, les ateliers-logements, dispersés dans les programmes de constructions, se répandent depuis les arrondissements centraux de Paris jusque dans la banlieue éloignée.

Au cours de ces dernières décennies, certains géographes et sociologues examinèrent l'inscription des artistes dans l'espace urbain. Les travaux que mena Charles Simpson (1981) sur le quartier de SoHo à New York mirent en lumière la présence de l'artiste dans la ville à partir de son installation dans des lofts, suivie par les galeries d'art. David B. Cole (1987) développe à partir du point de vue d'un géographe le déplacement des artistes de SoHo vers TriBeCa pointant leur rôle dans le processus de gentrification de certains quartiers de la ville. Ces analyses ne manquent certainement pas de marquer les géographes et sociologues français. Sabine Chalvon-Demersay (1984) s'attache à l'étude du quartier Daguerre situé dans le 14e arrondissement à Paris. Plus récemment dans l'ensemble des études portées sur le phénomène de la gentrification, les travaux de Bidou-Zachariasen (2008) sur le quartier sainte Marthe dans le 10e arrondissement de la capitale, ceux d'Anne Clerval (2008) à propos des cours situées faubourg Saint-Antoine de l'Est parisien et celui d'Anaïs Collet (2008) sur le Bas Montreuil mettent en évidence le rôle des artistes dans la transformation de ces quartiers respectifs. Tandis que les artisans ferment leur atelier dans les quartiers populaires de sainte Marthe dans le 10e arrondissement ou dans les cours situées dans le faubourg Saint-Antoine ou à Montreuil, commune réputée par son activité ouvrière, des artistes commencent à s'y établir. Les auteurs soulignent la transformation progressive d'une rue, d'un quartier par l'arrivée de nouveaux habitants plus aisés, attirés par les volumes atypiques des ateliers et le voisinage singulier d'artistes.

Notre hypothèse de travail s'appuie sur la sortie des artistes de la Grande Galerie du Louvre au début du XIXe siècle et l'entrée en ville des artistes avec l'installation de leurs ateliers dans les différents quartiers de Paris. Cette sortie des artistes hors du Louvre inaugure une relation singulière entre l'artiste et la ville projetée dans l'ère industrielle, elle-même profondément remaniée par l'urbanisme du baron Haussmann. À travers le passage de la monarchie à la république, défendant les valeurs démocratiques de l'égalité et de liberté, l'État-providence mène une politique à l'égard de la ville et de l'artiste qui se concentre sur l'atelier-logement. Si l'atelier privé installé « librement » par l'artiste dans la ville joue un rôle dans sa dynamique, l'introduction d'ateliers-logements dans l'habitat social modifie son inscription dans l'espace urbain et son rôle. Quelle est la place de l'artiste dans la ville à partir de l'atelier-logement ? À la croisée de la ville et de l'art, notre domaine de recherche se limite

à la politique des ateliers-logements menée par la Ville de Paris à partir des années 1930 et le ministère de la Culture, plus récemment, depuis les années 1960. Par conséquent, il convoque à la fois l'approche sociologique de la ville et de son évolution dans le passage entre l'ère industrielle et l'ère post-industrielle et celle du champ artistique.

Si la sociologie est contemporaine de la naissance de la ville industrielle, celle-ci se présente comme l'observatoire des mutations de la société. Mais avant même que les sociologues ne l'étudient, c'est Karl Marx (1818-1883) qui attache une importance particulière à la ville. En effet, si la ville était l'espace où l'activité des artisans et de leurs corporations s'était développée, elle devient le pôle où s'épanouit la société industrielle avec d'un côté, la bourgeoisie des affaires et de l'autre, les ouvriers. Elle est la scène privilégiée de la transformation de la conception du travail à partir de la production, de son organisation en prônant la division du travail, enfin de la relation exploitant/prolétariat qui demeurera longtemps attachée à la condition ouvrière. Cependant la ville est le cadre du développement capitaliste et d'une opposition sociale sans en être l'acteur. Stébé souligne que « la ville n'est pas ici un facteur premier et déterminant dans l'évolution de la société : son sort dépend bien plus des évolutions de la structure sociale » (2010, p. 15). Si la ville, en tant que centre financier et économique favorise l'essor industriel, elle se révèle rapidement prise entre les paradoxes du capitalisme, à la fois lieu d'enrichissement pour les uns, et lieu d'aliénation pour les autres, introduisant une nouvelle sociabilité entre ses habitants. Durkheim a souligné le rôle de la ville dans la nouvelle forme de la solidarité, la solidarité organique qui favorise le développement des liens entre l'individu et la société. Par là, il dessine les grandes lignes de la société moderne dont l'industrialisation et la division des tâches constituent le socle invitant ainsi à la spécialisation des fonctions sociales. C'est à partir de ce cadre morphologique défini qu'il s'engage dans une analyse de son influence sur l'individu. En s'inscrivant dans la perspective de son maître, Maurice Halbwachs (1877-1945), s'attache à étudier la ville, à partir de ses faits, de la morphologie spatiale. Il le précise dès les premières lignes de l'ouvrage qu'il rédige en 1928 intitulé *Morphologie sociale*. Il y considère en effet qu'il y a une morphologie sociale au sens large puisque toutes les sociétés, familles, églises, État… ont des formes matérielles. Il convoque la démographie, l'économie politique pour mieux saisir l'influence de la morphologie spatiale sur la morphologie sociale qui pourrait se résumer par la formule : « Les effets de… ». Stébé attire notre attention sur l'importance que Pierre Bourdieu (1930-2002) attache aux « effets de lieu » dans *La Misère du monde*, « en vue de souligner l'importance des structures spatiales dans l'incorporation des distances sociales » (2007, p. 22). L'approche morphologique défendue par Halbwachs croise la démarche que l'École de Chicago mène à la fin du XIXe siècle à l'occasion d'un séjour à l'université de la ville éponyme à l'automne 1930. Il en sera un des premiers introducteurs en France.

Dans la pensée sociologique allemande, George Simmel (1858-1918), s'écarte de l'approche morphologique de la ville pour proposer une approche « formelle » inspirée des catégories de jugement kantiennes. Aussi définit-il des « formes », qui sont à la fois des constructions mentales et des constructions qui sont le produit de l'interaction sociale afin de mieux ana-

lyser les faits sociaux. De fait, Simmel considère moins la ville moderne en termes morphologiques qu'en qualité de phénomène social total. En évoquant la ville de Berlin à la fin du XIXe siècle, il définit dans son livre *Sociologie* la mégapole comme étant « le territoire où une ville compte et exerce une influence - à l'intérieur d'un État-, ne s'arrête pas à ses frontières géographiques, mais, d'une façon plus ou moins perceptible, s'étend sur tout le pays par des ondes intellectuelles, économiques et politiques, parce que la gestion générale de l'État amène à imbriquer les énergies et les intérêts de cette part de l'État avec ceux de l'ensemble » (1999, p. 603). Il en ressort que les tracés des limites de la ville ne suffisent plus à la définir, mais que c'est plutôt le mouvement incessant de l'interaction qui la constitue. Il en est de même pour l'homme moderne qui se situe au cœur de tensions incessantes entre la proximité spatiale et la distanciation sociale. En fait, c'est la frontière en tant que « fait sociologique » prenant une forme spatiale, précise Thierry Paquot (2009), qui résume le plus précisément, la démarche de Simmel. Par là, il convient d'entendre que c'est la pensée qui « spatialise » , c'est-à-dire qui qualifie l'espace. La ville et l'homme modernes se présentent dans le mouvement de l'ambivalence entre l'espace pensé et l'espace physique. La mobilité de l'étranger (2004) condense la proximité et la distance. À travers le célèbre texte, *Brücke und Tür*, (*Le pont et de la porte*) qu'il rédige en 1908 (2007, p. 45-59), Simmel insiste sur la tension entre la connexion et la séparation comme si l'une et l'autre étaient la condition *sine qua non* de faire du lieu et du lien, souligne Paquot (*ibid*.).

De l'autre côté de l'Atlantique, le département de sociologie fondé en 1892 à l'université de Chicago réunit des chercheurs d'horizons différents : William Thomas (1863-1947), l'anthropologue, Robert Park (1864-1952), Louis Wirth (1897-1952) sociologues et Ernest Burgess (1886-1966) géographe. La singularité de l'École de Chicago qu'ils forment réside dans la démarche menée par chacun d'entre eux : « ils se sont attachés à décrire et à comprendre les changements sociaux et culturels considérables qui accompagnaient la spectaculaire croissance des villes américaines, et en premier lieu de Chicago » résume Yves Grafmeyer (2004, p. II). À l'opposé de l'approche morphologique que la sociologie allemande et française développent à l'égard de la ville au tournant du XIXe et du XXe siècle, l'École de Chicago s'inspire de la notion récente, d'écologie, formée par Ernst Haeckel (1834-1919) nous rappelle Stébé (2010, p. 71). Le recueil d'articles rédigés par Park, Burgess, McKenzie et Wirth, intitulé *La ville* paru en 1925, confirme l'approche biologique du milieu urbain. L'originalité de la démarche s'inscrit elle-même dans l'histoire de Chicago qui est au XIXe siècle, souligne Pierre Lannoy (2004) un lieu privilégié d'enquêtes sociales urbaines depuis la création de Hull House par la figure du féminisme Jane Addams (1860-1935). Enquêter, rassembler des données sur la condition de vie et de travail des ouvriers immigrés venus s'installer à Chicago étaient déjà une manière d'observer, de classer autrement dit d'organiser les maux de la ville moderne en vue d'y remédier. En s'appuyant sur les enquêtes menées par le journaliste Paul U. Kellogg (1879-1958) sur la ville de Pittsburg dans le cadre de la fondation Sage et en s'inspirant de l'ouvrage que rédige l'homme politique Frederic C. House (1867-1940) en 1915, *The modern city and its problems*, Park prend le parti d'étudier la ville comme lieu privilé-

gié des réalités sociales et humaines. De son côté Wirth se concentre sur l'organisation d'un milieu particulier, celui du quartier juif de Chicago. Et Burgess tente à travers la localisation des différents groupes sociaux et ethniques qui composent la ville au début du XXe siècle, il établit une carte de leurs installations et mouvements dans l'espace urbain. Ainsi, à partir du *loop* ou centre des affaires, se répartissent en zones concentriques, celle de transition, en attente de régénération, puis celle d'habitation ouvrière, celle de la zone résidentielle, enfin des *commutters,* (des banlieusards). Les enquêtes associées à l'attention portée au récit de vie des habitants ainsi qu'à la conception du *zoning* de la ville conduisent à porter un regard sur la ville en tant qu'organisme vivant, guetté par la détérioration et la régénération.

Si la ville est, pourrait-on dire, le milieu naturel de la sociologie, il n'en va pas exactement de même pour l'art, qui n'occupe qu'une place marginale dans les travaux classiques de Durkheim ou de Max Weber (1864-1920). Il a fallu que le champ de l'art se définisse par des approches successives, celle de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'art, avant d'être reconnu comme un « fait social » à part entière. Les travaux d'Edgar Zilsel (1891-1944), membre du cercle de Vienne, historien et philosophe des sciences autrichien, dont l'ouvrage *Le génie, histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance* traduit en français est paru en 1993 préfacé par Nathalie Heinich, peuvent ainsi être évoqués. L'histoire culturelle est également très bien représentée par Ernst Kris (1900-1957), élève de Julius von Schlosser (1866-1938), spécialiste des joyaux gravés et de la Renaissance, lié à Sigmund Freud (1856-1939) et qui contribua à rapprocher l'art de la psychanalyse, et par Otto Kurz (1908-1975), qui rejoignit le *Warburg Institute* à Londres en 1934. Ils rédigèrent ensemble l'ouvrage *L'image de l'artiste, légende, mythe et magie* en 1934 en partant des récits sur les artistes qui se sont formés dans la littérature depuis l'Antiquité grecque jusqu'à la Renaissance. À partir du matériau formé par les anecdotes colportées en littérature sur les artistes, les auteurs analysèrent l'héroïsation de l'artiste dans l'imaginaire collectif de l'Antiquité à la Renaissance, les propriétés magiques qui s'attachent aux œuvres d'art, transmises par les biographies, et enfin les caractéristiques projetées par leurs contemporains sur les vies et les œuvres des artistes (virtuosité, excentricité…). Ces récits avaient pour valeur, à leurs yeux, de remémorer le pouvoir de l'artiste mythique capable de créer la vie et le mouvement. Du côté de l'histoire de l'art, les travaux de Nikolaus Pevsner (1902-1983), resituent principalement l'architecture et les institutions artistiques dans la société. Son ouvrage *An outline of European Architecture* publié en 1942 s'impose comme référence. C'est dans cette même tendance que s'inscrivent les travaux de l'historien d'art allemand Rudolph Wittkower (1901-1971) et du médiéviste allemand Martin Warnke. Mais c'est l'apport d'Erwin Panofsky (1892-1968) est décisif. Il a pour ambition de faire de l'histoire de l'art une discipline humaniste destinée à dégager une histoire de l'esprit humain à travers l'analyse des œuvres d'art. Panofsky, disciple d'Aby Warburg (1866-1929), cherche à ancrer l'œuvre d'art dans son contexte socioculturel. En s'appuyant sur la philosophie qu'Ernst Cassirer (1874-1945) développe, selon laquelle les formes symboliques sont les symboles à travers lesquels un contenu spirituel particulier est lié à un signe concret et identifié avec celui-ci, il considère l'œuvre comme étant le produit et l'expression d'une configu-

ration culturelle. De fait, il lie l'image au système de représentation qui lui est contemporain. Dans l'un de ses premiers textes, *Idea*, publié en 1924, qui porte sur le rôle de l'Idée dans l'art antique et classique, Panofsky distingue entre les anciennes « théories de l'art » qui associent confusément « le *pulchrum* » au « *bonum* » et l'Esthétique pour laquelle la beauté artistique est associé seulement au plaisir de l'art. La comparaison célèbre que Panofsky propose entre l'architecture gothique et *La Somme* de Saint Thomas d'Aquin illustre sa démarche, qui sera saluée par Bourdieu dans la postface qu'il rédige à l'ouvrage en 1975. Bourdieu y souligne que « si M. Erwin Panofsky rappelle ces concordances (chapitre 1) en faisant apparaître au passage, pour les époques primitive et tardive qui ne seront plus examinées ensuite, l'unité signifiante qu'elles révèlent, c'est pour mieux poser une question tout à fait originale : les concordances chronologiques ne deviennent significatives et signifiantes que si elles sont l'indice de correspondances logiques ou mieux iconologiques, dont on peut rendre raison dans l'ordre du sens et dont on peut manifester les causes. La période centrale de l'évolution de l'art gothique et de la pensée scolastique constitue un cas privilégié (…) puisque l'on peut à la fois mettre en lumière des homologies structurales (…) et en découvrir le principe déterminant dans l'institution scolaire comme « force formatrice d'habitudes » (1979, p. 146, 147). La démarche de Panofsky est associée par Bourdieu à la sociologie de l'art. Selon lui, Panofsky s'inscrit dans un mouvement d'historiens d'art qui s'efforcent de rendre visible le lien entre la création artistique et la pensée, soulignant par là que l'artiste est moins le reflet que l'inventeur ou bien le précurseur d'une époque. Cette thèse générale se retrouve dans les oeuvres d'historiens de l'art français plus récents : chez Pierre Francastel (1900-1970) ou Hubert Damisch on retrouve l'idée selon laquelle l'art n'est pas le reflet d'une société mais un pouvoir de construction de celle-ci. Notre propre recherche s'appuie partiellement sur ces travaux d'histoire culturelle et d'histoire de l'art, puisqu'il s'agit pour nous d'inscrire l'atelier d'artiste dans une histoire générale des institutions et de la société pour mieux en comprendre la spécificité et saisir le pouvoir de construction qu'a l'artiste au bénéfice de la ville par l'intermédiaire de son atelier.

Bourdieu remarque certes que « l'art et la sociologie ne font pas bon ménage. Cela tient à l'art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attente à l'idée qu'ils ont d'eux mêmes : l'univers de l'art est un univers de croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé, et l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison, fait scandale » (2002, p. 207). Cependant, le désenchantement sociologique de l'art est relatif. Il explore, depuis seulement quelques décennies, certains axes de la relation de l'art et de la société dans le sillon ouvert par Bourdieu, hésitant entre la sociologie des œuvres elle–même ou de ses acteurs. Ce sont les travaux que Raymonde Moulin a réalisés dans le domaine du marché de l'art qui inaugurent la sociologie de l'art en France avec ses principaux ouvrages *Le marché de la peinture en France* paru en 1967, et *L'artiste, l'institution et le marché*, publié en 1992. À travers l'étude du champ du marché de l'art, se révèle la figure de l'artiste dont le travail est considéré comme une œuvre définie par l'unicité et son originalité. C'est précisément en étant rare qu'elle acquiert une certaine valeur marchande, associée longtemps à sa valeur artistique.

Dans sa lignée, Alain Quemin appréhende un des acteurs principaux du marché de l'art, les commissaires-priseurs dont l'activité se transforme à l'horizon européen, *Les commissaires-priseurs, la mutation d'une profession* (1997) avant de poursuivre l'analyse des relations entre le marché de l'art international et les institutions, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain* (2001). Les recherches que Pierre-Michel Menger étend à l'artiste lui-même à partir des recherches qu'il a menées sur le travail du compositeur dans *Le paradoxe du musicien* (2001) le conduisent à assimiler celui-là, non sans provocation, à un travailleur levant ainsi les préjugés nourris de romantisme sur son activité. Il rejoint, à cet égard, l'analyse que Ève Chiapello (1998) avait entreprise et approfondie avec Luc Boltanski (1999), montrant comment l'idéologie managériale, à la suite des événements de 1968, avait su annihiler la critique artistique du capitalisme en l'intégrant. *Le Portrait de l'artiste en travailleur* (2002) analyse ainsi la complexité de l'activité de l'artiste aujourd'hui et lève le voile sur les préjugés entretenus sur le travail de la création en posant comme hypothèse « que, non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais qu'elles sont au contraire revendiquées comme l'expression la plus avancée de nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrés par les mutations récentes du capitalisme » (*ibid*., p. 10). Ces analyses rejoignent les recherches de Luc Boltanski dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme* (1999). De telles recherches sur le travail de l'artiste occupent un pan important de la sociologie de l'art. L'étude de Françoise Liot sur le métier d'artiste à partir de l'intervention de l'État dans le domaine de l'art (*Le métier d'artiste*, 2004), celle de Sophie Le Coq (2005) consacrée plus largement au paradigme du travail de l'artiste autant dans le domaine de la musique que dans celui des arts plastiques le confirment. De son côté, Nathalie Heinich s'attache à définir l'identité de l'artiste en France à travers deux de ses ouvrages *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique* (1993), et *Être artiste*, *les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (1996). D'une manière plus ample, Bruno Péquignot s'attache à souligner l'inscription de l'artiste dans la société (2009) en explorant les frontières poreuses de la culture populaire et de l'art. L'analyse de l'usage des images en sciences sociales (2008) en est un des exemples. Si la fréquentation de l'art est affaire de privilège social, il n'en demeure pas moins que la publicité entretenant depuis ses origines une relation ambiguë avec l'art contribue à la « consommation involontaire ».

Dans l'esquisse du paysage sociologique de l'art, paradoxalement, l'atelier d'artiste, qui est l'un des lieux les plus fondamentaux de l'art et de l'artiste, comme l'est le club de jazz pour les musiciens, n'a pas fait à ce jour l'objet d'une étude sociologique précise, à l'exception des célèbres travaux que Howard Becker nous livre sur les lieux de jazz (1988) et en dehors de sa figure la plus excentrique, le squat, à travers les récents travaux de Cécile Péchu (2010). Jan Marontate et Alain Quemin, saisissant l'importance de cette question, consacrent un numéro de la revue *Sociologie et Sociétés* (n°2, 2002) aux territoires de l'art. Une approche globale, a été proposée par Véronique Rodriguez dans son article, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », (p. 121-138). L'auteur

resitue l'atelier devenu peu à peu seulement lieu de création avant que la pratique artistique, elle-même ne le remette en question par la pratique de l'art *in situ*. Il faut se tourner vers les travaux de la sociologue américaine Sharon Zukin, qui l'analyse à partir de sa portée symbolique dans la gentrification du Lower Manhattan à New York. La question de l'atelier présente une acuité particulière au regard de l'introduction des nouvelles technologies qui contribuent à le dématérialiser.

À notre modeste mesure, nous tentons de réaliser ce travail de recherche. Il porte sur une figure particulière de l'atelier, celle de l'atelier-logement conçu dans l'habitat social et financé par la Ville de Paris ou le ministère de la Culture et sa population. Malgré la loi n°82-1169 du 31 décembre 1982 relative à l' organisation administrative de Paris, Lyon et Marseille, ces deux dernières villes n'ont pas développé une politique comparable dans ce domaine. Espace doublement normé, en tant que logement social et en tant qu'atelier, il correspond à un usage, du moins celui que les institutions et les architectes lui prêtent à partir de la représentation qu'ils entretiennent de la pratique artistique. L'approche de l'usage, notion centrale de l'architecture étudiée attentivement par Daniel Pinson (1993) condense les contradictions entre le concepteur et l'habitant singulier qu'est l'artiste. C'est à travers l'usage singulier que chaque artiste fait de cet espace défini et normé qu'il éprouve sa liberté. Il s'inscrit dans les différents programmes qui participent à la rénovation de certains quartiers de Paris et à l'extension de sa banlieue et, par là, il contribue à définir la place de l'artiste dans la ville différemment. Attribué aux artistes sur des critères de professionnalité, il participe à leur identité sociale et artistique.

Parallèlement à l'enquête historique, nous avons recueilli, non sans difficultés, des données sur la localisation des ateliers-logements auprès de la Ville de Paris et du ministère de la Culture afin d'établir une cartographie de l'évolution de cette localisation. Cet instrument de travail s'avère indispensable pour mieux appréhender la place de l'atelier-logement dans la politique du logement social et dans la politique générale de la ville, ainsi que, dans la politique générale menée à l'égard des artistes par le ministère de la Culture. Établir une cartographie des ateliers et des lieux de la création à Paris se réclame de la *Kunstgeographie* qui apparaît en 1910 sur l'initiative de Hugo Hassinger (1877-1952) qui étudia la diffusion des formes des immeubles urbains en Allemagne. Dans les années 1970, la *Kunstgeographie* s'est attachée à étudier ainsi les centres artistiques, les ateliers et la migration des artistes. Établir une cartographie des ateliers d'artistes, des cités d'artistes et des ateliers-logements depuis leur création en 1930 n'est pas une illustration qui se contenterait de décrire l'objet de notre étude. Bien au contraire, la cartographie des ateliers-logements permet d'établir leur répartition dans l'espace urbain révélant leur concentration ou leur dispersion selon les quartiers. En un mot, elle contribue à construire notre objet d'étude, en s'appuyant sur sa valeur instituante et heuristique soulignée par Jean-Marie Besse (2010, p. 217). Nous avons croisé les données obtenues avec un ensemble d'entretiens menés auprès d'un ensemble d'artistes bénéficiaires et des principaux acteurs institutionnels et des bailleurs sociaux. L'insuffisance de données obtenues a constitué un obstacle à notre travail. Il témoigne en effet, de l'intérêt restreint que

les institutions et les bailleurs sociaux prêtent aux ateliers-logements tout en les préservant des regards trop curieux. Nous nous sommes appuyés sur les travaux sociologiques de Moulin et Heinich sur l'identité sociale de l'artiste ainsi que sur ceux de Menger sur l'artiste en tant que travailleur. En ce qui concerne l'approche urbaine, nous avons croisé les données quantitatives avec le travail d'enquêtes, et nous avons accordé une attention particulière aux récits de vie dans le lignée de l'École de Chicago. Si les données chiffrées nous donnent un panorama de la « question des ateliers », elles ne peuvent se substituer au travail d'enquête et à la collecte des récits de vie des artistes. Aussi précises et exhaustives sont-elles, elles ne parviendront guère à restituer pour le chercheur le rôle que la ville et le quartier jouent dans la vie de ses habitants au point qu'ils se mêlent subtilement à leur vie quotidienne et à leur identité sociale. S'en tenir rigoureusement aux données objectives concernant l'inscription de l'artiste à Paris serait se satisfaire des contours d'un concept et renoncer à son contenu, autrement dit à son incarnation. C'est précisément dans les allées et venues, parfois difficiles, entre le travail de terrain et les analyses abstraites que nous parvenons à mieux cerner la complexité des ateliers-logements à Paris et dans sa région et que nous tentons de l'analyser. En arrière-plan de notre étude, dans un souci d'ouverture internationale, nous avons choisi de porter notre regard, plus particulièrement sur les Pays Nordiques. Si l'activité artistique et architecturale de chacun des pays a contribué largement à l'affirmation de leur identité nationale au XIXe siècle à travers des regroupements d'artistes, l'institution d'un État-providence après la Seconde Guerre mondiale a développé une politique de soutien aux artistes, et en particulier dans le domaine des ateliers différente de celle menée en France à la même époque.

Nous avons construit notre propos en quatre grands chapitres qui s'articulent autour d'une enquête historique et d'une investigation contemporaine. Le premier s'attache à la naissance de la figure de l'artiste dans la relation de celui-ci à la ville. Trois moments structurent cette première analyse : le moment grec antique, marqué par l'ambiguïté de l'artisan et de l'artiste, le moment de la ville chrétienne, et enfin le moment de la ville moderne. Le second chapitre porte plus spécifiquement sur l'atelier d'artiste dans Paris, au moment où s'effectue, selon nous, la véritable rencontre de l'artiste et de la ville, c'est-à-dire après la sortie des artistes de la Grande Galerie du Louvre. Le troisième chapitre se concentre sur le rôle joué par l'artiste et l'atelier-logement dans la dynamique urbaine et montre comment ils sont des protagonistes de l'urbanisme. Le quatrième et dernier chapitre examine enfin le rôle joué par l'atelier dans l'identité et le travail créateur de l'artiste.

CHAPITRE I

NAISSANCE DE LA FIGURE DE L'ARTISTE ENTRE LA CITÉ GRECQUE ET LA COUR ROYALE EN FRANCE

Ce que les archéologues et les historiens ont appelé la « révolution urbaine » correspond à la conjonction, à la fin du IVe millénaire, de la naissance de la cité-État et de l'urba nisation,en même temps qu'était inventée l'écriture. Ce moment déterminant de notre histoire pose une structure économique et politique à la tête de laquelle les rois seront longtemps confondus avec les prêtres. Certes, la cité-État se perfectionnera au cours du temps, mais en manifestant le maintien de sa structure fondamentale dans une disposition spatiale ponctuée de palais et de temples. Cette cité-État se présente comme la première forme importante de concentration humaine organisée autour d'un pouvoir unitaire dont la principale vocation est d'assurer son autonomie et de protéger la population contre les menaces extérieures. La cité grecque, entre l'Acropole, lieu de sanctuaires et l'*agora*, lieu de la vie politique, présente un exemple de structure urbaine qui parvient à concilier les diverses activités politiques, religieuses et économiques à travers une disposition rigoureuse de l'espace. Sa portée est telle que l'Empire romain s'en inspire en l'enrichissant du confort hérité des Étrusques. Les villes de l'Empire romain signent l'apogée d'une certaine conception de la vie urbaine jusqu'à sa chute au milieu du Ve siècle[1]. Un siècle plus tard, le christianisme, transforme progressivement la cité classique en ville épiscopale. Les temples, l'acropole, l'*agora* et le forum s'effacent devant les *ecclesia*, les *martyria* et les basiliques funéraires. Au VIIe siècle, la trame urbaine est définitivement modifiée à partir des églises autour desquelles se dessinent les quartiers. Protégée par une enceinte et défendue par un *castrum* en cas d'attaques, la ville concentre le pouvoir religieux et politique dont le palais épiscopal ne tarde pas à en devenir un des symboles.
La fondation d'écoles urbaines et d'universités et de monastères sur l'instigation de l'Église contribue à développer l'activité intellectuelle. La convergence de ces facteurs concourt à l'essor urbain au XIIIe siècle. À la puissance des religieux répond désormais celle des bourgeois qui développent les activités économiques et commerciales de la vie urbaine.

La mise en perspective de la figure de l'artiste dans cette histoire générale de l'Occident est indispensable, à notre sens, pour comprendre ce que peut être la place de l'artiste dans la cité, et pour mieux saisir l'étendue du parcours que l'artiste contemporain a traversée pour obtenir une définition et un statut indépendants de l'artisan. L'intimité de l'artiste et de la ville n'étonne guère plus, en effet, aujourd'hui. Or elle ne prend tout son sens que grâce à un regard rétrospectif sur la longue odyssée des relations entre l'artiste, l'artisan et la ville. En effet, pendant la très longue période de non-distinction entre l'artisan et l'artiste, la cité conféra à l'artisan un statut lié à sa fonction de producteur d'artefacts destinés à la vie quotidienne et à la religion. Et la cité attribuait à l'artisan une localisation précise.

L'éclairage que nous apporte la mise en perspective historique est également manifeste si l'on songe à la façon qu'avait la Grèce antique d'appréhender de façon globale, dans sa culture, la figure de l'artisan-artiste. Ce dernier, tout en étant un héros dans les récits mythologiques, attirait le plus souvent le mépris dans une culture qui plaçait en son centre le *logos,* c'est-à-dire la pensée et la parole. Le terme commun d' « artiste-artisan « désignant autant le forgeron que le sculpteur est à cet égard un trait linguistique qui souligne la confu-

1/ En 410, Rome, résidence impériale, est prise par les Goths, puis en 455 par les Vandales.

sion qui régnait sur le statut de l'artiste même si quelques noms, Anténor, sculpteur attique de la fin du IVe siècle ou Euphronios (fin VIe siècle av. J. -C.) ont pu exceptionnellement échapper à l'anonymat attaché au destin de l'artisan. La frontière de la reconnaissance était celle de la citoyenneté, que l'artisan ne pouvait alors guère franchir. La reconnaissance de l'artisan se joua en effet autour de la citoyenneté pour les Grecs, marquant ainsi la relation qui se noua entre l'artisan et le pouvoir politique et religieux qui présidait à la fondation de la cité.

L'avènement du christianisme entraîne, de ce point de vue, un bouleversement profond. Le pouvoir spirituel institutionnalisé à partir d'un centre romain où est établie la papauté et réparti sur les territoires en multiples égalises et monastères vient se superposer au pouvoir temporel déjà présent sous la forme des cours royales. Cette multiplication des centres de pouvoir accroît également les foyers artistiques et intellectuels qui leur sont étroitement associés. Car c'est précisément auprès du pouvoir religieux et politique que l'artisan, celui qui peint ou sculpte les images religieuses, tire une reconnaissance particulière. Dès lors, la conception parfois complexe que le christianisme développe à l'égard de la représentation de Dieu est cruciale pour mieux saisir la distinction entre certains artisans et d'autres. De leur côté, les rois et les princes s'entourent des plus habiles, attachés à exprimer l'éclat de leur pouvoir. Enfin, la Renaissance constitue le troisième moment de l'histoire de l'artiste-artisan. Les plus talentueux s'émancipent des guildes[1] et des corporations[2] attachées à une ville. Le Vatican s'affirme comme un foyer artistique notoire auprès duquel le génie de Michel-Ange (1475-1564), de Raphaël (1483-1520) ou du Bernin (1598-1680)) s'exprime avec le plus d'éclat. Il en va de même pour les cours en Europe, lieux privilégiés pour les artistes en quête d'une ascension désormais proprement individuelle sur laquelle les travaux de Heinich sur la stratégie individuelle de l'artiste (1993, 1996) ont attiré notre attention. Auprès du pouvoir royal, en l'occurrence auprès de la cour de France, la formation de l'Académie joue un rôle protecteur à l'égard des corporations. Elle permet aussi de penser la peinture et la sculpture à travers le prisme de la géométrie et des mathématiques. Ce moment est décisif pour l'artiste qui quitte désormais les arts mécaniques pour rejoindre les arts libéraux si appréciés dans la Grèce antique. L'atelier, se transforme alors en un lieu de savoirs et d'enseignement où se prépare la figure moderne de l'artiste. Si l'artisan était un héros discret dans la cité grecque, l'artiste moderne qui se dégage progressivement des traits de l'artisan et finit par devenir autonome, s'engage, lui, dans une longue et éclatante conquête de la liberté artistique et politique qui va accompagner l'avènement de la démocratie.

Dans un premier temps, nous étudierons la place et le rôle de l'artisan confondu avec l'artiste dans la cité grecque. Puis, nous examinerons leur évolution dans la civilisation

---

1/ Les guildes sont des organisations de solidarité qui rassemblent des marchands qui partagent des intérêts communs. Entre le Xe et le XIe siècle, elles se développent en Angleterre, aux Pays Bas et dans le Nord de la France. Les guildes d'artisans naissent au XIIe siècle et disparaîtront au cours du siècle suivant pour laisser la place aux corporations.

2/ Les corporations définissent également une hiérarchie entre ses membres : maître, apprenti et valet. Elles sont des structures mieux adaptées à l'essor économique.

chrétienne, en soulignant la relation qui existe entre cette évolution et l'ambiguïté de la position du christianisme sur le statut de l'image. Enfin nous analyserons comment celle-ci permet à certains artisans une reconnaissance particulière.

PARTIE 1 : LA CITÉ GRECQUE OU L'AMBIGUÏTÉ DE L'ARTISAN ET DE L'ARTISTE

À la différence du centralisme, trait caractéristique des empires orientaux[1] de l'histoire ancienne comme le souligne Roland Martin spécialiste de l'art grec, (1994, p. 88), la cité est liée à la civilisation grecque. Elle désigne certes un territoire protégé par une forteresse, mais elle désigne surtout, la représentation qu'une société d'hommes conçoit de la vie politique, religieuse et économique depuis le VIIIe siècle av. J. -C. jusqu'à la conquête d'Alexandre[2]. La cité ou *polis*[3], invention grecque majeure, annonce une conception de la vie publique placée sous le signe de l'autonomie. En effet, si elle peut vénérer les dieux situés au centre, elle n'attend de ces derniers ni justice, ni inspiration politique. Ce sont les citoyens qui l'organisent. La Cité-État, précise l'historien Moses. I. Finley (1912-1986), n'était pas un lieu bien qu'elle occupât un territoire défini ; c'étaient des gens agissant de concert et ils devaient être capables de s'assembler et de traiter de problèmes face à face » (1979, p. 46). Autrement dit, elle se présente comme une structure politique qui place le pouvoir au milieu des citoyens, parmi eux. Et la singularité de la cité grecque et plus précisément celle d'Athènes, est de poser pour la première fois la question du pouvoir, non plus à partir de la relation plus ou moins complice avec les dieux, même si la littérature mythologique est riche en péripéties divines, mais à partir d'une société humaine soucieuse de décider par elle-même ses propres lois. Les discours politiques prononcés sur l'*agora*, espace public où se tiennent les réunions religieuses, politiques ou judiciaires, les votes, en un mot la vie politique occupent une place cruciale dans la vie des citoyens tandis que l'agriculture, la production ou le commerce sont le fait des non citoyens, esclaves ou métèques. Étrangers à la cité ou liés à un maître, ils doivent leur subsistance à leur travail essentiellement manuel qui les écarte assurément de la vie politique. C'est autour de l'artisan et de l'artiste que se concentre l'un des paradoxes de la civilisation grecque, qui marquera son destin jusqu'à la Renaissance. Tour à tour, méprisé pour l'effort physique que requiert son travail, admiré pour son talent à travers ses réalisations, sculptures ou architectures, la figure de l'artisan se confondant avec celle de l'artiste ne bénéficie pas d'une reconnaissance particulière au sein de la cité. Il en est de même pour l'acteur. Et pourtant, l'habileté et la ruse dont il témoigne font de lui un héros dans la mythologie comme Dédale, et un personnage bien présent dans la philosophie grecque.

1/ Selon les archéologues, les premières structures urbaines apparaissent en Mésopotamie dans la seconde moitié du IVe millénaire av. J. -C. tandis que le phénomène de l'étatisation date de la fin du IIIe millénaire. C'est Uruk, située dans le sud de la Mésopotamie, qui est reconnue comme étant la première forme urbaine dont le pouvoir politique et religieux se concentre dans le quartier d'Eanna. Il est un véritable complexe palatial où vit le roi-prêtre qui comprend également des habitations. Suse et Lagash sont aussi des centres urbains attestés à la fin du IVe millénaire. Ils sont situés non loin d'Uruk et sont témoins de la naissance de l'écriture. Nous précisons qu'aujourd'hui, Uruk s'appelle Warka et se situe au sud de l'Irak.

2/ Alexandre III de Macédoine (356-323 av. J. -C), fils de Philippe II de Macédoine. Il complète son éducation auprès d'Aristote (343-340 av. J. -C.) À la mort de son père, assassiné en 336 av. J. -C., il poursuit la conquête de l'Empire perse que celui-ci avait engagée. Il la conduit jusqu'aux rives de l'Indus. Il meurt à Babylone en 323 av. J. -C.

3/ La cité ou *polis*, née vers 800 av. J. -C. dans le monde grec, se définit comme une communauté humaine établie sur un territoire qu'elle administre.

I. L'ARTISAN, UN HÉROS DE LA MYTHOLOGIE

1. Le cheval de Troie

Dans *L'Odyssée*[1], Homère relate la chute de Troie, cité du roi de Priam, qui se présente comme une ville fortifiée par les dieux et habitée par des familles aisées. Au cours de la guerre qui oppose pendant près de dix ans les Grecs aux Troyens, Ulysse, roi d'Ithaque, feint de se retirer avec son armée. Il demande à Épéios, l'un de ses soldats, de construire un grand cheval en bois qu'il dépose sur le rivage en guise d'offrande aux Troyens. Ces derniers, d'abord surpris par l'incongruité de l'objet, décident de l'apporter dans la ville. Et là, les soldats grecs dissimulés dans les flancs du cheval sortent de leur cachette, massacrent les Troyens, volent leurs femmes et saccagent la ville. Ce célèbre épisode de la littérature grecque met en lumière non seulement une tactique peu habituelle qui déstabilise l'adversaire mais surtout, une intelligence liée à l'habileté d'Épéios, soldat mais non moins artisan. Le recours à l'artifice du cheval par Ulysse déjoue à la fois la méfiance et la force de l'ennemi. Il dissimule ses soldats, devenus invisibles pour les Troyens, tout en guettant comme le chasseur le moment propice, ou *kairos* de l'attaque. C'est à ce moment décisif que la situation bascule et que les soldats d'Ulysse attaquent la ville de Troie. En un bref instant, la situation échappe aux Troyens, comme si le cheval à l'image de l'encre du poulpe jetait la confusion dans leurs esprits. En effet, le piège est à la fois trop aveuglant et trop invisible pour être repéré immédiatement. Mais il est encore plus redoutable, car son intention consiste à inverser le mouvement de la guerre en introduisant la ruse, ou *mètis*. Cette construction qui ressemble plus à un tour de magie ou à une astuce (*méchané*) accable les Troyens doublement. Ils sont vaincus par leur défense trop faible mais surtout par leur crédulité.

2. Dédale

Ulysse, héros de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*, déjoue sans cesse l'ennemi grâce aux ruses les plus variées et les plus surprenantes qui font preuve autant d'un savoir-faire que d'un esprit astucieux. Il est l'« incarnation de la métis » selon l'expression de Marcel Détienne et Jean-Pierre Vernant (1974, p. 56) qu'il partage avec l'artisan Dédale. Ce dernier représente, à lui seul, l'ambiguïté de la figure de l'artisan dans la pensée grecque. Et l'historienne, Françoise Frontisi-Ducroux souligne qu'il est « le prototype de l'artiste et de l'artisan, créateur des premières images divines, inventeur d'instruments techniques indispensables, architecte et ingénieur réputé » (2000, p. 18). Grâce à la maîtrise de nombreux savoir-faire, il produit des objets en métal et en bois dont la réalisation exige des qualités de dextérité, de sûreté de coup

---

1/ Au milieu du VIIIe siècle av. J. -C., Homère, poète venu de l'Asie Mineure en Grèce, compose *L'Iliade* et *L'Odyssée*. *L'Iliade* relate la vengeance des Grecs à l'égard de Pâris, fils de Priam et roi de Troie qui a enlevé Hélène, femme de Ménélas, roi de Sparte. Les souverains se rallient à l'armée d'Agammenon, roi d'Argos et frère de Ménélas. Ils tiennent le siège de Troie pendant dix ans. *L'Odyssée* est le récit du retour d'Ulysse, héros principal de l'ensemble de l'épopée, mari de Pénélope et père de Télémaque, d'Ithaque après la guerre de Troie. Au cours de ce long voyage qui se déroule pendant dix ans, le héros déjoue nombre de périls. L'épisode du Cheval de Troie est relaté dans *L'Odyssée* (Chant IV, 251-290).

d'œil et d'anticipation. Il est le représentant par excellence de l'art archaïque[1].

Exilé en Crète pour avoir tué son neveu Talos, Dédale est architecte et sculpteur auprès du roi Minos. Mais il se révèle surtout un artisan inventeur d'audacieux artifices qui permettent de dénouer les situations les plus inextricables. En effet, Poséidon, dieu de la mer, punit Minos de lui avoir refusé de sacrifier un taureau, il inspire une passion amoureuse entre Pasiphaé, l'épouse du roi Minos, et le taureau. Et Dédale facilite leur rencontre : il fabrique une vache comparable au cheval de Troie dans laquelle Pasiphaé se dissimule. Aussi peut-elle le rejoindre secrètement sans être reconnue. De cette union naît le Minotaure, monstre à tête de taureau et dont le corps est celui d'un homme qui effraie Minos. Dédale construit un palais qui est, en fait, un labyrinthe où est enfermé le Minotaure à qui sept jeunes gens et jeunes filles sont livrés chaque année. L'un d'entre eux, Thésée[2], parvient à le tuer et à sortir du labyrinthe grâce à l'aide d'Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé, qui lui demande de dévider à son entrée une pelote de laine. Et Dédale, pris à son propre piège pourrait-on dire, lorsque Minos l'y enferme à son tour, il se munit ainsi que son fils Icare d'ailes qui leur permettent de s'échapper en s'envolant. Ce sont autant de situations où l'artisan fait preuve d'une intelligence astucieuse, de maîtrise de nombreux savoir-faire, de sagacité, d'efficacité comme si Dédale accédait à des connaissances qui échappent aux mortels. Il est l'artisan ingénieux, mais il est aussi un artiste[3] qui révèle avec tant de talent le visage des dieux aux Grecs que ses sculptures sont des simulacres.

Ne nous méprenons pas sur l'artiste grec dans l'Antiquité : il ne cherche pas à créer, mais il rend compte à travers ses pièces d'un ordre de la société grecque par le respect des proportions, des codes de représentation certes non formalisés mais partagés par tous. C'est la *mètis*, ou intelligence rusée, qui accompagne les activités d'Ulysse et de Dédale. L'un et l'autre représentent la nature singulière du travail de l'artisan qui aussi technique soit-elle, est étroitement associée à une forme d'intelligence méprisée par les philosophes. Détienne et Vernant soulignent que « le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité… une expérience longuement acquise » (*op. cit.* p. 10). En un mot, l'artisan dispose d'un ensemble de ruses obtenues par l'expérience qui lui permet de produire avec une prudence avisée. L'artisan n'est-il pas placé sous la protection d'Héphaïstos, dieu des forgerons et d'Athéna, déesse de l'intelligence ? Si l'artisan ne peut user de la science avec raison, il sait s'appuyer sur la *technè* avec ruse. L'art d'Ulysse et de Dédale est d'être avant tout plus rusé que l'ennemi et de redoubler de méfiance envers ce dernier à l'instar de Zeus qui redoutant sa fille Métis, décide de l'avaler et peut donner ainsi naissance seul à Minerve.

1/ Dans l'art grec, l'art archaïque désigne la période de 700 à 480 av. J. -C. Les œuvres majeures sont le *Kouros colossal du Cap Sounion, le Cavalier Rampin, l'Héra de Samos*.

2/ Thésée, fils d'Égée et d'Aetha, est un héros athénien. Il contribue à unifier l'Attique autour d'Athènes et met en place un système démocratique réparti en trois classes : les nobles, les artisans et les cultivateurs.

3/ En effet, Platon dans le *Ménon* (97 *d-e*) (1950 a, p. 553-554) compare les opinions droites aux statues de Dédale. Celles-ci, liées les unes aux autres, sont « des œuvres parfaitement belles « comme les opinions droites « produisent tous les bienfaits du monde «. Les historiens d'art désignent par le terme « dédalisme «, la sculpture frontale qui se développe en Crète entre le VIIIe siècle et le milieu du VIIe siècle av. J -C., puis à Sparte au VIIe av. J. -C.

II. L'ARTISAN DANS LA CITÉ DES PHILOSOPHES

La guerre du Péloponnèse (431-404 av. J. -C.)[1] oppose Athènes, berceau de la démocratie, à Sparte et à Corinthe, cités oligarchiques du Péloponnèse. Ce long conflit qui s'achève par le siège d'Athènes et la destruction de ses murailles, marque une crise de la démocratie et plus encore une crise philosophique de la *politeia*, c'est-à-dire de l'organisation des pouvoirs et des magistratures ainsi que du régime politique de la cité. Et la réflexion que Platon porte sur la connaissance ou Aristote sur l'essence s'attache à penser la cité idéale.

1. La cité, une affaire de philosophes

A. Platon et le philosophe-roi

Face à la faillite de la démocratie athénienne, Platon s'attache à concevoir une cité juste dans La République. Si elle naît de l'incapacité des hommes à se suffire à eux-mêmes, elle ne peut se satisfaire de l'incompétence ou de l'indifférence à l'égard de l'intérêt général. De fait, Platon confie sa gouvernance aux hommes qui savent, c'est-à-dire à ceux qui contemplent les Idées, les philosophes-rois. Ces derniers se situent au sommet de la hiérarchie sociale de la cité tandis que les guerriers assurent sa protection et les producteurs (agriculteurs et artisans) satisfont à sa vie matérielle. À mesure que les besoins s'accroissent, le nombre des métiers se multiplie. La cité juste ou idéale tient de l'art de gouverner que Platon explicite à travers la métaphore du tissage (*Le Politique* 279 *a*, 1950-b p. 375). En effet, l'art royal consiste à entrecroiser les différentes catégories qui forment la société de la cité afin d'obtenir « le plus magnifique de tous les tissus et le plus excellent « (*ibid*. 311 *c*, p. 429). Et c'est sous le regard de la cité idéale de *La République* que Platon s'en remet à une approche plus imparfaite de la cité dans les dialogues *Le Politique* et *Les Lois*. Il n'hésite pas à revenir à la propriété privée ainsi qu'à la famille qui forment la structure de la cité des Magnètes, attentif à une équitable répartition de l'espace de la cité comme pour mieux les contrôler. Bien que Platon emprunte la métaphore du tissage pour définir la cité juste, il considère l'artisan, *banausoi* avec quelque mépris. C'est une question de connaissance. Dans *Le Banquet* (203*a*) (1950-a, p. 736), il le distingue du *demiourgo*i qui possède la science des choses religieuses, l'artisan, lui, n'a que la connaissance de l'objet à travers l'expérience de sa fabrication par opposition à la connaissance de la science. Et s'il réalise des sculptures, ces dernières ne sont que le reflet des Idées.

B. Aristote

La définition de la cité que Platon propose à partir de la division du travail et des échanges ne satisfait pas entièrement Aristote. Plus qu' « une simple communauté de lieu, l'État, c'est la communauté du bien vivre et pour les familles et pour les groupements de famille, en vue d'une vie parfaite et qui se suffise à elle-même » souligne-t-il dans *La Politique* (III, 9, 1280*b* 30), (1996, p. 86). Il conçoit la finalité de la cité naturelle au service de la perfection de l'individu sans toutefois négliger sa dimension économique et politique. En

1/ La guerre du Péloponnèse oppose Athènes et le Ligue de Délos (478 av. J. -C.) à l'alliance continentale entre les cités de Béotie et du Péloponnèse. Elle annonce la perte de l'hégémonie de la Grèce.

un mot, la cité est avant tout une communauté morale visant la vertu des citoyens. Mais il rejoint Platon, lorsqu'il reconnaît avec lui, l'activité économique comme un métier et affirme l'impossibilité pour les non citoyens de pratiquer deux métiers en même temps. De fait, les artisans sont évincés des affaires de la cité et dès lors le lien social se définit non plus en fonction d'un service proposé à la communauté, mais en fonction de la capacité politique et juridique de décider le sort de celles-ci et d'inventer un bien être moral selon Aristote. Mais seuls les citoyens peuvent pratiquer la vertu. Il distingue lui aussi trois classes dans la cité : les riches, les pauvres et la classe moyenne. C'est précisément la nature du lien social qui exclut les métèques et les esclaves de la vie politique. Paysan de modeste condition ou étranger, ou bien esclave « par nature « pour Aristote, l'artisan doit pratiquer un métier pour gagner sa vie. N'étant pas propriétaire, ne disposant pas de temps libre ou *otium*, il ne peut ni être reconnu citoyen, ni participer à la vertu morale.

Il s'agit là du reflet d'une société aristocratique qui persiste dans la pensée grecque : elle écarte le peuple, *démos* de la vie politique alors même que Périclès[1] avait fondé quelques décennies auparavant la démocratie à Athènes. Si le philosophe-roi gouverne la cité dans *La République* de Platon, et assure la justice, c'est l'amitié pour Aristote qui assure l'unité de la cité. Cette division sociale se reflète dans son espace. Aristote la conçoit en considérant l'acropole ou la partie haute de la ville, ou l'espace de la liberté auquel ne peut accéder un travailleur manuel et l'*agora* du bas, lieu des échanges commerciaux.

2. La cité des Magnètes, l'artisan indésirable

En s'inspirant de l' Île du Bienheureux qu'Hésiode appelle dans ses écrits, garante d'une royauté juste et d'éternité, Platon s'attache à modeler les contours de la cité idéale, depuis sa forme spatiale à son organisation politique et sociale à travers ses différents dialogues. Ainsi L'Atlantique, à la différence d'Athènes construite sur un plan circulaire à partir de l'Acropole, apparaît comme une vaste île au plan rectangulaire. Elle révèle une organisation stricte de ses différentes activités politiques, religieuses et économiques ou guerrières. Mais cette cité idéale engloutie par un cataclysme ne serait en fait que l'Athènes de Périclès (vers 495-429 av. J. -C.) d'après les spécialistes, prend des allures plus précises à travers *Les Lois*. La cité est organisée à partir de l'Acropole en cercles concentriques qui déterminent les zones réservées à l'habitation et à la culture. Elle est divisée en 12 secteurs permettant aux citoyens de bénéficier d'une maison située au centre de la cité et d'une autre à la campagne. L'organisation géométrique s'attache à fixer son organisation sociale et politique dans la terre et de figer également sa population.

La cité idéale que Platon conçoit dans *Les Lois*, présente une organisation géographique de ses habitants selon le principe d'utilité. L'artisan qui réside dans la cité des Magnètes ne peut ressembler à Margitès, personnage légendaire qui pratiquait tous les métiers

1/ Périclès (vers 495-429 av. J.- C.), homme d'État et orateur athénien entre les guerres médiques et la guerre du Péloponnèse. il s'entoure de penseurs et d'érudits : Sophocle, Hérodote, Protagoras. Il poursuit l'œuvre politique que Clisthène avait engagée avec la démocratie. Et il initie de vastes chantiers à Athènes comme la reconstruction de l'Acropole détruite pendant la seconde guerre médique et l'édification du Parthénon où Phidias travaille.

mais aucun correctement : il doit au contraire maîtriser un savoir-faire bien précis pour faire partie de la cité : « aucun forgeron ne doit en même temps pratiquer le travail du bois, pas davantage celui qui travaille le bois ne devra s'occuper, plus que de son propre ouvrage » (VIII 846 *a*,1950-b, p. 947). Dans ce dialogue, Platon réfléchit à la conception d'une cité idéale où la richesse et la pauvreté seraient exclues et qui serait constituée d'habitants ordinaires. Trois hommes, Mégille de Lacédémone, Clinias de Crète et un Étranger d'Athènes se rendent depuis Cnossos, à la grotte de Zeus, située sur le mont Ida. Sur le chemin, ils discutent de la cité idéale que pourrait être cette nouvelle colonie. L'un d'eux, Clinias de Cnossos propose de diviser le territoire de la cité des Magnètes, nom donné à la cité, en douze sections égales à partir desquelles 5 040 lots seraient faits de sorte que les habitants bénéficient d'un espace en ville et d'un autre à la campagne (*ibid*., 745 *b-d*, p. 805-806). La cité serait construite autour de l'Acropole en quatre cercles concentriques : le premier comprendrait l'Acropole dédiée à Hestia, Zeus et Athéna. Le deuxième cercle définirait la ville, tandis que les deux derniers sépareraient respectivement les faubourgs des terres cultivables. Le principe de division de l'espace urbain indique une organisation géographique certes, mais surtout politique et économique du territoire. Le mouvement concentrique indique à la fois un mode d'ordonnancement de l'espace urbain à partir de la place publique, l'*agora*, et un temps commun partagé par tous les habitants de la cité. À partir de l'étude que Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet (1930-2006) consacrent à la question de l'espace–temps chez les Grecs (1991), on peut établir que les différents cercles de la cité des Magnètes, à la manière des astres, écrivent sur son sol le temps cyclique pour mieux l'associer au temps cosmique. Dans le mouvement concentrique de la cité, Platon précise dans le même dialogue la répartition géographique de ses habitants : « d'autre part, il faut équiper le reste du pays tout entier en hommes de métier, que l'on divisera en treize sections ; l'une d'elles sera dans la Ville et divisée à son tour, elle aussi, entre les douze quartiers de celle-ci, en même temps, que répartie dans les faubourgs qui l'entourent circulairement, tandis que dans chaque village, habiteront les ouvriers de différents corps de métier qui seront utiles aux cultivateurs » *(Les Lois*, 848 *e*, 1950*b* p. 941). Platon décide de fixer les artisans ou les métèques à une place, et de leur déterminer un temps, celui du métier. La situation spatiale et temporelle de l'artisan dans la cité appartient au mouvement circulaire du temps, conception que les Grecs maintenaient.

Il semble que seule l'utilité de son travail soit prise en considération et puisse contribuer à constituer son lien social. Mais l'ensemble des artisans comme les marchands de la cité des Magnètes sont des métèques qui sont installés à la fois dans la ville et dans les faubourgs tandis que certains d'entre eux sont placés près des paysans. Le positionnement géographique des artisans se définit par le rôle qu'ils peuvent avoir au sein de la cité. Ils ont leur place à condition qu'ils mettent leur métier au service de ses habitants et qu'ils ne gênent personne. La répartition que Platon établit dans la cité des Magnètes souligne l'ambivalence que la philosophie prête aux fabricants et aux artistes. Ils doivent réaliser un travail parfait pour mériter leur salaire mais se révéler discrets comme si la pensée grecque cherchait à diminuer l'efficacité de la technique. La cité des philosophes serait-elle plus proche des dieux que des hommes ? C'est

bien là que Platon établit une distinction en l'artisan, entre sa personne sociale et sa personne politique. Il peut vivre dans la cité, car il est utile, mais l'exercice de son métier lui interdit de participer à son activité politique.

III. L'ARTISAN ET LA CITÉ, AUX LIMITES DE LA CITOYENNETÉ

1. La cité de la raison

D'après les études menées par Lewis Mumford (1895-1964), historien et urbaniste américain, sur la cité (1964)[1], le développement de celle-ci depuis le milieu de la période paléolithique est lié à la convergence d'un ensemble de facteurs plus complexes que la seule croissance d'un village ou même la présence de fortifications. En effet, les archéologues considèrent que la « révolution urbaine », expression qui sera reprise par Henri Lefebvre (1901-1991)[2] dans le cadre de la sociologie, n'est pas le seul fait de la civilisation grecque mais remonte surtout à la civilisation mésopotamienne avec Ur ou Akkad. Dans la région de la Grèce, à l'époque mycénienne, des agglomérations naissent non loin des palais de Mycènes au Ier millénaire. À l'aube du VIIIe siècle av. J. -C.[3], le village prend la forme d'une cité-État consacrée à une divinité. La définition du territoire géographique n'est pas suffisante pour la désigner, ce sont ses habitants qui la constituent. Bien qu'elle reflète le monde des dieux sur la terre protégée par une enceinte, son développement est solidaire de l'évolution technique qui encourage des activités différentes de l'agriculture comme l'artisanat et de l'essor du commerce. Si ces activités soient quelque peu dédaignées par les Grecs, elles contribuent considérablement à son affirmation et à l'échange des cités entre elles. Enfin, elle invente une nouvelle organisation politique, la démocratie avec le rôle des citoyens qui constituent certes une minorité. Nous pourrions dire que la cité marque le tournant où les hommes cessent de prêter aux dieux le pouvoir d'inspirer leur destin pour l'assumer pleinement avec leurs propres moyens : institutions politiques, innovations techniques. L'organisation juridique comme le déploiement technique à travers l'invention de la roue du potier, le métier à tisser où la navigation à voile entraînent l'apparition de nouvelles professions qui sont les indices d'un profond bouleversement de la pensée grecque. Cette dernière s'efforce de concevoir un nouvel ordre du monde, non plus à partir de poèmes épiques chantés, mais à partir de récits écrits qui tendent à rendre compte de la nature de la vie de l'homme. C'est l'exercice du discernement qui anime la réflexion des philosophes sur la quête du fondement du monde dissimulé derrière les phénomènes. Ce fondement ou principe ne relève plus du monde céleste comme une force à la fois supérieure et extérieure aux hommes, mais relève de l'immuable,

1/ Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1964.

2/ Henri Lefebvre rédige La Révolution urbaine en 1970 où il élabore une réflexion sur l'urbain, synonyme de «vie urbaine« et de « société urbaine «.

3/ D'après Claude Mossé (*Histoire d'une démocratie, Athènes des origines à la conquête de Macédoine*, Paris, Le Seuil, 1971), la cité grecque naît au début du VIIIe siècle av. J.-C., puis elle présente une organisation politique et devient un centre économique à partir de la seconde moitié du VIe siècle av. J. -C.. C'est à la fin du VIe siècle que Clisthène répartit les citoyens d'Athènes en tribus. Après la guerre du Péloponnèse, au IVe siècle, Athènes ainsi que d'autres cités grecques perdent leur autonomie.

du permanent. Il s'agit d'inventer un nouvel ordre du monde à partir du *nomos*[1] ou loi qui permet l'équilibre de l'univers. Mais c'est également le terme que les Grecs utilisent pour l'ensemble des lois qui définissent les divers aspects de la vie en société dans un régime démocratique. L'apprentissage de la raison ou du *logos* encourage la recherche d'explications qui appartiennent désormais au temps de l'homme et non plus à celui des dieux. L'homme grec ne chante plus l'univers mais il le raisonne, en un mot, il le pense. Les Grecs passent du *mûthos* au *logos* : la formule peut paraître brutale, pourtant elle met en évidence la formation d'un nouvel ordre de penser la nature, la cité et l'homme qui annonce l'histoire de la philosophie occidentale. Et parallèlement au développement de la rationalité, la dimension démocratique de la cité s'invente à partir de la notion d'*isonomia*[2] ou principe de mise en ordre de la cité sur « l'égale répartition « du pouvoir (*kratos)*. Il semblerait que Clisthène[3] introduise les termes de *nomos* et d'*isonomia* dans la vie politique athénienne à la fin du VIe siècle av. J. -C. Il s'agit bien de concevoir l'organisation de la cité selon un équilibre ou une juste mesure entre le pouvoir placé au centre de la cité et sa répartition équitable entre les citoyens. Finley définit dans son ouvrage *Les anciens grecs,* la cité « rationnelle » comme « un état se gouvernant lui-même » où « des gens agissant de concert et [qui] devaient être capables de s'assembler et de traiter de problèmes face à face » (1971, p. 49-51). Et l'objet de la démocratie sera de préserver l'espace civique de toute démesure du pouvoir qui le soustrairait au partage (*mèson*). Quand la raison, ou le *logos*, élit domicile sur l'agora, elle soutient l'effort quotidien des citoyens pour inventer la cité idéale à partir de lois communes. Nous pourrions rapprocher ceci de ce que Max Weber (1864-1920) nomme *Lebensführung* (conduites de vie). Dans son ouvrage *Études wéberiennes*, rationalités, histoires, droits, Catherine Colliot-Thélène entend ce concept comme « la manière dont les hommes mènent leur vie qui se modifie dans son ensemble, et l'intellectualisation, dont participe le progrès de la pensée scientifique « (2001, p. 81). Dès lors, la cité grecque, à la lumière de cette étude, apparaît comme une manière de penser la vie en communauté, suffisamment déterminante pour s'imposer comme référence à nos sociétés occidentales. En revanche, la *Lebensführung* constitue un champ d'études pour Weber, en particulier à l'époque de l'Antiquité.

Dans l'histoire de la Grèce antique, l'atelier de l'artisan joue un rôle essentiel dans le développement de la cité. Les fouilles archéologiques, même si elles ne peuvent nous révéler l'ensemble de la civilisation grecque, elles nous renseignent avec le concours de la littérature principalement sur ceux qui sont situés à Athènes. Les ateliers de céramique ou de textile, par exemple, présentent un savoir-faire spécialisé qui implique une organisation des différents moments de fabrication et une différenciation sociale entre les individus qui y participent.

1/ Précisions que *nomos* ou *nomoï* au pluriel signifie, les « lois «, les « conventions « ou l'ensemble des lois légales qui codifient la vie de la cité, autrement dit la constitution.

2/ Ce terme désigne l'égalité juridique pour les Athéniens et il a pour pendant celui d' *isegoria* qui définit l'égalité de parole des citoyens athéniens face à l'*Ecclesia*.

3/ Clisthène (vers 601-570 av. J.-C.), homme d'État athénien, il participe à la chute des Pisistratides. Contre la réaction aristocratique menée par Isagoras, il supprime les tribus fondées sur les liens du sang pour instituer le dème, entité locale qui devient la cellule politique et administrative.

Depuis l'atelier de l'*oïkos*[1] (maison) jusqu'à l'atelier dont la production le rapprocherait d'une usine (les historiens anglo-saxons utilisent le terme de *factory*), il joue un rôle essentiel dans la cité et ce non seulement au sens économique du terme, mais aussi en un sens plus profondément politique. En effet, la présence des ateliers dans les cités est considéré comme un des éléments constitutifs de l'urbanisme. Par conséquent, l'artisan relève d'une certaine complexité autant dans l'imaginaire que dans la philosophie de la civilisation grecque. S'il n'occupe pas dans la cité une place aussi bien établie que dans la cité des Magnètes, il devient avec l'artiste, l'un des complices de sa grandeur.

2. Qui sont les artisans ?

L'économie des cités est principalement organisée autour de l'agriculture : ce sont les propriétaires terriens d'*oïkos* (maison) qui détiennent le pouvoir tandis que le paysan cultive la terre. Dans chaque *oïkos*, les serviteurs ou esclaves assurent les travaux agricoles et les travaux domestiques qui ne nécessitent pas un savoir-faire particulier tandis que les femmes participent aux travaux liés au textile avec la maîtresse de maison. En revanche, dès l'époque archaïque, les artisans spécialisés dans la métallurgie ou la ferronnerie par exemple, se rendent de maison en maison qui vivent alors dans une économie quasi-autarcique, pour offrir leurs services.

A. Solon et Athènes

Comme une profonde crise sociale traverse la Grèce, due à l'opposition de familles aristocrates et de la paysannerie ainsi qu' à l'insuffisance de terres cultivables suffisantes, on observe, vers 750 av J. -C., un premier mouvement de colonisation qui se dirige vers la côte de la mer Ionienne, la Sicile et le sud de l'Italie, puis vers 650 av. J. -C., des Grecs préfèrent s'installer autour de la mer Noire. Seule Athènes n'est pas atteinte pas l'émigration, mais la crise sociale ne l'épargne pas pour autant. En effet, au VIe av. J. -C., la tension entre les aristocrates, grands propriétaires terriens, et les paysans éclate et, seul Solon[2], élu alors archonte d'Athènes, parvient à la temporiser en prenant des mesures pour protéger les paysans. D'origine aristocratique, il ordonne l'abolition de leurs dettes par l'arrachage des bornes ou *horoi* qui marquaient dans la terre les hypothèques à l'égard des créanciers. Et quand la terre ne suffisait pas à recouvrir la dette, le paysan était saisi pour le travail qu'il pouvait fournir ou pour gage. L'abolition des dettes pour les paysans libère les Athéniens qui avaient été réduits à l'état d'esclaves jusqu'à présent, et interdit dorénavant la servitude. Dès lors, la répartition des citoyens n'est plus établie en fonction de leur capital mais à partir de leurs revenus annuels. L'action de Solon, certes déterminante pour la condition des paysans athéniens, est décisive pour l'essor de l'artisanat. Il encourage les plus pauvres d'entre eux à se tourner vers

---

1/ Ce terme grec désigne la maison, le maître, sa famille ainsi que les esclaves. Son organisation est appelée *Oïkonomia*.
2/ Solon (vers 640-559 av. J.-C.) est un homme d'État, un poète et un législateur athénien. En 594, il est élu archonte et tente de sortir Athènes en prise d'une crise sociale dès la fin du VIIe siècle. Solon décrète la « remise du fardeau « ou l'annulation des dettes des paysans et favorise l'installation d'artisans étrangers. Enfin, il institue un système censitaire où les classes des citoyens sont définies par leurs revenus fonciers. Son œuvre politique esquisse le cadre de la démocratie que Clisthène et Périclès affirmeront au cours des siècles suivants.

l'artisanat et favorise également l'immigration d' artisans étrangers. Ce déplacement d'intérêt contribue largement à ce que l'artisanat joue un rôle prédominant dans la cité. D'une part, il offre alors la possibilité pour les esclaves d'accéder au statut d'hommes libres, de vivre d'un métier plus spécialisé et par conséquent, d'occuper une place plus visible dans la cité. D'autre part, il participe à sa paix sociale. L'intérêt porté à ce domaine ne constituerait-il pas une étape dans la relation qui se noue au fil des siècles, entre les artisans et la cité ? Les artisans n'y tiendraient-ils pas déjà une place politique ? Il apparaît qu'à travers leurs activités menées face aux propriétaires terriens et aux paysans, ils firent progressivement leur la cité.

Ce serait une méprise de considérer les artisans comme étant tous des « anciens « paysans. Se satisfaire de la qualité générique du terme « artisan » serait renoncer à la diversité et à sa complexité. Le métèque[1] occupe une place importante dans l'activité de l'artisanat et du commerce. Il vient d'une cité alliée et ne peut prétendre ni à la citoyenneté et par conséquent, ni à l'accession de la propriété. S'il ne peut participer à la vie politique, par contre, il est intégré avec succès à la vie sociale grâce à son travail dans les métiers du bâtiment. Il est notamment présent sur les chantiers de l'Acropole, ou dans les ateliers de céramique. Souvent attiré par le rayonnement économique et intellectuel, il se fixe dans l'une d'entre elles. C'est le cas de Céphalos, le père de Lysias (440-375 av. J. -C.)[2] qui décide de quitter Syracuse pour s'installer à Athènes. Il ouvre un atelier de boucliers situé dans le quartier du Pyrée qui devient si prospère qu'il en devient un des hommes les plus riches. Parmi les métèques se rangent de nombreuses personnalités qui, à leur tour participent au rayonnement de la cité comme Hérodote d'Halicarnasse[3], Anaxagore de Clazomènes[4], Gorgias le sophiste[5] ou bien encore Pasion[6] qui devient un célèbre banquier à Athènes.

B. L'artisan dans la cité de Clisthène : vers des liens civiques

Clisthène décide de poursuivre l'œuvre de Solon réforme en 508-507 av. J. -C. et il propose une réforme profonde de la polis. Il décide de remettre l'exercice du pouvoir au *dèmos*, au peuple réuni en *ékklésia*, tandis que le rôle du Conseil des Cinq-Cents ou la *boulè* et du conseil de l'Aérophage composé d'anciens archontes déjà institués par Solon se limite à être consultatif. Les citoyens sont répartis entre quatre tribus dont chacune d'entre elles

1/ Terme qui vient du mot grec *métoikos*. Mot formé à partir du terme *oïkos*, la maison et méta qui marquerait le changement. Le métèque est par conséquent celui qui a changé de maison, de domicile, par extension de cité. Rappelons que le métèque doit avoir un *prostaes*, ou protecteur qui est souvent le propriétaire de son logement. Par ailleurs, le métèque doit s'acquitter du *métoikion*, taxe annuelle.

2/ Lysias (vers 455-vers 380 avant J. -C) est le fils d'un riche marchand d'armes de Syracuse établi à Athènes. Il devient marchand d'armes à son tour et il s'oppose à la tyrannie des Trente. Un de ses frères, Polémarque est assassiné. Il devient un logographe apprécié. Malgré le soutien apporté à la défense de la démocratie du Pyrée en 403, il n'est pas reconnu comme citoyen, et demeure un isotèle, un étranger privilégié.

3/ Hérodote d'Halicarnasse (vers 484-420 av. J. -C), né à Halicarnasse en Carie, il fuit le tyran Lygdamis vers 460 et voyage en Égypte, dans l'Empire perse. Il s'établit vers 447 à Athènes où il est reconnu par Périclès. En 443, il contribue à la fondation de Thourioi, en Grande Grèce, où il rédige *Les Histoires*.

4/ Anaxagore de Clazomènes (500-428 avant J. -C), né en Asie Mineure, il vient à Athènes et devient un proche de Périclès. Philosophe présocratique, il est également un commentateur des poèmes d'Homère.

5/ Gorgias (vers 485- ?av. J. -C.), originaire de Sicile, il est connu pour ses discours épidictiques. Platon le considère plutôt comme un rhéteur.

6/ Pasion (vers 430-vers 370 av. J. -C.) est un banquier athénien qui possède également une fabrique de boucliers. Né avec le statut d'esclave, il devient citoyen.

comprend plusieurs phratries. Ces dernières étaient elles-mêmes, divisées en clans *genê* ou *thiasos*. Mais son action principale consiste à réunir les tribus par dème ou circonscription territoriale, soit une unité de base de la cité dont le représentant siège au Conseil des Cinq Cents. Athènes comprend elle-même plusieurs dèmes. L'appartenance à une famille aristocratique s'efface devant l'appartenance à un dème, où se retrouvent les citoyens d'origines diverses. La réforme de Clisthène impose à la place des liens de parentés, « une parenté civique « selon l'expression de Claude Mossé (1984, p. 153) : il décide de répartir les Athéniens en dix tribus, à la tête de chacune il place un ancêtre. Au nom de l'*isonomia*, l'opposition entre l'agriculteur et l'aristocrate est abrogée par l'égalité juridique de telle sorte que les paysans pauvres, les artisans issus de la paysannerie ou les étrangers venant d'autres cités s'inscrivent plus aisément dans la vie d'Athènes. De fait, les relations filiales ou de maître à esclave se transforment : désormais ce sont les liens de la « parenté civique » qui supplantent ceux de l'*oïkos* ou de la famille. Le terme de citoyen, du fait qu'il ne désigne plus uniquement l'aristocratie mais également des classes moyennes de la cité, signifie aussi une nouvelle forme de solidarité des hommes entre eux au nom de la cité. Au lendemain de la deuxième guerre médique (449-447 av. J. -C.)[1], Athènes semble plus disponible à la démocratie que Périclès défend (vers 494-429 av. J. -C.) dans l'oraison funèbre prononcée à l'intention des morts de la guerre du Péloponnèse. Paradoxalement, il concentre son action politique sur une restriction de l'accès à la citoyenneté athénienne qui ne peut être accordée seulement à un sujet dont le père et la mère sont athéniens. L'égalité politique est quelque peu restreinte par la notion de mérite qu'il avance comme une qualité nécessaire pour participer à la vie politique. Il faut désormais être le meilleur de tous.

À la suite des saccages commis par les Perses à l'Acropole, Périclès engage de vastes chantiers qui ont largement contribué à sa réputation de grand constructeur et qui ont marqué le rayonnement artistique et culturel d'Athènes. Ce dernier s'éteint avec la longue guerre du Péloponnèse (431-404 av. J. -C.). Après la mort de Périclès, en 429 av. J. -C., la démocratie n'est plus issue du milieu aristocratique riche et cultivé, mais se déplace vers une frange de la population plus modeste de la cité, les artisans. C'est Cléon (?-422 av. J. -C.)[2], fils d'un tanneur, devenu homme politique, qui marque à lui seul leur présence au pouvoir.

IV. LES ACTIVITÉS DE L'ARTISAN ET SES LIEUX DANS LA CITÉ

1. L'atelier, un espace de travail dans la cité

L' organisation sociale de la cité grecque, c'est aussi une conception de la ville qu'accompagne une distinction d'une part, entre les espaces publics et privés, et d'autre part, entre les espaces propices à la connaissance, à la sagesse, et ceux destinés au travail comme l'atelier, les échoppes (voir Illustration n°1). En dehors des temples et de l'*agora*, l'espace public

---

1/ Les guerres médiques opposent les cités grecques aux Perses pendant la première moitié du Ve siècle av. J. -C.
2/ Cléon (?-422 av. J. -C.), homme politique athénien, il joue principalement un rôle d'orateur pendant la guerre du Péloponnèse.

consacré aux débats, peu d'espaces sont réservés à l'art ou à la culture sinon le *mouseion*[1], consacré au culte des Muses, et la Pinacothèque où l'on expose des œuvres. De fait, le terme d' « atelier » ne revêt pas la dimension artistique ou culturelle que nous pouvons lui prêter aujourd'hui. Il est avant tout, « une construction, ou une partie de construction, dans laquelle on produit et/ou répare des objets, on prépare des produits de consommation ou des matériaux « selon la définition qu'en donne René Ginouvès (1998-*c*, p. 111). Il est certain que la définition du terme demeure large de telle sorte que le mot « atelier » n'est pas attaché à une activité particulière, mais en recouvre un grand nombre qui associe souvent la fabrication à la vente. Par conséquent, son espace en est l'expression à travers la définition de l'échoppe : « boutique de petites dimensions, à l'intérieur de laquelle le client ne pénètre pas et qui est en grande partie occupée par une activité artisanale » *(ibid*. p. 111). Cependant, il existe des termes pour désigner des lieux réservés au commerce comme « la boutique », « installation permanente de stocker une certaine quantité de marchandises et de les présenter à la vente » (*ibid*. p. 117) ou encore l'entrepôt « bâtiment dans lequel on dépose les marchandises avant qu'elles ne soient présentées à la clientèle, ou après leur achat; on peut aussi utiliser le mot magasin » (*ibid*. p. 119).

Les activités s'étendent du domaine de la nourriture (minoterie, boulangerie, huilerie, pressoir à vin, le cellier, la boucherie, la poissonnerie), à la confection des vêtements (atelier de tissage, atelier de foulon, la teinturerie, la tannerie, l'atelier de cordonnerie), en passant par la production d'objets divers (atelier de potier, la briqueterie, la fonderie, la forge, l'atelier monétaire, l'atelier d'orfèvre, l'atelier de tailleur de pierre, l'atelier de verrerie et la menuiserie). Ce dernier domaine correspondrait davantage à notre définition de l'atelier.

La liste que dresse Ginouvès ne mentionne ni l'atelier situé dans les maisons, dans les *oïkoï*, ni ceux installés provisoirement sur les chantiers. Enfin, le terme est également employé pour désigner le lieu de travail d'artistes comme celui de Phidias[2]. Il convient de souligner le flou sémantique lié au terme « atelier « qui ne définit ni sa taille, ni sa production. Par conséquent, il fait partie du processus général de production aussi bien dans le cadre d'une économie à caractère autarcique que dans celui d'une économie à plus grande échelle, exportant ses marchandises vers d'autres cités.

D'après les recherches menées par l'archéologue britannique Robert J. Hopper sur la question du commerce et de l'artisanat en Grèce présentées dans son ouvrage *Trade and industry in classical Greece, Aspects of greek and roman life* (1979), les ateliers athéniens sont nombreux (sans pour autant qu'un nombre puisse être avancé) et présentent de très petites structures. Cependant, à l'époque classique, certains se détachent de l'anonymat. Le père de Lysias (440-375), Képhalos, ouvre un atelier de fabrique d'armes au Pirée qui doit principa-

1/ Le terme de *mouseion* désigne en premier, un sanctuaire consacré aux Muses, divinités des arts, puis les institutions dédiées aux arts. Ptolémé Ier (305-283 av. J. -C.), compagnon d'armes d'Alexandre le Grand, devenu roi d'Égypte, fonde à Alexandrie devenue capitale la Bibliothèque et le *Mouseion* où se réunissaient les érudits.

2/ Phidias (Ve siècle av. J. -C.), sculpteur qui a vécu à la période des guerres médiques. Élève de Hégias, il a travaillé sur le chantier du Parthénon. La réalisation de statues chryséléphantines du nom de la technique à la cire perdue appliquée à des œuvres colossales contribue à sa renommée. Parmi les œuvres qui lui sont attribuées : *la statue de Riace et l'Amazone Mattei*.

lement sa richesse à la guerre du Péloponnèse. Pasion, ancien esclave d'Archestratus puis devenu métèque et enfin citoyen du dème d'Acharné au IVe siècle av. J. -C., est surtout connu pour être l'un des plus riches banquiers d'Athènes avant d'y ouvrir un atelier d'armes.

À partir de la littérature d'alors et des fouilles archéologiques, il est possible de reconstituer, non sans difficultés, la conception des ateliers et leur inscription dans la cité qui dépendent essentiellement du matériau et des techniques utilisées. Par exemple, le travail du verre se répartit entre les ateliers qui traitent le verre brut et ceux qui réalisent les pièces. Par contre, les céramistes préfèrent s'installer à l'extérieur d'Athènes non loin des carrières d'argile, pour des raisons de commodités, mais beaucoup d'entre eux s'établissent dans un quartier qui prend leur nom, le quartier de Keramikos, situé au nord-ouest de l'Acropole. Ceux qui travaillent dans le domaine du textile sont aux abords de l'Agora, comme les fondeurs de bronze s'implantent dans le quartier résidentiel de Meleite, où une rue porte leur nom. Les fouilles archéologiques témoignent de la présence de l'atelier dans les habitations où la vie familiale se confond avec le travail.

2. L'activité de l'artisan, objet de mépris et d'admiration

A.Travail et *Otium*

S'il est honteux d'être oisif ou pauvre, le travail constitue pour Hésiode[1] le meilleur moyen de s'enrichir. D'une manière paradoxale, le travail de l'artisan, terme qui n'a pas d'équivalent dans la langue grecque, appelle le mépris de l'aristocrate qui peut se consacrer au loisir (*otium*). En effet, il exécute des travaux plutôt vils, car essentiellement manuels, et il travaille pour les autres. Ainsi, son activité paraît réunir un ensemble de contraintes, non seulement techniques, mais aussi sociales dans la mesure où il dépend du besoin de la communauté.

Si le travail nécessite un effort physique (*poros*) souvent réalisé dans l'atmosphère étouffante d'un atelier, c'est aussi le contexte dans lequel il s'inscrit qui pose problème. En effet, contrairement à l'activité de l'aristocrate qui se dédie à la vie politique de la cité, à la gestion de ses biens, ou à ce qu'il lui plaît, l'artisan travaille par besoin. La distinction n'exprime pas seulement une différence sociale et économique, mais elle atteste plus profondément d'un aspect de la pensée grecque. L'absence de troubles ou de tourments, ou ataraxie est la quête de la vie de tout homme grec, plus précisément de tout homme grec qui dispose de la liberté de choisir son activité et de ne pas se laisser absorber par des occupations matérielles. Elle s'oppose à la contrainte que représente le travail. L'artisan (*démiourgoi*) ne l'a pas choisi, il est accaparé par les soucis que lui procurent les occupations.

B. Progrès techniques et division du travail

La technique joue un rôle déterminant dans l'organisation du travail. C'est le cas de celle du moulage connue dès la fin du IIIe millénaire en Orient. Elle permet de réaliser de nombreux exemplaires d'une pièce au risque que le travail de l'atelier ne devienne « indus-

---

1/ Hésiode (VIIIe-VIIe av. J. -C.), poète, théologien et prophète, il serait l'auteur des *Travaux et des Jours et de La Théogonie*.

triel ». Elle modifie l'activité des artisans. Si la technique du moulage ne nécessite pas un savoir-faire particulier de leur part, en revanche, la maîtrise parfaite de l'une de ses étapes, celle du modelage, est indispensable pour réaliser le modèle. Et son développement permet de remédier aux éventuelles pénuries de main-d'œuvre spécialisée. Dans le cas où le potier est le chef de l'atelier, il s'entoure d'artisans spécialisés dans les différentes opérations de la fabrication ainsi que de peintres[1]. La conception de l'atelier n'est pas sans faire penser à la remarque qu'Aristote écrit dans *l'Éthique à Nicomaque* : « Ce n'est pas entre deux médecins que naît une communauté d' intérêts mais entre un médecin par exemple et un cultivateur, et d'une manière générale entre des contractants différents et inégaux qu'il faut égaliser » (V, 8, 1133*a*, 15), (1967, p. 241). L'organisation d'un atelier ou d'un chantier ne diffère pas vraiment, car elle s'appuie sur la répartition des tâches en fonction des compétences des uns et des autres (voir Illustration n°2). Il nous serait difficile de ne pas évoquer, ici, la « division du travail » de l' économiste écossais Adam Smith (1723-1790) bien qu'elle soit une théorie économique formulée à la fin du XVIIIe siècle dans son ouvrage *La richesses des nations* rédigé en 1776. Si l'expression semble attachée à l'ère industrielle, elle ne rend pas moins compte d'une conception du travail manuel déjà présente dans l'Antiquité. Le chef de chantier distribue le travail entre les métiers en fonction des différentes étapes de la construction de telle sorte que le partage et la fragmentation du travail en facilitent son exécution. Bien avant les réflexions économiques et politiques qu'Adam Ferguson (1723-1816), Durkheim et Marx développeront au sujet de cette notion, Platon, comme le remarque avec perspicacité Jean-Pierre Séris (1994, p. 11), met en évidence son efficacité. Ainsi, écrit Platon dans *La République*,« Il en résulte dans chaque cas une production plus abondante, plus belle et plus facile, quand un seul exécute un seul produit, selon sa nature et au moment voulu, dispensé de tout le reste « (370 *c*), (1950-a, p. 910). Contrairement à la polis qui sépare les citoyens des non citoyens, le travail de l'atelier ou du chantier s'appuie sur les compétences des ouvriers et leur nécessaire complémentarité effacent pour un moment leurs origines.

C. Le chantier de l'Érechthéion

Si le Ve siècle est appelé le « Siècle de Périclès », c'est son œuvre tant politique qu'architecturale réalisée entre 444 et 430 av. J. -C. qui marque définitivement l'histoire d'Athènes. Périclès ouvre les grands chantiers à Athènes notamment celui de l'Érechthéion, dont la réalisation exige un nombre important d'ouvriers ainsi qu'une organisation du chantier (voir Illustration n°3). Par ailleurs, l'exceptionnelle qualité de son architecture comme celle de ses sculptures en a fait un des chefs d'œuvre de l'art grec. L'Érechthéion, temple dédié au culte d'Athéna aurait été construit autour de 421 et 414 av. J. -C. à l'emplacement du temple du temple d'Athéna Polias détruit par les Perses en 480 av. J. -C. mais il subit les vicissitudes de l'histoire au fil des siècles. Incendié peu de temps après son achèvement, puis au Ier siècle

1/ Sous la tyrannie de Pisistrate, les céramiques attiques témoignent de la technique dite « des figures noires « : les personnages en noir se détachent sur un fond clair de l'argile. Vers 530, la technique évolue vers les « figures rouges «, technique athénienne qui subsistera avec succès jusqu'à la seconde moitié du IVe siècle av. J. -C. Soulignons que les deux techniques cœxistent et suscitent la spécialisation des peintres dans l'une ou l'autre. Enfin, il convient de rappeler que les potiers et les peintres peuvent signer leurs pièces.

av. J. -C. il est restauré par les Romains au IIe siècle de notre ère. Sa construction nécessite, environ une centaine d'artisans dont la majorité d'entre eux est composée de métèques : 42 sont des citoyens, 20 sont des esclaves, tandis que l'origine d'une vingtaine n'est pas définie. D'après les comptes inscrits sur le temple, 44 tailleurs de pierres, 9 sculpteurs, 2 modeleurs sur cire, 7 sculpteurs sur pierre, 19 charpentiers, 3 menuisiers, 1 tourneur, 3 peintres, 1 doreur, 9 manœuvriers et 7 dont l'activité était non définie, travaillaient sur le chantier. Les travaux étaient placés sous la direction de Païanos d'Éphèse et Philoclès d'Agryle. Son édification représente un certain coût qui indique également le temps de travail exigé comme le souligne Marie-Christine Hellmann : « des équipes de 4 à 7 ouvriers ont terminé les colonnes du portique et de l'édifice : chacune nécessitait 350 jours de travail par personne, dont 90 jours pour tailler les tambours à facettes, 100 pour creuser les cannelures et 110 pour le polissage et la finition « (2002, p. 57). Le chantier de l'Érechthéion présente un exemple riche de la répartition du travail, de la définition des tâches souvent très spécialisées. C'est grâce à l'efficacité de la distribution de celles-ci, à l'organisation du travail en équipe comme à son évaluation du temps qu'il constitue un chef d'œuvre de l'architecture.

Les spécialistes de la Grèce antique s'accordent à souligner l'absence d'une catégorie d'artisans ou de métèques dans la cité (Frontisi-Ducroux, Vidal-Naquet, Mossé). S'ils n'appartiennent pas à l'aristocratie, ils ne sont pas pour autant des esclaves attachés à un domaine. De fait, les artisans ne constituent pas un groupe social homogène dans l'histoire de l'Antiquité grecque. Mossé souligne que le terme *démiuorgo*i (artisan) comme celui de *machairopiroi* (fabricant de couteaux), de *klinopoioi* (fabricant de lit) étaient utilisés indifféremment « pour désigner les artisans indépendamment de leur statut, c'est-à-dire aussi bien les citoyens qui s'adonnaient à ces métiers que les étrangers et les esclaves « (1999-*b*, p. 93). En effet, ces derniers peuvent être autant des citoyens, des métèques que des esclaves. La distinction s'opère davantage entre les artisans qui fabriquent eux mêmes les objets et les propriétaires d'un atelier dont seuls les citoyens pouvaient se prévaloir. Mais l'activité artisanale présente en ville ne peut satisfaire les besoins de la cité. Aussi la main d'œuvre domestique vient-elle la renforcer dans certains domaines tel celui du textile. C' est souvent la maîtresse de maison qui, avec l'aide de ses servantes, confectionne les vêtements. Le fait qu' esclaves, métèques ou citoyens puissent travailler ensemble sur un chantier, comme sur l'Acropole, souligne la complexité et l'évolution de la place de l'artisan dans la cité. Ainsi, nous pouvons lire dans la figure de l'artisan un élément privilégié du changement social dans la culture grecque. La traversée qu'il opère depuis le VIIIe siècle av. J. -C. dans la vie sociale de la cité nous invite à formuler l'hypothèse qu'il est porteur de désordre (*dysnomia*) dans la vie sociale. Et Weber souligne « le fait que le travailleur libre et l'esclave travaillaient ensemble conduisait nécessairement au déclassement social du travailleur libre » (1998, p. 162). La remarque du sociologue allemand met en évidence le rôle de l'artisan dans l'ordre social d'Athènes, lorsqu'il est amené à faire équipe avec des esclaves ou des métèques, à l'occasion d'un chantier. D'une manière paradoxale, il ne s'agit pas d'une question de savoir-faire au sens de qualification, mais de la confusion voire de la perte de considération sociale de l'homme libre à travailler avec un

esclave. La diversité que présente la figure de l'artisan contient aussi un soupçon à l'égard de l'ordre social : elle représente le mouvement d'ascension sociale que l'artisan encore esclave peut envisager un jour. Et là, la figure de l'artisan semble partager avec le progrès de la technique le projet d'une transformation de son statut au sein de la communauté de la cité par son travail, peut-être par son argent. L'éventail des figures de l'artisan comme son rôle dans l'économie constituent une menace pour une société établie sur la distinction politique. Enfin, la réputation de sa production par-delà les limites de la cité peut modifier les relations avec les autres cités ou pays. Il semble bien que l'artisan transgresse à son insu, les limites d'un ordre politique peu enclin à intégrer le savoir-faire et le commerce.

D. Le travail de l'artiste

Cependant, si la classe sociale des artisans n'existe pas, en tant que telle, la distinction politique, être ou non citoyen de la cité, constitue une différence cruciale entre eux. À l'exception des autres cités, Athènes est la seule cité au IVe av. J. -C. siècle à considérer les artisans comme intégrés à la vie politique, ce que Platon regrettait certainement. Périclès confie à Phidias la construction du Parthénon. La réputation de son art est déjà appréciée. Phidias, originaire d'Athènes est le fils de Charmide et le frère de Panainos, peintre et sculpteur. Mais son rôle consiste plus à diriger les travaux, même s'il exécute des sculptures dont la qualité marque l'âge classique de l'art grec. Une position paradoxale caractérise l'Antiquité, comme le souligne Alain Pasquier spécialiste de l'art grec (1998, p. 28) : malgré l'admiration que les Grecs éprouvent devant les temples, les sculptures et les peintures, l'artiste est peu reconnu. En tout cas, il ne se distingue pas de l'artisan et ne bénéficie pas d'un statut particulier à l'exception de quelques-uns comme Phidias (Ve siècle), Praxitèle (vers 390-335 av. J.-C.)[1], Euphronios (dernier quart VIe siècle-début Ve siècle)[2] ou encore Zeuxis (vers 464-vers 398 av. J.-C.)[3] dont les réalisations ont marqué l'histoire de l'art. L'artiste travaille essentiellement à partir de commandes que la cité lui confie. Par conséquent, il s'agit essentiellement d'un art monumental et public qui célèbre les dieux et la gloire de la communauté.

Les temples, les sculptures ou les peintures ne sont pas l'expression d'une imagination et ils ne témoignent pas d'une liberté créatrice. Ce qui mérite d'être représenté, c'est le modèle éternel, l'Idée dont la réalité sensible n'est qu'une image. Autrement dit l'artiste, c'est aussi l'intermédiaire invisible qui rend sensible la Beauté idéale et qui assure la ressemblance d'une représentation à un modèle standard reconnu par l'ensemble de la société. Et ses œuvres sont appelées à témoigner de l'ordre harmonieux du monde cosmique, de la nature. L'étude que consacre Lorenz E. Baumer aux reliefs votifs (2000) met en évidence la circulation de représentations entre la statuaire en ronde-bosse et les reliefs votifs comme c'est le cas de celui d'Éleusis (environ 330 av. J. -C.) qui présente Perséphone, Déméter et Triptolème

---

1/ Praxitèle (vers 390-335 av.J. -C.) est un sculpteur réputé dont la période d'activité se concentre entre 375 et 335 av. J-C. Parmi ses œuvres : *l'Apollon Sauroctone*.

2/ Euphronios (dernier quart VIe siècle av. J. -C.-début Ve siècle) est un potier et peintre sur vase réputé à Athènes. Il contribue à diffuser entre la technique de la céramique à fond rouge.

3/ Zeuxis (vers 464-vers 398 av. J. -C.) est un peintre réputé pour avoir introduit le trompe l'œil dans l'art. Son œuvre a disparu.

face à un groupe d'adorants. L'auteur de l'article souligne la ressemblance entre Perséphone et la Korè de Florence datant de 340-330 av. J. -C. Il ne s'agit pas ici d'analyser le style de ces deux œuvres, mais de mettre en lumière la conception des pièces. Il semblerait que l'artiste ait adapté le motif de la ronde-bosse au relief. Il en ressort que les artistes se transmettent d'une génération à l'autre dans un même atelier des modèles de représentation qui assurent une cohérence stylistique.

3. L'Artisan-Artiste et la Cité

A/ Le travail de la terre

La politique menée successivement par Solon et Pisistrate à l'égard des paysans et des artisans assure une amélioration de leurs conditions au sein de la communauté. Toutefois, elle ne peut effacer entièrement des valeurs ancrées profondément dans la culture grecque qui tiennent l'activité manuelle, et plus précisément, celle de l'artisan pour méprisable. Les textes d'Hésiode soulignent certains traits : l'agriculteur et plus encore l'arboriculteur, mène une activité qui ne présente pas un caractère pénible. Il cultive en plein air selon les contraintes climatiques, il ne fait que collaborer au travail de la nature. La culture de la terre, étroitement associée à une représentation religieuse, constitue une manière pour l'homme grec de s'accomplir moralement à travers une connaissance intime de la nature. Il ne s'agit pas d'un travail même si l'équivalent de ce mot n'existe pas dans la langue grecque, mais d'une activité qui vise la vertu (*arete*).

B/ L' écart entre *technè* et *épistémè*

À la différence de l'agriculteur, l'artisan est tenu par les contraintes liées à son métier qui l'éloignent de la nature. Il fournit des efforts souvent pénibles pour fabriquer un objet à partir d'un matériau et il est obligé de travailler dans un atelier, souvent exigu et étouffant. Le bon sens et la communion avec la nature ne suffisent pas pour la ferronnerie, la cordonnerie, il lui est nécessaire d'acquérir la maîtrise d'un savoir-faire spécialisé, de procédés précis qui permettent d' obtenir un résultat aussi certain que possible. Là, le métier de l'artisan présente une connaissance qui n'est plus associée aux croyances religieuses, mais à la science dans le sens où la *technè*, la technique de l'artisan s' impose comme un ensemble de routines définies en vue de produire un objet bien précis. Il est intéressant de rapprocher ici la *technè* de l'artisan, à l'habileté dont use aussi le *sophos*, celui qui maîtrise la parole. L'art de parler en public comme l'art de tailler la pierre exigent une technique dont la maîtrise révèle habileté et ruse. La civilisation grecque tend à opposer l'*épistémè*, la science entendue comme une connaissance abstraite qui appelle à la contemplation comme les mathématiques ou la philosophie, à la *technè* qui désigne une connaissance de routines définies et codifiées permettant l'obtention de résultats escomptés.

Si la langue grecque n'a pas d'équivalent du terme « travail », elle distingue l'activité de production *poïen* qui vise la réalisation d'un objet précis de l'activité de *pratein*, à savoir une activité naturelle dont la fin réside en elle-même et non pas l'exécution d'une pièce. Cependant, la pensée que les stoïciens développent au sujet de l'activité manuelle nous invite

à nuancer l'opposition entre ces deux types d'activités. L'historien de la philosophie Pierre Hadot (1922-2010) souligne dans son ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?*, que la finalité de la production d'un objet ne réside pas dans ce dernier, elle se déplace aussi vers l'artisan lui-même. Fabriquer un objet relève pour Épictète (55-135 av. J. -C.)[1] d'un « devoir » (*kathékon*), autrement dit « d'une action, donc quelque chose qui dépend de nous, qui suppose une intention, bonne ou mauvaise, et qui ne peut être accompli de manière indifférente » (1992, p. 305). Le philosophe stoïcien précise :

« Le charpentier ne vient pas vous dire : « Écoutez moi disserter sur l' art des charpentiers « mais il fait son contrat pour une maison il construit et montre par là qu' il est charpentier ; Fais en de même, toi aussi, mange comme un homme, bois comme un homme, fais ta toilette, marie-toi, aie des enfants, mène la vie de citoyen, sache endurer les injures, supporte ton frère déraisonnable, un frère, un fils, un compagnon de route. Montre-nous cela, afin que nous voyions si tu as appris véritablement quelque chose des philosophes » (*Entretiens,* III, 21, 4-6), (1963, p. 65).

Il s'agit d'actions politiques et sociales qui lient l'homme ou l'artisan à la vie de la cité. Son activité réconcilie en son sein la pensée du *logos* et le geste de l'artisan. En somme, la pensée stoïcienne rétablit la fabrication de l'artisan en une activité à travers laquelle il devient un citoyen, en un mot un homme. Marc Aurèle (121-180)[2], influencé par Épictète, considère l'activité de l'artisan comme une pratique de la sagesse propice à la construction de la « citadelle intérieure » que rien ne saura troubler. Le monachisme retiendra la leçon et ne manquera pas d'associer l'exercice manuel à la vie spirituelle.

L'artisan traverse l'histoire de la culture et de la cité grecque. Par sa ruse, il parvient à dénouer les situations les plus inextricables, par son travail, il inspire la réflexion des philosophes. Cependant, malgré sa participation à la vie économique et à la construction des temples de la cité, son activité peu considérée le tient écarté de l'agora et de la vie politique. L'artisan est attaché à la servitude du travail manuel et de son atelier. Par contre, l'artiste semble se distinguer par son effort à donner une représentation sensible au monde des Idées selon le principe d'harmonie.

1/ Épictète (50-130 ap. J. -C.) est un philosophe stoïcien. Né à Hiérapolis, il se rend à Rome en tant qu'esclave. Une fois affranchi, il y ouvre une école de philosophie. Alors que l'empereur Domitien chasse les philosophes de Rome en 94 ap. J. -C, il s'établit à Nicopolis dans la région de l'Épire. où il fonde à nouveau une école. Ses principaux écrits : *Manuel et Entretiens* vers 130, exercent une influence sur Marc Aurèle et le néoplatonisme.

2/ Marc Aurèle (121-180), empereur romain de 161 à sa mort, il étudie la philosophie stoïcienne. il rédige en grec *Pensées pour moi-même*.

PARTIE 2 : LA VILLE CHRÉTIENNE PROPICE À L'ARTISTE

La ville médiévale présente une des caractéristiques parmi les plus marquantes du Moyen Âge, elle reflète la culture chrétienne en Occident avec ses structures théologiques et politiques et l'essor des échanges économiques. C'est au tournant du XIIe siècle qu'elle s'affirme à travers une nouvelle forme ponctuée par les édifices religieux, les églises, les palais épiscopaux ou les cimetières, puis par les monuments laïcs.

À la différence de la cité antique organisée à partir de l'*agora*, la ville fortifiée ou entourée simplement d'une muraille offre, selon son importance, un ensemble de quartiers liés à une église ou à un monastère. Si son plan paraît moins ordonné, elle témoigne d'une approche différente entre l'*otium* et les affaires publiques. Désormais, ces dernières se répartissent entre l'évêque et le seigneur tandis que les marchands développent les échanges commerciaux. Quant à l'*otium*, la notion grecque revêt une autre signification avec le christianisme. En effet, le temps que les citoyens grecs pouvaient consacrer à la vie publique s'infléchit vers une disposition à la parole divine, à la contemplation et à l'étude. Et les monastères, situés dans les villes ou à l'écart selon les ordres, deviennent les lieux privilégiés des activités de l'esprit.

Ces bouleversements indiquent les profondes transformations de la société médiévale où la cité céleste louée par les moines participe à la cité des hommes confondant souvent le pouvoir divin avec le pouvoir temporel. Si le pouvoir politique se partage pour un temps entre les évêques et les seigneurs, le lien social relève de la famille artificielle, composée par le métier ou la paroisse. Le développement de l'urbanisme médiéval s'appuie également sur l'activité des artisans dont les ouvroirs animent les rues et contribuent à son essor économique mais aussi sur les centres artistiques que représentent bientôt les châteaux et les palais.

À travers les différents âges de la ville médiévale que l'historien Pierre Desportes distingue entre le Ve siècle et le XVe siècle (1983), la cité épiscopale se transforme peu à peu, en raison du développement urbain en une ville habitée par des bourgeois, pour devenir à l'aube de la Renaissance, un organe au service du royaume. Progressivement, les autorités religieuses cessent d'être les seuls commanditaires d'œuvres architecturales et par là, artistiques. Si l'image s'affirme dans la culture chrétienne, les seigneurs, les princes ou les rois ont compris aussi combien elle peut faire l'éloge de leur ville ou de leur royaume, en un mot de leur pouvoir. Aussi rivalisent-ils pour attirer auprès de leur cour les plus grands talents confinés dans les corporations.

I. DE LA CITÉ ANTIQUE À LA VILLE CHRÉTIENNE

Avec la naissance du christianisme, les péripéties des dieux grecs s'effacent peu à peu, la magie

et l'enchantement de la religion, s'inclinent face à un changement profond. Depuis le discours que l'apôtre Paul (entre 5 et 15-67)[1] prononce en l'an 58 sur l'*agora* d'Athènes[2] jusqu'à l'officialisation de l'alliance des pouvoirs politiques et religieux au Ve siècle (*Les Actes des Apôtres*, XVII, 22-23, 1971, p. 410-411), le christianisme s'impose comme religion et conquiert progressivement l'Empire Romain. Son développement marque profondément la culture ainsi que l'ensemble de l'organisation de la société.

1. La cité antique revue par le christianisme

Les temples païens désaffectés ou la construction d'églises comme l'implantation de monastères reflètent son étendue et contribuent largement à modifier l'espace urbain. L'ordonnancement de la cité antique conçu à partir de l'agora ou du forum est progressivement remanié au profit de quartiers qui se forment autour des lieux de culte d'une manière plus confuse. C'est ainsi que l'édification d'une enceinte à Athènes, au milieu du IIIe siècle, rejette l'*agora* en dehors de la cité qui devient alors le lieu d'élection des ateliers d'artisans métallurgistes. Il en sera de même à Rome alors christianisée où le forum n'ayant plus d'utilité est investi par de petites fabriques. Désormais, il est organisé non plus en relation avec des temples dédiés à des dieux différents, mais en fonction de lieux de culte consacrés à Dieu. Ces derniers sont dispersés dans l'espace urbain. C'est ainsi que la place du marché s'adapte aux besoins de la ville et présente une grande variété de formes. Elle devient le lieu privilégié d'échanges entre la ville et la campagne ainsi qu'au de la ville elle-même. Les habitations s'organisent autour des églises ou des monastères ou encore des cimetières, ces derniers étant tenus éloignés de la cité antique, pour former des quartiers qui finissent par constituer la ville. Il apparaît nettement que l'implantation du christianisme entraîne l'éclatement de la cité antique.

Le lien social ne s'effectue plus en fonction de la participation, certes conditionnelle à la vie de la cité, mais en fonction de la paroisse à laquelle l'habitant appartient. C'est l'organisation spatiale de la ville avec ses quartiers qui détermine son identité. Depuis la cathédrale et le palais épiscopal où l'évêque réside jusqu'aux abbayes urbaines, la ville s'organise désormais et se pense en termes religieux. Et par là, le citadin est avant tout le fidèle d'une paroisse avant d'être citoyen. La ville devient alors un espace investi intimement par le christianisme.

2. Les ordres religieux et la ville

Si les moines s'emploient souvent à défricher les forêts pour installer leur monastère comme le fit Bernard de Clairvaux (1090-1153)[2] à Cîteaux en Bourgogne, les ordres religieux s'inscrivent également dans l'espace urbain comme s'ils voulaient confondre la cité céleste avec la ville. Par leur vie définie à partir d'une règle spirituelle, ils introduisent une

---

1/ Paul (entre 5 et 15-67), né à Tarse en Cilicie dans une famille juive. Il porte le nom de Saul avant sa conversion. Missionnaire et constructeur d'églises. Il voyage à Antioche, Rome, à Damas. C'est sur le chemin de Damas, que Paul se convertit. À travers *Les Actes des Apôtres*, Saint Paul prend le parti original et pertinent de présenter le christianisme aux grecs non pas en termes de rupture mais comme l'accomplissement de la pensée stoïcienne et épicurienne.

2/ Bernard de Clairvaux (1090-1153), devient moine à Cîteaux, abbaye créée en 1098. Elle est un centre de retour aux sources du christianisme. En 1115, il fonde l'abbaye de Clairvaux avec deux autres moines, Robert de Molesmes, non loin de Troyes. Il entretient des relations étroites avec le pape Innocent II ainsi qu'avec Eugène III, ancien moine de Clairvaux. Il prêche la deuxième croisade à Vézelay en 1146. Il s'oppose violemment à Pierre Abélard. Dans *les Sermonts*, il défend l'idée selon laquelle le but de l'existence de l'homme consiste à ressembler à Dieu.

suspension du rythme urbain en privilégiant la contemplation, l'étude, et le travail manuel. Mais le retrait de la vie urbaine n'est qu'apparent, le monastère est souvent un centre spirituel et intellectuel attentif aux techniques et aux connaissances nouvelles qui permettraient d'améliorer l'agriculture, l'industrie, en bref la vie quotidienne. Le monastère, c'est aussi une communauté d'hommes ou de femmes liée entre elle par la fraternité et en cela, elle diffère aux liens consanguins de la famille. Il veille sur les habitants de la ville et constitue un foyer de connaissances intellectuelles et de pratiques agricoles et techniques. Peu à peu, la ville est placée sous l'autorité de l'évêque dont le palais épiscopal, signe de richesse, n'a d'égal que l'édification du *castrum* de la ville. L'espace urbain est marqué par ce paradoxe : il est un à la fois protégé d'éventuels assaillants mais aussi il devient un lieu d'échanges. Des alliances commerciales se forment avec d'autres villes du royaume ou étrangères comme les foires de Champagne ou la Hanse (Allemagne)[1]. L'activité commerciale et les commandes d'ouvrages de l'évêque ou du seigneur attirent les marchands mais surtout les artisans qui s'installent volontiers dans les villes. Ainsi le destin des artisans se scelle définitivement avec celui de la ville.

II. LE CHRISTIANISME ET L'IMAGE, ENTRE ATTRAIT ET MÉFIANCE

Si l'image se révèle un support efficace pour enseigner et diffuser le christianisme, il n'en demeure pas moins que la représentation divine et le culte des idoles demeurent les deux principales sources de discussions et de conflits entre les théologiens.

1. Deux lectures de la *mimésis*

Nous connaissons l'ambiguïté que l'image revêt à travers La Bible qui oscille entre l'impossibilité de représenter Dieu et la ressemblance à Dieu tout en évitant la tentation de l'idolâtrie. L'image, entendue dans le contexte chrétien, devient l'objet de nombreuses dissensions théologiques dont certaines seront à l' origine de scissions parmi les chrétiens[2]. Si la représentation pendant l'Antiquité revêtait une signification comme l' expression d' un ordre de l'univers partagé au milieu des hommes, elle « engage comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger, deux lectures, différentes mais complémentaires, de la *mimésis*. L'activité fabricatrice (*poïesis*) et la génération biologique (*genesis*) constituent les deux modes de reproduction d'une ressemblance dans les images : l'une, technique, qui crée des copies conformes, repose, sur une ressemblance par homologie, l'autre généalogique, porte sur une descendance dont la ressemblance est plus ontologique que morphologique » (1997, p. 114-115). La dis-

1/ La Hanse Teutonique (XIIe-XVIIe siècle) est associée à la fondation de Lübeck par le duc de Saxe (1158-1159). Elle permet la pénétration de la mer Baltique jusqu'à Gotland (aujourd'hui en Suède) qui se situait déjà sur la route commerciale de Novgorod. Il s'agit d'un regroupement entre des marchands drapiers des villes des Pays Bas et de la France du Nord qui fréquentent les Foires de Champagne.

2/ L'iconoclasme (726-843): vers 725, l'empereur byzantin Léon III puis son fils Constantin V s'oppose au culte de l'icône entendue comme une matière morte et le reflet éloigné de l'original qui contredit le culte en esprit et en vérité. Le culte des icônes est rétablie par le concile de Nicée en 843.

tinction établie entre les deux natures de l'image ci-dessus, précise à la fois les limites de la ressemblance et attire l'attention sur la singularité que pose l'icône.

2. Grégoire Le Grand (vers 540-604)[1] et le destin de l'image en Occident

Considérée comme une image ontologique ou « naturelle » pour reprendre l'expression de Marie-José Mondzain (1998), l'icône ne représente ni la Vierge, ni le Christ, mais elle ouvre le fidèle à l'invisibilité, à l'infini. Regarder une icône comme l'on regarde une image serait confondre la contemplation avec le culte des idoles dénoncé par Byzance au VIIIe siècle. Tandis qu'un vif débat mobilise l'Orient chrétien autour de l'icône et des pouvoirs superstitieux que ses fidèles lui prêtent, le pape Grégoire le Grand précise le rôle de l'image dans la religion. Il adresse une lettre à Serenus[2], alors évêque de Marseille tenté par l'iconoclasme au début du VIIe siècle : « Autre chose en effet est d'adorer une peinture, et autre chose d'apprendre par une scène représentée en peinture ce qu'il faut adorer. Car ce que l'écrit procure aux gens qui lisent, la peinture le fournit aux analphabètes (*idiotis*) qui la regardent puisque ces ignorants voient ce qu'ils doivent imiter ; les peintures sont la lecture de ceux qui ne savent pas les lettres de sorte qu'elles tiennent le rôle d'une lecture, surtout chez les païens »[3] (1991, p. 25).

Dans son ouvrage, *L'Image interdite*, *Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (1994), l'historien Alain Besançon souligne la portée de la position défendue par Grégoire le Grand pour l'avenir de l'image en Occident en dépit de la défiance exprimée par Saint Bernard ou par Calvin (1509-1564)[4] quelques siècles plus tard. En effet, l'éloquence de la prédication aussi brillante soit-elle, ne suffit pas à instruire le fidèle. Il faut encore « imprimer dans le cœur » l'ardeur de la foi par l'émotion que peut susciter l'image. C'est une manière de reconnaître les limites du discours qui ne peut exprimer ce qu'elle représente et suggère. L'Annonciation, la Crucifixion ou la Résurrection sont autant de prêches silencieuses qui touchent avec plus ou moins de sobriété ou d'exubérance le cœur du croyant. Elles assurent la visibilité de l'invisible avec ses espérances et ses craintes. La richesse que l'abbé Suger (1081-1151) déploie à Saint-Denis ou l'abbé Hugues (1024-1109) à Cluny ne trouve sa justification que dans l'évocation de la cité céleste. D'autres, à l'instar de Saint Bernard, fondateur de l'ordre cistercien, verront plus sobre. En effet, l'abbé Suger, devenu abbé du couvent de Saint-Denis en 1122, il fait l'abbaye royale une cathédrale reconnue comme le modèle de l'architecture gothique. Il réunit les meilleurs architectes, ouvriers,

---

1/ Grégoire le Grand (vers 540-604) est considéré avec Ambroise (340-397), Jérôme (347-420) et Augustin (354-430) comme l'un des quatre docteurs de l'Église. En 590, il est élu pape.

2/ Serenus de Marseille (?- 601), évêque de Marseille, il entretient un échange épistolaire avec le pape Grégoire Le Grand entre 596 et 601.

3/ Cette lettre est extraite de la correspondance de Grégoire le Grand, Epistola XIII, *Ad Serenum Masiliensem episcopum* , Patrologie de Migne, t LXXVII, coll. 1128-1130, texte traduit par Daniele Menozzi, *Les Images, l'Église et les Arts Visuels*, Paris éd. du Cerf, 1991, p. 25, cité par Alain Besançon, in *L'Image interdite*, Paris, Gallimard, 1994, p. 279.

4/ Calvin (1509-1564) est un homme de lettres et un théologien qui contribue activement à la Réforme protestante au XVIe siècle. Son ouvrage principal est *L'Institution de la religion chrétienne*.

sculpteurs, orfèvres ou verriers pour réaliser une autant architecturale que théologique. Le programme d'ornementation de la façade occidentale organisé autour de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension du Christ, l'ouverture de l'édifice à la lumière ainsi que la préférence portée vers des matériaux rares participent à élever le fidèle du monde matériel au monde immatériel nous rappelle l'historien d'art Panofsky dans son ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* (1967).

L' image fabriquée ou ontologique joue une place prédominante tout au long du Moyen Âge qui soutient les faiseurs d'images, autrement dit les artisans ou artistes qui peignent, sculptent les scènes religieuses dans les églises ou plus tard, travaillent pour les princes et les rois. À la différence de l'icône qui perpétue un savoir-faire traditionnel transmis de génération en génération, les images religieuses ou autres deviennent à la fin du Moyen Âge, l'expression d'une liberté conquise par l'artiste grâce à sa valeur personnelle. C'est ainsi que le destin des imagiers et des artistes est solidaire de l'importance accordée à l'image dans notre culture occidentale.

III. FIGURES DE L'ATELIER

1. Les monastères et les *scriptoria*

Une des richesses des monastères réside dans le *scriptorium* qui contribue à la réputation intellectuelle et artistique de certains d'entre eux.

A/ Cité terrestre, cité céleste

Comme la ville s'épanouit, entre autres, avec l'autorité de l'Église séculaire, la tradition monastique se développe et se répand peu à peu de l'Égypte à l'Irlande. Et l'abbaye, située au cœur de la cité ou au creux des vallons selon les différents ordres, incarne comme les cathédrales, la foi chrétienne à travers la beauté de son architecture, des peintures, des sculptures ou des manuscrits. L'expérience esthétique, sans distraire l'attention du moine ou du fidèle, élève l'âme vers l'invisible. L'historienne Marie-Madeleine Davy (1903-1998) rappelle que l'abbé Suger fait graver sur la porte de bronze de son abbaye la formule suivante : « Par la beauté sensible, l'âme engourdie s'élève à la vraie Beauté et, du lieu où elle gisait engloutie, elle ressuscite au ciel en voyant des lumières de ces splendeurs « (1980, p. 27). Ce témoignage révèle le rôle de la représentation dans la culture chrétienne, comme nous l'avons souligné précédemment. Et, il suffit de se rappeler de la magnificence de l'abbaye de Cluny ou de la sobriété cistercienne de l'abbaye du Thoronet (1160) associée à une spiritualité plus intériorisée1 pour saisir l'importance accordée au visible et par conséquent, à la qualité artistique des ouvrages architecturaux. Chaque édification donne lieu à un chantier qui réunit un ensemble de compétences diverses.

Cette frénésie architecturale à cette époque-là, accorde implicitement une place particulière à l'activité manuelle, inscrite dans la tradition du monachisme en Occident[2]. Elle par-

1/ La spiritualité de saint Bernard inspire une architecture et un art qui suscite l'ivresse de la sobriété, *Ebrietas sobritatis*.
2/ Il convient de rappeler que Jean-Cassien (365-435), évêque de Marseille, il introduit la tradition du monachisme en

ticipe généralement aux Règles des ordres monastiques pour préserver l'équilibre des moines et assurer une autonomie économique aux abbayes. L'architecture, étudiée par les religieux, comme les autres arts convoqués à la construction, participent largement à concevoir l'espace spirituel de l'abbaye, préfiguration de la cité céleste. Aussi, nombreux sont les monastères réputés essentiellement pour la copie et l'enluminure des textes sacrés et, certains d'entre eux s' imposent comme de véritables centres artistiques. Curieusement, la place occupée par les activités artisanales dans les monastères contribue à valoriser l'activité artisanale au regard des laïcs.

B/ Les *scriptoria*

Une fois l'abbaye construite, l'activité artistique se poursuit essentiellement à travers la copie de manuscrits et l'enluminure dans les *scriptoria* nécessaires à la vie monastique et à la vie intellectuelle des moines. De nombreux manuscrits parvenus jusqu'au XXIe siècle attestent de l'importance de ces ateliers qui ont assuré la diffusion d'écrits essentiellement religieux jusqu'à la fin du XIIe siècle, au moment où des ateliers laïcs se forment pour répondre à la demande. Outre l'enrichissement culturel que les *scriptoria* représentent, ils mobilisent l'ensemble du monastère dans les différentes phases de réalisations des manuscrits, depuis la préparation du parchemin jusqu'à sa reliure. Le *scriptorium* relève d'un travail d'équipe qui est placé sous la direction d'un chef d'atelier préservant l'anonymat des copistes lié doublement à la vie monastique et à l'artisanat. Une fois le parchemin fabriqué, il se répartit entre les copistes, chargés plus précisément du texte, les enlumineurs et les peintres. De nombreux exemples attestent de l'importance du livre au Moyen Âge et de la qualité d'exécution de certains manuscrits tel est l'exemple du célèbre *Livre de Kells* réalisé dans le *scriptorium* de Iona, en Irlande vers 800 (Voir Illustration n°8). Les spécialistes décèlent différentes « mains » : au moins trois moines, un portraitiste, un illustrateur et un orfèvre auraient contribué à ce chef-d'œuvre inachevé de l'enluminure médiévale. Autrement dit, le *scriptorium* de Iona, outre la qualité de travail dont il témoigne, il offre l'exemple d'un travail collectif qui s'appuie sur une division des tâches avec le concours de spécialistes pour la réalisation de ce manuscrit. À la différence des autres ateliers, il s'agit d'un travail qui se réalise dans le silence, car copier ou décorer les textes est un exercice de méditation dirigé vers la gloire de Dieu. Le caractère quasiment sacré de l'activité qui se déroule dans le *scriptorium* se reflète par sa place dans l'abbaye. Parmi les rares documents dont les historiens disposent à ce sujet, le plan de l'abbaye Saint Gall (Suisse) établi vers 830 nous renseigne sur la place du *scriptorium* (Voir Encadré n° 1) Il s'agit d'une grande salle rectangulaire meublée de pupitres et de coffres qui est située à la hauteur du chœur de l' église, au nord pour éviter les variations de couleurs. Son emplacement et son orientation soulignent la complexité du *scriptorium* : son activité à la fois intellectuelle, artisanale et artistique préfigure celle des savants laïcs qui se retireront dans les cabinets de curiosités et celle des artistes qui exécuteront peintures ou sculptures avec talent grâce à l'appui de la science et de la littérature. Lieu de l'écriture, comme le *scriptorium*

Occident au IVe siècle, tandis que saint Jérôme (340-420) traduit en latin la règle de saint Pacôme, initiateur du monachisme en Haute Égypte. À la même période, Benoît de Nursie (480 ou 490-547) fonde l'ordre des Bénédictins dont la Règle impose une répartition des activités aux moines entre la contemplation, le travail intellectuel et le travail manuel.

ENCADRÉ N° 1
L'ABBAYE DE SAINT-GALL (SUISSE),
PARADIGME DU PLAN DES MONASTÈRES EN EUROPE.

La conception de l'abbaye de Saint-Gall, fondée en 613 par le moine bénédictin irlandais Gallus près du lac de Constance, est liée aux deux synodes qui se tiennent au IXe siècle. À la première communauté installée dans un modeste édifice construit en bois succède une abbaye dont l'activité intellectuelle et artistique ne tarde pas à rayonner en Europe. Pépin le Bref (715-768) confie, au milieu du VIIIe siècle, au moine Otmar le rétablissement de l'abbaye pillée à différentes reprises au siècle précédent. L'abbaye de Saint-Gall, devenue une abbaye royale, s'impose comme un foyer intellectuel et artistique réputé aux VIIIe et au IXe siècles. L'activité des copistes et des enlumineurs de son *scriptorium* et la richesse des manuscrits conservés dans sa bibliothèque est reconnue et admirée. Outre le rayonnement de l'abbaye de Saint-Gall, c'est la conception de son plan qui la distingue. Il procède de la synthèse de deux synodes tenus à Aix au début du IXe siècle qui définissent l'ordonnancement spatiale d'un monastère en fonction de la Règle de Saint-Benoît. De fait, le plan de l'abbaye de Saint-Gall, conçoit l'église en croix latine tandis que les différents lieux correspondant aux diverses activités des moines sont disposés rationnellement autour du cloître. Ce plan devient le modèle des abbayes en Europe pendant le Moyen-Âge.

annonce l'atelier de l'artiste qui prendra forme peu à peu dans les siècles ultérieurs par son activité, son organisation et son orientation architecturale.

2. L'atelier, un espace de travail dans la cité

Les commanditaires d'ouvrages architecturaux deviennent de plus en plus nombreux au cours du Moyen Âge. La construction de cathédrales se multiplie comme les seigneurs et les rois souhaitent édifier des châteaux dignes de leur autorité. Tandis que des artisans exercent leur métier dans leurs échoppes, d'autres se déplacent colportant ainsi des techniques et souvent leurs empreintes d'un site à l'autre. Mais le chantier, c'est surtout la réunion de différents métiers autour d'un bâtiment, ce qui implique une rationalisation du travail pour coordonner les différentes phases de la construction.

A/ Les chantiers : l'atelier itinérant, la loge

Les études menées sur l'édification des cathédrales ou des châteaux mettent en avant une organisation du travail profondément modifiée par l'usage de plans à l'échelle destinés aux ouvriers. Son usage répandu, surtout à partir du XIIIe siècle, contribue à répartir autrement les différentes tâches entre les métiers concernés. En effet, le plan à échelle permet de préparer à l'avance les pierres et de diminuer la correction au moment de leur montage. Cette pratique est présente, en particulier, dans la seconde campagne de la construction des cathédrales d'Amiens et de Reims. Les tailleurs « préfabriquent « les pierres en se référant aux plans devenus de véritables épures. Ensuite, elles seront posées, au besoin ajustées légèrement ensuite par les maçons. Dès lors, la taille des pierres se réalise pendant l'hiver dans des loges qui se présente comme une « alternative à l'atelier « selon les termes de Sophie Cassagne (2001 p. 234). Il s'agit d'une cabane ou d'une maison où les tailleurs de pierre peuvent travailler l'hiver et parfois même y vivre.

Mais le chantier constitue une stimulation formidable pour les artisans de grands talents dont la commande et son organisation échappe au contrôle de la ville. Les commanditaires d'ouvrages architecturaux deviennent de plus en plus nombreux au cours du Moyen Âge. La construction de cathédrales se multiplie comme les seigneurs et les rois souhaitent édifier des châteaux dignes de leur autorité (voir Illustration n° 3).

B/ L'atelier au cœur de la ville

Généralement les architectures médiévales sont anonymes comme les peintures ou les sculptures le sont. Ce phénomène est étroitement associé au statut que le Moyen Âge réserve à l'artisan, figure de la culture urbaine et acteur de son essor économique. En effet, à l'exception de ceux qui travaillent dans le domaine du bâtiment, les artisans tiennent un ouvroir (*bottega*) où ils fabriquent et vendent à la fois. Certains métiers sont relégués au-delà des fortifications de la ville, comme ceux du textile ou du cuir en raison des mauvaises odeurs, ou la forge, la fonderie ou encore la verrerie pour éviter que des incendies ne ravagent le centre. Ils contribuent au paysage urbain, généralement attachés à un quartier.

L'atelier s'assimile à un autre commerce. Il s'agit d'un lieu qui réunit la fabrique et

la vente des produits réalisés par l'artisan. Celui-ci forme également les apprentis qui bien souvent logés dans la famille. C'est de cette manière que les orfèvres, peintres et sculpteurs travaillent. L'échoppe, souvent de modestes dimensions, est située au rez-de-chaussée de l'habitation. Elle comprend une « salle basse « adjointe tandis que la famille vit souvent au premier étage. L'activité de la *bottega*, tournée essentiellement vers la réalisation d'objets quotidiens ou de commandes liées à des événements comme le mariage, elle participe au bien-être des habitants de la ville. À l'image d'une entreprise, elle peut préférer réaliser des commandes pour une clientèle aisée comme des fresques, des tableaux d'autel par exemple. Mais son activité n'est pas entièrement indépendante, elle est contrôlée par les guildes[1]. Ces dernières sont des fraternités de cooptation qui protègent les artisans du système féodal. Et elles développent une relation de solidarité entre les artisans. Face à l'essor économique que présente l'Europe au XIIIe siècle, la formation de nouvelles organisations s'impose. À la même époque, les corporations se multiplient. Ce sont des associations de marchands spécialisés et d'artisans qui définissent la réglementation des métiers et qui assurent le contrôle de la qualité des produits réalisés. C'est précisément, cette structure de travail, souvent contraignante, qui définit la caractéristique d'un métier urbain au Moyen Âge et non l'activité elle-même.

Les artisans, attirés par l'essor économique des grandes villes, s'y établissent, surtout à partir du XIIIe siècle en se regroupant par métier. À Paris, les boursiers et les selliers s'installent rue saint Denis et rue saint Martin tandis que les changeurs, les orfèvres et autres activités de luxe se situent sur le Grand Pont, appelé aujourd'hui Pont-au-Change. L'Île de la Cité accueille les gantiers et les marchands de fourrure, relieurs et graveurs. Par contre, les enlumineurs et les parcheminiers élisent domicile rue Séverin et dans les rues proches de la Sorbonne, lieu de la connaissance. En ce qui concerne les tanneurs, leur activité les conduit à préférer s'installer, dès le XIIe siècle dans le bourg de saint Marcel en raison de la présence de la Bièvre. Aujourd'hui, il se situe à cheval entre le 5e et le 13e arrondissement.

L'ouvroir entretient la confusion entre l'artisan en général et les peintres comme Simone Martini (1284-1344) ou Giotto (1266-1337) en Italie qui n'hésitent pas à travailler dans une échoppe au contact de la clientèle que leur offre la rue. Ils annoncent ainsi les véritables entreprises que sont les ateliers des grands maîtres à venir. Il convient de préciser ici, que les « imagiers », sculpteurs et peintres ne sont pas reconnus comme des artistes. Il faut attendre l'époque de la Renaissance où quelques uns parmi eux parviennent à s'émanciper de l'artisanat et de ses contraintes et soient reconnus en tant qu'artistes pour leur talent.

3. L'atelier, l'apanage des puissants

1/ Il s'agit d'une figure de solidarité qui apparaît dès l'époque carolingienne (751-Xe siècle) qui rassemble des hommes, marchands, artisans ou paysans qui cherchent à se protéger du système féodal. Ce sont les marchands qui initient ce regroupement par intérêts communs. Les guildes se multiplient alors aux Pays Bas, en Rhénanie, en Angleterre et dans le Nord de la France.

Au milieu du XIIIe siècle, nous observons un changement important dans la vie des artisans qui ne sont plus nécessairement liés à un monastère et tentent de sortir des guildes ou des corporations. En Europe, les cours se stabilisent et elles sont soucieuses de représenter leur pouvoir, leur prestige. Elles recherchent un art plus raffiné et plus riche. De fait, elles invitent les artisans les plus habiles à travailler et résider chez elles. Il est certain que leur offre diffère très nettement de celle des monastères. Alors commence une longue relation entre les artistes et les puissants politiques qui influe sur leur statut dans la société ainsi que sur leurs conditions de vie et de travail.

Dans son ouvrage consacré aux relations entre les artistes et les cours, l'historien allemand Martin Warnke attire notre attention sur les premiers documents témoignant de la présence d'artistes (1993). Pour la première fois, les documents attestent d'artistes attachés à une cour. En Angleterre, en 1237, le moine Edward de l'abbaye de Westminster, travaille à la cour en tant que *pictor regis*. Il réalise des fresques dans les appartements de la reine à la chapelle Royale de Westminster ainsi que dans la Tour. Un autre moine, William, vient le rejoindre en 1259, mais la cour d'Angleterre invite dès 1257 un peintre espagnol Petro de Ispannia. Walter of Durham est également invité à rejoindre les artistes en 1264 et devient *King's painter* trois ans plus tard. Il bénéficie d'une bourse annuelle de 7 shillings. Les artistes appelés à la cour royale perçoivent un salaire régulier et bénéficient de privilèges. La cour décide de confier à un maître d'ouvrage ses réalisations à John Gloucester, qui reçoit alors le titre de *King's Mason* .

A/ Portrait de l'artiste de cour

C'est certainement à la suite du voyage d'Henri III (1207-1272) à Paris en 1254 que la France décide de suivre l'exemple de l'Angleterre. Philippe Le Bel (1268-1314) invite le peintre Étienne d'Auxerre à sa cour en 1298 et lui confie une mission d'émissaire auprès du pape Boniface VIII (1235-1303) à Rome. À son retour, en 1301, il devient « valet de chambre « du roi. Alain Erlande-Brandebourg, historien de l'art, précise que la première mention de « peintre du roi « en France remonte à 1304 au sujet du peintre Evrard d'Orléans (actif de 1292 à 1357) et elle est accordée également à un artiste italien venu à la cour d'Avignon, Matteo di Giovanni (1430-1495) en 1364 (2000). Philippe le Bel ne tarde pas à inviter trois peintres italiens à sa cour et leur accorde une pension. L'un d'entre eux reçoit le titre de pictor regis . Le titre honorifique de « peintre du roi « ou « valet de chambre « signifie que l'artiste fait partie désormais des *familiares*, c'est-à-dire qu'il appartient au cercle des intimes du roi. En un mot, il veille à son bien-être au même titre que les autres serviteurs ou même les médecins. Bientôt, le portrait de l'artiste de cour se définit : il reçoit un titre, il perçoit un salaire fixe complété éventuellement de primes selon la satisfaction du roi, et peut être placé à la tête d'autres peintres employés à la cour sans être tenu d'y habiter.

B/ Giotto (vers 1266-1337)[1]

1/ Giotto di Bondone (vers 1266-1337) dit Giotto est originaire de Florence. Après un apprentissage dans l'atelier de Cimabue (vers 1250-vers 1320), le pape Boniface VIII le demande pour réaliser le jubilé de l'année 1300. Il réalise des fresques dans la loggia du palais de Latran. Il séjourne à la cour du roi de Naples jusqu'en 1333. De retour à Florence en 1334, il est nommé à la maîtrise de l'ouvrage du dôme.

En Italie, nombreux sont les artistes toscans qui travaillent pour la cour napolitaine. Robert d'Anjou (1277-1343) anoblit Simone Martini (vers 1266-1337)[1]. En 1329, il invite Giotto, qui est considéré comme *protomagister operis* et réalise une série de fresques. Robert d'Anjou lui garantit un salaire annuel de 12 ounces, l'hébergement au palais et lui accorde le titre de *familiaris* et *fidelis* quelques mois plus tard. C'est le titre que les rois et les papes accordent à la noblesse, mais aussi aux hommes de sciences, aux banquiers, aux avocats, aux marchands et au personnel à leur service. Giotto devient par là un protégé du roi ainsi que Simone Martini. À son retour à Florence en 1334, il reste attaché à la guilde à laquelle il appartenait, mais cette fois-ci, en tant que maître d'ouvrage de la ville pour compenser la perte des privilèges et non plus en tant que peintre. Comme de nombreux contemporains, Giotto relève en même temps du système corporatiste de l'artisan et des privilèges royaux dont il bénéficie en tant qu'artiste.

C/ Charles V et le Louvre

L'effervescence artistique de la cour anglaise ou des princes italiens ne laisse pas la royauté française indifférente. En France, le roi Jean II (1319-1364) dit Jean Le Bon accorde le titre de « peintre du Roy « à Girard d'Orléans en 1352, puis celui de « Valet de Roy « pendant la guerre de Cent Ans. Au XIVe siècle, comme Charles V (1338-1380) installe le pouvoir politique à Paris, le chantier du Louvre s'impose comme un véritable foyer artistique. Et les princes s'empressent d'édifier de somptueux hôtels particuliers à proximité tandis que les prélats préfèrent s'installer sur la rive gauche de la Seine. Cet environnement riche favorise la création artistique dont le Louvre en est le centre. Charles V confie à Raymond du Temple (?-1404) la direction des travaux en qualité d'architecte. Le peintre André de Beauneveu (1335-1400) est appelé également et il ne tardera pas à être anobli[2].

Le rayonnement du chantier du Louvre incite des personnalités comme Jean de Berry (1340-1416) ou Philippe le Hardi (1342-1404) à inviter des artistes près d'eux. C'est ainsi que le Berry et la Bourgogne deviendront également de grands centres de production artistique. Jean de Berry invite Guy de Dammartin (?-1398) et Dreux dit Drouet (?-1413), élèves de Raymond du Temple à diriger ses chantiers à Bourges, et à Riom et André Beauneveu pour travailler à sa résidence de Bourges. Son frère, Philippe le Hardi (1342-1404) devient à son tour un grand mécène à Dijon avec la Chartreuse de Champmol[3] fondée en 1385. Il attire parmi les artistes parisiens : Jean de Marville (?-1359) pour concevoir son programme sculpté, suivi par Claus Sluter (vers 1350-1406) venu de Hollande. L'un et l'autre sont reconnus pour leurs grands talents dont le style marque l'histoire de la sculpture. Jean de Beaumetz (vers

1/ Simone Martini (1284-1344) appartient à l'École Siennoise. Son art pictural s'inscrit dans la lignée de celui de Giotto. Il travaille également pour la cour d'Anjou à Naples puis vers 1317, il est en Avignon auprès de la papauté. Il devient l'ami de Pétrarque (1304-1374). Il réalise entre autres *la Maestà* (1315) pour la cathédrale de Sienne. Nous précisons que l'École Siennoise est caractérisée par un goût particulier pour la couleur.
3/ André de Beauneveu est anobli en 1371.

1/ Philippe le Hardi fonde un monastère de l'ordre des Chartreux, la Chartreuse de Champmol, en 1385 près de Dijon. Elle constitue un des plus chantiers les plus riches artistiquement à cette période où travaillent près de 250 artisans. Au moment de la Révolution française, les chartreux partent et les bâtiments sont achetés par Emmanuel Crétel. Aujourd'hui, c'est l'hôpital psychiatrique de Dijon qui y est installé.

1335-1396), après avoir travaillé sur le chantier du Louvre et avoir été nommé peintre de cour et valet de chambre du roi, il est invité à la cour de Bourgogne où il possède un atelier près du château. Il dirige une équipe constituée d'une vingtaine d'assistants.

C'est au cours du Moyen Âge que l'image révèle sa complexité à travers les controverses théologiques et philosophiques. Elle contribue également à dessiner peu à peu une distinction entre la figure de l'artisan et celle de l'artiste à venir. La cathédrale est un de ses supports privilégiés. Sa construction convoque de nombreux métiers et nécessite une organisation efficace de coordination entre eux. Une fois réalisée, elle met en évidence une remarquable cohérence entre l'architecture, le programme iconographique et la pensée théologique de l'époque de telle sorte qu'elle tient lieu d'enseignement pour les fidèles. Panofsky souligne la correspondance entre la pensée théologique que Thomas d'Aquin développe à travers ses écrits et l'architecture comme si le souci de clarté des idées, la réflexion menée sur l'intelligence de la foi devait être visible et lisible depuis la façade de la cathédrale jusqu'à ses moindres détails. Cette cohérence témoigne de l'adhésion de l'ensemble des artisans qui interviennent sur le chantier comme si chacun d'entre eux, imprégné à son insu de la foi de Thomas d'Aquin, participait à son écriture sur les murs de l'édifice. Dans l'analyse que Bourdieu rédige au sujet de l'étude que Panofksy consacre à la cathédrale de Saint-Denis, il souligne :« l'artiste peut s'exprimer sans exprimer une volonté d'expression individuelle et consciente » (1969, p. 142). En somme, la cathédrale est l'expression de l'*habitus*, pour reprendre un terme de la scolastique, qui « transforme l'héritage collectif en inconscient individuel et commun« (*ibid*. p. 148). Et la cohérence du programme architectural et théologique de la cathédrale repose avant tout sur la participation individuelle et collective des artisans.

À la volonté d'unité que présente la construction des édifices religieux se superpose l'entreprise des cours. En attirant auprès d'elles certains artisans plus habiles que d'autres, plus renommés que d'autres, elles révèlent leur pouvoir de désignation. En leur attribuant les signes de distinction souvent accompagnés de titres d'anoblissement, elles tracent en pointillé le parcours de la reconnaissance qui fera bientôt de l'artisan un artiste.

PARTIE 3 : LA VILLE MODERNE ET LA NAISSANCE DE L'ARTISTE

L'empreinte profonde du christianisme dans la formation de la ville croise l'ambition des nobles à étendre leur pouvoir et leur prestige supplantés bientôt par la naissance de l'État. L'invention de celui-ci marque un tournant capital dans l'évolution politique de la France comme des autres pays européens. Elle modifie profondément l'ordre de la société jusque-là réglé par l'autorité de l'Église et des villes. Il ne s'agit pas de rupture, ni d'opposition clairement établie profitable seulement à une approche rapide, nul ne l'ignore, mais d'un long processus qui transforme les relations entre le pouvoir et les individus depuis la Renaissance jusqu'au Siècle des Lumières. L'autorité du roi intervenant de plus en plus dans l'espace social s'impose aux villes, garantes de l'organisation urbaine et surtout détentrices de richesses économiques. Et des liens s'instaurent entre l'État et la ville que le sociologue américain Charles Tilly (1929-2008) qualifie de « liaisons dangereuses » (1992)[1]. Un nouvel ordre s'annonce.

De fait, certaines structures collectives de la ville comme les guildes puis les corporations ou maîtrises[2] qui protégeaient alors les artisans, tous métiers confondus, sont devancées progressivement par la création de l'Académie de peinture et de sculpture à la cour royale facilitant les peintres et les sculpteurs à échapper à leurs contraintes. L'autre conséquence de la naissance de l'État réside dans l'épanouissement de la vie privée de l'individu qui est soutenue par la pratique de la lecture silencieuse, et par la relation plus intime des fidèles avec Dieu prônée par le catholicisme et plus encore par le protestantisme. À travers l'élévation sociale de l'artiste, signe de l'émergence de l'individu depuis la Renaissance à la Révolution Française, son atelier s'impose comme un espace social, autant à la cour qu'à la ville.

I. L'ATELIER : DES ACADÉMIES À L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

La puissance du monde chrétien se transforme avec la prise de Constantinople en 1453 par les Turcs et par l'émergence des états qui conduit à reconsidérer le partage des pouvoirs. Les chantiers de construction de cathédrales s'achèvent comme si la pensée scolastique s'épuisait à travers les violentes controverses théologiques et philosophiques. Le monde chrétien ne suffit plus, il est temps de revenir à l'Antiquité pour mieux conquérir le monde et ses connaissances.

1. L'Académie de Platon et les académies de la Renaissance

À la Renaissance, les peintres et les sculpteurs se plaisent à échanger avec les poètes

1/ Charles Tilly (1929-2008), sociologue américain, il étudie de près les formes de contestations à travers l'histoire occidentale en s'appuyant sur ses connaissances d'historien et de philosophe. L'histoire sociale de la France constitue un de ses champs d'étude de prédilection. À partir de 1996, il est professeur émérite à l'université Columbia de New York. Parmi ses principaux ouvrages : *The Contentious French* (1986), *Contrainte et capital dans la formation de l'Europe* (1992).
2/ La corporation est également appelée maîtrise.

et les hommes de lettres comme les citoyens de l'Antiquité se réunissaient à l'Académie. Le terme désigne à la fois le domaine situé dans le quartier de Céramique à Athènes et l'école que Platon avait fondée vers 387 av. J. -C., afin de perpétuer l'enseignement de son maître, Socrate (vers 469-vers 399 av. J. -C.). L'Académie de Platon ressemble plus à une communauté où maîtres et disciples réfléchissent ensemble autant sur des questions ayant trait à la politique qu'aux mathématiques. Elle poursuit en quelque sorte les conversations philosophiques de ses célèbres dialogues. D'autres écoles naissent également : Aristote fonde le Lycée en 335 av. J. -C., les Stoïciens le Portique ou Épicure Le Jardin en 306 av. J. -C. Elles contribuent à donner des lieux et des instances à la philosophie dans la cité grecque. Quelques siècles plus tard, naissent d'une manière informelle des cercles ou académies, en Italie, autour d'un maître. Cette nouvelle figure sociale revêt une importance primordiale. En premier lieu, elle concourt à distinguer clairement les artistes des artisans comme Heinich l'a démontré dans ses différentes études (1993, 1996). En second lieu, l'académie dissimule à mi-mots sa tentation de devenir un Parnasse, un lieu mythique de la création et de la poésie ou une « république des arts « affranchie de la religion et du pouvoir temporel. Raphaël (1483-1520)[1] nous en donne une représentation avec *L'École d'Athènes* (1508-1511) sur les murs de La Chambre de la Signature, en 1509-1510 au Vatican. Sur cette fresque, Platon, Aristote, Pythagore, Diogène et Michel-Ange (1475-1564)[2] discutent, tous réunis autour d'une passion commune, la connaissance désintéressée. Si l'œuvre fut critiquée pour son éloquence trop rhétorique, elle décrit avant tout une société de lettrés disponibles à l'*otium litteratum* où les rois et les princes trouveraient enfin un repos auprès des arts.

À Florence, Giorgio Vasari (1511-1574), auteur des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550) ouvre une académie de dessin autour du génie de Michel-Ange qui est soutenue par le prince Cosme Ier (1519-1574). Quelques années plus tard, l'Académie Saint-Luc est créée à Rome et de leur côté, les frères Carrache[3] fondent l'Académie des *Incamminati* à Bologne en 1584. L'une et l'autre sont d'abord des cercles d'affinités installés dans les ateliers avant d'y enseigner le dessin et les sciences de la perspective. Elles sont essentielles à l'invention de l'artiste moderne : leur création, inspirée de la célèbre Académie de Platon située dans les jardins du héros mythologique *Académos* à Athènes, contribue à distinguer l'activité de l'artiste de celle de l'artisan. À la différence des corporations, elles consacrent la reconnaissance des artistes entre eux sélectionnés sur leur talent ou sur l'assimilation de normes établies. La vocation des académies relève avant tout de l'enseignement

1/ Raphaël (1483-1520) originaire d'Urbin, il se rend à Florence avant de s'installer à Rome. Il réalise les *Stanze* au Vatican. Parmi les œuvres réalisées : *Madone Ansidei* (1505, National Gallery, Londres), *La Madone au chardonneret*, (1506, Les Offices, Florence), *La Belle Jardinière* (1507, Musée du Louvre, Paris), *Le portrait de Balthazar Castiglione* (musée du Louvre, Paris) et en architecture, *La chapelle Chigi* à Santa Maria del Popolo à Rome.
2/ Michel-Ange (1475-1564) est apprenti dans l'atelier de peinture des frères Domenico et Davide Ghirlandaio à Florence. Il travaille pour Laurent le Magnifique au palais Médicis entre 1489 et 1492 et au Vatican. Il s'adonne à la sculpture avec Bertoldo di Giovanni. Appelé en 1506 auprès du pape Jules II pour exécuter son tombeau, il réalise la peinture de la voûte de la Chapelle Sixtine. En 1563, il est nommé chef de l'académie florentine de dessin récemment créée.
3/ Annibal Carrache (1560-1609), Augustin Carrache (1557-1602) et Ludovic Carrache (1555-1619), originaires de Bologne, leur art pictural révèle un certain réalisme. Ils fondent l'Académie des *Incaminnati*. En 1595, le cardinal Farnèse invite Annibal à réaliser le décor de la galerie Farnèse à Rome.

du dessin, discipline commune à la peinture et à la sculpture, dispensé en cours collectif et exigeant une certaine progression pédagogique. Le dessin, la peinture et la sculpture parviennent à quitter définitivement les arts mécaniques de l'artisan pour rejoindre les arts libéraux composés de la philosophie, de la poésie, de la musique ou des mathématiques. Désormais, l'artiste est reconnu, certes comme un homme de savoir-faire, mais aussi comme un savant et érudit à l'instar de Léonard de Vinci (1452-1519)[1]. C'est précisément l'intellectualisation de l'activité du peintre et du sculpteur à travers le dessin, soutenue par des écrits sur l'art qui forme une « aristocratie institutionnelle « selon Heinich qui relève les différences entre l'académie et la maîtrise (1996, p. 20 et 21) : 1/ le critère de sélection réside non plus sur la réalisation d'un chef d'ouvre mais du talent et l'État subvient la plupart du temps aux frais de scolarité des élèves, 2/ son activité est dirigée vers la glorification du roi et de la nation, 3/ l'une de ses principales activités consiste dans l'enseignement collectif du dessin d'après le modèle vivant nécessitant une progression pédagogique, 4/ l'intellectualisation se traduit par l'organisation de conférences qui tente à produire un savoir et des références propres 5/ la formation d'une littérature composée de traités sur la peinture et la sculpture et la naissance de la critique de l'art. Les académies le délient des contraintes que la ville pouvait lui imposer à travers les maîtrises et elles l'élèvent au rang d'artiste. Dans son ouvrage, *L'École du silence*, Fumaroli nous rappelle que ce terme désignait à l'origine, le diplômé de la faculté des arts (1998. p. 11).

2. L'Académie royale de peinture et de sculpture

Le modèle florentin, bolognais inspire Simon Vouet (1590-1649)[2] qui, à son retour à Paris en 1627, fait de son atelier une académie. C'est une façon d'affirmer la distance prise face à la maîtrise. Il inspire surtout un groupe de maîtres proches du roi[3] qui s'opposent à l'organisation de leur métier. En effet, Jacques Sarrazin (1592-1660), Juste d'Egmont (1601-1674), Michel Corneille (1603-1664), Charles Le Brun (1619-1690), Louis Testelin

---

1/ Léonard de Vinci (1452-1519), originaire de Toscane, il est apprenti dans l'atelier de Verrochio en 1467 ou 1469 tout en appartenant à la guilde des peintres. Il séjourne à Milan entre 1482 et 1499. Parallèlement à son activité de peintre, il réalise des travaux d'ingénieur militaire. Invité par François Ier, en 1516, il s'installe à Amboise et il est nommé « premier peintre, ingénieur et architecte du roi «.

1/ Simon Vouet (1590-1649), peintre marquant du règne de Louis XIII. Il séjourne à Venise à 1613, à Rome en 1614 où il est attentif aux leçons de Michel-Ange et de Caravage. Il est rappelé en 1627 par Louis XIII à Paris où il réalise de grands chantiers : entre autres, le retable à l'église Saint Eustache, des peintures au château de Saint Germain en Laye, de Fontainebleau. Le peintre flamand Justus van d'Egmont (1601-1674), élève de Rubens, est l'un de ses collaborateurs. 3/ Ces artistes marquent une relation étroite avec la royauté. Parmi eux, essentiellement des peintres, Charles le Brun (1619-1690), est un élève de Simon Vouet. Après un séjour à Rome avec Poussin en 1643, il revient à Paris en 1646, il reçoit des commandes officielles (la décoration du château de Vaux-le-Vicomte, 1658-1661). En 1661, il devient premier peintre du Roi et deux ans plus tard, il est nommé directeur de la manufacture royale des Gobelins et chancelier à vie de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture. François Perrier (1590-1650) décore à Paris, l'Hôtel de la Vrillière (aujourd'hui la Banque de France) à son retour d'Italie en 1630. Laurent La Hyre (1606-1656), apprend à l'École de Fontainebleau, foyer du maniérisme en France, puis il se tourne vers l'art classique de Simon Vouet et plus tard de Poussin lors de son séjour en France en 1640-1642. Gérard van Opsal (1594-1668) est un sculpteur originaire de Bruxelles. Louis Testelin (1615-1655), élève de Simon Vouet, il est proche de Sébastien Bourdon et de Charles Le Brun.

(1615-1655), François Perrier (1590-1650), Sébastien Bourdon (1616-1671), Laurent la Hyre (1606-1656), Gerard Van Opstal (1594-1668) décident de fonder, en 1648[1], l'Académie de la peinture et de la sculpture et de la placer sous l'autorité du roi. Ils prennent modèle sur l'Académie des Lettres ouverte quelques années plus tôt, en 1635. Sa création est une révolution. En effet, en s'opposant à la maîtrise et placée sous la protection royale, elle se présente comme un véritable levier pour la reconnaissance des artistes à travers la formation d'une élite. Heinich relève les différents points qui distingue l'académie de la maîtrise (1996 p. 20 et 21) : 1/ le critère de sélection porte non plus sur la réalisation d'un chef d'œuvre mais sur le talent et l'État subvient souvent aux frais de scolarité des élèves, 2/ son activité est dirigée vers la glorification du roi et de la nation, 3/ l'une de ses principales activités consiste dans l'enseignement collectif du dessin d'après le modèle vivant nécessitant une progression pédagogique, 4/ l'intellectualisation se traduit par l'organisation de conférences qui tente à produire un savoir et des références propres, 5/ la formation d'une littérature composée de traités sur la peinture et la sculpture et la naissance de la critique de l'art.

Il s'agit également de distinguer la vie de l'académicien de celle du maître ou de l'apprenti en lui interdisant de tenir boutique pour vendre ses œuvres ou d'apposer une enseigne à son atelier. Cette mesure ne devient réellement effective qu'en 1776. L'Académie invite également à une nouvelle forme de socialité tournée vers le prestige en interdisant l'organisation de banquets. Ces différences soulignent l'autorité qu'elle est appelée à exercer désormais dans le domaine de l'art. Cependant, la maîtrise manifeste une forte résistance. Elle ouvre également une école de dessin d'après modèle vivant et organise un concours du meilleur élève. Ce n'est qu'après une lutte que l'Académie peut s'établir définitivement en 1661 avec le concours de-Colbert (1619-1683). Elle obtient finalement le monopole de l'enseignement du dessin, de la peinture et de la sculpture d'après le modèle vivant. Elle ne tarde pas à concevoir un concours réservé à ses élèves dont le lauréat obtient une bourse d'étude pour séjourner à l'Académie de France à Rome[2]. Celle-ci est créée en 1666 sur l'instigation de Colbert et de Le Brun qui considèrent l'Antiquité comme la source unique du Beau. Et elle inaugure une manifestation, le Salon qui devient la manifestation artistique privilégiée de Paris où se rencontrent les collectionneurs et les amateurs d'art.

Pendant plus d'un siècle, entre 1661 et 1676, date à laquelle où les corporations sont supprimées, les deux structures continuent de cœxister. D'une part, l'Académie réunit les artistes élus par leurs pairs rémunérés selon leur talent et leur renommée tandis que les peintres, des sculpteurs et des graveurs, des doreurs et marbriers continuent de travailler au sein de la maîtrise et ils sont payés au travail accompli. D'après les archives, en 1677, Paris comptait 272 maîtres peintres et 68 peintres membres de l'Académie.

II. L'ATELIER, ENTRE LA COUR ET LA VILLE

1/ En 1661, suite au rapprochement avec la maîtrise, elle se nomme Académie royale de la peinture et de la sculpture.

2/ Ce prix sera supprimé par André Malraux en 1968.

Quand les peintres et les sculpteurs parviennent à sortir de la maîtrise, certains métiers avaient déjà contournée celle-ci en demandant un brevet de logement auprès du Roi. L'historien d'art, Antoine Schnapper (1933-2004) rappelle que ce sont les tapissiers qui ouvrent la voie aux artistes pour bénéficier d'un logement dans la Grande Galerie du Louvre (2004, p. 28-29). En effet, dans un souci protectionniste à l'égard de la concurrence étrangère, la royauté crée, en 1601, la manufacture de tapisseries de Marc de Comans et de François La Planche. Ainsi à partir de 1606, les tapissiers commencent à s'installer au palais du Louvre et grâce à Henri IV ils bénéficient de privilèges comme celui de travailler pour des clients privés et de prendre deux apprentis. Les artistes ne tarderont pas à les rejoindre.

1. Les artistes vivent et travaillent dans la Grande Galerie

Certes, le fait d'être invité par un roi n'est pas nouveau pour les artistes, par contre ce qui est inédit, c'est l'officialisation à travers l'Académie de la présence d'artistes au palais du Louvre. Avant même que l'Académie royale de peinture et de sculpture ne soit créée, Henri IV et Marie de Médicis (1573-1642) avaient transformé la Grande Galerie en dix neuf ateliers et logements pour accueillir des artisans, des savants et des artistes. Exemptés de loyer, ce groupe nommé Les Illustres inaugure une longue tradition qui prendra fin avec Napoléon Ier (1769-1821)[1]. Ainsi la Maison du Roi, notamment au XVIIe siècle compte des artistes comme Vouet, La Hyre ou encore Jacques Blanchard (1600-1638)[2]. Reconnus en qualité de peintres du roi, nombreux parmi eux prétendent détenir le titre en quête de prestige et de reconnaissance sociale ou de liberté envers le monopole de la maîtrise.

Entre temps, les académiciens bénéficient d'un atelier et d'un logement à vie situés dans la Grande Galerie et aux Tuileries qu'ils transmettent le plus souvent à leurs enfants ou à leurs parents. Par exemple, Vouet donne son atelier et son logement à son gendre Michel Dorigny (1616-1665). Au XVIIIe siècle, plus de 200 artistes et architectes[3] vivent au palais du Louvre dont 157 académiciens. Parmi eux, nous pouvons citer le peintre Jean-Baptiste Chardin (1699-1779)[4], les sculpteurs Edmé Bouchardon (1698-1762) ou Nicolas Coustou (1659-1733), Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) ou les architectes Jules Hardouin-Mansart (1646-1708)[5], Jean-François Blondel (1618-1686), Robert de Cotte (1656-1735) ou Ange-Jacques Gabriel (1698-1782). Le privilège de bénéficier d'un atelier à la Cour s'inscrit dans l'ensemble des distinctions dont les artistes pouvaient bénéficier. C'est le cas, par exemple

---

1/ Napoléon Ier Bonaparte (1769-1821) est empereur entre 1804 et 1814.

2/ Jacques Blanchard (1600-1638), peintre, il se rend en 1624 à Rome, à Venise et à Turin. En 1636, il est nommé peintre du roi.

3/ Jean-Pierre Babelon, « Louvre », *In* Pierre Nora (dir.), *Lieux de mémoire,* t.2, *La Nation*, Paris, Gallimard, 1997, l'auteur précise le nom des artistes et des architectes résidant au Louvre entre 1720 et 1790 : Boucher, Chardin, David, Hubert Robert, Vernet, Bouchardon, Coustou, Lemoyne, Pigalle, Slodtz et Blondel, de Cotte, Gabriel, Hardouin, Mansart.

4/ Jean-Baptiste Chardin (1699-1779) est le fils d'un artisan. La qualité de sa peinture composée de natures-mortes et de portraits à partir de 1730 est reconnue par l'Académie qui l'admet. Parmi ses œuvres : *Le Bénédicité*, *Pipe et vase à boire* conservés au musée du Louvre.

5/ Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), architecte, il entre en 1677 à l'Académie de l'Architecture. Il réalise en particulier le château de Versailles et le dôme des Invalides. En 1681, il est premier architecte du roi et il est anobli l'année suivante. En 1691, il est nommé inspecteur général des Bâtiments.

du peintre Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)[1], qui obtient un logement et un atelier, et il est nommé surintendant de la manufacture de Beauvais peu de temps après, en 1734. Aux côtés de Jacques-Louis David (1748-1825)[2], Dominique Vivant Denon (1747-1825), ancien diplomate, reçu à l'Académie de peinture et de sculpture en qualité de graveur, il obtient un « logement-atelier » dans la Grande Galerie. Il est indéniable qu'un tel privilège constitue un signe élevé de reconnaissance pour l'artiste qui l'accompagne tout au long de sa carrière. Il est comparable aux séjours à la Villa Médicis à Rome. L'exemple du parcours du peintre animalier, Oudry, en témoigne. Protégé par le duc d'Antin, il entre à l'Académie de peinture en 1719, il obtient un atelier aux Tuileries ainsi qu'un appartement au Louvre et dès 1734, la Royauté lui confie la direction artistique de la manufacture de Beauvais.

2. L'artiste au palais du Louvre ou l'apprentissage de l'homme moderne

L'activité de l'artiste, comme nous venons de le voir, fait partie de la Cour qui se présente comme une société à part entière. Elle lui permet de travailler, d'enseigner ses connaissances et par là, de perpétuer l'autorité académique, et plus tard d'exposer ses œuvres au Salon. Ce dernier prévu de se tenir tous les ans dans les premiers jours de juillet, puis tous les deux ans oblige les académiciens à exposer à l'Académie une de ses pièces. Ainsi, elle lui offre une manière d'exister socialement à Paris. L'institution de l'Académie royale de peinture et de sculpture et du Salon représente bien plus que le passage du « système « des corporations à un autre, elles définissent surtout un mode de socialisation qui s'assimile à celle qu'entretient la Cour. Si celle-ci symbolise un espace de liberté pour l'artiste, ses contraintes et ses conventions se révèlent rapidement. Rappelons que sa conception et son organisation s'appuient sur la dépendance de toute personne à l'égard du roi ainsi que sur l'interdépendance des uns envers les autres que l'étiquette, véritable instrument de domination, régule savamment dans les moindres détails de la vie quotidienne. L'analyse que le sociologue allemand Norbert Élias (1897-1990) présente dans son ouvrage *La société de cour* (1976) souligne l'absence de distinction entre la vie privée et publique du Roi qui elle-même se confond avec la vie de l'État. Par conséquent, il n'existe pas de vie privée pour les membres de la Cour. Et l'artiste n'échappe pas à ce mode de socialisation. Habitant de la Maison Royale, sa vie comme son activité artistique sont étroitement liées à la reconnaissance des nobles et du Roi. Son logement, son atelier, son enseignement à l'Académie, les commandes royales ou celles des nobles, enfin le Salon marquent les structures de sa vie sociale tout en fixant ses liens d'interdépendance avec la cour. Avoir un atelier et un logement dans la Grande Galerie est certes un signe de reconnaissance qui marque surtout l'appartenance de l'artiste à un réseau de relations parmi la royauté et la no-

1/ Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), élève du peintre Largillière, il devient peintre officiel. Il est reconnu comme un peintre animalier.

2/ Jacques-Louis David (1748-1825) est l'élève de Vien et séjourne à partir de 1775 à Rome où il étudie les monuments de la Rome antique. De retour à paris en 1780, il est accepté à l'Académie l'année suivante. Il ouvre un atelier bientôt réputé. Il prend part à la Révolution, il est député à la Convention et il est chargé de l'organisation des grandes fêtes. À la Restauration, il s'exile à Bruxelles où il ouvre un atelier. Il est reconnu comme un peintre d'histoire.

blesse qui sont à la fois ses protecteurs et ses clients. Et elles introduisent l'académicien à adopter une certaine attitude définie par l'étiquette : maîtriser ses affects et réprimer sa contrariété ou sa colère, en un mot à « s'autocontraindre ». Être un artiste à la cour, c'est devenir un homme moderne. Et dans cette perspective, son atelier s'expose au même titre que les autres institutions relevant de l'autorité royale tels la Pépinière du Roule, L'Observatoire, Le Jardin du Roi, les Gobelins, La Savonnerie, Le palais du Luxembourg, les Écuries du Roi, le Garde-Meuble, les Menus Plaisirs ou encore la Bibliothèque du Roi. Il est également en représentation, et la vie de l'artiste ne peut se soustraire au regard parfois indiscret de la Cour au point que certains artistes choisiront parallèlement un atelier « en ville ».

3. L'atelier, côté ville ou la liberté

Il n'est pas rare que les artistes, invités à la cour des princes et des rois, aspirent à s'en éloigner pour profiter des plaisirs d'un « chez soi » ou bénéficient du privilège de posséder leur propre maison. Certaines cours logent les artistes invités dans des bâtiments situés dans l'enceinte du palais qui leur ménagent un semblant d'indépendance sans satisfaire vraiment leur profonde aspiration à la solitude. Il ne s'agit pas seulement d'un éloignement géographique mais aussi social que les artistes revendiquent plus clairement à mesure qu'une clientèle privée, composée de collectionneurs et d'amateurs d'art, apprécie leurs talents. Cette évolution est soutenue par l'invention du tableau sur bois, puis sur toile qui convient plus facilement à leur intérieur que les grandes fresques. De plus, il peut faire l'objet de commerce.

A/ La maison d'Andrea Mantegna

À la mort de Pisanello (vers 1395-1455), peintre à la cour de Ludovic Gonzague (1444-1478), ce dernier invite Andrea Mantegna (1431-1560)[1] à travailler auprès de lui, à Mantoue. C'est dans cette ville que le pape Pie II choisit pour siège de la Diète qui s'y tient entre 1459 et 1460. Une fois le décor de la chapelle Ovetari aux Eremitani terminée à Padoue, l'artiste s'installe vers 1458 à la cour qui lui assure ainsi qu'à sa famille un logement, les vivres et le bois de chauffage. Le duc lui confie, en qualité de peintre à la cour, le décor de la chapelle privée du château de San Giorgio, conçu sur les plans d'Alberti et celui de la Chambre des Époux (1465). Anobli en 1480 par Federico Gonzague, il reçoit le titre de « comte palatin ». De plus, il obtient un terrain situé dans la partie résidentielle au sud de la ville avec l'autorisation de construire sa propre maison. Aussi bénéficie-t-il à la fois de la protection de la cour tout en étant préservé en partie de ses contraintes. Mantegna s'inspire des maisons romaines, il adopte le parti d'un plan circulaire organisé autour d'un *atrium* qui s'inscrit dans un cube de 25 mètres de côté. Dans cette maison à étage, il dispose son atelier au rez-de-chaussée. Si les documents historiques ne permettent pas aux historiens d'établir si l'artiste a dessiné lui-même les plans ou s'ils lui furent imposés, il n'en demeure pas moins qu'ils expriment l'ascension sociale de l'artiste d'origine paysanne. L'historien Édouard Pommier nous rappelle dans son

---

1/ Andrea Mantegna (1431-1506), originaire de la Vénétie, il étudie dans l'atelier de Francesco Squarcione. En 1460, il est peintre à la cour des Gonzague. Parmi ses œuvres, il réalise *La chambre des Époux* au Palais ducal de Mantoue en 1473, et *le Christ Mort*.

ouvrage *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance* (2007), la dimension savante du plan adopté qui se réclame de l'humanisme avec la combinaison du carré et du cercle. Il était cependant d'usage que les maisons des artisans soient construites sur un plan carré tandis que celles des personnalités présentent un plan circulaire. C'est en comparant la maison de l'artiste à celle que Filarète conçoit pour sa cité idéale, Sforzinda que nous pouvons mieux saisir la ressemblance, au moins quant à son inscription dans la ville. Il la décrit dans le *Traité d'architecture* qu'il rédige en 1460. Celle-ci est située au centre de la ville près de la Tour des Vices et des Vertus et présente sur sa façade un buste de l'architecte. La maison de Mantegna, située en face de l'église San Sebastiano, réalisée récemment sur le plan d'Alberti. Et elle porte deux écussons sur sa façade. Ces marques de distinction sociale se poursuivent à l'intérieur de l'édifice dépourvu de décor. Les liens qui relient l'artiste à la cour de Mantoue se révèlent sur le linteau des portes où sont inscrits l'étoile ainsi que la devise « *ab Olympo* » qui relèvent de l'identité de la famille des Gonzague. S'ils sont l'expression d'allégeance de l'artiste à l'égard de son mécène, souligne Pommier (*ibid*., p. 194), ils soulignent l'artiste de la Renaissance, cultivé, savant et ambitieux.
Par là, il signifie au visiteur les liens étroits qui le lient à la cour de Mantoue ainsi que sa
Aussi la maison de Mantegna est-elle autant d'habitation, lieu de travail, que la présentation de l'artiste à la ville. Cependant la réalisation de cette maison prestigieuse n'est pas sans présenter des difficultés de financement au point que l'artiste demande le soutien de Laurent de Médicis (1449-1492), de passage à Mantoue. Finalement, Mantegna ruiné, est contraint de la vendre à Federico Gonzague. Elle n'en demeure pas moins l'expression la plus marquante de la quête d'autonomie de l'artiste.

À l'image des humanistes enfermés dans leur cabinet de curiosités[1] et à celle des moines dans leur cella, les artistes « en ville » par opposition à la cour conçoivent leur atelier à l'écart des corporations. Là, apparaît un autre trait de l'atelier qui échappe progressivement à la hiérarchie sociale. Il s'impose peu à peu comme un lieu solitaire, vide au sens où il est délié de toutes obligations publiques, comme naguère par l'intermédiaire des corporations, et de l'État. Au risque de se répéter, cette libération est primordiale pour l'artiste, car elle esquisse dès l'époque moderne les contours de l'atelier du XIXe siècle, et plus largement de la figure de l'artiste qui expérimente sa liberté tout autant politique qu'artistique.

B/ Claude Gellée[2], peindre c'est expérimenter

Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682) nous en offre un exemple frappant. Il ne s'en tient pas à l'enseignement académique pour traiter la lumière qui enveloppe ses paysages portuaires et créer une atmosphère qui lui est propre. Il superpose à la composition classique du paysage l'expression d'une sensation que seule l'observation et l'expérience

---

1/ Le cabinet de curiosités concrétise la passion du savoir et de la découverte de la Renaissance. Les hommes de connais sance composent des collections d'objets beaux et étonnants : coquillages, animaux empaillés, insectes, médailles ou des vestiges du passé (*mirabilia*). Outre le fait qu'il soit à l'origine de nos musées, il contribue à la naissance des humanistes.

2/ Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682), élève du peintre paysagiste Paul Bril, il réalise de nombreuses peintures de paysages et de port. L'artiste adapte chacun de ses sujets aux préférences de l'acheteur.

de la nature peuvent donner. L'un de ses biographes, Joachim von Sandrart (1606-1688)[1] le confirme : « Le Lorrain essayait par tous les moyens de s'imprégner de la nature, s'allongeant dans les champs avant l'aube et jusqu'au coucher du soleil pour apprendre à représenter très exactement les ciels rouges de l'aurore et du crépuscule, ainsi que les heures du soir » (2003, p. 17). L'originalité du traitement de ses toiles tient à la liberté conquise sur un enseignement pour affirmer une approche personnelle du paysage et de sa lumière avant même que les impressionnistes n'aillent peindre sur le motif. La démarche du Lorrain, en dehors de sa valeur artistique, s'impose comme étant individuelle, affranchie de toute appartenance à une communauté. Dépasser l'enseignement académique, ressentir l'atmosphère, c'est reconnaître sa capacité à regarder et à créer par soi-même et revendiquer une liberté, en tant que sujet, qui sera liée plus tard à l'artiste. Le Lorrain n'est pas le seul à se rapprocher de la nature. Alexandre-François Desportes (1681-1743)[2] en 1748 rappelle aux membres de l'Académie Royale les raisons pour lesquelles son père avait choisi de peindre à l'extérieur. C'est Léon Dussieux qui nous les rapporte dans son ouvrage *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l Académie Royale de peinture et de sculpture* (1854, vol. II, p. 110) :

« Il avait fait autrefois beaucoup de ses études au crayon, mais réfléchissait depuis sur l'importance de joindre l'exactitude de la forme la justesse et la vérité de la couleur locale, il s'était fait une habitude de les peindre sur un papier fort qui n'était point huilé….Il portait aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée, …un petit châssis d'acier auquel il attachait le portefeuille et le papier. Il n'allait point à la campagne sans porter ce léger bagage… De là vient sans doute cette vérité singulière qu'on trouve dans ses paysages…où tout est naturel ».

C/ La montée de l'individualisme et l'atelier

L'extrême audace du Lorrain ou de Desportes, outre l'intérêt artistique, est à relier à l'émergence de l'individu dans la société et à la montée corrélative de l'individualisme qu'Alexis de Tocqueville (1805-1859)[3] entend comme « le sentiment réfléchi et paisible que dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis « (1982, p 128). Contemporain des réflexions politiques que les penseurs mènent alors sur la démocratie, l'artiste porte à travers son travail l'îlot de liberté que représente l'atelier. Ce dernier ne peut prendre forme qu'avec la reconnaissance du quant à soi de l'artiste, c'est-à-dire de ses pensées et expériences intimes. À l'abri des regards indiscrets des affaires publiques, l'atelier s'impose progressivement comme le « chez soi « de l'artiste dans la ville. Il revêt différentes formes selon la nature du travail et de sa production. Selon ses revenus, il mène son activité dans l'unique pièce ou dans une autre pièce du logement. À

2/ Joachim von Sandrart (1606-1688) est un écrivain d'art et peintre allemand. Après un séjour en Italie, il fonde une académie des beaux arts à Nuremberg. Il écrit notamment *Teutsche Akademie*.

3/ Alexandre-François Desportes (1681-1743) est reconnu comme le fondateur de la peinture animalière. Il est l'élève de peintres flamands Nicasius Bernaerts et de Frans Snyders installés à Paris. En 1699, il est admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

1/ Alexis de Tocqueville (1805-1859), penseur politique et historien. Il rédige en 1835 *La Démocratie en Amérique*.

partir de l'inventaire dressé après décès, le logement de Vouet en 1640, comprend trois pièces : une cuisine, une salle à l'étage, une garde-robe, une chambre, une écurie, deux caves et un atelier. L'artiste a l'opportunité d'avoir son propre espace de travail. Par contre, Rembrandt (1606-1669)[1], qui conçoit son atelier comme une véritable entreprise, rompt avec la tradition selon laquelle l'artiste travaille chez lui et prend ses proches pour modèles. Il installe à Amsterdam son atelier dans un de ces entrepôts destinés à abriter les cargaisons de cacao ou d'épices rapportés des colonies, où il travaille entouré de ses assistants. Svetlana Alpers décrit précisément l'organisation de son atelier dans son ouvrage *L'atelier de Rembrandt, la liberté, la peinture et l'argent* (1991). C'est certainement le recours original à la pratique du théâtre qui permettait aux élèves de mieux saisir les mouvements du corps, les gestes et les expressions qui développe l'esprit de troupe ou l'esprit d'équipe au sein de son atelier. Mais surtout, il le conduit à considérer l'atelier comme une scène où sont jouées les peintures en costume avant de les représenter cette fois sur la toile. À travers le jeu de représentation théâtrale et picturale, l'artiste invente une nouvelle relation avec ses modèles qui sont des comédiens ou des figurants de milieux sociaux divers. Tel un metteur en scène, il dirige leur attitude ou leur geste, affirmant ainsi sa personnalité. Si le maître dessine les esquisses des tableaux dont il confie l'exécution à ses assistants et à ses élèves, il préfère paradoxalement réaliser ses gravures seul constituant ainsi une réserve facilement commercialisable aux côtés d'objets utilisés pour le travail également mis en vente. Dans les techniques utilisées, l'organisation de son travail associée à la vente, il en ressort une volonté de s'affranchir du mécénat et de marquer son autonomie.

Intégré dans l'espace domestique ou bien à l'écart, l'atelier est avant tout un espace privé qui présente un mode de socialisation semblable à celui des académies où les artistes s'entourent de proches et d'amis avec lesquels ils partagent des goûts communs. Il se présente comme le pivot de cette société artistique naissante. Si les rencontres se déroulent d'une manière plus formelle dans les Salons, les critiques ou les collectionneurs rendent visite aux artistes plus spontanément échappant ainsi au jeu mondain de l'apparence. De fait, l'atelier se pose comme un lieu à part dans la ville où s'invente avant la Révolution, la liberté de l'individu.

4. L'artiste, entre la ville et le pouvoir

Il est d'usage pour les artistes de se rendre à Rome au XVIe et au XVIIe siècle, qui est devenu un foyer artistique notoire soutenu principalement par le mécénat du Vatican et par l'intérêt porté pour l'Antiquité. Des colonies d'artistes étrangers de l'Europe du Nord et de la France s'installent dans la Rome plébéienne, faute de moyens. Elles viennent apprendre l'art antique ou la technique des clairs-obscurs de Caravage (vers 1571-1610)[2]. À l'entassement

1/ Rembrandt (1606-1669), il complète sa formation reçue dans sa ville natale à Leyde dans l'atelier de Peter Lastman à Amsterdam. Et il retourne s'installer à Leyde où il établit son atelier dans la maison paternelle. Il forme entre autres Gerrit Dou et Isaac Jouderville. En 1631, il retourne à Amsterdam et devient citoyen de la ville ainsi que membre de la guilde de Saint-Luc en 1634. Après avoir dû vendre ses biens en 1657-1658, il se réfugie dans le quartier artisanal du Jordaan à Amsterdam.

des rues et des habitations quelque peu chaotique, les commandes des ordres religieux passées au génie italien, Le Bernin (1598-1680)[1], remodèlent la ville. Ses églises et ses places en font un véritable théâtre urbain qui ne tarde pas à devenir une des principales scènes de l'architecture baroque en Europe. Mais l'effet ne parvient pas à dissimuler les quartiers pauvres où les artistes étrangers se regroupaient comme dans celui du *Trastevere* à Rome. Il s'agit d'un quartier situé au Sud-Ouest de la ville. Leurs conditions de vie contrastent étrangement avec les appartements où logent les artistes invités par la papauté, au palais du Belvédère récemment relié au Vatican par Jules II. Mais, Rome, dévasté en 1527 par les troupes impériales commandée par Charles de Bourbon (1490-1527) cède la place à la France dont le rayonnement de la cour transforme Paris en une capitale des arts. François Ier (1494-1547) concentre l'activité artistique dans la construction des châteaux de la Loire et du château de Fontainebleau. Ce dernier ne tarde pas à devenir le foyer de l'École du maniérisme[2], courant pictural importé par des artistes italiens invités à la cour.

A/ Le palais du Louvre et l'embellissement de Paris

Lorsque François Ier (1494-1547) décide de reconstruire le Louvre en un palais royal, Paris se prête à accueillir l'édification de l'hôtel Saint Paul, ou du château de Vincennes ou encore d'hôtels particuliers de riches nobles. Bref, la capitale devient bientôt un des foyers architecturaux et artistiques parmi les plus convoités en Europe. Mais le chantier le plus déterminant pour l'art français et surtout pour le remodelage de la capitale est le Louvre lorsque Louis XIV invite Le Bernin pour compléter la façade Ouest du bâtiment qui sera finalement réalisée par Lemercier. La cour avait choisi résolument l'art classique et renoncé à un des plus grands talents de l'architecture. Si le bâtiment constitue à lui seul un foyer artistique, il attire dans ses environs les nobles en quête de reconnaissance ou les élèves des artistes logés à la Grande Galerie qui se contentent d'une chambre louée chez l'habitant. La constellation des chantiers royaux suivis des hôtels particuliers dans les alentours du château de Vincennes, de l'hôtel Saint Paul dessine l'espace urbain de Paris. Et sa richesse architecturale se poursuit avec Louis XIV, quand il décide d'agrandir la capitale avec l'édification de la Salpêtrière au-delà du Faubourg Saint Marcel et celui de l'hôtel des Invalides dans la plaine de Grenelle.

B/ Les Entrées Royales

Le pouvoir politique ne s'en tient pas au seul espace du palais du Louvre à Paris. Il

---

1/ Michelango Merisi dit Caravage (vers 1571-1610), élève de Simone Peterzano à Mantoue, il séjourne pendant une dizaine d'année à Rome (1591-1599) où il crée une écriture picturale qui rompt avec l'humanisme de la Renaissance en prônant le réalisme populaire traité et un traitement contrasté de l'ombre et de la lumière. *La corbeille de fruits* Pinacoteca de Milan, *La Vocation de Saint Matthieu* et *La conversion de Saul*, église de Saint Louis des français à Rome, *La mort de la Vierge*, musée du Louvre, Paris, *La diseuse de bonne aventure*, musée du Louvre, Paris.

1/ Gian Lorenzo Bernini dit Le Cavalier (1598-1680), son nom francisé est Le Bernin. Né à Naples, il se forme à Rome. C'est sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644) qu'il acquiert une grande réputation en particulier dans le domaine de l'architecture. Il dessine *le Baldaquin* qui se situe à l'emplacement du tombeau de Saint-Pierre (1624-1633) dans la basilique. Et il dessine le plan de la place Saint-Pierre sous le pontificat d'Alexandre VII (1655-1667). Louis XIV l'invite pour transformer le palais du Louvre en 1665. Cependant aucune des propositions ne sera retenue. *L'enlèvement de Proserpine*, 1621-1622, Galleria Borghese, Rome, *Le martyr de Saint Laurent,* 1613-1617, David, 1623-1624, Galleria Borghese, Rome, 1598-1680, église Sainte Marie de la Victoire, Rome.

2/ On appelle maniérisme le mouvement pictural qui naît à Florence dans les années 1520 et qui se caractérise par une expression raffinée, voire sophistiquée. Les principaux artistes sont Niccolo dell'Abbate, Le Primatice, Rosso.

est d'usage depuis le XIVe siècle que l'avènement d'un nouveau souverain soit célébré par son Entrée dans la ville. C'est l'occasion de transformer les quartiers, du moins les rues qui se situent sur son passage. Jean-Marie Apostolidès analyse (1981), la portée de cette manifestation. Les habitations pauvres et insalubres sont démolies, les indésirables chassés et les enseignes des échoppes retirées. Les habitants sont invités à décorer la façade de leur maison avec des tapisseries ou des peintures. À la manière des empereurs romains qui faisaient ériger des arcs de triomphe à Rome, les architectes et les artistes sont chargés de construire, ne fût-ce en bois d'abord, un arc de triomphe qui inaugure la voie royale. Bref, ce décor temporaire est ensuite construit en pierre, conférant au faste temporaire une assurance. S'il ne peut être question d'urbanisme déjà, il est certain que « les limites de la capitale ont été ainsi marquées, à cette époque [sous Louis XIV] par la construction de portes monumentales qui n'étaient en réalité, que des décors de théâtre, eux aussi, dans le but de glorifier la personne du roi » précise Bernard Rouleau (1997, p. 229). Il s'agit bien de transformer la ville sur le passage emprunté par le roi en un théâtre du pouvoir autoritaire qui n'hésite pas à percer les murs gênants sur ordre de la Justice. La parade est bien plus qu'un remodelage de l'espace urbain, elle dessine l'étendue du pouvoir monarchique de la Maison Royale jusqu'à l'intérieur des foyers, confondant ainsi l'espace privé et public au pouvoir politique. Par delà la transformation du paysage urbain parisien, les Entrées témoignent de la complexité de la place de l'artiste à cette époque-là. L'organisation de ces manifestations est confiée à des artistes parmi les plus reconnus (Dorigny, Tortebat) que Apostolidès qualifie de « serviteurs » au sens de commis de l'État, mettant leur culture et leur talent au service du pouvoir politique.

Si pour Elias, la cour se présente comme le foyer de l'homme moderne, elle contribue largement à définir l'artiste comme un homme éduqué et digne des raffinements de la noblesse. Acteur de la vie de cour, il ne tarde pas à croiser le public et surtout les critiques avec quelque méfiance au moment du Salon. C'est l'occasion d'une rencontre avec l'opinion plus ou moins éclairée des amateurs, collectionneurs ou du grand public parisien. Cette fois-ci, ce n'est plus l'atelier ou la vie de l'artiste qui s'expose mais ce sont ses œuvres qui sont exposées au public à Paris, sur la place Dauphine ou à l'occasion de la foire de Saint Germain. La Cour ne peut envisager de représenter à elle seule la vie publique, car l'intérêt que le Siècle des Lumières développe à l'égard de la capacité de discernement de chacun ouvre de nouveaux horizons à la pensée politique et artistique comme celui de la liberté de l'individu. Autrement dit, se dessine une distinction plus précise entre la vie privée et la vie publique de chacun. Et là, l'atelier, écartelé entre la cour et la conquête discrète de l'intimité dans l'espace social s'invente peu à peu comme le lieu de l'artiste revendiquant sa liberté de créer. Ainsi, délié des contraintes de l'Académie et des maîtrises, il contribue à concevoir la ville moderne comme l'État.

Le retour sur les moments où la figure quasi-gémellaire de l'artisan-artiste se forme dans notre culture occidentale souligne sa solidarité avec l'évolution du monde urbain et avec la place que la religion, la pensée et le pouvoir politique accordent à l'image. L'artisan est présent autant dans les récits mythologiques que dans les écrits des philosophes ou des théologiens. Représenté sur des céramiques, des bas-reliefs dans les églises ou sur les peintures, il devient, à son tour, un protagoniste de la rhétorique de l'image comme si la mise en abyme de l'artisan, tenait lieu de signature. Au même moment, Hippodamos de Milet (Ve siècle av. J. -C.), considéré comme l'auteur du plan en damier faisant de lui un urbaniste avant l'heure, aménage le port du Pirée à Athènes. Pour ce, il définit l'espace en désignant celui qui est réservé aux activités politiques de la cité et celui à ses activités commerciales. De fait, l'aménagement du Pirée relève avant tout d'une approche rationnelle de la ville. Curieusement, c'est Aristote qui témoignage de ce « faiseur de ville « dans un de ses textes intitulé *Politique* qui laisse apparaître plus précisément la tâche de Hippodamos de Milet. En effet, dans le Livre II (II, 1267*b* 22-30, 1996, p. 73-p.74), le philosophe associe l'architecte dans un premier temps à la réflexion qu'il mène sur l'organisation de la cité tout en examinant les différents systèmes politiques possibles. Aristote se réfère ensuite à Hippodamos de Milet sur la question spatiale de la cité dans le Livre VII (1330*b*, 21-31, *ibid*. p. 236) consacré à la géographie urbaine. Le philosophe souligne avant tout la réflexion politique d'Hippodamos de Milet à l'égard de l'espace de la cité tandis que l'histoire semble n'avoir retenu que l'architecte, voire l'urbaniste encouragée par certaines traductions approximatives du texte d'Aristote. L'analyse que le géographe Brice Gruet (2008), livre sur la traduction de ces deux passages du *Politique* en se référant aux travaux menés par Vanessa Barnett Gorman (1995), nous éclaire sur la conception qu'Hippodamos de Milet forme sur la ville. Il ne s'agit pas là de discussions proprement linguistiques réservées aux hellénistes érudits, mais d'un ajustement de définition. Il en ressort que Hippodamus de Milet serait moins l'inventeur du plan en damier que celui qui a mis au point la division proprement *sociale* de la cité, entendue comme communauté. En utilisant le terme de *diarésis* au sujet de son travail, Aristote fait référence à l'action de la dissection, de la division ou encore à celle de la distinction. De fait, l'activité de Hippodamos de Milet relève moins d'un découpage de la ville en damier, d'après une forme géométrique, que d'une répartition de la société de la cité en classes sociales. c'est en ce sens qu'il faut donc entendre la *diathésis* ou « disposition »établie par Hippodamos de Milet. Il répartit les usages d'un espace, comme il le fait en aménageant le port du Pirée et en cela, il serait en quelque sorte un codificateur de l'espace de la ville et de la société : il divise, il répartit, autrement dit, il distribue. Sur ce point, le détour par l'étude de la traduction, nous offre une approche fructueuse pour mieux comprendre la distribution ou « disposition « des artisans et des artistes dans l'espace de la cité et la société elle-même. Le plan régulier que Hippodamos de Milet conçoit prévient contre la ruse du labyrinthe. Les artisans situés dans le quartier de Céramikos sont à l'extérieur de l'*agora*, mais aussi à l'écart des discussions politiques concernant la cité. La distribution de l'espace et des tâches présente un autre moment crucial dans l'histoire qui croise à nouveau l'artisan avec l'architecture monastique. En effet, lorsque la Règle de saint Benoît est rédigée,

vers 534, elle répartit aussi les espaces de l'abbaye et du monastère en fonction du mode de vie des moines. Elle codifie l'espace et répartit les différents moments de la journée et de la nuit du moine selon les différents lieux situés à l'intérieur du cloître. Et le plan de l'abbaye de Saint-Gall, quelques siècles plus tard se présente comme le paradigme d'une disposition spatiale, d'un certain mode de vie, mais plus encore d'une inscription des moines et des activités artisanales dans l'espace du monastère et dans la société médiévale. Certains chercheurs, comme, par exemple, André Lévy ont souligné l'influence de la distribution de l'espace monastique sur celle de l'espace domestique moderne (1994)[1].

La distribution n'est rien de moins que la distinction dans l'espace social et spatial entre l'artisan et l'artiste qui quittent progressivement la figure quasi gémellaire et confondante de leur origine. Ce geste de distribution relève moins de l'architecte que du roi et du pape, en un mot du pouvoir qui désigne, qui distribue et qui définit. À la Renaissance, si la perspective propose une nouvelle disposition de l'espace pictural ou architectural, à partir d'un point de vue, elle relève elle-aussi d'une distribution de la raison autant dans la ville que dans le tableau. Le retour sur les moments cruciaux de l'histoire de l'artisan et de l'artiste livre les articulations de la relation entre l'un et l'autre et laisse apparaître une nouvelle distribution des tâches, des rôles dans la ville, en relation avec le pouvoir politique et religieux.

1/ Nous remercions Paul Virilio d'avoir attiré notre attention sur ce point.

CHAPITRE II

L'ATELIER DE L'ARTISTE, UN ENJEU POLITIQUE ET SOCIAL DANS LA VILLE

Dans un tableau, *Et in Arcadia ego*, Nicolas Poussin représente en 1638, trois bergers montrant à une jeune femme une inscription gravée sur un tombeau situé au centre d'une clairière (voir Illustration n° 13). L'énigme de la scène bucolique et élégante se dissipe à la lecture du titre : « Moi (la mort), je suis aussi en Arcadie «. L'épitaphe révèle que l'objet de méditation des bergers qui n'est autre que celui de la mort. Aussi, dans un premier temps, l'allégorie pastorale se double-t-elle d'une méditation sur la condition humaine, associant l'Arcadie, le pays des bergers et des musiciens, au paradis. Dans l'analyse que Louis Marin propose, il souligne que « Les Bergers d'Arcadie de Poussin pose picturalement, par sa composition, la disposition des figures, son sujet et l'économie de ses moyens proprement picturaux, la question même du discours sur/de la peinture « (1977, p. 28). Le tombeau est situé au centre vers lequel la femme à droite de la composition introduit le spectateur. La figure féminine est elle-même à mi-chemin entre le visible et l'invisible, entre le visible et le lisible de l'inscription. La disposition savante des différents personnages dans le paysage est comparable à un discours et elle témoigne de l'entrée de la peinture dans la sphère des arts libéraux. Son auteur, Poussin, peintre reconnu et invité à Paris par Louis XIII et Richelieu, mais écarté du titre de peintre du roi par un jeu d'intrigues dû à Vouet, est considéré néanmoins comme le peintre savant. Son art nourri de références bibliques et mythologiques, atteste d'un savoir-faire peu commun au point de devenir une référence pour l'Académie royale de la peinture et de la sculpture.

Nous ne saurions voir dans cette peinture qu'une simple méditation sur la mort présentée dans le cadre d'une campagne sereine. Elle ouvre plutôt sur un paysage, « protégé du vulgaire mais ouvert sur l'infini « précise Fumaroli (*op. cit.*, p. 28). Par là, l'Arcadie s'inscrit dans l'histoire des lieux où les ermites et les savants se retiraient, mais cette fois-ci d'une manière laïque. Fumaroli nous rappelle que si elle est une transposition de l'atelier de l'artiste, de la bibliothèque du savant, elle n'est pas seulement un refuge ou « un for intérieur où le lettré solitaire peut méditer ... elle est cette petite communauté de pasteurs liée par une amitié inconnue du vulgaire « (*op. cit.* p. 33). L'Arcadie, ou disposition de l'esprit, s'enracine dans la tradition de la vie érémitique qui favorisait l'*otium*, à savoir ici, une disposition particulière à la contemplation divine pour se tourner vers l'*otium litteratum*. Le Parnasse et l'Arcadie sont des lieux imaginaires, qui dessinent un lieu de liberté, celle de l'esprit, un lieu réservé aux bergers ou aux poètes et artistes désintéressés qui se détournent des passions et se consacrent à l'*otium litteratum*. Il s'agit d'une liberté désintéressée avant même que Emmanuel Kant (1784-1804) ne conceptualise celle-ci dans le domaine de l'esthétique et de la politique.

La pensée politique occidentale a été profondément marquée par l'affirmation libérale de la souveraineté illimitée de l'individu, assortie de la thèse d'une souveraineté limitée de l'État. C'est incontestablement le philosophe anglais John Locke (1632-1704) qui a su le premier constituer ces deux postulats en théorie politique complète dans son *Traité du gouvernement civil* rédigé en 1690. L'apport de Locke est considérable : il fait de l'individu un sujet de droit, et non pas seulement de désir comme c'est le cas dans la philosophie de Hobbes qui lui est tout à la fois contemporaine et opposée. Un tel sujet dispose de la propriété de son corps, ce qui, aux yeux de Locke, justifie par extension la propriété privée

des biens issus de son travail (une propriété privée qui doit cependant être limitée, selon Locke, pour protéger la commune propriété des ressources fondamentales comme l'eau, l'air ou la terre). Le libéralisme politique accorde donc une valeur centrale à l'individu souverain et propriétaire de ses biens, mais aussi légitime titulaire de ses croyances. Cette théorie de la souveraineté de la conscience individuelle trouve son expression dans le caractère inviolable de l'être humain : la propriété de soi signifie un droit de contrôle de l'individu sur son propre esprit, autrement dit sa consciences et ses croyance, mais aussi sur son corps et sa vie. On retrouvera ces thèses fondatrices dans les diverses Déclarations de droits de la fin du XVIIIe siècle, puis dans les constitutions des grandes démocraties libérales modernes qui garantissent de façon égale leurs citoyens un ensemble de droits fondamentaux inviolables.

C'est à l'horizon d'un libéralisme politique naissant que nous étudierons la place et le rôle de l'artiste dans l'aventure démocratique que poursuit la société française au lendemain de la Révolution. Expulsés de la Grande Galerie du Louvre, les artistes académiciens, entament une relation complexe avec l'espace de la capitale. Le quartier de la Nouvelle Athènes en sera la scène principale révélant la proximité de l'art et des affaires. Puis, nous examinerons comment la figure de l'artiste s'invente en marge du pouvoir politique et de l'ordre social. La bohème sera son lieu privilégié dans la ville, introduisant dans la capitale affairiste et industrielle la quête persistante de liberté. Si la bohème est considérée comme étant la version moderne de l'*otium* des Grecs ou de la Renaissance, elle modifie profondément la distribution de l'artiste dans la ville alors percée par le baron Haussmann, mais aussi dans l'ordre social. L'artiste, privilégié de la cour, devient un acteur singulier de la ville. Homme de l'imaginaire et soucieux d'une société idéale, il conçoit des cités porteuses de liberté et d'utopies qui inspireront les architectes et les urbanistes. Enfin, nous concentrerons notre étude sur la naissance de la conception moderne de l'atelier et sur le développement de l'architecture de maisons-ateliers ou immeubles-ateliers qui fleurissent à Paris principalement dans le 14e et dans le 16e arrondissement. L'atelier d'artiste, installé et bricolé dans les interstices de la capitale ou dessiné avec soin par un architecte, se révèle alors être bien plus qu'un simple espace de travail : il introduit l'utopie de la création dans les quartiers de la capitale, qu'ils soient modestes ou bourgeois.

PARTIE 4 : L'ARTISTE ET LA VILLE : UNE FIGURE DU LIBÉRALISME

Autant le pouvoir royal a contribué à l'émancipation de l'artiste, autant il révèle son impuissance à mesure que la pensée de la liberté se précise dans les écrits des philosophes tout au long du XVIIIe siècle. L'artiste est associé au mouvement de libéralisme profond qui transforme la vie politique et par conséquent la vie sociale. Si la Révolution française, en abolissant les privilèges commence à expulser les artistes de la Grande Galerie du Louvre, elle invite à se définir non plus en fonction du pouvoir politique, mais en fonction de la société, notion qui se formera plus précisément au XIXe siècle. Celle-ci, indépendante du pouvoir politique et de l'État, elle se forme à travers la relation libre d'égal à égal entre les citoyens. C'est l'initiative de marchands d'art à l'égard des artistes qui correspond le mieux à leur quête de liberté.

I. VERS UN LIBÉRALISME DE L'ARTISTE DANS LA SOCIÉTÉ.

La Révolution française bouleverse le système académique que la royauté avait créé à la fois pour protéger les artistes du système des corporations d'artisans et assurer l'enseignement de la peinture et du dessin sur le modèle des académies italiennes. Elle est l'une des expressions les plus marquantes de son entreprise démocratique dont les principes d'égalité et de liberté sont déjà à l'œuvre dans la pensée politique et curieusement dans le domaine artistique, depuis le XVIIIe siècle.

1. Liberté politique, liberté artistique

C'est en effet, l'annonce d'une nouvelle ère en France précédée de quelques années par les États-Unis que définit le libéralisme politique. Au refus de l'absolutisme, les constitutions de part et d'autre de l'Atlantique reconnaissent en même temps les limites de l'État et l'autonomie de la société civile. Elles soutiennent la souveraineté du peuple par le système de représentation politique et reconnaissent l'individu comme principe et valeur. La naissance de la liberté individuelle que définit le droit a son pendant avec la naissance de l'Esthétique, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle. Désormais, la politique est affaire de citoyen comme l'art est affaire de goût partagé. Le philosophe Alexander G. Baumgarten (1714-1762)[1] inaugure la théorie de la beauté avec son étude *Aesthetica* rédigée en 1750. Quelques années plus tard, Kant examine la faculté de juger, à savoir la capacité de penser l'irrationnel à la fois en direction de l'esthétique et de la téléologie. L'originalité de sa réflexion prend, non plus l'objet comme point d'appui, mais le sujet : la représentation de l'objet doit procurer chez le sujet une satisfaction. Il s'agit bien d'un jugement subjectif qui

---

1/ Alexander G. Baumgarten (1714-1762) est marqué par la pensée de Leibniz. Il rédige entre 1750 et 1758 *Aesthetica* où il définit le sensible comme n'étant ni l'objet de l'entendement, ni de la raison. Il résulte de l'harmonie des choses et des pensées. Et par là, la création artistique résulte autant de l'imitation que de l'imagination. Il est le premier à utiliser le terme d' «*aesthetica* « pour désigner la théorie du beau.

résulte de l'harmonie entre l'entendement et l'imagination[1]. Si le Beau est associé au sentiment d'une forme limitée, le Sublime, par contre, relève de l'absence de forme et de limite. D'après Kant, ce sont la liberté et le devoir qui entraînent nos facultés vers l'intelligible. De fait, le jugement téléologique de l'art porte en soi sa propre fin, et par là sa liberté. Dès lors, l'art est délié de toute valeur d'usage que l'Église et la politique avaient si bien su lui attribuer depuis des siècles. Il porte en lui-même sa propre finalité, autrement dit sa propre liberté. La conception de l'art que Kant nous propose en cette fin du XVIIIe siècle déplace non seulement toute la réflexion menée sur l'art à partir de l'objet vers le sujet, mais elle attribue surtout à ce dernier sa liberté de jugement.

Comme Kant s'efforce de penser l'art à partir de la liberté téléologique, la démocratie, c'est-à-dire la capacité qu'une nation a de décider et d'assurer son autonomie, à travers les lois qu'elle choisit, se forme. Si la participation de la société civile[2] aux Affaires Publiques constitue une forme de liberté, une nouvelle forme de liberté est advenue, à savoir l'indépendance des citoyens rendue possible par la relation d'égalité établie entre eux. De fait, l'égalité des conditions signifie bien la fin des influences personnelles et des corporations pour inventer un nouveau lien social, celui de « l'association » comme le précise Manent dans *L'histoire intellectuelle du libéralisme* (2002). La relation d'égalité entre les citoyens et la représentation entre la société civile et l'État modifient, au cours du XIXe siècle, le lien de dépendance que le monarque entretenait avec ses sujets et plus particulièrement avec « ses artistes ». Disparaîtra-t-il vraiment ?

Il suffit de remarquer l'engagement politique de certains artistes comme David dans la Révolution française ou de Gustave Courbet (1819-1877) en 1848 pour comprendre que les artistes ont acquis, comme les autres citoyens, à la fois la liberté artistique et politique. L'implication de l'artiste dans la société civile signifie un tournant décisif en ce qui concerne sa place, son rôle dans la société et ses relations avec l'État que nous examinerons plus tard.

L'artiste vit et travaille désormais, non plus « à la cour « mais « à la ville « . Celle-ci devient au XIXe siècle, le symbole de la modernité, non seulement par les progrès techniques dont elle témoigne, mais aussi de l'effort de rationalisation dont elle procède. La ville est bien aussi le lieu par excellence du libéralisme économique avec la liberté d'entreprendre, d'embaucher, de vendre et d'acheter des biens, des services et de la concurrence. Elle est aussi l'espace, où se marque plus nettement la différence entre les riches et les pauvres. Si Paris est reconnu comme la capitale des arts, elle est aussi devenue en ce XIXe siècle, une place économique et financière réputée dont le marché de l'art en est une des facettes. C'est ainsi que les conditions de travail de l'artiste sont bouleversées et se pensent désormais en termes de libéralisme, d'associations dans l'urbanisme naissant de Paris.

1/ Rappelons que Kant définit le terme « esthétique » d'après sons sens classique, celui de la théorie de la sensation dans « L'Esthétique transcendantale » de la *Critique de la raison pure*. Dans la *Critique de la faculté de juger,* il a le sens de théorie de la beauté, Paris, Vrin, 1982.

2/ Au sens kantien du terme, la société civile désigne la société organisée selon les lois et s'oppose à l'état de nature.

2. Le temps des associations

Au système du mécénat royal, s'impose celui du marché de l'art, en ce XIXe siècle. Mais, il serait injuste de les opposer sans rendre compte de la complexité qui les caractérise, dans ce tournant essentiel.

A/ Le Salon

À l'image de l'Italie, l'Académie royale de la peinture et de la sculpture organise l'exposition des artistes membres pour la première fois en 1673, au Palais Royal, ensuite au Palais du Louvre, de 1699 à 1704. Sur l'initiative du surintendant des Finances et directeur des Bâtiments royaux, Philibert Orry (1689-1747) le Salon se déroule, chaque année, entre 1737 et 1745 dans le Grand Salon du Louvre et s'ouvre également aux artistes qui n'appartiennent pas à l'Académie. Puis, il aura lieu seulement tous les deux ans. Comme les Salons organisés par l'académie Saint-Luc ou l'exposition de la Jeunesse, il s'agit d'un moment privilégié pour les artistes qui attire non seulement les nobles, mais aussi de plus en plus les bourgeois amateurs d'art. Dans le *Salon* de 1763, Denis Diderot (1713-1784) adresse à Monsieur Grimm ses louanges : « Bénie soit à jamais la mémoire de celui qui, en instituant cette exposition publique de tableaux, excita l'émulation entre les artistes, prépara à tous les ordres de la société et surtout aux hommes de goût, un exercice utile et une récréation douce, recula devant la décadence de la peinture, et de plus de cent ans peut être, et rendit la nation plus instruite et plus difficile en ce genre « (1970, p. 76).

Le Salon officiel constitue l'opportunité pour les artistes, de présenter leurs œuvres pendant quelques semaines et de vendre ou d'obtenir des commandes privées. Bref, il s'agit bien d'un moment important dans la vie sociale de l'artiste qui lui ouvre la possibilité de dépendre de moins en moins du mécénat royal, devenu quasi inexistant depuis la Révolution de 1830.Aussi, pouvons-nous comprendre le soin que les artistes prennent de plus en plus au choix de leurs œuvres exposées et à leur accrochage au Louvre. En effet, nombreux sont les artistes qui s'efforcent d'obtenir les meilleures conditions possibles de présentation. Eugène Delacroix (1798-1863) s'adresse à Alphonse de Cailleux (1798-1863), alors directeur adjoint des musées royaux, pour « faire substituer à mon tableau, des *Convulsionnaires de Tanger*, celui du *Kaïd Marocain* "[1] à l'occasion du Salon de 1838, précise Loïs C. Hamrick, (1986, p. 80). L'art cesse de représenter l'expression d'un lien autoritaire entre le mécène et l'artiste, certes compensé par de nombreux privilèges, il cesse également d'être la primauté du Roi pour être de plus en plus au cœur de la société, du moins la plus aisée. Il suffit de se pencher sur *Les Salons* de Diderot pour saisir l'importance du commerce de l'art, au sens large du terme. À travers les expositions publiques, l'art devient l'objet de rencontres et d'échanges entre l'artiste, le critique, le client et le marchand.

Mais le Salon, lieu officiel d'exposition et de sélection, bien que rétabli par Napoléon

---

1/ L'orthographe de l'artiste est respectée.

Bonaparte, puis fixé comme manifestation annuelle par Louis-Philippe (1773-1850)[1], il est affaibli néanmoins par des initiatives privées. Ses fonctions de valorisation des œuvres et de leur présentation à des acheteurs, non seulement deviennent difficiles à tenir devant le nombre croissant des œuvres, (791 en 1791, 5180 en 1848), mais surtout face à la liberté que les artistes prennent de plus en plus dans le choix des sujets, et leur traitement. Le cadre contraignant de l'Académie correspond de moins en moins à la création.

B/ D'autres initiatives

Dès 1790, « La Société des Amis des Arts « organise des expositions et met en place un capital avec l'objectif d'acquérir des œuvres tirées au sort ensuite par les sociétaires.
En 1855, l'Exposition annuelle des Beaux Arts est exceptionnellement associée à l'Exposition Universelle qui se déroule à Paris. Courbet présente trois toiles au jury de l'Exposition annuelle des Beaux Arts. Il s'agit de *L'Enterrement à Ornans* (1850) le *Portrait de Champfleury* (1855) et sa dernière peinture *L'Atelier* (1855) qui sont rejetés par les membres du jury: « Ils [les membres du jury] ont déclaré qu'il fallait absolument arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français… Chacun me pousse à faire une exposition particulière ; j'y ai cédé « confie-t-il dans une de ses lettres à Alfred Bruyas (1951, p. 63). D'une façon plus ostentatoire, Courbet construit le Pavillon du Réalisme, avenue Montaigne où sont exposées une quarantaine de ses œuvres, dont *L'Atelier*. Le Pavillon se situe non loin de la section des Beaux Arts de l'Exposition Universelle. Si Courbet fait preuve d'initiative et d'audace, la manifestation, certes bien organisée et soutenue par le critique Jules Champfleury (1821-1889) ne remporte pas le succès attendu.

Quelques années avant l'ouverture du Salon des Refusés en 1863, « la Société des Arts-Unis « est créée en 1860 pour « ouvrir aux artistes un Salon permanent, et mettre ainsi en perpétuelle communication ceux qui aiment les œuvres d'art et ceux qui les produisent « (*ibid*. p. 93). Mais c'est « l'Association des artistes peintres, sculpteurs et dessinateurs « que crée le baron Taylor (1789-1879), en 1844[2], qui se révèle particulièrement efficace. Administrateur, homme de lettres et philanthrope, Taylor est conscient des difficultés que les artistes rencontrent. Inspirée des sociétés de secours mutuels anglaises, cette association est gérée par un comité d'artistes. Elle organise l'exposition dite du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846[3] dont la vente des œuvres finance l'association. Elle est l'expression même de l'organisation autonome de l'activité artistique qui sera en fait effective à partir de 1881, grâce à la création d'un ministère des Arts[4].

1/ Napoléon Bonaparte rétablit la tradition du Salon dès 1806 avec le Salon de Paris qui se tient tous les 2 ou 3 ans au Palais de l'Industrie. Comme le rappelle Annie Becq dans son ouvrage très précieux, *Genèse de l'esthétique moderne, 1680-1815*, Paris, Albin Michel, 1994 p. 805 : à partir de 1833 sur ordonnance de Louis-Philippe, le Salon dont les œuvres sont sélectionnées par l'Académie des Beaux Arts, devient une manifestation annuelle qui se déroule du 1er mars au 1er mai dans la Grande Galerie du Louvre.

2/ Le baron Taylor fonde plusieurs associations de secours mutuels pour les artistes : en 1840, pour les artistes dramatiques, en 1843 pour les musiciens, en 1843, pour les peintres, enfin, en 1845 pour les inventeurs et les artistes industriels.

3/ Cette exposition se tient du 11/01/1846 au 15/03/1846, veille de l'ouverture du Salon au Louvre.

4/ Le ministère des Arts est créé le 14 novembre 1881, dissout dès le début de 1882.

C/ La Société anonyme coopérative à personnel et à capital variable des ar tistes peintres, sculpteurs, graveurs etc...

Harrison et Cynthia White montrent dans leur ouvrage, *La carrière des peintres au XIXe siècle* (1991), combien les impressionnistes ont joué un rôle dans le changement du système dans la seconde moitié du XIXe siècle. L'audace de quitter l'atelier pour aller travailler sur le motif de préférence fugitif, même si cette pratique existait déjà depuis le XVIIIe siècle[1] s'accompagne d'une initiative particulièrement originale, avec la création de « La Société anonyme coopérative à personnel et à capital variables des artistes peintres, sculpteurs, graveurs etc.…» en 1874. C'est certainement l'esprit d'initiative que la Révolution industrielle répand dans la société ou encore le pragmatisme d'artistes d'origine bourgeoise pour la plupart, qui favorisent le glissement inattendu, à cette époque, de l'économie à l'art. Avant même d'exister comme « groupe » artistique, la société anonyme est créée comme le souligne Jean-Paul Bouillon (1986). C'est au printemps 1874 que se déroule la première exposition du groupe des Batignolles[2], non pas dans une galerie, mais dans l'atelier du photographe Nadar (1820-1910) situé 52 boulevard des Capucines. Cette entreprise devait être bien acceptée dans le quartier bourgeois de la Nouvelle Athènes. L'historien d'art, John Rewald (1912-1994) nous rappelle les différentes étapes de la formation de la société anonyme : en s'inspirant de la charte des boulangers proposée par Camille Pissarro (1830-1903), les artistes décident de fonder « une société par actions avec des parts, des versements mensuels, des contrats de participation, des règles de souscription etc... » pour une durée de dix ans (1955, p. 201). Celle-ci a pour but :
« - L'organisation d'expositions libres, sans jury ni récompenses honorifiques, où chacun des associés pourra exposer ses œuvres ;
- La vente desdites œuvres enfin la publication, le plus tôt possible, d'un journal exclusivement relatif aux arts » précise Bouillon (*op. cit.* p. 91).

Si l'exposition est loin d'être une réussite financière, elle témoigne d'une conquête de la liberté des artistes à l'égard d'un système académique essoufflé en cette fin de XIXe siècle et du peu d'intérêt que l'État éprouve envers la création contemporaine d'alors, mais qui s'attache à protéger le patrimoine et les monuments historiques.

II. LE COMMERCE DE L'ART, UNE FIGURE DU LIBÉRALISME ÉCONOMIQUE

Dans l'élan de libéralisme, le Salon, les Expositions Universelles ne semblent plus adaptés aux artistes qui préfèrent inventer un nouveau système de marché de concert avec les marchands d'art. C'est ainsi que le marché de l'art, né en Hollande au XVIIe siècle se développe

---

1/ Le travail sur le motif est pratiqué par les artistes, fin XVIIIe siècle, début XIXe siècle, en Italie. Voir les peintures de Turner du début du XIXe siècle. Desportes, en 1748, rappelle aux membres de l'Académie royale les raisons pour lesquelles, son père avait choisi de peindre à l'extérieur : « Il portait aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée…un petit châssis d'acier auquel il attachait le portefeuille et le papier », Dussieux, *mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1854, vol II, p. 110. Le peintre Claude-Joseph Vernet recommande aussi de peindre d'après nature.

2/ Monet, Renoir, Sisley, Degas, Berthe Morisot, Pissarro, Manet, Guillaumin, Astruc, Latouche, Béliard, Otin.

à Paris, profitant du goût de la bourgeoisie pour une peinture de chevalet plus adaptée à ses appartements ou hôtels particuliers. Les marchands d'art et les artistes, parfois associés aux sociétés d'artistes, font preuve d'esprit d'entreprise pour favoriser leur marché indépendamment des circuits académiques, et structurent ainsi la vie artistique à partir du commerce.

C'est à partir de 1824 que le commerce de l'art commence à revêtir une certaine importance. Pour l'historienne de l'art, Linda Whiteley, c'est l'implication discrète de l'État dans le domaine artistique, par exemple l'absence de Salons sous la Monarchie de Juillet, qui favorise son commerce, plus exactement le commerce des tableaux et des sculptures modernes (1983). Alphonse Giroux (vers 1775-1848), ancien élève de David devenu ensuite restaurateur de tableaux, crée en 1826 « la Société pour le commerce de tableaux, papeteries et objets de curiosités « qui contribue au développement du commerce de l'art moderne. De son côté, Paul Gauguin (1848-1903) ouvre « le musée Colbert », à la fin de la Restauration, véritable exposition permanente d'œuvres modernes.

À l'encontre de la production industrielle, l'œuvre d'art devient une valeur marchande qui n'est pas sans attirer la méfiance de certains artistes préférant parfois exposer une action qu'une de leurs œuvres. C'est l'originalité qui compte. Dans une société démocratique remarque Tocqueville, il ne s'agit plus de plaire mais d'étonner le public. De fait, le travail de l'artiste ou plus exactement ses conditions de travail prennent un relief particulier dans ce contexte à la fois libéral et connaisseur. À ce sujet, Vincent Van Gogh (1853-1890) confie dans une des lettres adressées à son frère Théo, en 1883 : « Le nœud de l'affaire vois-tu c'est que mes possibilités de travail dépendent de la vente de mes œuvres…. Ne pas vendre, quand on n'a pas de ressources, vous met dans l'impossibilité de faire aucun progrès, tandis que cela irait tout seul dans le cas contraire « (1956, p. 271). Malheureusement, Van Gogh connaîtra la dureté du marché.

1. Adolphe Goupil (1806-1896) et Paul Durand-Ruel (1831-1922)

Mais le commerce de l'art prend rapidement une tournure entreprenariale avec Adolphe Goupil et Paul Durand-Ruel, certes dans des secteurs différents. À la différence des « marchands des œuvres consacrées « selon la formule de Moulin (1967, p. 99) qui continuent de célébrer les artistes reconnus tout en revisitant l'histoire de l'art à la recherche de génies oubliés, les « entrepreneurs « (*ibid*., p. 109) misent sur des artistes, des mouvements qui leur sont contemporains. Ils déploient une stratégie commerciale, favorisée par les techniques de reproduction, qui entretient des ressemblances avec l'essor industriel d'alors.

Goupil, associé à Henri Rittner (1802-1840) marchand d'origine allemande, développe le commerce de la gravure et de l'estampe. À la mort de son collaborateur, Théodore Vibert (1816-1850) le rejoint et ouvre une succursale à New York en 1848. Saisissant les enjeux artistiques et commerciaux qu'apportent les progrès techniques dans la reproduction de l'image, l'entreprise de Goupil s'oriente vers l'édition de photographies dès le début des années 1850. Il commence par proposer au public la reproduction photographiée de peintures particulièrement appréciée par un public d'amateurs ne pouvant acheter des œuvres originales. Le succès

est tel que Goupil ouvre à Asnières, en 1869, un atelier photographique qui est équipé des techniques les plus récentes et perfectionnées de reproduction depuis la typogravure, la chromotypogravure jusqu'à la photoglyptie[1] dont il rachète le brevet d'exploitation à son inventeur William B. Woodbury (1834-1885). Ces techniques de reproduction facilitent la diffusion de l'art à travers la société et rend populaire des mouvements comme l'École de Barbizon[2]. Le succès est tel que l'atelier emploie en 1880 plus d'une centaine d'ouvriers afin d'être en mesure de répondre à l'augmentation des commandes provenant de particuliers de la France et de l'étranger. La Maison Goupil, installée place de l'Opéra, rue Chaptal à Paris en 1841, ouvre des succursales en Europe, aux États-Unis jusqu'en Australie[3]. Quant à Durand-Ruel, fils d'un papetier qui transforme progressivement son magasin en galerie d'art, se révèle un homme d'affaires avisé et un vrai connaisseur. Dès 1839, la galerie s'installe rue des Petits-Champs dans le 2e arrondissement à Paris. Elle expose les œuvres des artistes de l'École de Barbizon ainsi que les impressionnistes. À partir des années 1880, Durand-Ruel organise de nombreuses expositions à Berlin, à Londres qui contribuent largement à la diffusion des artistes impressionnistes. À travers ses différents voyages à Boston et à New York, il les introduit auprès du public américain où ils rencontrent un certain succès. Il ouvre également des succursales à Londres, à Bruxelles et à New York. Durand-Ruel obtient l'exclusivité de l'œuvre des artistes en achetant l'ensemble de leur travail et ne faillit pas à les soutenir pendant la guerre de 1870.

2. Des marchands avisés

En effet, le système du marché de l'art s'appuie sur l'alliance primordiale entre l'artiste et le marchand. Ce dernier joue un rôle déterminant non seulement par la spéculation sur la valeur des œuvres mais aussi auprès des artistes en s'efforçant de leur procurer une certaine assurance pour le moins financière, parfois matérielle. C'est dans cet esprit que Durand-Ruel, Ambroise Vollard (1866-1939)[4] ou encore Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) conçoivent leur métier.

Durand-Ruel puis Kahnweiler défendent respectivement l'aventure des impressionnistes ou des cubistes au moment où ces artistes étaient méconnus. L'un et l'autre parient sur le succès de leur art, et en cela, ils innovent. Moulin que « le marchand du type entrepreneur .. ne vend pas une peinture consacrée et demandée, mais se veut découvreur et promoteur d'un e peinture novatrice « (1967, p. 117). Ils soutiennent les artistes tout en subvenant à leur vie

---

1/ La typogravure est un procédé de gravure chimique qui permet d'obtenir des images en relief. La chromotypogravure facilite la reproduction des images en couleur en les imprimant une par une. La photoglyptie est un procédé opto-mécanique de reproduction d'images photographique inventé par Woodbury en 1864.

2/ L'École de Barbizon est un mouvement de peinture qui naît dans un village situé près de Fontainebleau, à Barbizon où des artistes peignent en plein air dès 1825. Ses principaux représentants sont Corot, Millet, Daubigny et Ziem. Elle disparaît en 1875.

3/ Les succursales : Londres, Berlin, Vienne, La Haye, Bruxelles, New York, Australie. En 1881, l'Atelier d'Asnières emploie 107 ouvriers.

4/ Ambroise Vollard (1866-1939) est un marchand d'art réputé. Il fait connaître Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse et Picasso.

quotidienne par le versement d'une mensualité par exemple. Les relations que l'un et l'autre tissent avec eux sont placées sous le signe du contrat formel ou tacite, qu'ils aimeraient exclusifs autant que possible En un mot, c'est une question de confiance. À l'inverse du mécénat royal, il revient au marchand de défendre les œuvres de « ses » artistes et de leur procurer des conditions de travail propices à la création. S'ils jouent le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le collectionneur ou le bourgeois amateur d'art, ils n'hésitent pas à envoyer de l'argent dans les moments critiques ou à rechercher un atelier dans des périodes difficiles comme le fit Kahnweiler pour Juan Gris (1887-1927). En 1922, le peintre cubiste espagnol peut enfin quitter la cité d'artistes du Bateau-Lavoir, située place Émile-Goudeau à Paris dans le 18e arrondissement, pour s'installer à Boulogne-Billancourt, non loin de son marchand. Il loue un trois-pièces situé au deuxième étage d'un immeuble et il aménage son atelier dans le grenier. Grâce au contrat que Kahnweiler donne à André Masson (1896-1987), seul artiste surréaliste de la galerie, et à l'atelier qu'il lui trouve rue Blomet dans le 15e arrondissement, que l'artiste peut désormais se consacrer entièrement à son travail. «Vous pensez ce que ça pouvait signifier pour un peintre qui ne peut faire que de la peinture à la sauvette… J'étais comme demi-fou. Avec Kahnweiler, en somme, j'ai eu une stabilité et j'ai commencé à faire de la peinture sérieusement. Vraiment sérieusement, avec la possibilité de ne penser qu'à cela », confie-t-il à Georges Charbonnier (1958, p. 26).

Au moment où Picasso quitte son atelier du Bateau-Lavoir et celui du Boulevard de Clichy pour aller vivre avec sa nouvelle compagne, Marcelle Humbert à Céret, Kahnweiler est mis à contribution pour faciliter son déménagement. Le 24 mai 1912, l'artiste lui écrit : « Il faudrait que vous me envoyez les pinceaux que sont rue Ravignan, les sales et les propres et les châssis que avait aussi rue Ravignan…La palette de la rue Ravignan aussi il faudrait la envoyer elle et sale vous le enveloperez avec les chassis dans du papier et les letres et les numéros et les peignes pour faire le faux bois. Pour les couleurs il faut envoyer celles de la rue Ravignan et celles du Bd de Clichy…J'aime mieux avoir toutes mes couleurs ici et ne me servir peut être que du blanc, mais il me les faut à côté de moi «[1] (1984, p. 110).

Ces exemples éclairent sur la relation qui s'établit entre le galeriste et ses artistes. Elle est souvent plus de l'ordre du mécène que proprement professionnelle. Si les initiatives dans le domaine du marché de l'art et des expositions contribuent à la reconnaissance sociale de l'artiste, elles laissent deviner les conditions bien précaires dans lesquelles vivent la majorité d'entre eux à Paris. Nous ne manquons pas de souligner la discrétion de l'État à l'égard des artistes qui forme en cette fin de XIXe siècle, l'écart grandissant entre ce dernier et les artistes. Vincent Dubois le résume : « l'art du passé à l'État, l'art du présent au marché « (1999, p. 65) et souligne les difficultés à institutionnaliser le domaine de l'art au point qu'il demeure longtemps dans le flou administratif et politique.

Curieusement, c'est dans ce temps de préoccupation moindre de l'État dans le domaine artistique, si ce n'est le patrimoine, que se forme une figure singulière d'échange entre l'artiste, le marchand et le public, à travers lesquels circulent librement la création, la critique et l'argent, bref, les conditions indispensables au développement de la carrière de l'artiste moderne. Si

l'État se limite alors à la protection du passé et laisse le marché agir, le développement du commerce favorise l'adoucissement des mœurs et la paix c'est-à-dire l'échange entre les citoyens, décourageant les préjugés les plus tenaces comme Montesquieu le défend à travers les Livres XX et XXI de l'*Esprit des Lois* (1951, p. 431-p. 639). Autrement dit, l'échange commercial, le commerce contribuerait à garantir la paix et la liberté de la société civile.

III LA NOUVELLE ATHÈNES : UNE VIE D'ARTISTE RÉUSSIE

1. L'expulsion des artistes de la Grande Galerie du Louvre

L'expression du profond bouleversement que rencontrent les artistes à partir de la Révolution vient paradoxalement de l'État, de Napoléon Bonaparte (1769-1821) comme s'il s'était résigné à accorder la création avec la liberté. En effet, l'arrêté du 3 fructidor an IX (le 20 août 1801) décide l'expulsion des artistes qui bénéficiaient d'un logement-atelier dans la Grande Galerie du Louvre, et par le décret du 18 mai 1806, ils sont formellement et définitivement chassés de la Grande Galerie. Napoléon Ier souhaite s'y installer. L'historienne Yvonne Singer-Lecocq a étudié cet épisode dans son ouvrage *Un Louvre inconnu, quand l'État y logeait les artistes* (1986). Les artistes reçoivent en compensation une pension annuelle dont le montant varie selon la taille de la famille. Cet acte juridique met fin à la bienveillance et à l'attention que Henri IV et Marie de Médicis (1575-1642) avaient porté à l'égard des artistes en leur offrant la possibilité de vivre et de travailler au Louvre. Ils avaient installé 27 logements-ateliers dans la Grande Galerie. Depuis cette époque-là, des artistes mais aussi des artisans d'art, des savants ou des scientifiques vivaient, avec une lettre de patente du Roi, dans des logements-ateliers aménagés par Louis Métezeau (1560-1615) dans la Grande Galerie du Palais du Louvre. Il s'agit de logements exigus aménagés sur deux étages dans la partie Est de la Grande Galerie. D'autres artistes comme Charles Parrocel (1688-1752) bénéficient d'un logement-atelier au palais du Luxembourg. Lorsqu'ils sont contraints de quitter la Grande Galerie, ils ne bénéficient plus de privilèges de la part de l'État concernant leurs conditions de vie et de travail. Ils bénéficient de commandes, certes, mais ils sont désormais contraints d'assumer leur propre existence matérielle et sociale dans la capitale. En compensation, des locaux leur sont proposés à Paris : les anciens couvents des Petits Augustins, le couvent des Carmes, des Capucins, désaffectés depuis la Révolution, le Collège des Quatre Nations ou encore la chapelle de la Sorbonne qui est divisée en plusieurs étages d'ateliers.

Au moment où Jean-Auguste Ingres (1780-1867) obtient le Premier Prix de Rome, le 29 septembre 1801, avec *Les Ambassadeurs d'Agamemnon,* l'État lui propose comme à d'autres artistes, Jean-Antoine Gros (1725-1793), Anne-Louis Girodet 1767-1824),François Marius Granet (1775-1849) et au sculpteur Lorenzo Bartolini (1777-1850) de s'installer dans l'ancien couvent des Capucins. Mais de retour d'Italie, Ingres est à la recherche d'un atelier pour son propre travail et d'un atelier privé pour y enseigner la peinture. Le 13 mai 1825, Ingres décrit la situation que de nombreux artistes partagent malheureusement sans bénéficier de la reconnaissance que le peintre connaît alors, dans une lettre adressée à Gilbert Boyer

d'Agen mentionnée dans le livre qu'un de ses élèves, Eugène Amaury-Duval (1808-1885), lui consacre *L'Atelier de Ingres, souvenirs d'Amaury-Duval* (1993, p. 69) :
« J'ai des commandes…et je demeure pour ainsi dire les mains liées. Pourquoi ? Parce qu'il est fort difficile de trouver ce qui convient pour un peintre qui a besoin d'un logement pour lui et deux grands ateliers, un pour les demoiselles et un pour les garçons. Je voudrais tout cela dans le Faubourg Saint Germain et à la portée du Louvre «. Élu membre de l'Académie des Beaux Arts en 1825, il obtient seulement deux ans plus tard un logement et d'un atelier à l'Institut.

Au lendemain de la sortie du Louvre, les artistes s'installent dans les rues avoisinantes, comme les élèves de l'Académie tandis que les plus aisés préfèrent se regrouper dans le secteur du 9e arrondissement de la capitale.

Avec la disparition de la royauté, les artistes se confrontent à une situation plus difficile. Le pouvoir politique de type monarchique, un des grands mécènes depuis la Renaissance, se retire tandis que la République, dans l'élan de la Révolution française invente un nouvel ordre politique. Désormais, ce sont moins les rois ou les empereurs qui protègent les artistes mais ce sont des individus comme les marchands d'art, des mécènes avant que l'État ne se soucie d'eux, de leurs conditions de vie souvent précaires et insalubres. Les artistes sont invités à assumer leur existence. L'ère du système académique s'achève bel et bien. La sortie des ateliers du Louvre, du pouvoir politique inaugure la place de l'artiste, son inscription dans la ville au moment où l'urbanisation, solidaire alors de l'industrialisation, se développe.

2. La Nouvelle Athènes

Comme *Holland Park* réunit les artistes riches et connus, la Nouvelle Athènes est le quartier de la réussite à Paris au XIXe siècle (voir Encadré n°2). En 1817, Joseph La Peyrière, receveur général de la Seine commande un lotissement composé de villas et d'hôtels particuliers à l'architecte Auguste Constantin (1790-1842), sur l'emplacement du faubourg des Porcherons au Nord-Ouest de Paris, plus précisément les terrains de l'hôtel de Valentinois (voir carte n°1). Il s'agit d'édifier un ensemble d'hôtels particuliers dans un espace calme et très aéré. Le faubourg des Porcherons, actuellement la rue des Martyrs, était habité au XVIIIe siècle principalement par des aristocrates et des comédiens. À cette époque-là, le théâtre étant en vogue, les comédiens aisés aimaient édifier des hôtels particuliers ou des folies dans un paysage bucolique où les parisiens se plaisaient à s'y promener.

S'il était interdit de construire au-delà du mur des Fermiers Généraux, le déplacement de la barrière d'octroi à la fin du XVIIIe siècle jusqu'à la rue Rochechouart permit ainsi l'urbanisation du faubourg avec la rue des Martyrs. La Nouvelle Athènes, située au-dessus du quartier de la Chaussée d'Antin, créée en 1720 et habitée par une bourgeoisie aisée, s'impose avec son architecture italianisante. Constantin en est le principal architecte, avec en particulier la réalisation de la Place saint Georges entre 1824 et 1825. La Nouvelle Athènes devient, dans les années 1820, le quartier de la nouvelle bourgeoisie parisienne où résident les banquiers, les artistes et les intellectuels aisés. Elle désigne avant tout l'alliance entre l'argent et les arts,

ENCADRÉ N°2
LES ARTISTES À LONDRES AU XIXE SIÈCLE

Au XVIIIe siècle, la bourgeoisie londonienne s'installe à l'Ouest de la capitale. Les artistes les plus réputés et les plus aisés, les académiciens les rejoignent à l'ouest de Oxford Circus, à Stratford Place situé à mi-chemin entre Oxford Circus et Marble Arch, Le peintre Richard Cosway (1742-1821) s'y installe. En revanche, ceux qui sont moins reconnus préfèrent habiter au Nord-Est de Oxford Circus. Progressivement les artistes se concentrent à Newmann street près du peintre Benjamin West (1738-1820). En ce début du XIXe siècle, elle est considérée comme la rue des artistes. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, le quartier de la réussite artistique se déplace vers l'Ouest de Londres : les artistes reconnus élisent domicile à Kensington et à Chelsea. Parmi les premiers artistes, Sir John Everett Millais (1829-1896) fait construire une luxueuse maison près de Kensington gardens. Dessinée par l'architecte P.C. Hardwich (1792-1870) est le symbole de la réussite sociale et artistique. Composée de deux étages, l'intérieur est richement paré de marbre. Son atelier est aménagé dans une aile de la maison sur deux étages. Cette demeure, véritable palais de l'art représente socialement la réussite d'un artiste élu académicien en 1863, fait baronnet en 1885 et devenu peu de temps avant sa mort, président de l'Académie royale. Il crée avec deux autres artistes William Holman Hunt (1827-1910) et Dante Gabriel Rossetti (1828-1884) la Confrérie préraphaélite en 1848, inspirée des écrits récents du critique John Ruskin (1819-1900) sur l'art des artistes primitifs italiens. À proximité de Kensington, Sir Edwin Landseer (1802-1873) auteur des lions de la colonne Nelson à Trafalgare Square compte parmi les premiers artistes à venir vivre à St Johns Wood.

Chelsea, quartier situé entre Kensington et la Tamise attire également les artistes. William Turner (1775-1851) s'y installe en 1846 tout en gardant son atelier à Marylebone à Queen street, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Morris (1834-1896) et James McNeil Whistler (1834-1903) le rejoignent. Dans les années 1870, Chelsea devient le quartier des artistes.

entre de riches mécènes et les artistes ou écrivains aisés et rappelle le temps des commandes somptueuses passées de la Renaissance italienne ou encore le goût des artistes grecs. Bref, la Nouvelle Athènes se présente comme la réussite intellectuelle et financière, en un mot la réussite sociale de la nouvelle bourgeoisie.

Avant même que le quartier ne soit loti, Théodore Géricault (1791-1824) et Horace Vernet (1789-1863) académiciens l'un et l'autre, quittent le centre de Paris pour s'installer, respectivement en 1813 et 1815 rue des Martyrs[1], suivant le sculpteur Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), qui avant la Révolution, avait préféré s'établir aux Porcherons, à la Cité Pigalle rejoint par Jules Richomme (1818-1903). Dès 1822, Vernet commande un hôtel particulier à l'architecte Louis-Pierre Haudebourt (1788-1849) rue de la Tour des Dames, au cœur de la Nouvelle Athènes, non loin de la rue Rochechouart où vivent également l'architecte Théodore Charpentier (1797-1867), et les peintres Thomas Couture (1815-1879), Alexandre Cabanel (1823-1889) et Jean-François Millet (1814-1875), aux numéros 15 et 17 de la rue. Autour de la place Pigalle, s'installe la grande bourgeoisie comme les Dailly qui habitent aux numéros 4 et 6 de la rue Pigalle.

Dans ce quartier, des enclaves apparaissent où vont se réunir, d'une manière plus étroite, la bourgeoisie d'affaires et les artistes. En 1830, l'architecte anglais Edward Cresy (1792-1858) modifie l'immeuble destiné pour une entreprise qu'il vient d'acheter 80 rue Taitbout par adjudication et décide de l'organiser autour d'une cour d'honneur. L'ensemble comprend des jardins, des bâtiments avec 35 appartements et 5 ateliers d'artistes. Quelques années plus tard, le portraitiste réputé, Claude-Marie Dubufe (1790-1864) s'installe dans un des ateliers et a pour voisins George Sand (1804-1876) et Frédéric Chopin (1810-1849), Alexandre Dumas (1802-1870). Ce lieu est propice aux échanges entre les habitants que Sand décrit dans une lettre qu'elle adresse à Charles Duvernet le 12 novembre 1842 (1969, p. 798) :
: « Nous avons même inventé de ne faire qu'une marmite et de manger tous ensemble chez Madame Marliani ce qui est plus économique et plus enjoué de beaucoup que le chacun pour soi. C'est une sorte de Phalanstère qui nous divertit et où la liberté mutuelle est beaucoup plus garantie que dans celui des fouéristes «.

À la même période, l'avenue Frochot, une cité accessible depuis la rue Victor-Massé, est constituée d'hôtels particuliers construits par le compositeur Victor Massé ou Charles Lamoureux ou des mécènes. L'attrait de la bourgeoisie et des artistes pour les lieux calmes encourage la réalisation du lotissement de la cité Malesherbes à l'emplacement de l'Hôtel Malesherbes, en 1855, où des artistes vivant déjà dans le quartier de la Nouvelle Athènes viennent y habiter. En effet, les peintres Pierre-Jules Jollivet (1794-1871), Victor Chavet (1822-1906), proche de Napoléon III qui ont travaillé tous les deux à la décoration de l'église Saint Vincent de Paul, font construire chacun un hôtel particulier, demeure de la bourgeoisie qui offre le confort, l'hygiène et l'agrément. Il devient au XIXe siècle le signe incontestable de l'élite urbaine.

1/ Théodore Géricault habitait rue de la Michodière, (9e arrondissement) et Horace Vernet, rue des Mathurins (8e arrondissement). Ces rues existent actuellement.

Lorsque Gustave Flaubert (1821-1880) décrit dans son roman *L'Éducation sentimentale* rédigé en 1869, Frédéric Moreau, le personnage principal, souhaite devenir peintre et finit par étudier le droit à Paris. Dans l'analyse que Bourdieu nous livre (1975), le jeune cherche à échapper à la détermination sociale. À l'opposé, les artistes de la Nouvelle Athènes, du moins jusqu'en 1860, sont pour la plupart d'entre eux académiciens, par conséquent reconnus, qui reçoivent des commandes officielles et privées. Ils parviennent, dans un état encore hésitant entre la monarchie et la démocratie, à partager avec la bourgeoisie aisée les mêmes privilèges. Bien sûr, il ne s'agit plus des privilèges royaux mais ceux liés à l'argent, au capital. La construction ou l'achat d'hôtels particuliers par les artistes désigne l'activité de l'artiste comme pouvant être lucrative, mais elle met en évidence son intégration dans la société parisienne opulente. Après les tourments de la Révolution, il était primordial autant pour les artistes riches que pour la bourgeoisie aisée de s'éloigner du centre de la capitale devenue exigu et d'investir sur un nouvel espace qui se trouve « en périphérie ». Encouragés par les sociétés immobilières, ils investissent et spéculent sur la valeur potentielle des terrains ou de leur immeuble. L'architecte Constantin construit pour lui un hôtel particulier rue de La Tour aux Dames, située entre la rue Blanche et la rue de la Rochefoucauld qu'il loue au peintre Paul Delaroche (1797-1856) à partir de 1835. Une vingtaine d'années plus tard, le propriétaire de l'Hôtel Malesherbes le transforme en opération financière, la cité Malesherbes, constituée d'hôtels particuliers et particulièrement appréciée par les artistes. En effet, sur les 15 hôtels particuliers édifiés, 7 appartiennent à des artistes très reconnus (Chavet, Jollivet) tandis que les autres appartiennent à des industriels. En cette moitié du XIXe siècle, si la cité Malesherbes prend la relève de la Nouvelle Athènes, tout en entretenant des relations de voisinage avec les artistes bien moins aisés qui vivaient déjà à Montmartre. Malgré l'extension de Paris avec l'annexion en 1860 de certains faubourgs comme Montmartre, les Batignolles, le quartier de la Nouvelle Athènes compte environ 200 artistes. Delacroix finit par quitter la rive gauche, en 1844 pour s'installer rue Notre-Dame de Lorette.

Le marchand d'art, nouvel associé de l'artiste, contribue à transformer l'activité artistique dès le milieu du XIXe siècle. Les plus importants d'entre eux, viennent établir leur galerie rue Laffitte, située à l'Ouest de la rue du Faubourg Montmartre, dès les années 1850, surnommée alors « la rue des peintures «. En effet, Durand-Ruel quitte la rue de la Paix après de nombreuses hésitations pour « la Rue Laffitte, c'est là qu'il fallait être quand on se voulait un marchand d'art entreprenant sous le IIe Empire « reconnaît-il aux côtés de la galerie de Vollard et de Bernheim-Jeune tenue par Alexandre Bernheim (1839-1915), tandis que Goupil, la galerie spécialisée en reproductions de gravures, préfère la rue Chaptal et Samuel Bing (1838-1905), rue de Provence.

En effet, le quartier de la Nouvelle Athènes apparaît un lieu particulièrement favorable au commerce de l'art, grâce à ses habitants aisés sensibles à l'art moderne et à la présence de ses artistes. Pour un loyer annuel de 30 000 f (soit 4573,47 □), la galerie Durand-Ruel devient rapidement le rendez-vous des impressionnistes. Il s'agit d'un quartier aussi à la pointe de la modernité comme en témoigne la présence de Daguerre, boulevard des Capucines.

À la différence des ateliers richement décorés de la Nouvelle Athènes et en particulier de la Villa Frochon, l'atelier de Corot est tout entier consacré à son travail comme le décrit Alfred Robaut : « Le premier coup d'œil jeté dans l'atelier de M. Corot nous raconte sa vie entière et nous révèle le secret de son talent. Le regard se promène sur une collection de 500 études peintes, se pressant le long des murs sans laisser le moindre interstice… refoulant de jour en jour les tableaux vers les frises, envahissant les portes, comblant les onglets par piles et gonflant les portefeuilles : souvent il est arrivé qu'un visiteur a réclamé l'entoilement d'études précieuses ou pliées depuis longtemps par son auteur au fond d'un carton «. C'est Anne Roquebert qui rapporte ces propos (1998, p. 32).

PARTIE 5 : LA BOHÈME, SON ÉCONOMIE ET SA CONTRIBUTION À LA VILLE

Il est un mythe particulièrement attaché à l'artiste, c'est celui de la bohème entretenu par les récits et les représentations que la littérature et l'art en offrent. Par delà la difficulté à déceler la réalité de ce que pouvait être la vie d'un artiste à Paris en ce milieu du XIXe siècle, le mythe de la bohème est avant tout le récit de l'artiste émancipé de la corporation et de l'académie qui revendique son individualité, avec son imagination et sa sensibilité propre. La force de ce mythe ne pourrait se satisfaire de décrire la vie d'un individu s'il ne prétendait pas formuler l'origine de la figure de l'artiste délié de contraintes sociales extérieures. Et elle réside également dans la formation d'un groupe social d'artistes qui présentent de nouvelles pratiques de socialité, un mode de vie et une manière d'habiter la ville qui lui sont propres.

I. L'ARTISTE, UNE FIGURE DE DÉSORDRE DANS LA VILLE ?

Tandis que la Nouvelle Athènes à Paris représente la réussite sociale artistique, de nombreux artistes rejettent les contraintes de la professionnalisation pour revendiquer la liberté de créer guidée uniquement par l'inspiration. En sortant de l'atelier de Frenhofer, le jeune peintre, Nicolas Poussin, déclare à sa fiancée s'être « senti peintre « (1985, p. 145) comme alors investi d'une mission, celle de l'art. Car être artiste, pour le jeune peintre du *Chef d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac (1799-1850), ce n'est pas seulement une affaire de technique ou de titre, mais c'est surtout une question de « génie dévorant « dont la puissance peut défier la misère quotidienne. En effet, dans le mouvement de la pensée de Claude-Henri de Rouvroy de Saint-Simon (1760-1825), le Romantisme sacre l'artiste et en fait un prophète. C'est dans un petit pamphlet rédigé en 1824, *L'Artiste, le savant et l'Industriel* que Saint-Simon place l'artiste à « l'avant-garde dans le mouvement de la société « et précise que « dans cette grande entreprise, les artistes, les hommes à imagination ouvriront la marche ; ils proclameront l'avenir de l'espèce humaine ; ils ôteront au passé l'âge d'or pour en enrichir les générations futures « (1985, t. 5, p. 137-138).

C'est ainsi que Heinich définit dans ses études sur le statut de l'artiste le régime vocationnel, où « de nouvelles conceptions de l'excellence artistique qui émerge à la marge « s'imposent « au système officiel, directement issu du mouvement académique « (1996, p. 35) par opposition au régime professionnel, souvent contemporains en ce XIXe siècle. Il ne saurait être question de dénier la qualité artistique des artistes académiques, ni même de la comparer avec celles des excentriques, mais il s'agit bien de souligner le passage d'une conception à une autre du travail de l'artiste, de sa vie et plus largement de sa place dans la société.

Contrairement à l'artiste de la Nouvelle Athènes, aspirant à marquer la ville par les hôtels particuliers à l'image du prince, l'artiste bohème riche ou indigent est avant tout un flâneur qui « va herboriser le bitume « selon l'expression de Walter Benjamin (1892-1940) emploie dans un de ses textes *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capita-*

lisme (1982, p. 57). L'excentricité de la « bohème dorée « de Gérard de Nerval (1808-1855), ou la pauvreté du graveur Chien-Caillou, décrite par Champfleury dans son ouvrage *Chien-Caillou* (1847), revendiquent une place différente de l'artiste dans la société et dans la ville. Bien moins soucieuse de reconnaissance politique ou officielle, elle transgresse tout autant les normes sociales qu'artistiques. Comment l'artiste flâneur de la ville, si peu attaché à un espace fixe peut-il s'intégrer à Paris, à son espace géographique et social ?

1. La bohème, ses lieux et ses non-lieux dans la ville

Entre Chien-Caillou, artiste graveur de Champfleury, Frenhofer peintre de Balzac, et le peintre, Marcel, ou le sculpteur, Jacques que décrit Charles Murgler dans *Scènes de la Vie de bohème,* en 1847, c'est une vie consacrée entièrement à leur art qui réunit ces artistes, malgré la misère. La bohème, ou un genre de vie excentrique dont seul Paris peut se prévaloir à cette époque-là, « marque un moment précis, celui où la carrière artistique se voit investie non plus comme un métier où l'on gagne sa vie mais comme une vocation « souligne Heinich (1996, p. 41). Bref, la vie de l'artiste et son art se confondent. Mais la bohème n'est pas un phénomène récent. Dès le XVIIIe siècle, le peintre Alexis Grimou (1678-1733), libéré des contraintes corporatives, peut décliner une commande officielle venant des personnalités les plus en vue à l'époque ou laisser une toile inachevée au gré de son humeur. Trait de bizarrerie que seul le talent peut excuser. Il travaille en buvant, s'endette, transgresse la hiérarchie sociale par son effrontée désinvolture, il apparaît comme un rebelle tout attaché à l'affirmation de son génie. À l'image de Grimou, la bohème n'est pas seulement le fait d'artistes issus de la bourgeoisie, mais aussi d'artistes qui s'engagent dans l'art sans autre revenu que celui de la vente de leurs œuvres et qui ne peuvent échapper à une vie très modeste.

Bien plus qu'une attitude originale, quelque peu isolée de la société et retirée dans son atelier, souvent son seul complice du reste, l'artiste bohème revendique sa farouche opposition au puissant académisme dominant alors l'art jusqu'à présent. Il est temps d'en finir avec les conventions artistiques devenues étouffantes, et plus largement avec l'ordre de la société pour exprimer la vie intérieure de l'individu, de l'artiste. Forts de leur opposition à la conception officielle de l'art, à l'autorité, en général, les artistes et les écrivains se regroupent, pour conforter leur émancipation et partager leur vie bien souvent pauvre.

A/ Les lieux de la bohème à Paris

En s'inspirant du Cénacle, cercle d'écrivains et de poètes romantiques, créé par Victor Hugo (1802-1885) en 1827, un groupe d'artistes, composé de graveurs, de peintres ou de poètes comme Gérard de Nerval (1808-1855) ou Théophile Gautier, (1811-1872), prend l'habitude de se réunir dans l'atelier du sculpteur Jehan Duseigneur (1806-1866) situé rue Vaugirard. Ce groupe, appelé Le Petit Cénacle, est plus qu'un cercle, il s'agit d' une communauté d'artistes et de poètes qui s'affranchissent des conventions sociales et artistiques. Lorsqu'ils décident de s'installer dans une maison, rue de Rochechouart, le voisinage expulse les jeunes artistes de leur « Camp des Tartares « ainsi appelaient-ils leur lieu de rencontre, pour indécence. Il est vrai que la pratique du naturisme par certains d'entre eux dans le jardin est perçue

comme une menace à l'ordre moral défendu par la Nouvelle Athènes. C'est l'écrivain Petrus Borel (1809-1859)[1], l'âme du cercle, qui accueille ses amis rue d'Enfer.

Mais les poètes et les artistes aisés et connus se réunissent, quant à eux, dans un vaste et riche appartement situé à l'emplacement du Carrousel aujourd'hui, à l'ombre du Louvre. L'Impasse du Doyenné, du nom de la rue, fréquenté par de Nerval, Gautier, Arsène Houssaye (1815-1896), Jean-Baptiste Corot (1796-1875), Théodore Chassériau (1819-1856), Borel …, fait partie de ces lieux de liberté à travers Paris.

Dans *La bohème galante* (1861, p. 9) de Nerval confie que « l'affreux propriétaire, qui demeurait au rez-de-chaussée, mais sur la tête duquel nous dansions trop souvent, après deux ans de souffrance, qui l'avait conduit à nous donner congé, a fait couvrir depuis toutes ces peintures d'une couche à la détrempe, parce qu'il prétendait que les nudités l'empêchaient de louer à des bourgeois «. Il suffit d'énumérer les principaux lieux à Paris où les artistes et les poètes se réunissent pour constater avec Jean-Luc Steinmetz (1988) que la bohème ne redoute guère le centre de la capitale. Bien au contraire, on sait depuis Murger qu'elle s'installe dans le quartier de l'Odéon, (boulevard Saint Michel, rue Monsieur le Prince) et rue Berthollet où les logements sont bon marché. Et c'est dans ces cafés que la bohème se réunit, facilement identifiable par ses allures négligées et anticonformistes, et par son goût pour l'alcool ou autres substances stimulant l'imagination. Le Club des Haschichiens se rassemble dans l'appartement que Charles Baudelaire (1821-1867) loue dans les années 1840, dans l'hôtel de Lauzun, 17 quai d'Anjou.

Murgler, Champfleury, Baudelaire se rencontrent au célèbre café *Momus*, 17 rue des Prêtres-Saint-Germain-de-l'Auxerrois, mais aussi de l'autre côté de la Seine, au Prado, restaurant-bal, démoli en 1860 pour construire le Tribunal de Commerce, ou encore à la Brasserie Andler, rue Hautefeuille, non loin du domicile de Courbet. Puis, la bohème se déplace vers le milieu du siècle vers le 9e arrondissement et fréquente La brasserie des Martyrs située dans la rue des Martyrs et le café *Riche* ou *Le Divan*, rue Le Peletier. Les transformations de la capitale par le baron Haussmann entraînent les artistes vers Montmartre qui devient dans les années 1880 et 1890 un des hauts lieux de la bohème. Le célèbre Chat Noir[2], ouvert par Rodolphe Salis (1851-1897) en 1873, est un lieu de rencontre des artistes mais aussi de la bourgeoisie à la recherche de distractions.

B/ La bohème, un style de vie

Et comme le souligne l'historien américain Jerrold Seigel, la bohème dans ces lieux « se transformait littéralement en théâtre, mettant en scène la distance qui la séparait de la vie courante, mais la masquant aussi, canalisant ses forces pour faire appel à la bourgeoisie en tant que protectrice et consommatrice d'œuvres littéraires et artistiques « (1991, p. 212-213) . Aussi l'artiste devient-il un acteur de la théâtralité urbaine comme le dandy, personnage né en ce début de XIXe siècle, défend sa distinction aristocratique et qui selon Baudelaire « cultive

---

1/ Petrus Borel (1809-1859), promis par sa famille à l'architecture, il s'en désintéresse pour le journalisme et l'écriture.
2/ Le Chat Noir est un cabaret que Rodolphe Salis ouvre en 1881. C'est un lieu qui est rapidement fréquenté par les artistes, les poètes et les chansonniers. En 1882, il crée la revue *Le Chat Noir* qui paraît entre 1882 et 1895.

l'idée du beau dans [sa] personne, de satisfaire [ses] passions, de sentir et de penser « (1986, p. 483). le poète précise que « c'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances « (*ibid*. p. 466). L'artiste bohème ou le dandy, aussi éloignés l'un de l'autre soient-ils en ce XIXe siècle, bousculent par leur comportement et leur style de vie l'assurance de la bourgeoisie industrielle et sa confiance dans le progrès. À une socialité de retrait, qu'imposent les ateliers souvent exigus et peu confortables, les artistes développent le goût de se retrouver dans un café et marquer ainsi leur présence à la ville. Ainsi les lieux de la bohème dessinent-ils son espace à travers la relation que l'artiste établit avec la ville, non seulement depuis son atelier, ses cafés ou cabarets mais aussi depuis sa singularité qui gêne autant qu'elle fascine la bourgeoisie. Son mode de vie excentrique nourri par la revendication de liberté sans limites interroge celui que prône la bourgeoisie détentrice de richesses industrielles et de pouvoirs. De fait, la bohème élabore son espace physique certes, mais aussi son espace social où s'affirme l'individu avec son droit de critique et son autonomie de conduite. Elle revendique sa liberté en tant que sujet et le délivre du poids de la tradition qui permet à l'artiste génial de transgresser les canons de l'académisme tout comme sa subjectivité excentrique peut bousculer la morale.

2. La bohème ou la modernité

« Ainsi il va, il court, il cherche….Ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant dans le grand désert d'hommes …cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. « nous rappelle Baudelaire (1986, p 466). Si la modernité est « le transitoire, le fugitif, le contingent « pour le poète, ses lieux d'élection sont bien la rue ou les cafés ou les gares ou les passages ces derniers étant pour Benjamin une des caractéristiques de Paris à cette époque-là (1989). Espaces de circulation, ils favorisent la mobilité des habitants, des voyageurs d'un point à l'autre de la ville, ou au-delà de ses portes. Comme « la surmodernité est pour Marc Augé productrice de non-lieux : de ces espaces banalisés, gares, aéroports, hypermarchés, hôtels, immeubles standardisés « (1992, p. 116), la modernité avec son urbanisme et sa quête incessante de nouveautés invente ses « non-lieux «. Ils sont associés autant au déplacement spatial qu'au déplacement social que proposent les cabarets de Montmartre à la bourgeoisie venue se divertir mais surtout fréquenter le temps d'une soirée l'espace subversif que représente la bohème. Ils peuvent constituer « l'expérience du non–lieu comme renvoi de soi à soi et mise à distance simultanée du spectateur et du spectacle « d'après Augé (*ibid.)*. Il n'en demeure pas moins qu'ensemble, lieux et « non-lieux « se superposent pour tisser l'espace de l'artiste dans la ville. C'est là où se poursuit l'histoire d'un échange entre l'artiste et la ville : flâner, passer d'un quartier à l'autre tout en ignorant les frontières sociales invisibles constitue une manière d'habiter la ville pour l'artiste. L'artiste renoue avec la pratique de certains philosophes comme Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dont les *Rêveries*, certes bucoliques, semblent annoncer les *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855) solitaire, ne peut réfléchir qu'en parcourant les rues de Copenhague. Dans son *Journal* qu'il rédige entre 1850 et 1853, il reconnaît que « [Sa] tension

mentale est telle que pour la supporter [il a] besoin de diversion, de la diversion des contacts au hasard des rues et des allées, car en réalité la fréquentation de quelques individus triés sur le volet n'est pas une diversion « (1961, p. 271). À l'instar des promenades de Kierkegaard qui sont une manière d'entretenir un rôle social dans la ville, les flâneries de l'artiste explorent la scène théâtrale que constitue la ville remodelée par le baron Haussmann au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. La flânerie de l'artiste représente un lien social avec la société, où il reste l'observateur privilégié de la rue et de ses contemporains et non plus celui des grands récits mythologique ou biblique comme en témoignent les œuvres d'art. Être témoin de la rue, de la vie publique exige de jouer un rôle, celui de l'artiste bohème, qui déjoue les codes vestimentaires, les apparences ou la manière de vivre. L'artiste devient un acteur à la fois pour mieux préserver sa différence et revendiquer sa liberté. Il met en scène son autonomie, son émancipation sur la scène de la ville, dans les rues où il s'expose dans ses flâneries, dans les quartiers où il habite enfin dans son atelier. En parcourant la ville, de jour comme de nuit, il devient un de ses principaux acteurs, insaisissable comme ses balades mais il devient aussi un de ses meilleurs connaisseurs. Sa curiosité acérée par son regard d'observateur perce l'intimité de Paris avec le bouleversement de la modernité. Nombreux sont les peintres qui s'attachent à représenter à travers les couleurs et les lumières les facettes les plus secrètes de la ville. À la différence des ouvriers ou des employés qui ne peuvent apprécier le plaisir de la promenade sur les grands boulevards parisiens ou sur les fortifications seulement le dimanche en famille, la flânerie représente un moment important de la vie sociale de l'artiste, devenue indissociable de son activité de création.

Le goût pour la modernité inspire notamment les impressionnistes à représenter les gares avec leur architecture métallique mais surtout les nuages fugitifs de fumées dégagées par les locomotives de la gare Saint-Lazare que Claude Monet (1840-1926) allait observer depuis le pont de l'Europe. Les artistes ne se lassent pas de parcourir les sentiers de la forêt de Fontainebleau ou les bords de la Seine à Asnières pour installer leur chevalet en plein air pour mieux capter l'instantané de la lumière ou des couleurs. Quand la marche ne suffit pas, certains artistes à l'instar de Monet n'hésitent pas à improviser son atelier sur une barque. Il est indéniable que la flânerie de l'artiste dans la ville fait de la marche une source d'inspiration comme elle peut l'être pour les philosophes, mais elle constitue surtout un lien social entre l'artiste et la société. Le regard « dépaysé « que l'artiste porte sur la ville montre bien qu'il reste toujours sur son seuil comme l'étranger, avide d'inconnu, il ne parvient à franchir ses limites invisibles.

II. L'ARTISTE ET LA SOLIDARITÉ DANS LA VILLE

Comme les ouvriers organisent des sociétés de secours mutuels pour se protéger des dérives du capitalisme, des artistes plus fortunés et des hommes d'affaires esthètes certes, mais particulièrement sensibles aux conditions de vie souvent difficiles des artistes à Paris prennent des initiatives de solidarité à leur égard. Ces dernières s'orientent principalement

vers le logement et l'atelier, question devenue cruciale de la vie quotidienne et de l'activité artistique, puisque l'artiste, ne relevant d'aucune organisation particulière ne peut bénéficier d'une solidarité de corps à l'exemple des ouvriers. L'aménagement d'ateliers qui sont aussi des logements à travers Paris, mais essentiellement situés à Montmartre et à Montparnasse, implique l'artiste dans un système d'interaction et d'interdépendance à l'égard des initiatives qui contribuent à l'inscrire dans l'espace social parisien.

1. Le temps des cités

L'artiste bohème ressemble à certains égards avec le travailleur itinérant ou *hobo* qui se déplace de chantier en chantier aux États-Unis, au XIXe siècle. Cependant, loin de constituer une ville dans la ville comme l'*hobohemia*[1] à Chicago, la bohème, patrie des artistes d'après Sand, se fixe temporairement aux marches de Paris. Les philanthropes construisent des cités aux confins du Mur des Fermiers Généraux à la fin du XIXe siècle, en raison du prix du terrain qui leur assure un logement et un atelier dont le montant du loyer est dérisoire et par conséquent accessible aux artistes. Le caractère bucolique que présentent Montmartre et Montparnasse semble convenir particulièrement bien aux artistes dont certains y ont déjà élu domicile à la recherche de calme.

A/ La naissance des cités

Mais si les artistes ont tendance à se regrouper en colonie comme à Barbizon en préservant l'individualité de chacun d'entre eux, le mouvement de solidarité prend la forme de cités qui implique une dimension collective, quoique cette notion paraisse peu compatible avec l'émancipation de l'artiste. Cependant si le terme « cité « fait allusion aux cités ouvrières alors en pleine expansion au XIXe siècle (voir Encadré n° 3), il n'implique pas une organisation comparable, à l'exception de la Ruche dont nous parlerons ci-après, ni même un groupe artistique. Elles présentent un ancrage spatial et social provisoire pour l'artiste dans le paysage urbain de Paris comme leur construction peut l'attester. Certaines d'entre elles, la cité des Fusains, située rue Tourlaque dans le 18e arrondissement, la cité Fleurie établie boulevard Arago dans le 13e arrondissement, la Ruche passage Dantzig dans le 15e arrondissement sont édifiées avec les matériaux de récupération de Pavillons des Expositions Universelles qui ont eu lieu les années précédentes à Paris. En quelque sorte, le prestige économique et politique de ces manifestations éphémères se déplace partiellement vers un solidarisme qui ne se présente pas comme une action durable et définie à l'égard des artistes à la différence des cités ouvrières aux allures parfois militaires. Le caractère improvisé des cités d'artistes laisse penser à leur surgissement spontané au sens quasiment biologique du terme dans le tissu urbain. C'est l'analyse que Robert E. Park (1864-1944) nous livre de la ville dans ses différents écrits qui peut nous éclairer. En comparant celle-ci à un « phénomène naturel « (2004, p. 186), il tend à prolonger l'observation de la nature dans la ville, et là à superposer le monde de la nature à celui de la culture. Bien que cette approche assimile ce qui est naturel à ce qui

---

1/ *Hobohemia* : En 1923, Nels Anderson définit le *Hobo* comme travailleur migrant né et élevé aux États-Unis. qui se déplace à travers le pays sans projet défini et qui est manœuvre temporaire, dans le bâtiment, l'agriculture, la pêche. Il se déplace vers l'Ouest à la faveur de l'expansion du réseau ferroviaire..

est explicable, il n'en demeure pas moins que l'implantation des cités d'artistes à Paris relève plutôt de la conception économique et spatiale de la ville.

B/ Localisation des cités d'artistes

Dans la transformation profonde que Paris connaît avec les travaux du baron Haussmann et l'annexion des communes avoisinantes, les cités d'artistes s'implantent sur ces terres nouvellement acquises par la capitale. Montmartre et Montparnasse, pas encore urbanisés à l'époque, mais déjà appréciés des artistes, constituent les deux pôles essentiels pour accueillir les initiatives privées. Delacroix aimait se promener à Montmartre et Hyacinthe Rigaud (1659-1743), le célèbre portraitiste, avait préféré s'installer boulevard Montparnasse comme les artistes « pompiers «[1] plus tard éliront domicile dans le secteur de la rue Notre-Dame-des-Champs aux côtés de la bourgeoisie. Mais cette fois-ci les « cités spontanées « semblent partir à la conquête de l'espace de Paris (Voir carte n° 2). C'est ainsi qu'un sculpteur Jean-Ernest Bouillot (?) décide d'acheter, peu après l'annexion de Montparnasse, une parcelle de terrain située dans une impasse pour construire la cité Falguière composée de trente ateliers où séjournera entre autres, Chaïm Soutine (1893-1943). Quelques années plus tard, un certain monsieur Hunebelle construit La cité Fleurie, située 61-67 boulevard Arago avec des matériaux du Pavillon de l'Alimentation édifié par lui-même pour l'Exposition Universelle de 1878, non loin de l'octroi de Denfert-Rochereau. Une cité d'artistes s'installe non loin, au 29 rue Boulard où se retrouvent le peintre Émile Schuffenecker (1851-1934) Maria Blanchard (1881-1932), et plus tard, César Baldiccini dit César (1921-1998) et Robert Humblot (1907-1962) et Paul Gauguin (1848-1903), au cours d'un passage à Paris y réside en 1888.

Sur la rive droite, Le Bateau-Lavoir est construit à l'emplacement d'une guinguette appelée « le Poirier sans Pareil « à Montmartre. À l'origine, un facteur de piano s'y installe avant d'être acheté par un mécanicien-serrurier. En 1889, un certain monsieur Thibouville devient le nouveau propriétaire et confie à l'architecte Paul Vasseur (?) la tâche de transformer le bâtiment en ateliers d'artistes. Et c'est de l'aménagement intérieur du lieu comparable aux coursives d'un bateau, ou plus précisément de ceux que les lavandières avaient coutume de fréquenter sur les bords de la Seine pour laver le linge, que cet immeuble titre son nom. Surnommé le « laboratoire de l'art » par Max Jacob (1876-1944), il devient, en effet, un foyer très actif de la création du début du XXe siècle. C'est dans ce lieu que Pablo Picasso (1881-1973) s'installe dès 1904 et occupe successivement deux ateliers, le premier de 1904 à 1909 et le second de 1909 à 1912. Georges Braque (1882-1963) le rejoint et leur association artistique donne naissance au mouvement cubiste au cours de l'hiver 1907. Gris, Amadeo Modigliani (1884-1920), Brancusi, s'y installent et ils sont entourés aussi de poètes comme Jacob.

1/ On désigne par « art pompier «, l'art du XIXe siècle figé dans une expression officielle. Il s'agit essentiellement d'une peinture d'histoire avec des emprunts néo-classiques et orientalisant qui s'oppose à l'École de Barbizon et à l'Impressionnisme. Adolphe Bouguereau (1825-1905) en est un des représentants.

2. Alfred Boucher (1850-1934)[1], un fondateur de cités

A/ La Ruche

Mais c'est le sculpteur Alfred Boucher, qui en achetant un terrain de 5.000 m^2 non loin des abattoirs de Vaugirard, alors récemment construits (ils seront détruits en 1978), au propriétaire du café Le Dantzig pour construire la Ruche, s'éloigne le plus de Paris. Perdue au milieu des champs, La Ruche devient dès 1902 la plus importante cité d'artistes avec 140 ateliers (voir Illustration n°15).

Sculpteur et proche d'Auguste Rodin (1840-1917), il tente à deux reprises le Prix de Rome, et est reçu deuxième à chaque fois. Finalement, son travail est reconnu à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, où le Premier Grand Prix de Sculpture lui est attribué Boucher est particulièrement sensible aux difficultés matérielles rencontrées par les jeunes artistes. Son aisance financière lui permet d'acheter ce terrain. Il achète le Pavillon des vins du Médoc de l'Exposition Universelle de 1900 réalisé par la société Eiffel pour le disposer alors sur ce terrain. La grille Art déco du Pavillon de la Femme et les caryatides du Pavillon du Pérou viennent compléter la rotonde, un bâtiment de trois étages aménagés en ateliers d'artistes. Le rez-de-chaussée est réservé aux sculpteurs tandis que les peintres s'installent dans les deux étages du bâtiment. De plus, Boucher aménage des ateliers dans un autre bâtiment situé dans le jardin. Bien qu'elle ne dispose ni d'électricité ni de chauffage et présente un seul point d'eau situé dans le jardin, elle offre aux jeunes artistes, aux artisans un logement et un atelier dont le loyer est modique. La Ruche se compose d'un bâtiment circulaire sur trois étages divisé en ateliers de forme triangulaire. Une mezzanine est aménagée dans chacun d'entre eux en guise de chambre. Blaise Cendrars (1887-1961) décrit La Ruche à Henry-François Rey : « c'était bizarrement construit, exactement « en tranches de tourte « avec un escalier central, ça ressemblait à une prison « (1995, p. 295). Et Marc Chagall (1887-1985) précise dans son autobiographie *Ma vie* (1923, p. 54) : « j'occupais un atelier dans la rotonde, là où se retrouvaient les prolétaires, les plus pauvres. Les bâtiments en pierre étaient habités par les plus aisés, et les riches allaient à Montparnasse «. L'historien André Kaspi rapporte le témoignage du peintre italien Ardengo Soffici (1879-1964), arrivé à la Ruche en 1903, dans son ouvrage *Le Paris des Étrangers* (1985, p. 315). Il dépeint une autre réalité : « La Ruche, décrite de façon romanesque par Lorenzo Viani dans son *Parigi* comme une sorte de maison des Morts de Dostoïevski, ou d'enfer, n'était, du moins à cette *é*poque-là, rien de tout cela. C'était au contraire l'institution la plus bonasse, la plus bourgeoise, et même la plus conciliante que l'esprit d'un philanthrope républicain du XIXe siècle ait pu imaginer «.

En revanche, Boucher ouvre une salle d'études, au rez-de-chaussée de la Rotonde afin que les artistes puissent travailler d'après modèle ainsi qu'une salle d'expositions réservée aux artistes de la Ruche. Enfin, il crée un théâtre, La Ruche des Arts, de trois cents places où Louis Jouvet (1887-1951) a commencé la carrière d'acteur (voir Illustration n°16).

Très rapidement, ce sont les artistes originaires de la Pologne, de la Russie d'alors qui se regroupent à la Ruche. Chagall est rejoint par Soutine qui y peint *Le Bœuf écorché*, inspiré certainement par les abattoirs voisins. Alexander Archipenko (1887-1951) s'y installe

alors que Fernand Léger (1881-1955) exécute la peinture intitulée *La couseuse* en 1910, qui exprime son intérêt pour le cubisme qui ne le quittera plus. Brancusi et Ossip Zadkine (1890-1964) séjournent à La Ruche tandis que des écrivains comme Cendrars y rédige *La prose du transsibérien* et de la petite Jeanne en 1913. « En 1911, quand je rencontrais Léger,[à La Ruche], il y avait tout le monde à La Ruche : Modigliani, Chagall et Soutine… et puis une foule de peintres d'Europe centrale, de Russie ; La Ruche, c'était une véritable Tour de Babel « (*op. cit.* p. 295).

En revanche, la Ruche est l'une des rares cités d'artistes à accueillir également des hommes politiques. S'il est possible que Lénine (1870-1924) y ait séjourné pendant ses années parisiennes, il est certain qu'elle attire des personnalités politiques comme Paul Vaillant-Couturier (1892-1937) ou Anatoli Lounatcharski (1875-1933) tout comme la colonie d'émigrés russes intellectuels (Lénine, Lev Kamenev (1803-1936) ou Léon Trotski (1879-1940)[1] se croisent à la cantine de l'Académie Russe ouverte par Marie Vassilieff (1884-1957) en 1908 avenue du Maine (au 54 puis au 21).

À la différence des autres cités d'artistes, la Ruche ne se contente pas d'offrir un atelier-logement aux artistes. Si elle ne ressemble pas à un phalanstère digne de Charles Fourier ou au Familistère de Jean-Baptiste Godin (1817-1888)[2], il n'en demeure pas moins qu'elle esquisse une forme d'organisation utopique par sa volonté de mutualiser les besoins des jeunes artistes. Boucher envisage de créer une sorte de syndicat artistique. Sa volonté inspirée par un idéal socialiste tend vers une cité d'artistes utopique, un temple de l'art et de la poésie dont l'enchantement attend à se répandre dans la société. Et la Ruche, avec l'activité incessante des artistes, se présente à ses commencements comme un paradigme de cité d'artistes. Si le projet de la Ruche n'est pas repris, il inspire certainement l'Abbaye de Créteil, phalanstère de poètes et d'écrivains qui se développe entre 1906 et 1908, ou celui que Robert Delaunay (1885-1941) conçoit à Nesles-la Vallée et qui ne sera jamais réalisé. Nous les étudierons dans la partie suivante. La Ruche et les tentatives de communautés artistiques idéalisent la vocation de l'artiste et son travail, sa vie bohème comme elles contribuent à affirmer la place de l'artiste dans la ville, non plus aux marges sociales de la ville, mais comme un acteur quasiment prophétique de son avenir.

B/ La cité de l'impasse Ronsin

Non loin de La Ruche, Boucher construit des logements destinés aux ouvriers qui travaillent pour L'Exposition Universelle de 1900 ainsi que des ateliers destinés à des artistes, impasse Ronsin dans le XVe arrondissement.

Pierre-Georges Bruguière (?), amateur d'art, est l'un des habitués de l'impasse et rend

1/ Lénine séjourne à Paris entre 1909 et 1912, il habite rue Beaunier et rue Marie- Rose dans le 14° arrondissement. Lounatcharski, compagnon politique de Lénine. Malgré un profond différent avec Lénine, il s'installe à Paris en 1911. Réconcilié, il devient Commissaire du Peuple à l'Éducation après la Révolution. Enfin, Trotski est présent à Paris en 1915.

2/ Nous précisions, en nous appuyant sur l'ouvrage *Le logement social en France* de Stébé, (1998) que Fourier formule sa critique de la société industrielle et bourgeoise à travers la conception d'une ville idéale, le phalanstère. Se réclamant des idées fouriéristes, Godin, chef d'entreprise et théoricien, réalise un familistère destiné à ses employés. Ce dernier est construit entre 1856 et 1882 à Guise dans l'Ain. Il comprend 700 logements associés à des structures collectives : une école, un théâtre, une piscine, une bibliothèque, magasins. etc...

souvent visite à Brancusi, Marcel Duchamp (1887-1968). Ce dernier y habite entre 1926-1927. Ce fidèle visiteur nous décrit dans son ouvrage *Art et représentation* (1987, p. 85) : « Rue de Vaugirard, entre le boulevard du Montparnasse et le Boulevard Pasteur, s'ouvre l'impasse Ronsin. Elle donnait accès à une sorte de parc aux allées parallèles, plantées d'arbres et desservant des ateliers d'artistes, en particulier de sculpteurs «. Malgré sa vétusté, elle accueille de nombreux artistes et devient rapidement un lieu connu des critiques, des conservateurs ou galeristes qui travaillent avec ses artistes. Elle sera détruite en 1958, après la mort de Brancusi.

En 1916, le sculpteur roumain s'installe d'abord au n° 8, puis au n° 11 où il dispose de trois ateliers. À la différence des ateliers étroits de La Ruche, il bénéficie d'un atelier plus vaste. La conservatrice Marielle Tabart précise que Brancusi « dispose d'une suite de trois ateliers et d'une chambre en étage. Les photographies qu'il prend lui-même dès son arrivée montrent un espace de belle hauteur et très lumineux, éclairé doublement par des verrières verticales s'ouvrant dans le pignon sur l'impasse et par celle du toit, dont le *shed* s'élève à l'angle des premières « (1997, p. 26).

La conservatrice Claude Laugier nous rappelle le témoignage de Peggy Guggenheim (1898-1979), mécène et galeriste américaine, au sujet de ses visites à l'atelier de Brancusi lors de ses séjours à Paris (1992, p. 440) :

« Les salles de l'atelier sont si hautes que vous pouvez à peine voir le ciel. Elles sont si froides que vous pouvez tout juste endurer la température. Au centre de la petite pièce où travaille Brancusi se trouve un grand four où il chauffe ses instruments et fait fondre le bronze… les murs sont couverts de tous les instruments imaginables dont il a besoin pour travailler. À côté, il y a une pièce où vous pouvez vous asseoir sur un tronc d'arbre et écouter de la musique orientale… En haut se trouve sa chambre, une très modeste chambre «.

La générosité de Boucher, de Hunebelle ou des fondateurs anonymes contribue à définir plus précisément le rôle de l'artiste dans l'espace parisien comme s'ils concrétisaient la mission que Désirée Laverdant (1810-1884) lui avait donnée. Ce disciple de Fourier et chroniqueur de la revue *La Phalange*, à la différence de son maître, en opposant l'art à la bourgeoisie, souligne la dimension sacerdotale de l'artiste dans la société qui garantit l'harmonie de la société. Il est le seul qui peut régénérer la société. La Ruche, assurément creuset d'un génie artistique que l'avenir confirmera, se présente plus comme une plante à rhizome, pour poursuivre les métaphores végétales de Park, se répand dans Paris, avec les allées et venues à pied de ses habitants dans la ville à pied avant que ne s'ouvre la ligne de métro entre Montmartre à Montparnasse en 1910, avec les rencontres dans les cafés ou manifestations politiques. La cité, aussi excentrée soit-elle géographiquement et touchée par la pauvreté, elle s'enracine comme les autres cités d'artistes plus secrètement dans la ville.

Malgré l'idéal qui nourrit La Ruche et la qualité des jeunes talents qui y vivent, la cité risque de se renfermer dans un *entre soi* peu propice à la création. L'origine slave partagée pratiquement par tous ses habitants renforce ce phénomène. Dans l'étude que l'historienne d'art, Jeannine Warnod, consacre à la cité, *La Ruche et Montparnasse* (1978), elle rapporte

ENCADRÉ N°3
LES CITÉS OUVRIÈRES À PARIS

Sa création ainsi que son action à l'égard des artistes comme les autres cités témoignent de l'intérêt que certains industriels ou hommes politiques avaient déjà entrevu dans les conditions de logements de leurs ouvriers. Et pourtant la création de cités d'artistes à Paris jusqu'à l'aube du XXe siècle atteste de l'importance désintéressée accordée aux artistes par des philanthropes et s'inscrit plus largement dans le mouvement de solidarité qui apparaît plus formellement avec le système mutualiste par exemple la Préservatrice ouverte par Hippolyte Marestaing en 1861. Cet élan de solidarité est soutenu par Napoléon III qui initie une politique de socialisation, avec la conception d'un dispositif juridique visant à protéger les salariés de la maladie ou des accidents de travail et en accordant une attention particulière au logement des ouvriers. Pour permettre aux ouvriers d'échapper aux spéculateurs immobiliers et aux taudis insalubres, L'État, en s'inspirant des utopistes et notamment de Charles Fourier, confie à l'architecte Marie-Gabriel Veugny (1785-1856)), la conception de la Cité Napoléon pour loger les ouvriers d'une usine à gaz. Située à l'angle de la rue Rochechouart et de la rue Pétrelle, elle se présente comme un phalanstère à l'image de celui décrit par Victor Considérant (1826-1893) : outre les 200 logements, elle dispose d'une garderie pour les enfants, d'un dispensaire, d'un lavoir, d'un établissement de bains. Bref, La cité Napoléon, inaugurée le 18 novembre 1851, se propose comme le modèle du logement social pour les ouvriers, devancée déjà par des initiatives philanthropiques (cité Dorée 12e, la cité des Fleurs 17e, la cité de l'Alma 7e ou la cité Gosselin 20e). Si les mutuelles et les cités d'ouvriers relèvent d'un effort de solidarité encouragées politiquement, les initiatives privées des cités d'artistes, constituent des pôles dans la ville qui anticipent les actions que les institutions politiques prendront après la Première Guerre mondiale en direction des artistes.

le témoignage du sculpteur Zadkine. Il ressentait le besoin de « s'évader souvent du calme sinistre de la Ruche. Quand j'y rentrais, l'air vétuste et encroûté de l'endroit m'empoignait. J'avais l'impression de plonger dans un monde confiné où je devais étouffer « En 1928, il s'installe dans une maison située rue d'Assas où il vécut jusqu'à la fin de sa vie (*ibid*. p. 124*)*.

Si la cité inscrit l'artiste dans le tissu urbain, sa place demeure fragile, comme nous l'avons déjà souligné. La majorité des cités sont des édifices provisoires. Elles sont construites rapidement pour remédier au manque d'ateliers, sans relever d'une politique précise de l'État dans ce domaine. Il est important de souligner que le Conseil supérieur des beaux-arts, créé le 22 mai 1875, responsable de l'enseignement artistique, de la création des écoles et des musées, n'intervient nullement sur la production et la création artistiques. De fait, le désintérêt que l'État porte à l'égard des conditions de vie des artistes souligne l'importance des initiatives privées dans ce domaine. Cependant, leurs actions philanthropiques, au risque d'être effacées au nom de l'extension de la ville, tissent les liens sociaux de l'artiste avec la ville.

Les cités d'artistes ne présentent pas une organisation comparable aux cités ouvrières qui marquent une solidarité et le départ d'une politique sociale, solidarité dont témoignent les cités d'artistes démontre que les artistes vivent dans une société d'interaction et d'interdépendance dans laquelle ils ont leur place. Aussi provisoires et « spontanées », elles expriment un des liens sociaux importants que l'artiste peut tisser avec la société. Et curieusement, c'est la cité qui constitue le groupe social des artistes. Elle rassemble, identifie enfin socialise l'artiste dans la ville. En contribuant au remodelage de Paris, les cités d'artistes déterminent indubitablement l'artiste comme un pionnier urbain.

III. UN PARADOXE : LA BOHÈME, UNE ALLIÉE DE L'URBANISME DE PARIS

Après la révolution de 1848, les institutions politiques conquièrent le centre de Paris, l'Île de la Cité, où sont rassemblés la préfecture de la Police, le Palais de Justice, le tribunal de Commerce, l'Hôtel Dieu comme le rappelle Jeanne Gaillard dans son étude sur Paris (1997, p. 30). Et la population, encouragée par les grands travaux du baron Haussmann, se répartit vers les quartiers périphériques ou au delà de la Forteresse de Thiers (1841-1844) pour les plus pauvres d'entre eux. Dès les années 1830, la bohème des écrivains et des artistes se répand essentiellement dans le centre de la capitale. Et elle s'implante plus longtemps sur deux zones situées aux limites des fortifications de Thiers, au Nord, sur la butte de Montmartre et au sud, à Montparnasse comme nous l'avons souligné précédemment. À partir de l'annexion de certaines communes limitrophes en 1860, ces deux pôles deviennent des parties intégrantes de Paris.

1. Montmartre et Montparnasse : l'axe de l'art

C'est le paysage bucolique du village de Montmartre avec ses fermes entourées de vignes ou de champs qui attirent les artistes. À côté des ouvriers, des malfrats ou des pros-

tituées, ils sont de plus en plus nombreux à s'y installer également pour de raisons financières, les loyers y sont moins élevés. Montmartre créé sous la Révolution en 1790, séparé de Paris par le Mur des Fermiers Généraux quelques années plus tard, il est déjà fréquenté par Delacroix ou Paul Gavarni (1804-1866) à la recherche d'endroits paisibles. Dans les années 1840, Nerval l'apprécie et le décrit dans son recueil *Promenades et Souvenirs* : « J'ai longtemps habité Montmartre ; on y jouit d'un air très pur, de perspectives variées, et l'on y découvre des horizons magnifiques, soit « qu'ayant été vertueux, des horizons magnifiques, soit « qu'ayant été vertueux, l'on aime à voir l'aurore », qui est très belle du côté de Paris, soit qu'avec des goûts moins simples, on préfère ces teintes pourprées du couchant, où les nuages déchiquetés et flottants peignent des tableaux de bataille et de transfiguration au-dessus du grand cimetière, entre l'Arc de l'Étoile et les coteaux bleuâtres qui vont d'Argenteuil à Pontoise « (1972, p. 56).

À l'autre extrémité de la ville, Montparnasse présente de vastes étendues de champs principalement situés au sud du boulevard Montparnasse [boulevard du sud] ouvert dès le XVIIe siècle, tandis que des folies ou de prestigieuses demeures entourées de jardins se trouvent entre le boulevard Montparnasse, rue Notre–Dame-des-Champs. Mais il est vrai que les artistes ne s'y installent pas aussi spontanément. Contrairement à Montmartre, cet espace semble déjà plus proche de la capitale : le boulevard Montparnasse est inclus dans Paris dès la fin du XVIIIe siècle. Des guinguettes s'installent dans les zones habitées par des prostituées et des criminels, au sud du quartier et au-delà de la Barrière de la Gaîté. Le quartier autour du boulevard Montparnasse présente une activité essentiellement artisanale et parfois « à la pointe « du progrès comme la lithographie qui prend un essor considérable dès la première moitié du XIXe siècle. Joseph Lemercier (1803-1887) est un des lithographes les plus réputés de Paris qui travaille pour Delacroix , Géricault, Honoré Daumier (1808-1879), ou Gustave Doré (1832-1883). C'est la pauvreté, celle que révèlent les photographies de Jean-Auguste Atget (1857-1927), qui domine plus particulièrement au sud du boulevard Montparnasse où les chiffonniers, les « petits métiers » s'installent pour échapper à l'insalubrité des rues étroites et peu ensoleillées. Ils peuvent au moins bénéficier de l'air pur, plus sain du moins et des champs de blé.

Ces espaces géographiques, incertains encore, laissent apparaître l'écart entre une société établie, celle qui contribue à l'industrialisation, et la bohème dorée ou pauvre avec sa rébellion. Si Montmartre et Montparnasse apparaissent comme les lieux physiques où s'installent les artistes, ils n'en constituent pas pour autant des espaces clos indifférents aux autres quartiers de la capitale. Ce serait figer les artistes comme la bourgeoisie ou les ouvriers encore dans un immobilisme quasi abstrait de la société. Or, nous savons avec Simmel et l'École de Chicago que cette dernière est en devenir perpétuel. Park associe la ville moderne à son ou verture commerciale (*op. cit.* p. 95). Si l'argent en est le symbole, il « dépersonnalise les relations sociales » et favorise « la mobilité de l'homme moderne » (*ibid.* p. 101). Comment la bohème, tout en échappant au contrôle social, peut-elle contribuer à l'urbanisme de la ville?

2. Montmartre et ses initiatives politiques

Acteur de désordre ou de réorganisation, il est certain que l'artiste de la bohème est une figure autonome qui participe à l'urbanisme de Paris comme à ses modifications sociales. Le Bateau-Lavoir, la Ruche comme les autres cités ou la modeste mansarde transformée en atelier constituent des « aires de régénération » d'après l'expression de Ernest Burgess (1886-1966) dont Paris ne saurait se passer. Au delà des bouleversements qu'il apporte à l'espace urbain, l'artiste joue une véritable rôle politique quand il prend en main le destin d'un quartier. Il s'agit là d'un retournement où il cesse d'être un habitant parmi d'autres : en protégeant ses lieux d'inspiration, il protège également Montmartre par exemple d'une extension urbaine et de l'avidité des promoteurs.

Jeffrey H. Jackson, dans un article (2006), met en évidence l'implication politique d'artistes devant la menace que présente l'urbanisation. Le poète et caricaturiste, Jules Dupaquit (1869-1924), proclame avec un groupe d'artistes la Commune Libre de Montmartre le 11 avril 1920. L'année suivante, Francisque Poulbot (1879-1946), affichiste et illustrateur, fonde à son tour la République de Montmartre comme pour mieux affirmer l'identité de ce quartier. Derrière l'humour de ces plaisanteries, s'exprime l'intention de préserver le caractère bucolique de cet espace menacé par le remodelage urbain du baron Haussmann, par l'attrait que constitue Montmartre pour des parisiens plus aisés et plus récemment par l'arasement des fortifications artistes. Jean-Émile Bayard (1925), chroniqueur, rappelle que la « Butte « n'est pas seulement un lieu de divertissements nocturnes. Elle est habitée également par des artistes qui travaillent une partie de la journée dans leur atelier, en s'inspirant des scènes que leur offre le voisinage : prostituées, trafiquants, marginaux, bref un quotidien pauvre mais soudé par la camaraderie. La résistance que les artistes mènent contre les avancées de l'urbanisme démontre en creux leur inscription dans cet espace social tout comme elle met en évidence leur rôle en qualité de leaders politiques.

La lutte menée pour la conservation d'une image d'Épinal ne serait pas suffisante si elle ne comportait pas une dimension plus proprement politique. Il s'agit de défendre la population pour la plupart déshéritée d'une plus grande misère et d'un éventuel déplacement vers la banlieue. La Commune Libre de Montmartre et la République de Montmartre organisent des manifestations qui soulignent l'activité de ce quartier. Les « Foires aux croûtes « exposent les peintures et les sculptures des artistes montmartrois dans la rue. La vente des œuvres est destinée à subvenir aux besoins de ceux parmi eux qui ont été touchés par la guerre. Elles sont par contre interdites à tout marchand d'art qui pourrait en tirer un bénéfice. Mais la défense de Montmartre présente un aspect plus politique et philanthropique lorsque la République de Montmartre décide de porter secours à la population. Elle fonde un dispensaire « le dispensaire des Petits-Poulbots « qui propose outre les soins médicaux, des conseils sanitaires aux mères ou des repas et des vêtements pour les enfants.

Les revendications portées par l'une et l'autre organisation laissent penser à la constitution d'une communauté quelque peu utopique en écho à la pensée de Saint-Simon. Ce qui attire particulièrement notre attention, c'est la place que les artistes montmartrois occupent,

en devenant à leur tour des meneurs politiques, des philanthropes qui n'hésitent pas à sortir de leur atelier pour organiser la société. Et là, ils sont non seulement les acteurs de la ville, mais ils deviennent les metteurs en scène tout autant d'un territoire que de la solidarité qui y prédomine. Ce renversement confirme la place que Saint-Simon accorde dans les projets qu'il forme au sujet du gouvernement des Lumières au lendemain de la Révolution française. Il conçoit en 1819 l'organisation de la société à partir de la création du Parlement nouveau qui serait composé entre autres de la Chambre d'Invention destinée à projeter de grands travaux et à organiser des fêtes publiques. Celle-ci comprendrait une première section d'ingénieurs, puis une deuxième constituée de poètes enfin une troisième où se réuniraient 25 peintres, 15 sculpteurs ou architectes et 10 musiciens. Ces projets seraient ensuite examinés par les savants de la Chambre d'examen et seraient adoptés et financés par la troisième instance, la chambre d'exécution. À travers cette organisation, Saint-Simon confère à l'artiste un rôle de premier ordre, et lui reconnaît sa capacité d'imagination. Il s'appuie sur lui pour diffuser la religion nouvelle du *Nouveau Christianisme*.

3. L'artiste "réorganise " la ville

Les artistes, comme nous avons pu déjà le remarquer, conçoivent pour la plupart leur activité comme une vocation qui les a arrachés à un milieu, à un pays et parfois à une culture, attirés par le tropisme de Paris, capitale des arts à l'époque. Il suffit de considérer la population des cités pour observer l'importance des artistes étrangers, les Espagnols et les Italiens s'installent plutôt à Montmartre tandis que les Russes, les Slaves et les Nordiques se regroupent à Montparnasse aux côtés des Français. Mais, les uns et les autres, sont tous dépaysés à Paris au sens où ils ont quitté leur territoire physique mais plus sûrement celui des traditions ancestrales. Être moderne, tel est le mot d'ordre que les artistes lancent à Paris, signifie rompre avec l'autorité académique qui dictait les canons de l'art aux artistes, sortir des palais royaux et de leurs privilèges pour s'inspirer d'autres sources que l'art lui-même, la science, la biologie, le folklore, les cultures exotiques de l'Océanie ou de l'Extrême-Orient. La modernité ressemble singulièrement à ouverture sur l'inconnu que nous révèle peu à peu le progrès scientifique et technique en dépit des croyances et des préjugés établis au fil des siècles. En un mot, la modernité se détourne résolument du passé pour fixer l'horizon de l'avenir. Nous connaissons la critique que Baudelaire lui adresse dans *L'art romantique* :

« Ainsi, il [l'artiste] va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que celui du plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire « (1986, p. 466).

Dépaysé, « déterritorialisé «, l'artiste moderne invente sa propre figure, entre la solitude excentrique de son activité créatrice et l'ordre social attaché à ses conventions. Sa

manière d'habiter la ville est de passer ou de flâner « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau «. C'est sur ce vers du poème « Le Voyage « que Baudelaire achève *Les Fleurs du Mal* .

La présence furtive de l'artiste dans les rues, les cafés ou les cités, à travers Paris souligne la ressemblance à l'Étranger de Simmel. Vagabond potentiel, « il est fixé à l'intérieur d'un cercle géographique donné.… Mais sa position y est surtout déterminée par le fait qu'il n'y appartient pas d'avance, qu'il y importe des qualités qui n'en proviennent pas et ne peuvent en provenir « précise Simmel dans son ouvrage *Études sur les formes de la socialisation* (1999, p. 663).

Aussi l'artiste, habitant du maquis de Montmartre, voisin des chiffonniers de Montparnasse ou habitué du Momus demeure toujours sur le seuil de Paris, de la société en général. Mais c'est précisément de cette position que l'artiste tire en grande partie sa mobilité : son habitation de fortune, son apparence ou son mode de vie excentriques, ses fréquentations avec de riches collectionneurs ou mécènes, son utopie brouillent les territoires, les cartes de l'identité sociale, en un mot l'espace social de Paris.

Si vivre et travailler dans la Grande Galerie du Louvre se présentait comme un privilège pour les artistes avant la Révolution et définissait par là même l'élite artistique, en ce début du XXe siècle, l'invention du social au sein de la démocratie introduit l'artiste au cœur de la ville moderne. Et là, commence le moment sociologique de l'artiste. Désormais, sa présence dans les logements sociaux, soutenue par le conseil municipal de Paris et l'État, lui permet d'acquérir une reconnaissance professionnelle avant même que son activité ne soit définie économiquement. Car en effet, l'atelier est bien plus qu'un espace de travail, certes singulier, il est constitutif de son identité. Il est son double. De là, naît une relation inédite entre l'artiste et les habitants. Proches spatialement mais éloignés socialement, l'artiste ne résiste pas à la ressemblance avec l'Étranger que Simmel décrit en 1908 dans « Digressions sur l'Étranger " (2004, p. 53-58). En effet, « sa position est essentiellement déterminée par le fait qu'il n'appartient pas au départ au groupe, qu'il y importe des qualités qui ne proviennent pas et qui ne peuvent provenir du groupe « (*ibid*. p. 53). Et Patrick Watier précise qu'il « n'est pas une personne d'une autre nationalité ou d'un autre continent, mais simplement la personne inconnue, celle qui ne fait pas partie du cercle de connaissances « (2003, p. 137). L'artiste, reconnu pour son génie depuis peu, sacrifie les principes de la société bourgeoise pour l'art, quitte à mener une vie de bohème.

Comme nous l'avons souligné dans les parties précédentes, être artiste, c'est bien plus qu'une activité professionnelle, c'est une manière de vivre. Il incarne bien la figure de l'altérité. À la différence des employés ou des ouvriers, il n'est pas un salarié aux revenus réguliers, il s'adonne à son activité professionnelle, la peinture ou la sculpture, souvent seul, sans relever d'une hiérarchie précise, et sans contraintes d'horaires. Seul son travail artistique est son maître, encouragé et reconnu par les critiques d'art, les collectionneurs et les galeristes peu

familiers aux logements sociaux.

Il est difficile de rencontrer une figure plus moderne, plus autonome à l'aube du XXe siècle. Il commerce avec l'imaginaire. Autrement dit, l'artiste ne cesse d'échanger entre la réalité et l'imaginaire à la manière du financier qui est toujours en quête de transformer une valeur en une autre. C'est là qu'il crée un lien à la fois distant et de proximité avec ceux qui regardent ses œuvres, avec ceux qui partagent avec lui son environnement spatial. L'artiste est décidément proche des figures que Simmel conçoit pour analyser la société. Il partage également des ressemblances avec le commerçant, l'homme de la transformation entre la réalité et l'imaginaire, celui qui crée des valeurs non pas financières mais esthétiques dans la ville moderne. Bref, l'artiste est le flâneur croisé dans les rues anonymes de Paris à la recherche d'inspiration qui change la réalité en fiction. Il est surtout un flâneur « social « entre la proximité et la distance, entre l'intérêt et l'indifférence aux préjugés ou aux particularismes. C'est en s'attachant seulement à sa liberté que l'artiste « fabrique du lieu en suscitant du lien » selon l'expression efficace de Thierry Paquot (2009, p. 327). Mais c'est certainement la métaphore que Simmel livre dans son texte « *Brücke und Tür* » rédigé en 1909 qui nous aide à préciser la place de l'artiste dans les logements sociaux destinés aux ouvriers ou aux employés de la classe moyenne. C'est en « [traitant] ses relations à vol d'oiseau « (*op. cit.* p. 56) que l'artiste parvient à inventer un nouvel environnement autour de lui. À la fois, il jette un pont comme nous venons de le voir et il ouvre ou ferme la porte, manière de définir sa différence et la distance. Le jeu de réglage ou d'ajustement du lien qui s'opère sans cesse entre l'artiste et les habitants s'étend bien au delà de l'espace physique de l'immeuble. La métaphore prend un relief particulier au regard des ateliers-logements construits principalement sur cet anneau aménagé entre les deux guerres autour de Paris.

PARTIE 6 : L'ATELIER D'ARTISTE, ACTEUR DE L'UTOPIE URBAINE

Si certains artistes, comme Sonia Delaunay (1885-1979) ou Giacomo Balla (1871-1958), au début du XXe siècle, célèbrent la ville comme une conquête de la modernité, avec ses couleurs, sa vitesse, ses music-hall, l'étourdissante effervescence de la ville ne peut dissimuler complètement ses maux. Il suffit de s'attarder sur les gravures que Gustave Doré (1832-1883) exécute de Londres, à la suite d'un séjour, ou sur les photographies que nous laisse Eugène Atget (1857-1927) de Paris pour saisir le revers du progrès technique et surtout, l'impossible cœxistence entre les activités industrielles en plein déploiement, ses exigences et une ville spacieuse, aérée, lumineuse. Le temps d'un pas et la ville, lieu de tous les artifices, révèle la misère. L'insalubrité de l'air et des logements des ouvriers, des artistes et des démunis en atteste. Ainsi la réalité urbaine appelle-t-elle son double, la ville où règnent la justice, l'harmonie et la beauté, où les miasmes des industries disparaissent, bref un « nulle part « que les penseurs et les architectes poursuivent à travers leurs rêves.

Quand l'architecte lyonnais Tony Garnier (1869-1948)[1] esquisse les plans de la Cité Industrielle au début du XXe siècle, il se soucie d'éloigner les industries des habitations au nom de l'hygiène et de l'harmonie et répartit les 35 000 habitants de la cité selon des zones, accorde une place aux artistes en leur proposant des ateliers-maisons autrement dit, il conçoit le *zoning* comme une manière de surmonter les difficultés que la ville rencontre à l'ère industrielle. Nombreuses sont les propositions de villes utopiques en ces XIXe et XXe siècles qui q l'*Utopia* de Thomas More (1516). Chacune d'entre elles constitue autant d'îles imaginaires où les problèmes politiques et sociaux sont dissipés comme si leurs concepteurs avaient décidé de modifier leur point de vue sur la ville. En effet, celle-ci vue à travers le prisme de l'utopie projette « un monde différent, non seulement le monde de la différence, mais aussi la différence du monde, l' « autre monde « « précise Louis Marin (1973, p. 304).

De son côté, Choay distingue le modèle *progressiste* qui repose sur un ordre urbain rationnel quelque peu rigide mais dont dépend l'harmonie et le bonheur des habitants et le modèle culturaliste qui entretient une nostalgie à l'égard de la ville pré-industrielle associée à une vie communautaire. La brèche que l'utopie ouvre dans la réalité de la ville industrielle souligne la place occupée par l'imaginaire à chaque étape de son évolution depuis sa fondation. Tel Janus, la ville offre à la fois, la face d'une réalité construite, de chantiers en cours, mais aussi celle, dont elle ne peut se départir d' « un nulle part », règne de l'harmonie. L'artiste, la figure de l'imaginaire par excellence, est acteur de la ville à double titre. Comme nous l'avons vu précédemment, il dessine le plan de cités comme Le Filarete (1400-1469)[2]

1/ Tony Garnier (1869-1948) est considéré comme le premier grand urbaniste moderne. Il conçoit la Cité industrielle qui est établie en fonction du regroupement des différentes fonctions et de la discontinuité de l'occupation du terrain.

2/ Le Filarete (1400-1469), architecte et sculpteur florentin, est invité par Francesco Sforza à la cour de Milan où il conçoit les plans d'une ville idéale, commande de son mécène. Il en fait une description dans le *Trattato di architettura* (1460-1465).

ou Léonard de Vinci (1452-1519)[1], soucieux d'une beauté architecturale et d'une harmonie visuelle et sociale. Mais il est aussi un acteur en qualité d'habitant qui, est soumis à « l'épreuve « de l'espace de la ville, pour reprendre l'expression de Michel Lussault (2007, p. 35), d'une manière différente des autres habitants. À la différence des hommes d'affaires ou des ouvriers, qui constituent une classe sociale distincte, les artistes ne bénéficient ni d'entreprises, ni de patrons, bref de structures sociales les soutenant dans leurs conditions de vie. Les réalisations philanthropiques destinées principalement aux ouvriers contribuent à améliorer leurs conditions de logement, renforcé par le souci de l'hygiénisme mais dessinent, chacune, une manière de vivre propre, une manière d'habiter la ville, en l'occurrence Paris.

Pour l'artiste, il en va autrement. Indépendant de toute structure sociale aux contours bien définis, il invente sa manière d'habiter la ville aux prises de la mutation industrielle ou de s'en tenir éloigné. Bien au delà de la technique, l'artiste en cette fin de XIXe siècle, oscille entre deux mondes, celui de la ville, place de la modernité et celui de la campagne qu'accompagne un cortège de représentations idylliques où les artistes renouent avec l'architecture et l'artisanat à travers des communautés. Les tentatives ou les réalisations, inspirées de près ou de loin par William Morris (1834-1896) et John Ruskin (1834-1900), offrent un « milieu « au sens biologique et géographique du terme à ses habitants. Là, les artistes peuvent vivre et travailler dans des conditions aussi confortables qu'il est possible. Nous l'avons compris, les réalisations « utopiques « proposent bien plus que des logements confortables, mais une manière de vivre, plus précisément une manière d'habiter comme pour contrebalancer les inconvénients de la vie urbaine moderne. Communautés plus ou moins éphémères ou laissées seulement à l'état de projet, elles marquent chacune, la quête pour la cité idéale « qui exprimerait le mieux la puissance et la beauté de la technologie moderne, et ses idéaux les plus avancés de justice sociale « précise Vincent Fishman dans l'étude qu'il consacre Ebenezar Howard (1850-1928)[2], (1977, p. 9). Elles dénoncent en creux les déficiences d'une société industrielle. C'est par le détour à la fois idéologique et géographique, de la campagne et de la communauté que l'artiste parvient à devenir un habitant reconnu socialement et politiquement au cœur de la ville, quand il entre dans les logements sociaux.

I. LA VILLE, LIEU PRIVILÉGIÉ DE L'UTOPIE

Le désenchantement rend possible aux architectes, aux philosophes de concevoir les « lieux heureux situés nulle part «. Ces îles ou cités souvent tenues éloignées du continent que formait jusqu'alors la pensée religieuse, depuis l'Atlantide de Platon à Icara de Richard

---

1/ Leonard de Vinci (1452-1519), d'origine toscane, il est l'élève de Verrochio et appartient à la guilde des peintres. Invité à la cour de de Milan par Ludovic le More en 1500, il y reste jusqu'à la reconquête de la ville par la coalition française en 1513. Trois ans plus tard, il est invité par François Ier à Ambroise. Il est nommé « premier peintre et architecte du roi. À lui seul, il représente l'esprit de la Renaissance : peintre, architecte, il mène des travaux de recherche anatomie et mathématique.

2/ Ebenezar Howard (1850-1928) conçoit le type de la cité-jardin : communauté administrée par un conseil composée de 30.000 habitants au plus répartis sur un plan circulaire. Il rédige en 1898, *Tomorrow, a peaceful path to real reform*

Owen ou plus tard *Broadacre city* de Frank Lloyd Wright (1867-1959), constituent une véritable géographie de la modernité à travers les siècles. En « [cherchant] à confectionner des plans de cités, à fabriquer des maquettes de sociétés qui leur permettraient de rompre avec les imperfections humaines constatées dans l'histoire « précise Jean-Jacques Wunenburger, (1999, p. 97) l'utopie marque avant tout l'émancipation de l'homme à l'égard des croyances religieuses pour conquérir le Nouveau Monde. Il ne s'agit pas seulement de l'exploration de *terra incognita* comme l'Amérique, mais la découverte et la compréhension de l'espace qui entoure l'homme. Explorer le monde, c'est ainsi arpenter pour les navigateurs les mers, reconnaître cette fois-ci les frontières naturelles ou politiques mais, en tout cas, la finitude de notre monde. Par conséquent, la conception de cités utopiques, closes sur elles-mêmes et isolées paradoxalement à la manière des monastères, représente l'effort pour rompre avec un monde donné extérieurement et inaugurer un nouvel ordre de penser, de vivre ensemble produit par des hommes pour des hommes. L'invention de la perspective au XVe siècle par Brunelleschi (1377-1446) n'est pas seulement une forme symbolique comme le définissait Panofsky au début du XXe siècle, mais la construction d'un point de vue humain harmonieux sur le monde commensurable. Ainsi, imaginer une cité utopique relève d'un exercice rationnel, *ratio* en latin désigne à la fois le calcul et la raison, qui conçoit à partir des principes quasi optiques de la perspective, l'harmonie des contours de la cité utopique et de sa société.

1. Des villes rêvées aux villes réalisées

Ce sont les ingénieurs militaires et les architectes qui imaginent à la Renaissance des cités-états dont le caractère quasi-insulaire entretient leur isolement et leur autonomie à la fois politique et économique et préserve l'harmonie établie par le plan, l'architecture comme au sein de la société.

La présentation que nous livre la récente étude menée par Stébé (2009, p. 561) souligne l'importance accordée au plan de chacune d'entre elles. De forme géométrique, rectangulaire ou parfois circulaire, le plan est la représentation spatiale de la cité qui a la volonté d'ordonnancer le chaos des rues de l'époque archaïque dans la Grèce antique ou du Moyen Âge, à travers la grille de damiers réguliers. Ainsi le plan quadrillé est-il la forme propice au souci de clarté et de raison de la ville utopiste. Nous comprenons mieux comment il peut être aussi son support politique. Le peintre, graveur et mathématicien, Albrecht Dürer (1471-1528), acquis à la technique de la perspective au cours de ses séjours italiens, conçoit une ville idéale en forme d'échiquier carré composé de quarante blocs rectangulaires. L'approche à la fois artistique, mais aussi scientifique, rappelle que la représentation de la cité idéale à la Renaissance est avant tout, une affaire de raison, avec le calcul des mesures, l'ordonnancement des rues et des bâtiments qui contribue à la bonne conduite de la vie politique.

À la même époque, More, inspiré par l'Atlantide de Platon nous décrit dans l'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement, une île avec cinquante quatre villes « spacieuses et magnifiques « dont la capitale, nommée Amaraute est située « en position

centrale en fait le point de réunion le plus convenable pour tous les députés « (1942, p. 35)[1]. More s'empresse de préciser les principes d'harmonie qui y dominent : les cinquante quatre villes présentent un ensemble formellement homogène avec les mêmes bâtiments mais aussi culturellement, la population de chacune d'entre elle partage la même langue, la même culture enfin, elle est régie par les mêmes institutions. Bref, les principes d'équité et d'égalité président à l'Utopia. En effet, Amaraute comme les autres cités, « se partage en quatre quartiers égaux. Au centre de chaque quartier se trouve le marché des choses nécessaires à la vie » précise More. Quant aux rues « [elles] ont été bien dessinées, à la fois pour servir le trafic et pour faire obstacle aux vents. Les constructions… forment deux rangs continus, constitués par les façades qui se font vis-à-vis, bordant une chaussée de vingt pieds de large. Derrière les maisons, sur toute la longueur de la rue, se trouve un vaste jardin, borné de tous côtés par les façades postérieures « note Patrick de Moncan dans son ouvrage *Villes utopiques, villes rêvées* (1998, p. 50). En revanche, au delà des murs d'enceinte, il relègue les hôpitaux préservant ainsi les villes, des risques de contagion ainsi que les abattoirs. La pertinence du plan de l'Utopia n'a d'égale que sa précision.

Lorsque l'architecte Le Filarète dessine pour son commanditaire, Francesco Sforza (1401-1466), Sforzinda, il prend le parti d'organiser l'espace de la cité idéale sur un plan circulaire, à partir de la cathédrale et du palais du prince, centre de la cité, vers lequel convergent les rues bordées de portiques et dessinées en forme d'étoile[2]. Il conçoit un quartier distinct pour les artisans et pour le commerce, par là Sforzinda marque bien la répartition des différentes fonctions économiques et sociales de la ville dans l'espace. Il décide de situer les magasins et les artisans dans des quartiers distincts. Ainsi l'architecture à la fois régulière, belle et utile de Sforzinda, préfigure la construction de la Saline Royale par Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)[3] à Arc-et-Senans au XVIIIe siècle qu'Anthony Vilder assimile à une architecture de production. Mais le choix d'un plan circulaire cette fois-ci, mis au service de l'efficacité du travail, se révèle redoutable pour les ouvriers qui ne peuvent échapper au contrôle permanent de la direction.

L'urbanisme que les villes utopiques présentent, tend à socialiser et à moraliser leurs habitants. En effet, le plan trahit bien souvent une hiérarchie sociale qui assigne les différents métiers ou services à des quartiers spécifiques. Malgré le souci d'égalité que présente l'*Utopia,* une distinction est établie entre les « cadres » qui habitent dans des maisons… tandis que les métiers liées aux activités de l'abattoir sont réservés aux esclaves.

1/ Nous nous référons à la version électronique de Thomas More, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, consultée sur le site internet :http://classiqueuqac.ca/classiques/more_thomas qui se réfère lui-même à la traduction Victor Stouvenel, 1842, réédition Paris, 1927.

2/ Anthony Vilder, *L'espace des Lumières : architecture et philosophie de Ledoux à Fourier,* Paris, Picard, 1995.

3/ Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), architecte, urbaniste visionnaire, il est nommé en 1771 inspecteur des salines royales d'Arc-et-Senans de Lorraine et de Franche-Comté qu'il réalise entre 1784 et 1791. Il réalise aussi le grenier à sel de Compiègne (1775), le théâtre de Besançon (1776-1784) et participe à l'urbanisation du quartier du Faubourg Poissonnière-Chaussée d'Antin. Il réalise le mur d'enceinte des Fermiers Généraux (1785/90). Élu architecte du roi en 1773, son œuvre architecturale n'est pourtant pas reconnue de son vivant. Il rédige *L'Architecture sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* en 1804.

La ségrégation des classes sociales dans l'espace urbain relève d'une perfection avec la *Città Felice*. Dessinée par Francesco Patrizi da Cherso (1529-1597)[1], elle distingue spatialement les guerriers, les magistrats, les prêtres des paysans des marchands et des artisans.

Il n'est pas le lieu, ici, de dresser l'inventaire des cités utopistes, des historiens de l'urbanisme ou des sociologues (Choay, 1965, Paquot, 2007, de Moncan, 1998, Stébé, 2009) l'ont établi avec précision dans leurs ouvrages respectifs, cependant nous pouvons souligner que le plan de chacune d'entre elles, en constitue l'acte fondateur d'autant plus important qu'il en est sa seule réalité bien souvent. Elle n'en constitue pas moins un modèle d'ordonnancement du territoire et d'organisation de la société « qui permet de rompre avec les imperfections humaines constatées dans l'histoire « nous rappelle Wunenberger (1999, p 57). En fait, l'utopie ou le « bonheur nulle part «, elle est avant tout un manifeste qui propose un point de vue singulier, un regard différent sur la vie de la cité « car la méthode utopienne consiste essentiellement en un exercice d'optique « (*ibid*.) poursuit–il.

Les modèles urbains que proposent les penseurs et les architectes en particulier au XIXe siècle visent à corriger les difficultés que rencontre la ville industrielle. Et chacun d'entre eux constitue un véritable appel à l'action. Owen, Charles Fourier (1772-1837) ou Saint-Simon, convaincus de l'importance du progrès technologique, ils conçoivent la cité idéale, loin des centres urbains surpeuplés et des usines polluantes.

Mais il revient à Ebenezard Howard (1850-1928)[2] de proposer à travers la cité-jardin, un compromis original qui réunit les attraits de la ville et ceux de la campagne tout en constituant un remède aux maux de la ville industrielle. Il s'agit d'un « lieu social total qui refuse la banlieue dortoir et le taudis urbain, l'étalement incontrôlé des villes « souligne Ginette Baty-Tornikian (1998, p. 10). Dans son ouvrage, *To-morrow, a Peaceful path to Real reform* (1898), Howard conçoit une cité-jardin de 30.000 habitants entourée d'une ceinture verte non polluée qui constitue l'aimant Ville-Campagne. De préférence de forme circulaire, elle s'organise autour d'un vaste parc central autour duquel sont disposés les édifices publics, hôtel de ville, salle de concert, théâtre, bibliothèque, musée, galerie ainsi qu'un hôpital. À partir du centre, six grandes avenues traversent la ville, répartissant ainsi la population dans des quartiers semblables. Une large galerie vitrée, nommée *Crystal Palace* est disposée autour du parc central. Protégée des intempéries, elle est un lieu propice aux commerces et aux échanges. Et les habitants vivent au sein de maisons entourées d'un jardin. Howard conçoit une ceinture agricole tout autour de la cité-jardin dont l'activité des 2 000 fermiers contribue à son économie et assure en grande partie son alimentation. Enfin, il dispose sur un cercle extérieur à la ville les usines, les entrepôts, les

---

1/ Francesco Patrizi da Cherso (1529-1597) est un philosophe néo-platonicien qui rédige entre autres la *Citta Felice* en 1553 où il développe une vision métaphysique et cosmologique visant à élever l'homme.

2/ Ebenezard Howard (1850-1922) séjourne à Chicago qui se reconstruit après l'incendie de 1871. De retour au Royaume-Uni en 1876, il sera très intéressé par le livre que rédige alors Bellamy *Looking Backward* (1888). À son tour, il écrit *Tomorrow, A peaceful path* (1898). Il invente la cité-jardin.

marchés desservis par une ligne de chemin de fer circulaire qui la relie à la voie principale. La cité-jardin naît de la résultante de l'attraction que suscitent respectivement la grande ville et la campagne, elle ne relève par conséquent pas d'une cartographie particulière, mais plutôt d'un diagramme composé à partir de la théorie des Trois aimants, à partir de la ville et de la campagne. De fait, la cité-jardin apparaît comme la résultante pratiquement mathématique des deux autres aimants. En créant le troisième aimant celui de la Ville-Campagne, il concilie une activité économique à la fois privée et collective aux agréments de la campagne et tend à vaincre l'isolement des individus en les regroupant à travers des coopératives.

La cité-jardin s'impose comme une œuvre sociale qui synthétise les démarches intellectuelles et politiques marquantes pour Howard en cette fin de XIXe siècle. Si la lecture de *Looking backward,* roman utopique qu'Edward Bellamy (1850-1898) rédige en 1888, suscite un intérêt particulier, c'est surtout l'ouvrage paru sous le titre *Fields, factories and workshops* rédigé par l'anarchiste russe Piotr Kropotkine (1842-1921)[1] en 1899 qui exercent une influence déterminante sur sa pensée, comme sur les milieux socialistes à travers l'Europe. Avec la création des « villages industriels «, Kropotkine contribue à la décentralisation des grandes villes et à ordonnancer les différentes activités économiques dans l'espace. Enfin, la cité-jardin offre une réponse aux préoccupations sanitaires que partagent les médecins et les architectes en préservant ses habitants de l'insalubrité et de la pollution industrielle. Il est vraisemblable que l'ouvrage du médecin anglais Benjamin W. Richardson (1828-1896), *Hygeia, a city of Health* , rédigé en 1876, ait inspiré profondément Howard au point d'avoir envisagé que la qualité sanitaire des habitations favoriserait l'harmonie sociale des habitants de la cité-jardin. Ce sont les principes que les deux architectes Barry Parker (1867-1947) et Raymond Unwin (1863-1940)[2] tentent de respecter, certes avec souplesse, lorsqu'ils construisent la cité-jardin, Letchworth, située au nord de Londres. Elle incarne concrètement cette fois-ci, non seulement les idées de Howard, mais aussi celles de Morris, le fondateur du mouvement *Arts and Crafts* et défenseur d'une Angleterre attachée à la vie rurale et artisanale. La cité-jardin, en renouant avec le mythe de l'Âge d'or, avec « le temps originel où le monde connaissait une perfection idéale « (2001, p. 60), nous rappelle Wunenberger, détient la promesse pour une ville idéale associant le bonheur des origines aux progrès techniques.

2. L'artiste et la ville utopique

Dans le formidable déploiement des utopies qui façonnent la ville à partir du XVIIIe siècle, est intéressant de souligner que peu d'entre elles attribuent à l'artiste, figure de

1/ Piotr Kroptkine (1842-1921) est une figure de l'anarchisme russe. Il se réfugie en Angleterre en 1876 où il fond ele journal *Le Révolté*. De retour en Russie en 1917, il participe à la Révolution mais sera réservé à l'égard de Lénine.
2/ Raymond Unwin (1863-1940) est un urbaniste anglais qui est réceptif aux idées de Ruskin et de Morris. Il contribue à faire connaître le mouvement *Arts and Crafts*. En 1901, il rédige, *The art of bulding a home*.

l'imaginaire, une place prépondérante. Par contre, l'avènement d'une « société nouvelle « au lendemain de la Révolution française, inspire de nombreuses représentations de l'avenir qui tentent de contrebalancer l'éclatement social d'alors. Pierre Leroux (1797-1871)[1], utopiste, analyse la situation de la société en anonie en raison de l'absence de lien entre les hommes, l'homme étant devenu étranger à lui-même. C'est bien l'adhésion autour de sociétés utopiques, tournées résolument vers le progrès et la science positiviste qui peut endiguer, même provisoirement, tout désordre social.

A/ Pierre-Jean Proudhon (1809-1865)[2]

Si le rôle de l'art est souvent entendu comme étant celui d'embellir la ville, Proudhon le conçoit différemment dans la critique qu'il développe de la société capitaliste. En 1865, il rédige Du principe de l'art et sa distinction sociale où il considère l'art en tant qu'élément qui renforce les inégalités entre les hommes : « Je dis de l'art et des villes si l'art et l'édilité ne savent pas nous loger à bon marché, je me moque de l'architecture et de l'édilité « (1865, p. 352). Seul compte pour lui le fait que chacun puisse bénéficier d'une maison, d'un jardin. Et il entretient une défiance à l'égard des artistes qui selon lui «forment une classe à part, impérieuse par l'idéal, mais inférieure par la raison et la moralité « (*ibid*. p. 357). La préoccupation de Proudhon rejoint celle de Filarète qui, à la Renaissance, avait conçu Sforzinda selon deux critères, l'utilité et la beauté. Mais la défiance de certains à l'égard de l'artiste demeure curieusement marginale au moment où la « société en poussière » recherche à réaliser l'unité sociale qui naguère revenait au prêtre. Tout au long du XVIIIe siècle, l'écrivain devient « l'homme de génie «, une sorte de prêtre laïc, répondant au sacerdoce de l'inspiration. Sur les traces de l'écrivain, l'artiste quelques décennies plus tard répond lui aussi à l'appel « Être un artiste«. Il est une jeune figure de liberté qui récemment a pris part à la Révolution française, à l'instar de David, exaltant à la fois les valeurs révolutionnaires, et reconnu dans son émancipation sociale, il devient l'acteur privilégié pour jouer un rôle dans la nouvelle société.

B/ Saint-Simon

Saint-Simon l'avait compris dès le début du XIXe siècle. D'après lui, la Révolution française n'étant pas parvenue entièrement à ses fins, seule la société industrielle peut finir par concilier la production et la pouvoir. En s'inspirant certainement de la *Fable des abeilles* que l'écrivain néerlandais Bernard Mandeville (1670-1733) compose en 1705, de son côté, Saint-Simon rédige en 1819 *La parabole des frelons et des abeilles*. À travers ce texte, il oppose les frelons, ceux qui gouvernent aux abeilles, artisans, artistes professeurs...

1/ Pierre Leroux (1797-1871), fonde le journal *Le Globe* en 1824, qui véhicule les idées de Saint-Simon et rompt en 1831 cette idéologie pour rejoindre l'opposition républicaine. Il installe une imprimerie Boussac dans la Creuse au sein de laquelle il crée une communauté. En 1848, il est élu à la Constituante. Suite à son opposition au coup d'État du 2 décembre 1851, il est exilé à Jersey et ne revient en France qu'en 1860. En 1848, il rédige *La Ploutocratie* et l'année suivante Malthus dans lesquels, il conçoit le rapport des classes en termes d'opposition entre ceux qui détiennent ou non les instruments du travail.

2/ Proudhon (1809-1865), ouvrier, intellectuel et journaliste, il développe une critique de la société capitaliste et du communisme pour prôner l'association. il adopte le terme de « mutualisme « . Il défend l'idée d'une autonomie de gestion. Il rédige en 1846, *le Système de contradictions économiques*.

aux producteurs.

De là, il envisage le nouvel ordre social à partir des « industriels », des « savants positifs » et des « artistes «, dont la force, la science et le talent peuvent assurer une société solidaire. Il projette de confier dans *Les Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains* (1803) le pouvoir aux savants et aux artistes qui président ensemble à la Chambre de l'Invention composée elle-même de 300 membres répartis en trois sections : 200 ingénieurs, 50 poètes et autres inventeurs en littérature, 25 peintres, 15 sculpteurs et 10 musiciens dont la principale activité consiste à organiser les fêtes d'espérance et les Fêtes du Souvenir. Mais il est important de souligner l'activité principale de la Chambre d'Invention. Henri Deroche attire notre attention sur son activité au sein de la société que Saint-Simon propose : « Elle présentera, à l'expiration de la première année de formation,… un projet de travaux publics à entreprendre pour accroître les richesses de la France et pour améliorer le sort de ses habitants… « (1969, p. 137). Publié l'année de sa disparition, en 1825, *Le Nouveau Christianisme*, comme le firent les Grecs à l'Antiquité, il remet à l'artiste l'avenir de la civilisation. Saint-Simon, convaincu que les artistes agissent sur la société « par la force de l'imagination qui est entre leurs mains «, il proclame « que les artistes transportent le paradis terrestre dans l'avenir, qu'ils le présentent comme devant être le résultat du nouveau système, et ce système se constituera promptement « dans *L'Organisateur* (1966, p. 16). Ainsi l'artiste, l'homme d'imagination, inspiré du *Nouveau Christianisme*, est le seul à assurer l'unité d'une société comme le prêtre le fît naguère.

Saint–Simon accorde une place singulière à l'artiste, au milieu des transformations qu'il projette pour transformer le paysage français en un parc à l'anglaise où il prévoit des « habitations pour les artistes qui voudront s'y arrêter «(*ibid.)*. À partir d'une démarche plus politique, Saint-Simon pressent la mission de l'artiste dans la société moderne et un de ses disciples, Prosper Enfantin (1796-1864)[1] précise que « l'art le plus grand n'est pas pour nous d'harmoniser des idées ou des choses, des sons ou des formes, mais de relier les hommes « (1867, p. 139). Si le travail de l'artiste pour les fouriéristes se définit comme le gardien de l'harmonie, sa réelle dimension sociale s'épanouit dans sa capacité à donner une forme sensible à la pensée ou aux idées politiques qui permet aux hommes de communiquer plus aisément. Ainsi, se présente-t-il comme l'acteur privilégié pour réveiller l'enthousiasme des foules en organisant des fêtes, des spectacles ou tout simplement pour s'adresser aux émotions des individus par l'exposition de ses œuvres. En un mot, il fait sentir, vivre les émotions à l'instar du prêtre qui, ne cesse d'éveiller et de renforcer les liens qui unissent les hommes à Dieu.

Alors même que l'artiste s'émancipe, ses œuvres réunissent, assemblent et touchent la sensibilité de son public. Telle est la tâche de l'artiste dans la nouvelle société. C'est certainement dans cet argument que puiseront les philanthropes pour encourager la présence d'artistes dans les cités-jardins et les programmes de logements sociaux qui naissent à l'aube du XXe siècle.

C/ William Morris, un précurseur

De fait, l'autonomie de l'art semble vaine et ne peut résister à la montée des utopies, ni aux idées politiques défendues par certains critiques d'art comme Ruskin ou encore par certains artistes réagissant contre les bouleversements engendrés par la révolution industrielle. La tâche de l'artiste consiste à embellir la ville et contribuer à la beauté de la vie quotidienne. Choay nous rappelle que Morris déplorait que « chaque nouvelle maison [soit] d'une laideur honteuse et dégradante « tandis que « nous savons maintenant qu'au Moyen-Âge, cottage et cathédrale étaient édifiés dans le même style et recouverts des mêmes ornements « (1965, p. 170). L'embellissement de la ville ou l'attention portée à l'architecture des édifices participe à la mise en place d'un projet social et artistique. Morris, en réaction au développement industriel, s'inspire du Moyen-Âge, époque où la distinction entre les arts mineurs et la peinture ou la sculpture n'était pas encore établie.

Son entreprise « Morris and Co « revendique une qualité artisanale alliée à la création qui concourt au dessin de meubles et au design de papiers peints ou de vitraux. Derrière son activité se profile l'intention de concevoir et de fabriquer des objets à la fois beaux et utiles, bref de créer un art qui ne soit pas réservé idéalement à une élite sociale mais partagé par le plus grand nombre. Nous savons que l'activité de son entreprise s'adressait à une clientèle aisée, le design n'avait pas encore atteint son objectif social. L'attachement à la forme et à la fonction qui le définira bientôt préside autant dans le mouvement *Arts and Crafts* que pour Ruskin qui considère que « tous les arts de l'architecture commencent dans la forme d'une tasse et d'une soucoupe et ils se terminent dans un beau toit «[1]. C'est le développement de l'art total dont la maison de Morris, *The Red House*, construite par Phlipp Webb (1831-1915)[2] peut témoigner. Son intérieur et son extérieur sont conçus comme une totalité à l'image des chantiers du Moyen-Âge qui convoquaient tous les corps de métiers nécessaires à leurs réalisations.

Les convictions de Morris prennent une dimension politique lorsqu'il s'engage dans la défense du socialisme en Angleterre. S'il rejoint en 1883 la fédération démocratique d'Henry Mayers Hyndman (1842-1921), il ne tarde pas à prendre ses distances à l'égard du fondateur du *Social democratic Party* (SDP) pour former *Hammersmith socialist society*. Ainsi les expériences soutenues par le mouvement *Arts and Crafts*, puis plus tard par le Bauhaus, en Allemagne, dépassent largement l'activité artistique qui associée désormais à l'architecture et à l'artisanat, participent à l'harmonie de la vie quotidienne. Réunies, elles définissent l'artiste comme un acteur de la société.

II. LES COMMUNAUTÉS D'ARTISTES

1/ Traduction personnelle de .Ruskin, *The works of John Ruskin,* editions Cook and Alexander Wedderburn Library, ed. 1903, vol. 9 p. 456 « *All the architectural arts begin in the shapping of the cup ad the platter, and they end in a glorified roof* «.

2/ Philipp Webb (1831-1915) est architecte et designer anglais. Il participe à la formation avec Morris, Faulkner et Marshall une agence en 1877. Dans son activité, il prône le retour à l'art gothique associé à l'art classique anglais. Parmi ses différentes réalisations : *Clouds* en 1886, *Stande* en 1891 et à Londres *Palace Green* (1868), *Lincoln 's In fields*, 1868).

1. Vers un retour à la nature et aux traditions

En revanche, nous observons que certains artistes tentent de former une société idéale à travers des colonies ou des communautés plus ou moins formelles sans qu'elles ne constituent pour autant des phalanstères comme ceux destinés aux ouvriers. Leur création est liée à une réaction menée contre l'enseignement académique et à une revendication de la liberté des artistes nouvellement conquise.

La formation qui s'appuie essentiellement sur la copie de l'époque gréco-romaine, encouragée par les voyages à Rome ne satisfait plus les artistes pour qui l'atelier de l'École des beaux arts ne suffit plus. Ils n'hésitent pas à dessiner sur le motif à la campagne comme Caspard David Friedrich (1774-1840). Tandis qu'un topographe enseigne l'aquarelle à Turner, il arpente la nature anglaise pour saisir le caractère éphémère de la lumière ou des couleurs que seule une observation perspicace peut offrir. Ensuite, il les travaille dans son atelier. Ruskin, alors jeune critique d'art anglais, devient le défenseur de Joseph M. W. Turner (1775-1851)[1] et encourage une relation plus intime des artistes avec la nature à partir de leur propre expérience. Il leur recommande d' « aller dans la nature dans la solitude de leur cœur et de ne rien rejeter et de ne rien sélectionner «. De fait, sortir de l'atelier pour étudier sur place le motif ne présente pas un intérêt seulement pour l'esthétique, mais il marque à la fois le rejet de l'enseignement académique avec ses canons imposés depuis la Renaissance et la critique portée à l'égard de la naissance de la société industrielle. Et, l'atelier, lieu de travail de l'artiste participe à ses nouvelles inspirations et à son évolution dans la société.

L'intérêt voué à la nature et entretenu par le romantisme ouvre les artistes à une nouvelle approche de leur travail, mais aussi à inventer parallèlement aux villes utopiques, un mode de vie idéal. Leur attitude ne revêtirait pas une telle ampleur si elle ne relevait pas d'une critique de la société industrielle naissante. En effet, Ruskin, critique et artiste, nourri par les idées d' Owen, réformiste-socialiste, encourage le retour à l'art gothique autant en architecture que dans le domaine des arts décoratifs et par conséquent, la pratique des techniques artisanales. Ses idées défendues dans son ouvrage *Stones of Venice*, (1851-1853) inspirent son élève Morris, artiste peintre, qui crée le style *Arts and Crafts* en s'inspirant de modèles gothiques, indiens et persans. Sa démarche rencontre un succès : ses ateliers d'artisanat prennent rapidement une tournure entreprenariale. Il fonde dès 1861 sa première société, « Morris, Marshall Faulkner and Co «[2], du nom de ses partenaires et il ne tarde pas à exporter la production de papiers peints à Boston, aux États-Unis, et même d'exposer des tapisseries à sa *Foreign Fair* en 1883.

Mais l'originalité de l'expérience de Morris ne se satisfait pas de la défense de l'artisanat par la valorisation des arts décoratifs avec un sens particulier pour les affaires, elle réside également dans la communauté qu'elle constitue. C'est certainement l'apparition de guildes d'artisans à nouveau au milieu du XIXe siècle, entités économiques, mais aussi communautés

1/ Joseph M.W. Turner (1775-1851) est un paysagiste reconnue de son vivant. L'art de Poussin, de Le Lorrain et du siècle d'Or hollandais le marquèrent.

2/ L'entreprise est composée de six partenaires : Dante G. Rossetti, artiste, Ford Madox Brown, Philip Webb, architecte Edward Burne-Jones, peintre, Charles Faulkner, mathématicien et Peter P. Marshall, ingénieur.

de vie, qui l'inspirent ainsi que l'initiative de groupes d'artistes liés non seulement par des affinités esthétiques, mais aussi par un idéal social.

Les Préraphaélites, mouvement fondé en 1848 par un groupe d'artistes anglais[1] à Londres, dénonce l'académisme victorien qui prône l'art de la Renaissance italienne comme modèle, il revendique au contraire celui des primitifs italiens et exprime leur fascination pour la culture médiévale. Il s'agit d'une remise en question profonde qui interroge les références certes artistiques, mais aussi politiques ou économiques de la société capitaliste. De fait, ce retour à la culture du Moyen Âge avec son organisation du travail constitue un détour judicieux pour dénoncer les rudesses de la société industrielle et défendre les idées d'un socialisme naissant qui se développe autant dans les milieux intellectuels qu'artistiques en Angleterre.

Parmi les nombreux écrits critiques sur l'ère victorienne, Morris esquisse dans *News from Nowhere*, publiées en 1890, une société égalitaire inspirée de l'époque gothique où la propriété privée et le marché sont abolis. Ses habitants, vivants en communauté, travaillent la terre ou bien exercent un métier artisanal afin de pourvoir aux besoins de chacun d'entre eux. L'alliance de l'art, de l'artisanat et de l'architecture qui avait motivé quelques années auparavant Morris trouve son accomplissement dans une société « communiste « où « chacun fabrique pour l'usage de ses voisins, comme il le ferait pour le sien propre, et non pas pour un vague marché dont il ignore tout et qui lui échappe « souligne-t-il dans *News from nowhere of an Epoch of Rest* présenté par Yolène Dilas-Rocherieux (2000, p. 273)[2]. Ainsi, les entreprises successives qu'il crée, se présentent comme un groupement d'artistes, d'architectes et d'hommes d'affaires partageant la conviction d'un idéal à travers le travail artisanal de haute qualité et une relation étroite avec la nature.

A/ *The Red House*, l'invention d'un style de vie

Et la démarche de Morris s'accomplit avec sa maison, *The Red House* (1859), dessinée par Webb que nous avons déjà mentionnée (voir Illustration n° 22). Son architecture rompt avec celle de cour ou bourgeoise en préférant se référer à l'architecture vernaculaire. Elle est construite en brique rouge dans un esprit gothique à Bexlyheath dans le Kent. Elle est composée de deux étages sur un plan en L. Depuis son architecture jusqu'au mobilier intérieur, elle se révèle comme une œuvre d'art totale qui réunit les talents d'Edward Burne-Jones (1833-1898), Dante-Gabriel Rossetti (1828-1882) et devient le manifeste d'une manière de vivre, d'une harmonie de vie se ressourçant auprès du travail artisanal de haute qualité et de la nature.

Ainsi le retrait à la campagne marque nettement une résistance à la ville moderne et il substitue selon Durkheim à la « solidarité organique «, née de la diversité et de la complémentarité des fonctions, la « solidarité mécanique «, celle de la division du travail et de l'interchangeabilité de ses membres. Dans le repli médiéval et bucolique de Ruskin ou Morris,

---

1/ Groupe fondé en 1848 par Dante G. Rossetti, William Rossetti, James Collinson, John E. Millais, Frederic G. Stephens, Thomas Woolner, William H. Hunt en 1848 et qui s'inspire de l'art de Raphaël et des primitifs italiens. La *Pre Raphaelite Brotherhood* se dissout entre 1853 et 1854. Parmi les œuvres : Rossetti : *Mort d'Arthur et de Dante*.

1/. *Ruskin Nebraska, Ruskin Florida, Ruskin British Columbia, Ruskin Common wealth Association*.

s'exprime plus profondément le maintien d'un lien social interrelationnel entre les individus d'une communauté. Or, la naissance de la ville moderne engendre ce que Ferdinand Tönnies (1855-1936) nomme une « vie sociétaire «. Stébé et Hervé Marchal précisent : « une vie fondée sur le contrat et le calcul effectué en fonction d'un but à atteindre, et non sur la chaleur, la profondeur des liens et la confiance.«(2007, p. 7). Si Morris ne fonde pas une réelle communauté, il parvient à constituer avec ses amis et collaborateurs, un groupe lié par le même désir d'une société égalitaire et humaine. Les idées et les expériences de Ruskin et de Morris s'étendent aux États-Unis[1], en Hollande avec l'École d'Amsterdam, et en Europe du Nord où elles demeurent plus méconnues.

B/ En Suède : Les Opposants

Comme le socialisme progresse en cette fin du XIXe siècle en Suède et modifie profondément la société, un groupe d'artistes, *Opponenterna*, les Opposants[2] prend position contre l'Académie des Arts, pour défendre un esprit libre et démocratique. Ils fondent la société des Artistes en 1886 (*konstnärsförbundet*) dont le peintre Richard Bergh (1858-1919), artiste reconnu, en sera le Président. Ce dernier, particulièrement ouvert à la culture francophone, se penche attentivement sur les idées que défend Edmond Picard (1836-1924), sénateur socialiste belge, dans sa revue, *L'Art Moderne*. Se détournant de la notion bien connue de l'art pour l'art, Bergh défend au contraire un art social et confie ainsi une mission particulière à l'artiste, celle de créer non pas pour lui-même, mais pour tous.

Tandis que les idées de Ruskin et de Morris commencent à se répandre en Suède, Bergh et les Opposants s'efforcent de peindre des motifs plus proches du peuple. Mais avant même d'attendre une révolution esthétique, la peinture de paysage que Bergh ou Ernst Josephson (1851-1906) défendent, exprime le sentiment singulier que les Suédois entretiennent avec la nature. Ce sont les œuvres du peintre Carl Larsson (1853-1919) qui deviennent rapidement populaires. En s'attachent à décrire l'intérieur paisible d'une maison ordinaire située de la région de Dalécarlie, région symbole de l'unité nationale[2] que l'artiste permet à chaque Suédois de s'identifier avec les membres de la famille représentés.

Ces images de nature et de scènes intimistes contribuent à entretenir et à diffuser auprès d'un large public la nostalgie d'un paradis perdu, celui d'un pays rural et authentique,

loin des fastes gustaviens. Si les Opposants ne prétendent pas former une communauté véritablement, ils contribuent à l'affirmation du sentiment national suédois.

C/ En Finlande, le mouvement *Arts and Crafts* et Akseli Gallen Kallela (1865-1931)[3]

1/ Les Opposants se présentent comme un cercle d'artistes suédois dont Ernst Josephson, Carl Larsson, Bruno Liljefors, Anders Zorn. Nils Kreuger, en 1886 à Stockholm qui marquèrent une vive opposition à l'Académie.

2/ C'est de la Dalécarlie, *Dalarn*a en suédois, que part la révolte conduite par Gustav Vasa contre la domination danoise en 1520.

1/ Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) est un peintre dont l'art défend le nationalisme romantique à travers la célébration de la région de la Carélie considérée comme le cœur de la fénitude contre la russification. Il séjourne à Paris et fréquente en 1884 l'Académie Julian ainsi que l'atelier Cormon. Il voyage en Afrique et au Mexique. Parmi ses œuvres, *Symposion*

Le mouvement *Arts and Crafts* rencontre une résonance particulière en Finlande qui, en cette fin de XIXe siècle, cherche à gagner son indépendance à l'égard de la Russie et renoue avec ses origines par l'intermédiaire du Kalevala. Il s'agit d'un récit mythique transmis oralement de génération en génération et que Elias Lönnrot (1802-1844), à la manière d'un ethnologue a fini par recueillir et mettre par écrit en 1828. Ce poème épique retrace les luttes entre le peuple des héros les Kalevala, habitants du sud de la Finlande et les habitants du Pohjola, région sombre et glacée du nord de la Finlande. Outre l'importance historique du Kalevala, il contribue à affirmer l'identité nationale d'une région dominée par les Suédois, puis par les Russes, avant même qu'elle ne parvienne à devenir indépendante en 1917. De fait, l'expression d'une origine mythique enfin retrouvée à travers la Carélie, région orientale considérée comme le berceau de la fénitude, devient la principale source d'inspiration des artistes finnois.

Par conséquent, la Finlande dans ce mouvement de retour à ses origines, certes mythiques, est particulièrement sensible au mouvement *Arts and Crafts* que Louis Sparre (1863-1964), industriel et amateur d'art d'origine suédo-italienne, introduit en cette fin de 19e siècle. Il crée lui-même une entreprise « Iris « en Finlande, à l'instar de l'initiative de Morris, à Porvoo, en 1897. Il souhaite également réaliser une communauté artistique et artisanale et créer des objets (lampes à pétroles, rideaux, meubles, céramiques) qui allient la simplicité des formes, la beauté et la fonctionnalité. Malheureusement, l'expérience de Louis Sparre (1863-1964) ne connaît pas le même succès qu'en Angleterre et prend fin en 1902. Mais son influence est prépondérante en Finlande. À son retour d'un séjour à *The Red House*, en 1896, il part à l'exploration de la Carélie, berceau mythique de la Finlande comme nous l'avons déjà souligné, avec un peintre, Gallen-Kallela, à la recherche d'une culture traditionnelle dont l'architecture vernaculaire, l'artisanat peuvent encore témoigner. Le voyage en Carélie est surtout un voyage dans le temps, dans le passé originel d'une jeune nation à la recherche de son identité, motivé plus profondément par la quête d'un paradis perdu, celle de la nature devant la menace du progrès technique et industriel.

À son retour, Gallen-Kallela construit sa maison-atelier, devenue une œuvre d'art total, en s'inspirant de l'architecture des fermes de Carélie réalisées en rondin de bois, et des techniques artisanales ancestrales, au milieu de la forêt, à Ruovesi. Il devient bientôt la figure emblématique de l'Art Nouveau en Finlande.

2. **Des expériences singulières**

Alors que les avant-gardes bousculent la création en Europe, l'expérience du mouvement *Arts and Crafts* inspire des écrivains et des artistes, en particulier en France. Deux jeunes écrivains Georges Duhamel (1884-1966)[1] et Charles Vildrac (1882-1971) rejoints par le peintre Albert Gleizes (1881-1953) décident de fonder l'Abbaye de Créteil[2], à l'automne 1906, sur les bords de la Marne. Située loin de la ville dans une ancienne

(1894) et l'illustration du Kalevala.

1/ Georges Duhamel (1884-1966) est médecin, écrivain et poète. Parmi ses œuvres, *La Chronique des Pasquier.*

2/ L'Abbaye de Créteil est composée de René Arcos (1880-1959), poète romancier, d'Alexandre Mercereau (1884-1945 homme de lettres, d'Henri-Martin Barzun (1881-1974) homme de théâtre, d' Albert Gleizes (1881-1953) peintre et

maison, elle réunit des hommes de lettres, inspirée des académies de lettrés de la Renaissance ou de l'Abbaye de Thélème. Ils partagent leur temps entre le travail de l'écriture et l'activité de l'imprimerie et l'édition qui assurent la principale ressource économique. L'Abbaye de Créteil se présente comme un creuset intellectuel soutenu par Guillaume Apollinaire (1880-1918), Anatole France (1844-1929) et du poète futuriste Filippo Marinetti (1876-1944). Malheureusement, elle ne résiste pas longtemps aux dissensions entre les membres, ni aux difficultés financières. Et l'Abbaye de Créteil ferme en janvier 1908.

Moly Sabata : en dépit de cet échec, Albert Gleizes (1881-1953) ne renonce pas à l'idée d'une communauté d'artistes. Sur l'initiative d'un de ses élèves, Robert Pouyaud (1885-1970), désireux de quitter Paris pour peindre dans un endroit paisible, il fonde une communauté à Sablon dans l'Isère, Moly Sabata dans les années 1930. Cette fois-ci, l'expérience se tourne vers la pratique artistique et la poterie. À la différence de l'Abbaye de Créteil, la règle de Moly Sabata était suffisamment définie pour une répartition des tâches entre ses membres. Bientôt la communauté devient un centre régional de production de poterie qui prend son es sor avec l'arrivée d'Ann Dangar (1889-1951), artiste d'origine irlandaise, qui finit par donner un caractère monacal à Moly-Sabata. Son rayonnement attire les intellectuels en quête d'un lieu de travail paisible comme le critique d'art Michel Seuphor (1901-1999)[1] qui y séjourne quelques fois. Moly-Sabata ferme ses portes au milieu des années 1950.

Face aux difficultés rencontrées par les artistes pour vivre et travailler à Paris et certainement nourrissant secrètement l'idée de changer le monde, Sonia (1885-1979) et Robert Delaunay (1885-1941), reconnus en tant qu'artistes de l'avant-garde, projettent l'idée d'une communauté d'artistes plus achevée que les précédentes. Ils fondent l'Association des artistes et des amis de la vallée de Nesles et conçoivent une « cité universitaire d'artistes « selon leurs expressions qui serait située à la campagne, à Nesles-la-Vallée dans le Val d'Oise. Elle comprendrait des activités artisanales associées au travail de la terre pour « une vie plus saine, plus compatible avec l'équilibre nécessaire pour créer « précise le cahier des charges de l'association[2]. Le projet, rédigé en 1931, présente un aspect social particulièrement développé en direction des artistes avec la création d'une caisse de secours et de prévoyance, une maison de retraite pour les plus de 55 ans ainsi qu'un hôpital. Enfin, un musée d'art moderne serait créé où seraient exposés les artistes contemporains. La communauté serait financée par des fêtes de charité, les allocations ou bourses des artistes, les publications et la vente des œuvres à l'occasion des expositions. L'association est soutenue par d'autres artistes comme Delaunay, Jean Arp (1886-1966), Amédée Ozenfant (1886-1966) et André Lhote (1885-1962) ainsi que par un responsable de l'industrie Dupont de Nemours, particulièrement attentif à leurs conditions de vie et de travail. Bien qu'elle ne soit pas réalisée, elle esquisse le système social qui se mettra lentement en place à l'égard des artistes, après la Seconde Guerre mondiale.

À travers, les expériences que présentent ces groupes ou communautés d'artistes, avec leurs succès et leurs échecs, se dégagent une volonté commune à instaurer une société idéale

Lucien Linart (1881-1914) imprimeur.

1/ Michel Seuphor (1901-1999), critique d'art, il est proche des courants abstraits. En 1932, il crée «Cercle et carré «.
2/ Bibliothèque Kandinsky, carton « Robert et Sonia Delaunay «, musée national d'art moderne, Paris, Archives.

ENCADRÉ N°4
LA MAISON DE GESELIUS, LINDGREN ET SAARINEN À HVITTRÄSK EN FINLANDE (1901).

La démarche persuade trois jeunes architectes, Eliel Saarinen (1873-1950) Herman Gesellius, (1874-1916) et Armas Lindgren (1874-1929), qui rêvant de fuir l'agitation de la ville, décident de créer un atelier d'architecture en commun à Hvitträsk, situé à une trentaine de kilomètres de Helsinki et non loin de la maison atelier d'Akseli Gallen-Kallela de Ruovesi. À partir de 1913, il s'installe dans sa maison-atelier, construite dans un style *Art Nouveau* à Tarvaspää sur la commune d'Espoo limitrophe de la capitale.

Dès 1901, ils construisent un vaste bâtiment en granite et en bois selon la technique locale dans le même esprit que la maison de William Morris. Surplombant le lac de Hvitträsk, il abrite l'habitation respective des trois architectes ainsi que leurs ateliers (voir Illustration n° 24). L'intérieur privilégie les savoir-faire traditionnels comme la faune et la flore avoisinantes inspirent les motifs de décorations du mobilier ou des vitraux. Ainsi la pièce principale, ou *tupa* dans l'architecture vernaculaire présente une grande cheminée tandis qu'un tapis *ryiji* « flamme » réalisé par Gallen-Kallela est posé sur le banc[1].

L'œuvre des trois jeunes architectes, réminiscence de l'architecture vernaculaire de la Carélie, contribue à définir le national-romantisme de la Finlande avant même qu'elle ne soit reconnue comme un état indépendant en 1917. Outre la portée politique et architecturale de Hvitträsk pour l'histoire de la jeune nation, elle constitue une communauté entendue au sens large du terme composée par Saarinen qui comme l'on sait poursuivra une brillante carrière aux États-Unis, Gesellius et Lindgren encouragés par le peintre Gallen-Kallela, pionnier également du national-romantisme et proche voisin. Attirés par la singularité de ce foyer intellectuel et artistique, Gustav Mahler (1860-1911) Jan Sibelius (1865-1957), Maxime Gorki (1868-1936) ou le sculpteur suédois Carl Milles (1875-1955) séjournent à Hvitträsk, en ce début du XXe siècle et ils contribuent à en élargir son cercle.

Le mouvement qui anime ce lieu devient l'emblème de la jeune nation au moment de l'Exposition Universelle en 1900 à Paris. C'est le jeune Saarinen qui construit le Pavillon Finlandais tandis que Gallen-Kallela réalise sur les voûtes des fresques illustrant des scènes tirées du Kalevala. Et l'instigateur de ce mouvement, Louis Sparre expose également les produits de son entreprise « Iris ».

Le mouvement *Arts and Crafts* et sa diffusion notamment dans les Pays Nordiques, s'efforce à réenchanter la société à travers des lieux privilégiés comme *The Red House* en Angleterre ou Hvitträsk en Finlande. À la différence des groupes d'artistes réunis uniquement par des affinités esthétiques comme les Impressionnistes, ils se replient sur un idéal artistique et social qui le moment venu pourrait se déployer dans la société industrielle. Et là, l'artiste s'affirme paradoxalement à travers les communautés parfois même hésitantes, comme une figure prophétique qui lui aussi à son tour, peut changer le monde.

1/ Fabienne Chevallier, *L'œuvre d'Eliel Saarinen en Finlande et la question de l'architecture nationale de 1898 à 1909*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.

qui s'ancre dans la relation intime avec la nature et l'activité artisanale. À l'opposé des phalanstères conçus par les patrons pour moraliser les ouvriers, les groupes ou communautés d'artistes aux contours fragiles et flous confèrent à l'artiste une capacité à entretenir l'échange désintéressé et confiant auquel chacun rêve en dépit de l'impersonnalité que la modernité développe. L'utopie qui anime la démarche de ces groupes nourrit indirectement la réflexion sur la place de l'artiste dans la ville moderne, non pas en tant que concepteur, mais en tant qu'habitant singulier, isolé ou non, dont l'activité échappe au processus d'industrialisation.

III. L'URBANISATION DE PARIS : DE L'UTOPIE URBAINE À LA PÉNURIE DE LOGEMENTS

Comme toutes les grandes capitales européennes profondément modifiées par l'industrialisation, Paris présente rapidement les symptômes caractéristiques, l'insalubrité des logements exigus dont les différentes épidémies notamment de choléra témoignent. De fait, la question de l'hygiène sociale associée au logement devient cruciale en particulier pour les populations défavorisées, les ouvriers et les plus démunis comme les artistes qui vivent dans des habitations de fortune. L'approche médicale et hygiéniste de la grande ville invite les ingénieurs à percer de grand axes comme Haussmann avait commencé quelques décennies plus tôt pour favoriser la circulation de l'air, l'ensoleillement, en un mot rendre la santé à l'espace urbain. Dès la première moitié du XIXe siècle, des médecins anglais, William Farr (1807-1883) et Edwin Chadwick (1800-1890), avaient établi l'insalubrité des grandes villes surpeuplées comme facteur propice aux épidémies. Les griefs portés à la ville à travers l'Europe appellent l'engagement de la part de chacun des États en matière d'hygiène sociale[1]. Des sociétés d'hygiène naissent dans les grandes villes avec l'appui des médecins et développent une culture sanitaire de la ville au point que Jean-Luc Pinol et François Walter soulignent que « l'hygiène invente en quelque sorte la question urbaine dès la première moitié du XIXe siècle «[2] (2003, p. 124). De fait, les efforts menés au fil des études et des sociétés permettent de considérer à la fin du XIXe siècle, la ville comme un organisme en meilleure santé grâce à une qualité de circulation de l'air et de l'eau.

Mais la démarche hygiéniste des médecins auprès de la ville, en l'occurrence de Paris, en visant à préserver ses habitants des épidémies et rapidement de l'insalubrité des logements jusqu'aux maux qui hantent les foyers, l'alcoolisme etc… est l'expression la plus aiguë d'un changement de paradigme de la civilisation occidentale. En effet, la découverte que Pasteur effectue en mettant en évidence le monde invisible des bactéries responsable des épidémies

1/ Nous citons les principales publications : en Angleterre, Edwin Chadwick, *Public Heath Act*, 1848, *report on the sanitary Condition of labouring Population of Great Britain*, publié par Chadwick, en 1842 ; à partir de 1889, publication *Life and Labour of the People in London,* par Charles Booth. En Belgique, Édouard Ducpétiaux : *De la mortalité* à Bruxelles, 1838. En Allemagne,1874 : *Arminius* pseudo de la Comtesse Adehleid von Dohna-Poninski, *Die Grossstädte in ihrer Wohnungsnot und die Grundlagen einer durchgreifenden Abhilfe* Références : *L'histoire de l'Europe urbaine*, Paris, éditions du Seuil, Jean Luc Pinol (dir.), 2003, p. 122-123.

et des maladies a une portée considérable, non seulement pour le domaine scientifique et plus spécifiquement de la santé, mais aussi pour la société en général. Désormais, Louis Pasteur (1822-1895) nous apprend que la maladie n'est plus liée à une malédiction héritée de la religion, mais elle révèle notre corps entendu comme un organisme vivant vulnérable aux microbes. Et là, la révolution pasteurienne comme le souligne Pierre Rosanvallon (1990, p. 171), est une des expressions du long processus de désenchantement ou de rationalisation de la société selon les termes de Weber. La maladie, avec les épidémies de choléra qui provoquent de funestes ravages à Paris en 1832 et 1849, ou avec l'insalubrité des logements où s'entassent des familles très modestes, devient un fait médical qu'un traitement approprié peut soigner et limiter sa propagation. Car là aussi, les travaux de Pasteur mettent en évidence les liens invisibles que les microbes tissent entre les individus, autrement dit, en révélant la contagion,

ils décrivent la société comme un système d'interaction et d'interdépendance. De fait, l'hygiène s'impose comme étant la question cruciale en cette seconde moitié du XIXe siècle et début du XXe siècle qui dépasse le cercle des savants et des médecins, les dispensaires n'y suffisent plus, pour convoquer les architectes et l'urbanisme naissant. Ainsi le « fait social « dépasse le cadre des initiatives privées pour relever de l'État. Car la question médicale dissimule la nécessité de « changer l'homme «, l'homme de la ville en proie aux affres de la révolution industrielle, avec la même volonté que les utopies espéraient. Si L'État est garant, dans le régime démocratique, des lois fondamentales qui déterminent la société, il est responsable également de la modalité des liens entre les citoyens. Or, l'insalubrité des logements et le risque des épidémies appellent la solidarité des citoyens envers les autres. Et c'est bien par la solidarité que l'État, dont l'intervention est critiquée tant par les libéraux que par les marxistes, détermine son activité.

Ainsi percer de grandes avenues à l'instar du baron Haussmann, privilégier l'ensoleillement des logements, construire des habitations saines pour les citoyens les plus modestes afin de limiter les épidémies, c'est instaurer un lien de solidarité entre les individus. Léon Duguit (1859-1928), l'un de ses théoriciens au XIXe siècle, souligne que « [la solidarité] fait à tout individu une situation dépendante des autres«. De fait, c'est en modifiant le milieu social que l'on opère une transformation.

1. Paris, entre les cités ouvrières et les habitations bon marché

Paris présente une croissance étonnante au cours de la première moitié du XIXe siècle. En 1846, elle compte un million d'habitants contre 8,6 millions pour la France urbaine[1]. La fièvre spéculative incite la population aisée à s'installer vers les quartiers de l'ouest et du nord-ouest de Paris. Dès 1840, elle investit dans la construction d'immeubles dans de nouveaux quartiers (rue de la Paix, rue Castiglione, rue de Rivoli) ou dans de nouveaux quartiers comme le Faubourg Poissonnière situé aujourd'hui entre les 9e et 10e arrondissements.

De riches industriels tel Émile Menier (1826-1881), propriétaire d'un laboratoire phar-

1/ La population urbaine, en France : 1846 : 8,6 millions d'habitants, 1886, 13,7 et 1906 : 16,6 millions d'habitants.

maceutique et plus tard d'une chocolaterie commande un hôtel particulier en bordure du parc Monceau. La richesse de Menier ne l'empêche pas de concevoir une usine de chocolat à Noisiel qui devient rapidement un modèle à la fois d'architecture métallique mais surtout de « cité idéale « pour les employés[1]. Et la noblesse aisée demeure rive gauche Faubourg Saint Germain. Cependant près de la moitié des Parisiens (480 000) occupent une « profession mécanique » et vit principalement dans des logements exigus et insalubres. En 1862, le baron Haussmann compte 70% de la population parisienne comme pauvre. Les quartiers

défavorisés du centre, l'Hôtel de Ville, l'Île de la Cité, et sur la rive gauche, le quartier Maubert, Saint Victor, la Barrière d'Italie deviennent au fil des années bientôt surpeuplés et malheureusement favorables aux épidémies. Il suffit de se rappeler celle du choléra qui fit alors 20 000 victimes en 1832 ou celle de 1848 à Paris pour comprendre les funestes dévastations sur la population, en particulier, modeste. La loi de salubrité publique du 13 avril 1850 marque certes un pas, freinée par les élus locaux.

L'envers de la modernité peut devenir une menace politique, avec la révolte de 1848, il constitue assurément un défi délicat pour les architectes et les hommes politiques afin que le progrès technique et social soit partagé par le plus grand nombre. Pour des raisons stratégiques, Thiers construit les fortifications autour de Paris (1840-1844) tandis que Rambuteau opère une percée, dans le quartier des halles (rue qui porte son nom aujourd'hui) avec l'intention d'ouvrir le centre. Mais les transformations ne sont pas suffisantes.

A/ Paris et le baron Haussmann (1809-1891)[1]

Comme d'autres grandes villes européennes déterminent un plan d'urbanisation, en cette seconde moitié du XIXe siècle, Napoléon III souhaite donner à Paris le prestige d'une capitale. En 1853, il nomme le baron Haussmann à la préfecture de la Seine[2] avec l'intention de transformer Paris en une capitale moderne, c'est-à-dire assainie, embellie et améliorée et préoccupée comme toutes les grandes villes européennes par son développement et les conditions de logement offertes à ses habitants. Il développe le réseau de voies de communication : il perce la rive gauche par les boulevards Saint Germain et le boulevard Saint Michel, facilite l'accès aux gares de l'Est et du Nord par l'ouverture du boulevard Sébastopol. Et, il trace un grand axe qui traverse Paris, depuis la Villette jusqu'à la barrière d'Enfer. S'il détruit certains îlots réputés insalubres dans le centre pour une meilleure aération de la ville, il conçoit, à l'image de Londres, des jardins comme les Buttes de Chaumont et le Parc Montsouris situés respectivement au Nord-Est et au Sud-Eest de Paris. En un mot, il s'agit d'organiser Paris et de l'adapter à la société industrielle.

Le baron Haussmann, avec Jean-Charles Alphand (1817-1891) son collaborateur puis successeur (1870-1891), s'attache à transformer Paris, non pas par fragments, à concevoir

2/ L'usine d'Émile Menier (1826-1881), implantée à Noisiel en Seine et Marne, développe une politique sociale à l'égard de ses ouvriers. Il construit non loin une cité ouvrière en 1874 réalisée par l'architecte Jules Saulnier qui comprenait entre autres une bibliothèque, une école primaire, une garderie, une maison de retraite (Stébé, 1998, p. 41).

1/ Le baron Haussmann (1809-1891) est préfet de la Seine entre juin 1853 et janvier 1870. De retour de Londres, Napoléon III lui confie la transformation de Paris visant à en faire une capitale aérée, saine et belle.

son «aménagement régularisateur « autour de ses grandes directions de la capitale pour reprendre ses propres termes avant que l'urbanisme n'existe. Le mouvement des classes aisées se poursuit en direction de l'ouest de Paris tandis que les ouvriers et les habitants pauvres sont refoulés à la périphérie de Paris : Grenelle, Vaugirard, Belleville, Ménilmontant ou vers la banlieue. Haussmann restitue le cœur de la capitale au pouvoir, non pas politique cette fois-ci mais financier, à celui de la bourgeoisie.

Dès 1860, la ville de Paris absorbe les communes limitrophes et le nombre d'arrondissements passe de 12 à 20 avec un maire à la tête de chacun, l'ensemble placé sous l'autorité du Préfet. L'extension de la capitale accroît considérablement la population qui s'élève à plus de deux millions d'habitants en 1866. Mais les grands travaux de remodelage de Paris ne parviennent pas à effacer derrière les façades haussmaniennes des îlots misérables dans le centre comme le rappellent Yankel Fijalkow et Marco Oberti (2001) très justement. Les façades de l'urbanisme dissimulent une population modeste voire pauvre qui attirée par le travail dans la capitale s'accommode de conditions de logement souvent trop précaires.

B/ Les conditions de logement

À Paris, deux populations sont particulièrement touchées par la vétusté et l'insalubrité des habitations : les ouvriers qui viennent s'installer à la recherche d'un travail, et les artistes, français et étrangers qui fondent leur espoir de réussite sur l'attraction de la capitale, sa richesse mais surtout la possibilité de rencontres et d'échanges avec les autres intellectuels et artistes. La politique de Napoléon III, inspirée de l'idéologie anglaise et des initiatives philanthropiques menées par des patrons, encourage la construction d'immeubles pour les ouvriers en octroyant trois millions et demi aux constructeurs qui devaient respecter un cahier des charges tandis que l'État s'engageait au tiers des dépenses[1]. Ces constructions, certaines d'entre elles, se situent dans les mêmes sites. C'est notamment le cas pour la cité d'Enfer, sur l'initiative de Monsieur Cazeaux, (rue Campagne première) et la cité d'Odessa, sur l'initiative de Monsieur Fabre.

Dès le début du XIXe siècle ce sont des philanthropes qui subviennent aux besoins de leurs artisans et ouvriers, et qui saisissent la gravité de la question pour les artistes. Ces derniers ont pris l'habitude de se regrouper, par solidarité à travers Paris. Si les artistes aisés s'installent dans la Nouvelle Athènes, les plus défavorisés préfèrent vivre sur la colline de Montmartre ou aux confins de la capitale, à Montparnasse. Pour le moment, l'État n'est pas à même de définir une politique dans ce domaine et de fournir des conditions de vie décentes aux populations très modestes.

2. Paris attire les artistes

Dans l'étude que l'historien André Kaspi consacre à Paris au début du XXe siècle, il souligne la réflexion que le critique d'art, Léon Abensour, fait : « Paris est devenu, de-

---

1/ Le logement des familles ouvrières ne pouvait pas excéder plus de 27 m^2, construction en matériaux de très bonne qualité, une taxation des loyers 7 f le m^2, soit 210 f pour un logement de 30 m^2, Voir Jeanne-Marie Dumont, *Le Logement social à Paris, 1850-1930*, Paris, éd. Mardaga, 1991, p. 12.

puis le XVIIIe siècle, la métropole intellectuelle du monde. Là seulement, poursuit-il, l'écrivain, le penseur peuvent obtenir la définitive consécration… Nulle autre ville ne joue un tel rôle « (1988, p. 24). Si au XVIIe siècle, l'étude de l'antiquité attirait les artistes de l'Europe vers Rome, Paris s'impose à tout artiste en quête d'inspiration et de reconnaissance, quelque siècles plus tard. L'aura démocratique et intellectuelle que la Révolution française lui donne, attire les artistes étrangers à Paris jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. En effet, dès 1831, les artistes Polonais sont nombreux à s'installer à Paris, suite à l'insurrection de Varsovie contre l'autorité tsariste comme le feront les artistes russes, allemands, italiens pour échapper aux vicissitudes politiques de leur pays.

A/ Les lieux artistiques de la ville

L'École des beaux arts de Paris connaît une certaine réputation à partir des années 1870 qui séduit les jeunes étudiants étrangers tandis que l'École Spéciale d'Architecture vient de s'ouvrir (1864). Des artistes réputés, tel Jean-Paul Laurens (1838-1921) ou plus tard Henri Matisse (1869-1954), ouvrent des académies privées. Le marché de l'art soutenu par Georges Petit (1856-1920), Durand-Ruel ou Vollard séduit des marchands étrangers comme Kahnweiler, Wihlem Uhde (1903-1947) ou Alfred Flechteim (1878-1937) qui s'établissent à Paris. Devant le creuset cosmopolite qu'offre Paris, Jeanne Bucher (1872-1946), Paul Guillaume (1891-1934), Pierre Lœb (1897-1964), Leopold Zbrowski (1889-1932) ne tardent pas à ouvrir également leur galerie. À l'aube du XXe siècle, les avant-gardes s'épanouissent avec Braque, Picasso mais aussi avec Marinetti qui choisit de diffuser le manifeste des Futuristes dans le journal Le Figaro (22 février 1909). Quelques années plus tard, André Breton (1888-1968) rédige le *Manifeste du Surréalisme* en 1924, entouré d'artistes et d'écrivains.

La bohème avec ses cabarets et ses cafés contribue à créer un espace de liberté sociale et incite les artistes à s'installer principalement dans le quartier de Montmartre et de Montparnasse comme nous l'avons vu précédemment. Si les logements ou les ateliers n'offrent guère de confort, les cafés deviennent les lieux de rencontres privilégiés entre les artistes, les marchands d'art et les critiques et les intellectuels. Ainsi Le Dôme, situé au carrefour Vavin, est-il le lieu de sociabilité privilégié des artistes principalement allemands et scandinaves.

Bref, Paris ne semble pas faillir à son rayonnement artistique qui exerce un véritable tropisme sur les artistes. L'on se souvient de la volonté que valut à Brancusi pour rejoindre Paris depuis la Roumanie. Il termine sa formation à Paris et il devient bientôt l'assistant de Rodin, l'un des plus grands sculpteurs. Quant à Chagall, Soutine, Modigliani, Chana Orloff (1888-1968), Piet Mondrian (1872-1944), Theo Van Dœsburg (1883-1931), Man Ray (1821-1911), Picasso… ils puisent dans le creuset parisien leur inspiration qui marquera l'art moderne international. La montée du nazisme et la déclaration de la Deuxième Guerre mondiale favorisent l'immigration d'artistes et d'intellectuels vers les États-Unis. Dès lors, l'attrait de Paris cesse pour se tourner vers New York.

B/ Félix Ziem (1821-1911) ou la solidarité entre artistes

Les cités d'artistes ne représentent pas la seule forme d'entraide existante pour les

artistes. Il est à noter que les formes d'entraide viennent du milieu artistique, des artistes eux-mêmes et bien plus rarement de personnes extérieures. Nous avions rencontré l'action de certains d'entre eux comme Vassilief avec la cantine qu'elle avait ouverte dans le quartier Montparnasse. L'entraide prend souvent la forme d'associations, ou de fraternité comme la Fraternité des Artistes qui avait organisé une exposition d'art français « La Triennale « au Jeu de Paume à Paris en 1916 à destination des artistes partis au front ou revenus blessés.

Mais c'est l'initiative de l'artiste Félix Ziem (1821-1911) à l'égard des artistes et de leurs familles en difficultés au moment de la première guerre mondiale qui semble préfigurer l'action que l'État ou la Ville de Paris pourra définir auprès des artistes. En effet, l'activité de Félix Ziem se partage entre ses fonctions d'aquarelliste pour quelques mois auprès de la cour à Saint Pétersbourg (1843), ses différents ateliers à Paris, Marseille, Martigues où il peint essentiellement des marines reconnues : en 1901, il est nommé peintre officiel de la Marine, ses nombreux voyages à l'étranger au cours desquels, il n'hésite pas à faire preuve d'imagination en sillonnant l'Algérie dans une roulotte atelier (1858) ou d'installer son atelier dans une gondole pendant son séjour à Venise (1872). Il est un peintre reconnu qui expose à plusieurs reprises au Salon de Paris et à l'Exposition Universelle de Paris (1867) mais qui s'engage comme Corot, Courbet aux côtés des Communards[1]. Il est le seul artiste dont l'œuvre rentre au musée du Louvre de son vivant avec le legs Chauchard. La reconnaissance et le succès ne l'éloignent pas des difficultés rencontrées par la majorité des artistes. Ainsi avait-il souhaité que sa richesse soit consacrée à subvenir aux besoins des artistes professionnels français (peintres, sculpteurs, graveurs) ou à leur famille à sa mort, en 1912. La générosité de Ziem représente une prise de conscience des conditions de vie des artistes même de ceux qui habitent dans les cités étudiées précédemment.

C'est la Préfecture de la Seine qui gère le legs Ziem et attribue aux bénéficiaires une aide financière sur présentation d'une recommandation ou d'une note du directeur des beaux arts et des musées auprès les artistes font une demande. Le montant des sommes attribuées varie de 50 francs à 300 francs (soit respectivement environ 9 □ et 47□). Pour une fois, il s'agit d'un aide financière que la Préfecture de la Seine attribue. Et elle marque une forme certes balbutiante de la relation entre un organe étatique et les artistes. D'ailleurs, l'attribution du legs Ziem annonce le système que l'État et la ville de Paris de subvention, en particulier à destination des artistes (voir tableau n°1).

Le legs Ziem, réservé aux artistes français, est attribué entre 1913 et 1922 à des artistes professionnels qui sont majoritairement des hommes et qui sont peintres. Les bénéficiaires habitent dans la grande majorité à Paris et une petite minorité dans la proche banlieue. Parmi ceux qui résident à Paris, 13 vivent dans les cités d'artistes, 4 à la cité des artistes (18e), 5 à la Ruche, (15e) et 4 à la cité Falguière (15e). Sinon, la répartition des artistes s'établit principalement dans les arrondissements du centre (5e et 6e), du Sud, (14e et 15e), à l'Ouest, (17e) et au Nord (9e, 18e). Elle correspond bien à la répartition de la population des artistes à Paris.

1/ À la suite du soulèvement des Parisiens le 18 mars 1871, naît le mouvement des Communards qui veulent l'établissement d'une république fédéraliste, démocratique et laïque.

Les demandes émanent majoritairement d'hommes qui sont revenus de la guerre blessés « Mobilisé dans le génie le 2 août 1914 jusqu'en novembre 1915 (classe 1898), évacué du front pour blessures de guerre, versé auxiliaire, n'est pas rappelé « (Georges Fayard). Certains sont trop âgés pour être mobilisés : « Cet artiste, qui a dépassé la soixantaine…exécutait avant la guerre des planches de gravure pour des maisons d'éditions scientifiques qui ne peuvent lui donner de travail actuellement. La prolongation des hostilités lui rendent sa situation très malheureuse précise le directeur des Beaux Arts dans la note qu'il adresse au Chef de Cabinet datée du 29 mars 1917 (M. Guillemin).

Par contre, les motivations qui conduisent les femmes artistes dont le mari ou le frère sont mobilisés sont différentes :

- « Depuis les hostilités, sa situation (Mme Trubiani) est extrêmement précaire, les travaux et miniatures qui l'aidaient à vivre lui faisant entièrement défaut « (lettre de du directeur des beaux arts à Monsieur le Directeur datée du 2 janvier 1917.
- « Mademoiselle Oisiline… elle vivait avant les hostilités avec son frère qui lui apportait une aide efficace. Prisonnier, il est devenu une charge pour elle. Elle donnait des leçons d'art décoratif. Elle n'a plus que trois élèves «… Et, « la situation de cette artiste s'est aggravée cette année Elle est gravement malade, vu son grand âge, elle a 76 ans, seule, les événements l'ont privé des élèves qui ont quitté Paris avec leurs familles devant la guerre«[1].

Le profil des demandeurs met en évidence des artistes qui ont suivi une formation sérieuse comme cet « élève de Cormon, à l'école des beaux arts « et qui témoignent d'une activité artistique reconnue : « Il a exposé des lithographies intéressantes au Salon des Artistes Français « (Edouard Guillemin). Une artiste est mentionnée elle a « exposé aux Artistes Français, et la Ville de Paris et l'État lui ont fait exécuter des travaux à plusieurs reprises entre 1870 et 1894 « (Mme Trubiani).

L'utilité de l'aide financière permet essentiellement de compenser l'absence de travail : « n'ayant pas en ce moment si difficile, d'autres ressources que mon travail qui me manque actuellement « (de Müller sculpteur), les handicaps provoqués par les blessures de guerre et la fuite des clients : « une diminution notable de mes facultés intellectuelles et artistiques. Ce qui m'empêche de produire. De plus cet exode des gens fortunés et amateurs d'art m'exposent à tous les dangers » confie cet artiste (M. Fayard au préfet de la Seine dans une lettre du 8 avril 1918 adressée au Préfet de la Seine).

Outre les difficultés financières rencontrées par les artistes, ils déplorent la vétusté de leur logement et de leur atelier : « leur logement composé d'une unique chambre est de dimensions trop exiguës pour leur permettre même de travailler dans des conditions favorables. Sans parler des conditions pécuniaires, il leur a été impossible d'en trouver un autre «.

Les archives ne précisent pas les raisons de l'arrêt de l'attribution des aides financières en 1922. Mais il semble correspondre à la fois à la reprise économique que la France connaît après la guerre. Le legs Ziem et ses attributions marque une prise de conscience de

1/ Archives de la Ville de Paris, versement 359.

la condition de vie et de travail des artistes et annonce timidement les liens de solidarité entre l'État et les artistes qui se renforceront dans les décennies à venir.

3. Les artistes entrent dans les habitations bon marché

A/ Les débuts du logement populaire

À partir du XIXe siècle, dans le mouvement de l'industrialisation et du développement urbain, le logement populaire désigné très rapidement « habitation bon marché « (HBM) devient un enjeu politique dont s'occupent activement des sociétés philanthropiques ou le parti socialiste. L'ouvrage de Georges Picot (1838-1909), Un devoir social et les logements d'ouvriers (1885), présente les expériences menées en Angleterre et se présente comme la référence principale pour la défense du logement social en France.

Si la loi du 30 novembre 1894, appelée loi Siegfried du nom de son auteur, inaugure officiellement la politique sociale de l'État dans le domaine du logement avec la construction des premières « habitations bon marché « (HBM), ce sont bien les initiatives privées qui sont les premières à s'enquérir des conditions de logement des ouvriers et à y remédier à Paris, à travers des fondations. La conception des immeubles s'efforce d'offrir à leurs habitants des conditions de vie saines, mais aussi un ensemble de services qui facilitent leur vie quotidienne, laverie, garde d'enfants, infirmerie, magasins et qui finalement les éduquent aux questions d'hygiène et de santé. C'est une manière aussi de moraliser les habitants.

La Fondation Rothschild lance un concours pour améliorer l'existence matérielle des travailleurs. L'étude menée par Marie-Jeanne Dumont, *Le logement social à Paris* (1991) met en évidence l'importance du geste de la part des frères Rothschild qui consacre dix millions de francs à la construction d'habitations à bon marché à Paris. Sur trois terrains appartenant à la Ville de Paris, rue de Belleville (19e), rue Neuve-Popincourt (11e) et rue de Prague (12e), sont construits des immeubles qui présentent des logements conçus d'après les nouvelles normes d'hygiène à leurs habitants ainsi qu'un ensemble de services communs comme les bains-douches, un lavoir, des garages tandis que le rez-de-chaussée est consacré aux petits commerces ou aux ateliers d'artisans. Les immeubles de la rue de Prague offre en plus un dispensaire une garderie pour les enfants et une école. Outre le confort que les logements pouvaient apporter, ils deviennent des lieux d'éducation qui partagent avec les villes utopiques le même souci de construire un monde idéal pour un habitant idéal.

Henri Sauvage (1873-1932) réalise, entre 1903 et 1906 l'immeuble situé au 7 de la rue Trétaigne dans le 18e arrondissement : construit en béton armé pour la structure et en brique, il comporte 29 logements de 1 à 3 pièces (de 30 m^{2} environ et grands logements de 50 m^{2}). Il s'agit bien plus que de logements, de nombreux équipements collectifs sont mis à la disposition de ses habitants : université populaire, bibliothèque, bains douches, buvette, restaurant et coopérative d'alimentation. En s'inspirant des sanatoriums, le toit de l'immeuble présente un solarium, pour lutter contre la tuberculose, qui sera converti en 1908 en combes. Attaché à l'Art Nouveau, Henri Sauvage apporte un soin particulier aux détails comme les vitraux dans les escaliers ou les foyers de cheminées exécutés en cuivre

repoussé.

Certains programmes consacrent les rez-de-chaussée à des ateliers destinés à des artisans, traces d'une longue tradition qui reconstituait la cité idéale. D'autres sont dédiés aux artisans comme la Société des Industriels qui construit en 1865, 19 immeubles à Paris comportant des ateliers situés depuis la cave jusqu'au premier étage tandis que les artisans ébénistes ou menuisiers vivaient pour la plupart dans les appartements équipés d'électricité et de gaz et d'eau courante à tous les étages. En 1881, environ 2000 personnes y vivaient.

Et Dumont note qu'à l'aube du XXe siècle, « la carte des habitations à bon marché dessine exactement celles des terrains les moins coûteux : un croissant qui, du XIIIe siècle au sud jusqu'au XVIIIe siècle au nord, occupait tout l'est parisien « (*op. cit.* p. 26). En revanche, les programmes réalisés par les sociétés philanthropiques n'attachent guère d'importance aux artistes qui comme nous l'avons vu précédemment, se contentent de constructions provisoires que sont les cités.

B/ Montmartre aux artistes

Comme l'Office public d'habitations à bon marché de la Ville de Paris (OPHBM.V-P) commence à livrer les premiers programmes d'HBM, le sculpteur Louis Lejeune (1884-1969) prix de Rome, conscient des difficultés rencontrés par les artistes pour vivre et travailler à Paris prend l'initiative de constituer une société d'habitation à bon marché avec un groupe d'artistes peu fortunés. Entouré d'artistes, tel le peintre Henri-Maurice Cahours (1889-1954), Lejeune avec ses amis constitue la Société Montmartre aux Artistes qui achète à Monsieur Varennes un terrain de 5 500 m^2 situé sur le versant nord de la butte[1] pour construire des ateliers sur une partie de la parcelle et des maisons séparées destinées pour les artistes de toutes disciplines confondus. En somme, ce serait une sorte de phalanstère d'artistes qui leur permettrait de disposer d'un espace de travail et d'une habitation, mais aussi une bibliothèque, une salle de conférences et d'exposition, une salle d'attente pour les visiteurs, enfin une coopérative sont également prévues.

Le montage de l'opération est aussi original puisque l'association Montmartre aux Artistes est également une société de construction et de crédit qui lance une opération de souscriptions par actions avec un versement minimum par artiste de dix actions dont le montant unitaire s'élève à cent francs[2]. Louis Lejeune confie à l'architecte Adolphe Thiers (1878-1938) déjà connu pour les ateliers édifiés non loin avenue Junot dans le 18e arrondissement, la réalisation du projet dont la ville de Paris se porte désormais garante financièrement. Et il est intéressant de souligner qu'il est soutenu certains conseillers de Paris dont Henri Sellier[3].

1/ Le conseil municipal de Paris délibère la vente de ce terrain le 5 avril 1924 pour le prix de 1.078 200 F soit environ 152 449 ☐ la somme est à rembourser sans intérêts sur 75 ans.

2/ « Montmartre aux artistes, au fil des années », document de l'Association « Montmartre-aux-artistes« non publié.

3/ Henri Sellier (1883-1943) est un homme politique qui développe une politique à l'égard des logements sociaux. Il est sénateur et ministre de la Santé publique sous le gouvernement du Front populaire (1936) et maire de Suresnes. En 1919, il fonde l'École des hautes Études Urbaines qui deviendra en 1924 l'Institut d'Urbanisme de l'université de Paris. Aujourd'hui, c'est l'Institut d'urbanisme de Paris. Inspiré par les cités-jardins anglais, il en crée une dizaine autour de Paris : à Drancy, Stains, Suresnes, Asnières, Gennevilliers, Plessis-Robinson, Le Pré-Saint-Gervais, Châtenay-Malabry entre les deux guerres.

Entre 1932 et 1933, les ateliers sont construits. Seules les grandes baies vitrées situées en hauteur laissent deviner l'identité du lieu, sinon la façade construite en brique rouge offre une présentation symétrique rythmée par trois grandes portes en fer forgée. Mais l'architecture moderne se découvre avec les trois bâtiments, cette fois-ci en ciment peints en blanc et situés parallèlement les uns aux autres. Des escaliers conduisent aux coursives à chacun des 6 étages qui constituent l'accès aux ateliers (voir Illustration n° 25).

Une des originalités de cette cité consiste à ne présenter aucun modèle d'atelier type ni pour les peintres, les musiciens ou les écrivains. Autrement dit, chacun des 180 ateliers est unique, même si ceux des sculpteurs, pour des raisons que nous comprenons aisément, sont situés au rez-de-chaussée des trois bâtiments. Les surfaces des ateliers varient entre 20 et 60 m^2, certains sont conçus en duplex, d'autres sur un même plan. Mais ils présentent tous la double exposition Nord Sud. Et ils disposent tous de l'eau courante et de l'électricité.

Le contexte économique des années 1930 ne permet à Thiers ni de construire les maisons conçues au départ, ni les services communs. En fait, la réalisation se limite à la construction des ateliers et de la salle d'exposition située dans le bâtiment donnant sur la rue. De fait, le phalanstère rêvé se transforme en une cité d'artistes, cette fois-ci construite moderne, la plus grande d'Europe. Malgré le retard dû à la crise économique de 1929, les artistes s'installent dans les 180 ateliers en 1933 et bénéficient d'un loyer très modeste.

La cité « Montmartre aux artistes « revêt une signification particulière : dès le début des années 1920, des artistes cherchent à conserver le caractère bucolique de la colline, rattrapée trop rapidement à leur goût par la modernité urbaine que représente Paris. Il est certain que l'attrait de ce paysage tente les promoteurs. De fait, dès 1920 des artistes se rassemblaient derrière Jules Depaquit (1869-1924), le caricaturiste, pour proclamer la Commune Libre de Montmartre. L'année suivante, un autre groupe d'artistes avec Francisque Poulbot (1879-1946)[1] proclame la République de Montmartre. Derrière la plaisanterie se dissimule le profond désir des artistes de part et d'autre à maintenir l'espace de Montmartre indépendant de Paris, à autoproclamer « un état « où les artistes jouent également un rôle social. S'ils s'opposent à l'avant-garde, ils n'hésitent pas à prendre position avec Depaquit contre l'urbanisme et les logements sociaux dont ils assimilent l'architecture au cubisme. La République de Montmartre ouvre le « dispensaire des Petits Poulbots « où des soins sont donnés aux enfants, mais qui apprend aux mères les principes de base de l'hygiène et de la santé. La Commune Libre de Montmartre ouvre « la Foire aux croûtes « dont la vente des œuvres constitue un revenu. En fait, les artistes résistent contre l'évolution inéluctable de la capitale et se révèlent particulièrement actifs pour sauvegarder un paysage, source d'inspiration, et revendiquer leur mode de vie attaché au passé. De fait, « Montmartre aux artistes « apparaît comme un compromis entre le village et la modernité.

« Montmartre aux artistes «, considérée depuis comme la plus grande cité d'artistes en Europe, se distingue des autres cités d'artistes étudiées précédemment. Il ne s'agit plus d'une

1/ Son nom a été repris pour désigner les enfants habitant dans les quartiers populaires de Paris.

construction « bricolée » souvent avec des matériaux de récupération et due à la générosité de quelque personnalité philanthrope qui confirmait la place de l'artiste peu fortuné dans un espace géographique, mais aussi mental marginal. Cette fois-ci, l'originalité de la réalisation vient de l'attention de la Ville de Paris alors engagée dans les opérations d'HBM à l'égard de la demande de la société d'artistes récemment constituée. De fait, la rencontre entre l'artiste et l'institution politique met fin au moment philanthropique et invente la place de l'artiste dans la ville, et plus généralement dans la société à travers l'Office des HBM. Ce n'est plus l'artiste privilégié, en tant qu'individu isolé des rues que nous avons connu jusqu'à la Révolution française qui bénéficiait de commandes, d'un logement atelier au palais du Louvre dont sa relation particulière avec la cour le maintenait séparé du peuple français.

La création de la cité de Montmartre et l'inscription des ateliers-logements dans les Immeubles à Loyer Modéré (ILM) en général, logements sociaux destinés aux employés constitue un tournant décisif dans la relation de l'artiste et de la société. À cet égard, il convient de se référer aux travaux que Dumont présente (*op. cit.* p. 132-148) qui nous rappelle l'initiative de créer un type de logement destinés pour la classe moyenne, « les travailleurs intellectuels « à savoir les professeurs, les médecins et les avocats qui sont également touchés par la crise du logement à Paris. De fait, après des négociations entre le conseil municipal de la capitale et la RIVP et la SAGI au sujet du financement des ILM, Immeubles à loyer moyen. C'est dans le programme de construction des ILM qui présentent le confort dit « moderne « décidés aux portes de Paris qu'en principe les ateliers-logements sont réalisés. Nous pouvons citer en exemple ceux qui sont conçus au dernier étage des Immeubles à loyer moyen à la Porte d'Orléans vers 1923 par Émile Molinié (1877-1964), Charles Nicod (1878-1967) et Albert Pouthier (1878-?). Plus de 450 ateliers-logements seront construits à Paris dans les années 1930.

L'initiative de Montmartre aux artistes relève bien d'un acte de solidarité de la part de la société, la ville, à l'égard des artistes. Ceux qui ne bénéficient pas encore d'une reconnaissance sociale, expriment un « droit à l'atelier-logement «, c'est-à-dire de bénéficier comme les ouvriers et les employés modestes de conditions d'habitation et d'espaces de travail salubres et modernes. Quand l'office d'HLM et les instances de la ville de Paris accordent l'achat du terrain pour construire cette cité d'artistes ou pour concevoir des ateliers-logements dans les programmes de logements sociaux, ni l'une ni l'autre ne fait acte de charité, mais ils garantissent aux artistes, leur liberté et leur égalité à l'égard des ouvriers ou des employés. Autrement dit, lorsque les bailleurs sociaux accueillent des artistes, ils reconnaissent les droits et les devoirs à l'égard des artistes et inscrivent ces derniers dans la société par ce lien récemment créé, celui de la solidarité qui tendent à effacer les privilèges accordés par le roi pour loger dans la Grande Galerie du Louvre et soutenir les artistes en quête de reconnaissance.

Bénéficiant d'un atelier logement, l'artiste quitte les cités vétustes et partage avec bien souvent des employés aux revenus réguliers, un immeuble constitué de logements. Les ateliers-logements seraient présents dans les programmes des Immeubles à loyer modéré (ILM), les immeubles à loyer modéré, destinés aux employés. Situé au dernier étage, l'atelier-loge-

ment se répartit sur un duplex éclairé par de larges baies vitrées. L'atelier est installé dans la partie inférieure et occupe tout le volume de l'espace tandis que la mezzanine est réservée au logement. Il bénéficie du confort que la modernité pouvait offrir, électricité, eau courante, pièces séparées.

Mais le passage de la cité d'artistes au ILM permet-il d'affirmer que l'artiste continue d'habiter la ville ?

C/ L'atelier d'artiste, un espace normé

Comme tous les logements sociaux, l'atelier-logement est soumis à des normes de construction liées au processus de standardisation et aux habitations collectives. Ainsi, l'atelier-logement se situe comme nous venons de le préciser au dernier étage des immeubles, principalement conçus pour les peintres, il est orienté au Nord pour bénéficier d'une lumière homogène tout au long de la journée. Tandis que celui destiné aux sculpteurs est situé au rez-de-chaussée pour des raisons techniques que nous comprenons facilement. L'atelier est soumis à des contraintes mécaniques comme tous les espaces de travail la hauteur sous plafond, la résistance au sol, l'équipement électrique, les points d'eau, l'aération etc... Nous voyons qu'elles se précisent au fil des années et finissent par constituer un cahier des charges de plus en plus exigeant.

L'atelier-logement se présente comme l'unique mode d'habitation qui réunit l'activité professionnelle et le logement mais aussi qui diffère parmi les appartements d'ILM. Si au début de la construction des HLM, certains services, comme le dispensaire, demeurent présents, ils tendent progressivement à disparaître. Mais l'atelier-logement apparaît comme une trace d'utopie dans les logements sociaux, celle qui associait l'art au bien être des habitants. Et c'est certainement la seule qui subsiste jusqu'à nos jours.

L'artiste quitte les cités ou les ateliers de fortune pour s'agréger à un habitat collectif vertical. Cette fois-ci, si nous ne parvenons pas à connaître précisément les critères d'admission jusqu'à une période récente, mais nous nous doutons que ce sont les artistes vivant dans des conditions très modestes qui en sont les bénéficiaires. Il apparaît clairement qu'ils sont en minorité parmi les autres habitants et par conséquent, leurs ateliers-logements ne constituent plus des lieux de rencontre, d'échanges ou même d'exposition comme il en est de coutume. Ils ne relèvent plus de cette collectivité aux contours flous que représente la cité ou le quartier tout simplement. Prononcer le nom « cité des Fleurs »,« La Ruche » ou « la cité Falguière », « Montmartre » ou encore « le quartier Montparnasse » suffisait pour désigner des lieux d'affinités, un mode d'habitation, de travail, en un mot un mode de vie. Finalement, la cité ou le quartier appartenait à l'identité de l'artiste. Séparé et dispersé dans les logements sociaux, l'artiste vit au milieu d'une population avec laquelle il partage peu de points communs. Il s'agit principalement des employés de la classe moyenne qui disposant de revenus réguliers, représentent les plus nantis parmi les habitants des logements sociaux. Ces derniers bénéficient d'un statut social par leur activité professionnelle qui définit leur place dans la hiérarchie des classes sociales tandis que l'attribution d'un logement les inscrit dans l'espace de la ville. Par contre, pour l'artiste n'appartenant à aucune classe sociale clairement définie, le droit à

bénéficier d'un atelier-logement contribue à sa reconnaissance sociale en tant qu'artiste, non pas sur la qualité de son travail mais à partir de la précarité de ses conditions de vie et de travail.

Une fois de plus, c'est bien la position singulière de l'artiste qui peut araser, cette fois-ci symboliquement, les fortifications qui séparaient Paris de la proche banlieue et rejoint les cités-jardins où résonnent encore un air d'utopie comme à la cité des Lunettes au Plessis-Robinson. Cette dernière, située square Payret Dortail comprend 135 logements répartis sur cinq immeubles dont les ateliers d'artistes sont situés au rez-de-chaussée, éclairés par de grandes verrières (voir Encadré n°5).

Mais l'artiste se confond avec la figure de l'étranger à travers la conception d'une cité jardin singulière, la Cité Internationale située entre la Porte d'Orléans et la Porte Gentilly. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les fondateurs de la cité Honnorat, Paul Appell (1855-1930) et Émile Deutsch de la Meurthe (?) veulent créer un lieu de brassage. Ainsi, sur les terrains laissés libres par la destruction des fortifications, l'architecte Lucien Bechmann (1880-1968) compose une cité-jardin autour d'un grand parc. Parmi les pavillons des différents pays impliqués dans le projet pour permettre à leurs étudiants et chercheurs de vivre et de travailler à Paris, certains d'entre eux présentent des ateliers-logements dont celui des États-Unis et du Japon. La Cité Internationale exerce une zone d'influence bien au delà de son territoire comme les ateliers-logements construits sur la zone des anciennes fortifications ou exerce une zone d'influence bien au-delà de son territoire comme les ateliers-logements construits à l'emplacement des anciennes fortifications ou même au Plessis-Robinson ou à Vanves.

À l'image de Berlin ou de Londres, Paris s'impose en tant que métropole, mouvement irrésistible du développement industriel et de l'urbanisation. À travers le parcours mené depuis les utopies ouvrières, artistiques ou tout simplement hygiénistes et la conception des premiers logements sociaux, la relation entre l'artiste et la ville opère une profonde mutation. Paris se situe alors sur la même latitude « historique » que Florence ou Rome. Paris reconnue également comme « Ville d'art « par son architecture exceptionnelle, propose en ce début de XXe siècle, une forme de métropole singulière où l'artiste, contemporain de son temps, figure de liberté, se révèle un acteur de la solidarité. Ainsi commence la longue relation de l'artiste et de la métropole à travers les instances politiques et les bailleurs sociaux. Comme les utopies s'efforcent de corriger les défauts d'une réalité, en particulier celle de la ville et de ses habitants les plus malmenés par le bouleversement de la Révolution industrielle, les relations entre l'artiste et les habitants de la ville, des logements sociaux alors récemment initiés, dévoile un aspect insoupçonné de la solidarité. Si certains cités ouvrières avaient accordé une place à l'artiste, mais c'était bien plus l'utopie elle même qui privilégie déjà la place de l'ar-

tiste dans la ville moderne. Délié de toutes attaches sociales, délié de tout territoire, l'artiste ou le migrant, il devient rapidement la figure étonnante de la solidarité et de la liberté. Aussi commence la longue relation de l'artiste et de la société.

ENCADRÉ N° 5
TÉMOIGNAGE D'UN ARTISTE, LOCATAIRE D'UN ATELIER-LOGEMENT À LA CITÉ DES LUNETTES AU PLESSIS-ROBINSON.

« Au mois de juin, par un après midi ensoleillé, j'avais monté la rue de Malabry ; il faisait chaud et la vue de tant de maisons banales, entourées de jardinets bourgeois, ajoutait à ma fatigue. J'allais revenir sur mes pas, quand, ayant fait une centaine de mètres, j'aperçus l'entré de la cité : de petits pavillons cubiques, couverts en terrasse, blancs et plus loin crépis de couleurs gaies. Ils étaient séparés de la rue par une barrière de ciment à hauteur d'appui, augmentée d'une haie de troènes. En principe ces maisons étaient destinées à des artistes lyriques ou dramatiques, à des écrivains, des journalistes. De fait, il y en avait plusieurs et chacun s'était efforcé de donner un caractère particulier à son jardin… Bref, j'étais enthousiasmé lorsque j'arrivai au bâtiment où j'étais à même de louer : une grande bâtisse à peine achevée, comprenant douze ateliers de peintres et leurs appartements. La disposition des logements me plut : toutes les pièces étaient desservies par un vestibule, et le maximum de confort était prévu. De la baie ce que je considérais déjà comme mon atelier, la vue était admirable : des chênes centenaires, plus loin un groupe de maisons à demi cachées par un rideau d'arbres, puis l'étang Colbert, enfin un coteau surmonté par le fort de Châtillon, couvert de verdure émaillée de quelques toits de tuile dont la rougeur toute fraîche évoquait des champs de coquelicots. Je louai et dois avouer que je n'eus pas à le regretter ».

René Pottier, *Le Plessis-Robinson, Histoire d'un village*, Paris, Nouvelles éditions latines,1941, rééd. 1996, p. 166-167.
René Pottier (1897-1968) est écrivain et artiste. Il habite dans un de ces ateliers jusqu'en 1960.

En 1931, le Foyer, comité des œuvres sociales des cités-jardins du Grand Paris et en 1931, organise une exposition des différents artistes amateurs ou professionnels habitants dans les cités-jardins. Dès 1917, Henri Sellier achète pour l'Office des HBM l'ancien domaine Hachette à la Seine qui se situe à Plessis, village agricole fréquenté par les Parisiens pour ses guinguettes. Il confie à Maurice Payret-Dortal la conception d'une cité-jardin. En s'inspirant des cités-jardins anglaises, il conçoit un premier projet de 1 200 maisons et de quelque 77 immeubles collectifs de 3 étages. En fait, seule la partie Basse est réalisée.

En 1926, La Cité des Lunettes est construite : 144 logements collectifs comprenant 12 ateliers destinés à des artisans et des artistes situés au rez-de-chaussée des immeubles de 3 étages, 73 pavillons et 6 magasins. Une deuxième tranche de 24 pavillons est réalisée en 1933. La partie Haute fait l'objet d'un programme social collectif. La Cité des Lunettes est restaurée au début des années 1990 par l'OPDHLM.

PARTIE 7 : LES ATELIERS D'ARTISTES PRIVÉS : ŒUVRES D'ARCHITECTE ET ENCLAVES ARTISTIQUES À PARIS

S'il est une période où l'activité artistique et l'architecture sont proches et de connivence avec la technique puis avec l'urbanisme, c'est bien en ce début de XXe siècle où certains peintres et sculpteurs réputés confient à de jeunes architectes, mais déjà prometteurs, la construction de leur maison–atelier. Les plus aisés d'entre eux s'installent à Auteuil ou encore à Boulogne-Billancourt, d'autres préfèrent les endroits plus champêtres, moins chers, comme aux alentours du Parc Montsouris dans le 14e arrondissement sans perdre de vue pour autant le centre de Paris où foisonnent les expositions, les cafés et les galeries. Au temps de la Nouvelle Athènes, l'hôtel particulier avec son architecture italianisante était le signe de réussite des artistes académiciens, en ce début de XXe siècle, c'est la maison-atelier dont l'architecture moderne rompt volontairement comme l'art d'avant-garde avec la tradition académique. Après avoir habité au Bateau-Lavoir pour Georges Braque (1882-1963) ou à la Ruche pour Lipchitz, la commande d'une maison-atelier devient assurément le signe d'une réussite sociale pour les deux inventeurs d'un nouveau langage plastique l'un en peinture, l'autre en sculpture. Elle se présente aussi comme le manifeste de la modernité. Mais elle exprime la fascination que la machine et l'industrialisation exercent sur les architectes et les artistes. L'historien de l'architecture, Michel Ragon, nous rappelle les propos de Mondrian : « l'architecture n'a qu'à réaliser dans le concret ce que la peinture montre dans la nouvelle plastique » (1986, p. 24). Intuitivement, certains artistes avaient déjà su taire l'expressionnisme des formes et de la touche pour se plier aux formes géométriques du carré, du rectangle, du cercle ou du triangle. La montagne Sainte Victoire ou les natures mortes de Paul Cézanne (1839-1906) n'étaient–elles pas avant tout des cubes ou des cylindres ?

Nous nous souvenons des compositions de Picasso, de Braque ou de Fernand Léger (1881-1955) avant la Grande Guerre qui nous proposent de considérer portraits ou objets à travers le prisme de formes géométriques, devenus indifférents à la perspective de la Renaissance. À la même période, le *Stijl*[1], nourri des compositions abstraites de Mondrian, écrit une grammaire de formes rigoureuses que la peinture, la sculpture ou l'architecture déclinent à travers leurs réalisations. Il suffit de regarder l'atelier que Theo Van Dœsburg (1883-1931) construit pour lui-même à Meudon (voir Encadré n°6) pour se laisser convaincre par la portée de ces mouvements sur l'innovation architecturale. En 1923, l'exposition sur les « architectures du groupe *De Stijl* » qui se tient à la galerie de l'Effort moderne de Léonce Rosenberg, présente les maquettes d'architecture

---

1/ Le *Stijl* issu du néo-plasticisme, inspire l'architecture et le Bauhaus. Mondrian et van Dœsburg revendiquent l'usage des couleurs primaires, des lignes droites, des formes rectangles ou carré. Ils sont rejoints par Valmos Huszar, Jan Vantongerloo, Bart van des Leck.Une revue de même nom est fondée en 1917 à Leyde qui paraîtra jusqu'à la mort de van Dœsburg en 1931. Le groupe se dissout suite au désaccord entre Mondrian et van Dœsburg sur la ligne diagonale.

de van Dœsburg et de Cornelis van Eesteren (1897-1988). Cette exposition marque les jeunes architectes que sont André Lurçat (1894-1970), Le Corbusier (1887-1965) par exemple. Nous nous rappelons également de l'audace qu'il fallut à Walter Gropius (1883-1969), alors jeune architecte, pour construire l'usine Fagus (1911) avec les piliers porteurs en retrait de la façade, et dont la transparence enveloppe les bureaux ou l'escalier .

C'est dans l'effervescence des avant-gardes, des progrès techniques avec le béton et les structures métalliques, que l'atelier d'artiste devient un objet d'intérêt pour les architectes défenseurs d'un nouveau langage. Les artistes aisés n'hésitent pas à commander une maison-atelier aux architectes, expression à la fois d'une complicité et d'une réussite sociale. De fait, l'atelier d'artiste intégré à une maison ou à un immeuble finit par s'imposer dans le paysage urbain de Paris au point de constituer des espaces privilégiés principalement dans les 14e et 16e arrondissements. Derrière le tournant esthétique aussi radical soit-il, nous devinons la profonde transformation de l'identité sociale de l'artiste qui est à l'œuvre, et par conséquent son rôle dans l'évolution de Paris et de ses environs.

I. LA NAISSANCE DE L' ATELIER MODERNE

1. L' atelier de l'artiste, un espace récent

La lecture du *Journal* de Delacroix avec la visite de son dernier atelier, situé place Furstemberg à Paris, ou bien les représentations picturales viennent nous préciser l'espace du lieu de travail de l'artiste et ses caractéristiques. Situé au rez-de-chaussée pour les sculpteurs ou au dernier étage pour les peintres, il présente un volume suffisamment grand pour réaliser les pièces qui se définiront bientôt par une double–hauteur sous-plafond, surmontées d'une mezzanine pour permettre à l'artiste d'étudier son travail avec le recul nécessaire. Orienté au nord pour capter une lumière régulière, éclairé par de vastes baies, l'atelier pose ses exigences liées à la pratique de la peinture de chevalet ou de la sculpture. Et là, il se distingue de l'atelier de l'artisan et devient l'expression privilégiée de l'émancipation de l'artiste à l'égard de l' artisan, puis bientôt à l'égard de l'Académie. Il prend place dans l'immeuble bourgeois, signe d'un raffinement que la bourgeoisie veut défendre à l'instar de la noblesse et de la connivence que les artistes entretiennent avec les banquiers et les collectionneurs.

La forme particulière de l'atelier duplex semble tirer ses origines de l'architecture des maisons anglaises construites à la fin du XIXe siècle qui présentaient alors une grande salle et un hall répartis sur deux étages. Et cet aménagement de l'espace intérieur aurait été repris par Hermann Muthesius (1861-1927) à Berlin, et par Josef Hoffmann (1870-1956) à Vienne. Il est certain que c'est André Arfvidson (1870-1935) qui introduit la forme de l'atelier duplex à Paris avec l'immeuble-atelier qu'il construit en 1911 rue Campagne–Première. Cet ensemble de vingt ateliers-appartements destinés à des artistes

ENCADRÉ N°6
LA MAISON ATELIER DE THEO VAN DŒSBURG À MEUDON, UN MANIFESTE ARCHITECTURAL

Piet Mondrian et Theo van Dœsburg fondent en 1917 la revue *De Stijl* où s'élabore rapidement une relation très étroite entre l'architecture moderne internationale et la peinture. La réflexion menée devient un mouvement artistique.

Lorsque Theo Van Dœsburg renonce à toute ambition d'enseignant à l'École du Bauhaus, il rejoint Piet Mondrian à Paris, en 1923. Il travaille à l'exposition sur les architectures du groupe De Stijl que la Galerie L'Effort Moderne de Léonce Rosenberg organise à l'automne de la même année. Mais une question théorique, l'introduction de la diagonale, ne tarde pas à éloigner les deux artistes au point de mettre fin à leur amitié et à leur complicité intellectuelle.

Entre 1924 et 1925, Theo van Dœsburg développe une nouvelle approche de la peinture qu'il nomme *Élémentarisme* dont les principes constituent le fondement du langage de l'Aubette à Strasbourg.
Mais sa réflexion et sa démarche artistique prennent toute leur dimension dans la conception la maison-atelier qu'il construit à Meudon-la-forêt, en 1930. Son architecture s'inspire de la maison Citrohan de Le Corbusier et des maisons-ateliers des artistes du Bauhaus à Dessau.

En juin 1929, Theo Van Dœsburg achète un terrain rue Charles Infroit à Meudon et dessine les plans de sa maison avec un de ses collaborateurs A. Elzas avec l'intention de concevoir une maison type. Construite en 1930, elle présente un plan rectangulaire comprenant un rez-de-chaussée, un étage et un toit-terrasse et son architecture extérieure se résume à deux cubes. Elle est réalisée en panneau de la paille compressée maintenue dans un encadrement métallique.

Mais surtout, si elle se présente comme le manifeste de l'*Élémentarisme*, elle a l'ambition de s'imposer comme le modèle de la maison-atelier marquant une rupture avec l'architecture et le travail de l'artiste :
« Ton atelier doit être comme une cloche de verre, ton pinceau affilé, quadrangulaire et dur, toujours sans poussière et propre comme un instrument d'opération. On apprend plus d'un laboratoire de médecine que d'un atelier de peinture »[1].
Theo van Dœsburg vit quelques mois dans cet espace manifeste de ses recherches en peinture et en architecture. Il meurt en mars 1931 au sanatorium de Davos.
Achetée par l'État néerlandais, la Fondation van Dœsburg accueille aujourd'hui des artistes et des écrivains néerlandais.

---

1. Theo Van Dœsburg, « Elementarismus », *De Stijl*, dernier numéro, 1932, pp. 15-16.

aisés consacre les grandes verrières et l'espace intérieur réparti sur deux niveaux qui deviendront les composants caractéristiques de l'atelier de l'artiste intégré tant dans un immeuble que dans une maison. C'est le Mouvement Moderne[1] qui développe quelques années plus tard, autant en France qu'à l'étranger la grammaire de l'atelier.

L'atelier, espace de création, il devient rapidement un lieu de sociabilité pour l'artiste qui travaille seul la plupart du temps, où il reçoit ses pairs, les critiques, collectionneurs ou marchands. C'est également un lieu d'exposition. Bref, l'atelier devient au XIXe siècle un lieu central dans l'activité artistique, tour à tour protecteur de l'intimité de la création et ouvert au regard perspicace d'un public averti.

2. Vers l'atelier moderne

Malgré sa méfiance à l'égard de l'Art Nouveau, Paul Signac (1863-1935) loue un atelier au Castel Béranger, tout juste construit par Hector Guimard (1867-1942) à la demande de Madame Fournier pour un immeuble de rapport. Situé au sixième étage du 14 rue La Fontaine dans le 16e arrondissement, il ne s'agit pas vraiment de l'atelier que notre imaginaire romantique peut entretenir (voir Illustrations n° 30 et n° 31). « J'ai un bel atelier, du recul, un appartement joyeux et des tas de commodités, téléphone, salle de douche, eau dans l'atelier »[2] confie Signac dans son *Journal* du 29 décembre 1897, rapporte Philippe Thiébaut (1991, p. 75). L'équipement moderne de l'atelier reflète la recherche de rationalité que Guimard mène à travers le Castel Béranger (1895-1898) tandis que la façade présente une variété d'ouvertures, un goût pour la dissymétrie et la décoration. En ce début du XXe siècle, l'architecture, inspirée certainement par les mouvements picturaux contemporains et fascinée par la perfection de la production industrielle renonce à l'ornementation pour se concentrer sur le bâtiment et ses structures.

Le Pavillon de l'*Esprit Nouveau* réalisé par Le Corbusier (1887-1965) à l'exposition des Arts Décoratifs qui se tient en 1925 à Paris, se réclame du procès sévère que l'architecte autrichien, Adolf Loos (1870-1933), dresse dans son texte *Crime et ornement* rédigé en 1908. La traduction française, publiée dans la revue *Esprit Nouveau* en 1920, diffuse finalement la possibilité d'un langage architectural autre. Loos annonce : « Ce qui fait justement la grandeur de notre temps, c'est qu'il n'est plus capable d'inventer une ornementation nouvelle ». De ses trois années passées aux États-Unis, entre 1893 et 1896, il retient l'architecture rationnelle qui s'impose avec l'École de Chicago[3] dans le domaine de l'architecture pour répondre au plus juste à la fonction du bâtiment.

1/ Le Mouvement Moderne est un courant architectural qui commence avec le Bauhaus en 1919. C'est une architecture rationnelle qui entend répondre à la fonction du bâtiment et qui revendique le décor minimal. Parmi ses principaux prota gonistes : Gropius, Loos, Perret, Mies van der Rohe, Niemeyer, Mallet-Stevens, Alvar Aalto.

1/ L'École de Chicago dans le domaine de l'architecture prend un essor au lendemain de l'incendie qui ravage Chicago le 8 octobre 1871. En imposant un langage architectural rationnel et fonctionnaliste soutenu par les progrès techniques telle l'utilisation de l'acier, elle contribue à l'architecture moderne. Ses principaux architectes : Henry Hobson Richardson (1838-1886) et Louis H. Sullivan (1856-1924).

Il élabore la théorie du plan ou *Raumplan* à partir de laquelle, il conçoit avant tout les espaces d'un édifice dans son ensemble, leur circulation et leur articulation entre eux. Au cours de son séjour à Paris entre 1922 et 1927, il construit la maison-atelier de Tristan Tzara (1896-1963) qui révèle un geste architectural inédit : un simple parallélépipède. Décidément, l'architecture, à la croisée de l'inspiration artistique et de la technique, réinvente l'habitat et l'atelier de l'artiste.

A/ Auguste (1874-1954) et Gustave Perret (1876-1952), l'invention d'une style

Protagonistes de l'architecture moderne, ils inventent une architecture rationnelle et audacieuse à partir des structures mêmes du bâtiment. Avant la Grande guerre, la réalisation de l'immeuble du 25 bis rue Franklin en 1903-1904, puis celle du Théâtre des Champs Élysées entre 1911 et 1913 à partir d'une structure en béton, témoigne d'une grande retenue à l'égard de l'ornement, celui-ci étant restreint à quelques bas-reliefs d'Antoine Bourdelle (1861-1929) sur la façade. La démarche qu'ils partagent avec Loos tend à « ordonnancer sous la loi d'une raison universelle, c'est-à-dire de l'esprit « souligne Jean Badovici au sujet de l'art des frères Perret dans la revue *Architecture vivante* (1924, printemps-été, p. 14). Plus modestement, ils poursuivent la conception d'archétypes en quelque sorte de l'architecture dans une série de maisons-ateliers qu'ils ne tardent pas à réaliser à Paris et ses environs. Ils construisent pour le peintre Théo Van Rysselberghe (1862-1926)[1], une résidence–atelier (1913-1914) dont la façade réalisée en brique présente des encorbellements. Elle est située rue Claude-Lorrain dans le 16e arrondissement. Mais ils définissent plus précisément l'atelier de l'artiste dans la commande que le célèbre peintre et affichiste, Adolphe Mouron dit Cassandre (1901-1968), leur confie à Versailles (1925-1927). Si elle ouvre la série des maisons–ateliers que les frères Perret construiront quelques années plus tard, elle innove par la sobriété et la sévérité de la façade lisse qui invite à explorer les volumes intérieurs. En effet, le grand atelier est situé dans l'axe du vestibule d'entrée au rez-de-chaussée accolé d'un atelier annexe où l'artiste travaille. Ils poursuivront à distinguer dans leurs réalisations futures, un atelier-exposition où l'artiste reçoit ses clients ou collectionneurs et un autre destiné au travail. Nous rencontrons le même parti pris pour l'atelier de la sculptrice Chana Orloff (1888-1968)[2], situé villa Seurat dans le 14e arrondissement (voir Illustration n°45). Les deux ateliers de l'artiste sont situés au rez-de-chaussée de la maison. Le premier, lieu d'exposition, est placé perpendiculairement à la façade tandis le second, qui occupe la largeur de la construction, est réservé au travail. La partie habitation est située à l'étage. Mais les frères Perret proposent à Marguerite Huré (1895-1967)[3], peintre qui collabora avec eux au moment du chantier de la cathédrale de Raincy en 1922-

1/ Theo van Rysselberghe (1862-1926), peintre du mouvement post-impressionniste belge. Il est fondateur du cercle des XX.

2/ Chana Orloff,(1888-1968) est une sculptrice, qui de retour d'un séjour de plusieurs années en Palestine, s'installe en 1910 à Paris. En 1926, elle demande à Auguste Perret pour réaliser son atelier.

3/ Marguerite Huré (1896-1967) est peintre verrier qui travaille essentiellement dans le renouveau de l'art sacré entre les deux guerres. Elle réalise les vitraux de la cathédrale du Raincy entre 1922 et 1923 que les frères Perret viennent de construire.

1923, une disposition originale pour sa maison-atelier à Boulogne-Billancourt. Contrairement au plan qu'ils avaient adopté jusqu'à présent, ils choisissent de séparer clairement l'atelier de réception situé au rez-de-chaussée de la maison et de réserver le premier étage de la maison à son atelier ainsi qu'à son appartement.

B/ Robert Mallet-Stevens (1886-1945)

Alors que Mallet-Stevens, admirateur de l'art de Joseph Hoffmann (1870-1956)[1] achève la villa des Noailles à Hyères, il est chargé de réaliser trois hôtels particuliers dont un destiné à Jan et Joël Martel, sculpteurs, dans une voie située près de la rue du Docteur Blanche où Le Corbusier dessine les plans de la Villa Roche dans le 16e arrondissement. Il semblerait que son activité de décorateur de cinéma, notamment pour Marcel L'Herbier (1890-1979) imprègne également ses propres architectures. L'extérieur des différents bâtiments commandités s'affirme par les volumes géométriques sobres, la disposition intérieure ne diffère pas vraiment des hôtels particuliers (voir Illustration n°32). Celui de Madame Reifenberg au n°4 et de Monsieur et Madame Allatini au n°6 concentre les espaces réservés à la vie domestique-au rez-de-chaussée tandis que la partie réservée aux maîtres se situent dans les étages supérieurs. Pour l'hôtel particulier de Jan et Joël Martel (1896-1966)[2], il conçoit un atelier commun au niveau de la rue et un autre en contre-bas (1,35 m) destiné au moulage et au travail de la glaise et enfin la loggia en mezzanine sur l'atelier inférieur. Entre les deux ateliers, se situe une galerie-mezzanine pour recevoir les clients. Il préfère concevoir des espaces distincts pour les différentes activités de l'artiste, une manière de rationaliser l'espace et de mieux l'adapter aux différentes phases de son travail. Et il conçoit les trois appartements indépendants dans les étages (voir Illustrations n° 33 et 34). Pour l'atelier du verrier, Louis Barillet, (1880-1948) square Vergennes, situé dans le 15e arrondissement, l'architecte dispose l'atelier de mosaïque avec les fours destinés à la cuisson des grisailles au rez-de-chaussée tandis que l'atelier de découpe du verre, de sertissage du verre se situe au premier étage. Enfin, les dessins grandeur réelle et le lieu de présentation des vitraux se réalisent dans l'atelier qui occupe les deuxième et troisième étages. C'est là que Barillet dispose d'une bibliothèque et classe ses archives. Mallet-Stevens conçoit l'atelier à la manière d'une usine ou d'un bureau en répartissant sur les différents niveaux de la maison les différentes phases du travail de l'artiste. La maison-atelier de Madame Collinet, à Boulogne-Billancourt construite en 1925-1926, propose au premier étage, une disposition originale en confondant l'atelier avec le hall d'entrée et le salon. L'atelier, situé au rez-de-chaussée ou dans les étages, s'impose comme une pièce principale de la maison.

Quand le taylorisme s'impose comme mode de production rationnelle, l'architecture assimile peu à peu le processus du préfabriqué. L'atelier de l'artiste se trouve curieusement

1/ Josef Hoffmann (1870-1956), architecte viennois, élève d'Otto Wagner, dont il retient le rationalisme. Il est à l'origine avec Gustav Klimt de la Sécession viennoise en 1897. Il réalise entre autres le palais Stoclet à Bruxelles entre 1905 et 1911. Il exerce une influence sur Mallet-Stevens.

1/ Jan et Joël Martel (1886-1966) ont étudié à l'école nationale des arts décoratifs. Mallet Stevens intéressé par le travail de sculpture qu'ils réalisent dans le béton, il les invite à collaborer avec lui sur différents chantiers comme la décoration de la salle des fêtes du casino de Saint-de-Luz. Ils participent entre autres à l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne en 1937.

par son activité et sa forme architecturale au cœur du processus de standardisation. Les expériences commencées par le Mouvement Moderne proposent une architecture qui, ne pouvant résister à la tentation de la modernité rationalise l'espace de l'habitation et la dépouille pour longtemps de toute ornementation. Bien plus qu'un choix artistique, il s'agit d'une attitude que l'architecture propose en condamnant l'ornementation[1] et en libérant l'homme du subjectif, avec l'adoption de formes géométriques, certes pour des raisons industrielles, mais aussi au nom d'une esthétique fonctionnaliste. Mallet–Stevens, familier de Mondrian, précise que « si l'architecte y satisfait, il réalisera un ordre de beauté qui n'est pas, en soi, inférieur aux autres. Un tel système constructif entraîne la disparition de tout décor appliqué, comptant dans l'atmosphère par ses volumes et par ses formes, comme un beau morceau de sculpture[2].

C/ André Lurçat (1894-1970)

L'architecture que Lurçat propose à travers ses différents réalisations témoigne de sa contribution au Mouvement Moderne. Proche de Loos, des Perret, il partage avec Le Corbusier le goût pour une approche fonctionnaliste de l'édifice. Les maisons-ateliers qu'il dessine pour la villa Seurat témoigne de son apport dans ce domaine accueilli favorablement par la critique.

Alors qu'en 1923, la galerie L'Effort moderne de Léonce Rosenberg organise une exposition sur « les architectes du De Stijl « introduisant l'œuvre de Theo van Dœsburg et de Cornelis van Eesteren, Lurçat présente, la même année, de nouvelles formes au Salon d'Automne dont la section L'Art urbain. Il expose la maquette d'une maison cubique qui ne présente pour toute ornementation qu'une corniche, la ferronnerie du garde-corps du balcon et l'appui fenêtre. Cette maquette annonce la proposition qu'il fera l'année suivante à l'occasion de sa première exposition personnelle placée sous l'égide du Comité Nancy-Paris à la galerie Mosser (Paris)[3]. La maquette de ces deux maisons d'artiste offre des formes très simplifiées dans lesquelles résonnent à la fois l'efficacité et l'industrialisation sans pour autant s'inscrire dans un ensemble collectif. Elles présentent un volume de parallélépipède recouvert d'un toit-terrasse ainsi qu'une symétrie rigoureuse dans la façade dont la corniche est devenue alors une simple moulure[4]. Il s'agit d'un module fondamental qui contribue à définir la forme moderne de l'atelier d'artiste qui se « dénude « au même titre que la maison. L'architecte poursuit ses recherches dans la conception d'une série de maisons destinées à des artisans et qui seraient situées dans la vallée de la Bièvre. Seule une maison sera réalisée à Eaubonne, elle sera détruite.

Les travaux que Jean-Louis Cohen à ce sujet-là nous retrace[2] (1985) la genèse de la forme de l'atelier dans sa démarche. Il conçoit réellement un type de maison pour les artisans avec un volume de 6 mètres de côté, l'atelier est situé au rez-de-chaussée avec un plafond en

1/ Adolf Loos, *Ornementation et crime* rédigé en 1908.
2/ Catalogue *Mallet Stevens, L'œuvre complète,* Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, p. 48.

3/ Le Comité Nancy-Paris est une association organisée autour de Georges Sadoul dont le but est de donner un nouvel élan à Nancy par l'organisation d'expositions, de conférences, de concerts. Elle est active entre 1923 et 1927.
4/ Thèse de Jean-Louis Cohen, *L'Architecture d'André Lurçat (1894-1970) : autocritique d'un moderne*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1985, dirigée par Hubert Damisch.

double hauteur, la partie habitation étant aménagé dans la soupente. L'année suivante au Salon d'Automne, il expose la maquette d'une maison de directeur d'usine et celle d'une maison du gardien d'usine dont la sobriété de la façade et simplicité de conception l'assimilent rapidement à la loi Ribot[1]. Par extension, elle est appelée « la maison Loi Ribot «. Sa forme, celle d'un cube, annonce les maisons-ateliers qu'il ne tardera pas à réaliser Villa Seurat. Dans cette impasse, il dessine le plan de plusieurs maisons d'artistes entre 1925 et 1927. Il conçoit celle de son frère Jean Lurçat (1892-1966)[2] sur un plan en L et adopte le parti de situer un premier atelier au rez-de-chaussée, et un second espace de travail au troisième niveau de la maison. Pour répondre à la commande d'une double maison-atelier du peintre Édouard Gœrg (1893-1969) et de Marcel Gromaire (1892-1971)[3], il décide de juxtaposer deux formes identiques. Le rez-de-chaussée que les deux artistes partagent est réservé aux services tandis que leur atelier et leur appartement réciproque se situent aux étages. Pour le sculpteur Arnold Huggler (1894-1988), il distingue nettement l'atelier de l'habitation. Tandis que celui-là occupe le rez-de-chaussée et le premier étage, l'appartement est située au deuxième étage en retrait de l'alignement de la rue. L'atelier est éclairé par une large baie au premier étage (voir Illustration n°48).

Si ces réalisations ne relèvent pas de l'art de la mise en scène de Mallet-Stevens, elles sont autant de recherches architecturales sur la conception de l'atelier et son articulation avec l'habitat.

II. LES ATELIERS DE LE CORBUSIER

Imprégné par les écrits de Loos, Le Corbusier conçoit la cellule Citrohan qui est exposée au Salon d'Automne en 1922 à Paris (voir Illustration n° 35). Il s'agit d'une maison fabriquée en série, en forme de caisse présentant un hall avec une double-hauteur et un étage qui non seulement célèbre l'union de l'architecture et du modernisme industriel, mais surtout fonde le langage architectural de Le Corbusier qui finira par définir l'atelier de l'artiste. Là, nous reconnaissons l'intérêt du jeune architecte pour le modernisme industriel qu'il partage avec le peintre Ozenfant. À leurs yeux, le cubisme est trop ornemental, ils lui préfèrent les formes géométriques de la machine, signe par excellence de la modernité, pour définir un nouveau langage artistique, le Purisme[4].

Le Corbusier et Lurçat se rejoignent au sujet de l'habitation et plus précisément de l'atelier d'artiste. Le Corbusier n'en conçoit aucun dans les différentes cités qu'il réalise, semblant réserver ce dernier à l'habitation individuelle. Le seul projet d'ateliers collectifs qu'il forme ne se réalisera pas. Il s'agissait de l'aménagement du toit-terrasse du garage Raspail situé rue Campagne-Première dans le 14e arrondissement. Cette cité d'artistes composée de 28 ou de

1/ La loi Ribot de 1908 crée les sociétés de Crédit Immobilier pour favoriser l'accession à la petite propriété.
2/ Jean Lurçat (1892-1966), peintre et tapissier.
3/ Marcel Gromaire (1892-1971) est un peintre, illustrateur et graveur.

4/ Le Purisme entend succéder au cubisme et à l'orphisme en s'appuyant sur la machine. Ses principes sont exposés dans la revue *L'Esprit nouveau* entre 1920 et 1925.

46 ateliers, inspirée du plan de l'atelier Planeix, serait aménagée en double-rangée et desservie par une allée périphérique. Les historiens Gilles Ragot et Mathilde Dion précisent que ce projet ne sera pas réalisé pour des raisons financières, (1987, p. 40).

1. La maison Citrohan, vers l'atelier de l'artiste

La démarche architecturale de Le Corbusier semble faire sienne les préconisations de Frank Lloyd Wright (1867-1959)[1] pour comprendre la maison comme un cube isolé du sol par des pilotis, dépourvue de décoration. En un mot, « créer des espaces, et non dessiner des espaces » déclarait l'architecte américain en 1908. Le Corbusier, inspiré par les cellules ouvertes sur la rue circulaire que présente la chartreuse d'Ema (Italie) et par l'architecture des paquebots, il développe l'espace de base suggéré par la cellule monacale, dans la Citrohan (1920). Il s'agit d'un prototype de maison destinée à une réalisation en série qui énonce un des principes de l'architecte : la maison est une machine à habiter. Elle se présente comme une maison composée d'une seule travée de cinq mètres de large dépourvus de murs de refend. La pièce principale, le séjour, est conçue sur deux niveaux, desservie par un escalier hélicoïdal intérieur. Et, conformément au langage corbuséen, la maison est surmontée d'un toit-terrasse qui offre un solarium. La version la plus aboutie Citrohan II (1922), devient la référence pour la maison construite dans le quartier de Wissenhof à Stuttgart (1927) en Allemagne, et pour la conception de l'atelier de l'artiste René Guiette (1893-1976) à Anvers (1926) en Belgique. Cet atelier situé au second étage est surmonté d'une mezzanine accessible par un escalier métallique. En fait, Le Corbusier associe l'austérité de la cellule monacale au mode de production industrielle. Bientôt la maison Citrohan adaptée à la construction en acier fonde la série des Maisons Loucheur. Comme nous pouvons le deviner, le volume que propose la maison Citrohan présente des similarités avec celui de l'atelier de l'artiste.

Le Corbusier invente un nouveau langage architectural nourri de la réflexion menée avec le peintre Ozenfant depuis quelques années qui conteste le cubisme, jugé trop ornemental pour revendiquer Le Purisme. De là, procède le langage architectural que Le Corbusier défend à travers ses différentes réalisations dont les ateliers d'artistes qui exerceront une influence déterminante pour la conception des ateliers jusqu'au XXIe siècle. C'est l'invariant, issu de l'espace de l'atelier, que l'architecte décline à travers ses réalisations autant individuelles que collectives.

2. Une architecture- manifeste

A/ L'atelier d'Ozenfant, un manifeste de l'atelier d'artiste

Le peintre Ozenfant, collaborateur de Le Corbusier, forme avec lui le mouvement nommé Le Purisme, et ils ne tardent pas à fonder la revue *L'Esprit Nouveau* en 1920. Il confie à l'architecte la construction de sa maison-atelier, en 1923, sur une parcelle située 53 avenue

---

1/ Frank Lloyd Wright (1867-1959) est un architecte américain qui travaille auprès de Louis Sullivan. Sa rencontre avec l'architecture japonaise est déterminant pour son approche de l'architecture. Il ouvre une agence à Oak Park. Parmi ses réalisations : *Fallingwater House* (1936), Johnson Wax (1936).

Reille, à côté du Parc Montsouris et non loin de la Villa Seurat dans le 14e arrondissement. L'endroit est particulièrement ingrat puisqu'il présente des servitudes de mitoyenneté sur trois des cinq côtés du terrain.

Ragot souligne les souhaits précis de l'artiste pour son atelier dans un mémoire qu'il rédige sur l'architecture de Le Corbusier. En effet, ce dernier indique dans ses *Mémoires* : « Deuxième étage : atelier sur toute la surface du terrain, sous pente arrière formant réserve à cadres, châssis etc… Au-dessous laboratoire de photos. Grands vitrages verticaux, plafond en verre dépoli faisant « boîte à lumière » (souvenir de mon atelier chez mon photographe à Bordeaux). Dans un coin de l'atelier, à mi-hauteur, une toute petite pièce suspendue : la bibliothèque «[1]. L'extérieur présente une rigoureuse sobriété, percée de grandes baies vitrées, elle est animée seulement par un escalier extérieur. Celle-ci laisse deviner la simplicité du volume intérieur dont aucun mur de refend ne coupe les planchers. L'historien de l'architecture, Tim Benton, attire notre attention sur la façade qui répond à « la logique de la façade de la maison Citrohan II, avec sa grande fenêtre et la bande de service ajoutée… ici, la bande asymétrique en haut du côté droit, marqué, au sommet, par la petite fenêtre de la bibliothèque » dans son ouvrage, *Les Villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930,* (2007, p. 46). Le Corbusier et Amédée Ozenfant attribuent au rez-de-chaussée les pièces de service, garage etc… comprenant également un logement pour les domestiques tandis qu'ils décident de disposer l'appartement de l'artiste au premier étage (voir Illustrations n°36, n°37, n° 38). Et l'atelier, grand volume présentant une double hauteur sous–plafond se situe au second étage. Éclairé par des *sheds* comme dans les usines et de grandes baies vitrées, il présente des espaces secondaires, cabinet de lecture, laboratoire photographique, situés dans la mezzanine à laquelle on accède par un escalier métallique. De l'extérieur, seuls l'escalier et la fenêtre verticale signalent l'atelier. L'espace de ce dernier occupe le volume de la maison confondant le premier et le deuxième étage. Le Corbusier conçoit à travers cette réalisation, l'image de l'atelier-laboratoire selon l'expression de Pierre Joly (1987, p. 80).

B/ La Villa Planeix (1924-1928)

Il réalise la villa de Antonin Planeix (?), entre 1924 et 1928. Elle est située 10 boulevard Masséna dans le 13e arrondissement. Le Corbusier s'inspire pour l'ossature de la maison-atelier du modèle Dom-ino et de Citrohan II pour la conception de l'atelier qui se « au milieu de la maison, en haut, avec un accès à une haute terrasse dominant le talus de la voie ferrée « précise Benton, (*ibid*. p. 126). Curieusement, l'atelier de Planeix, sculpteur, est au deuxième étage, il présente un volume lumineux bien qu'orienté au nord, grâce à l'ouverture de grandes baies. De fait, l'atelier n'est plus une pièce, mais il se présente comme un volume qui traverse la maison dont les dimensions (4,50 m de hauteur sous-plafond divisibles en deux fois 2,25 m), constituent le « module» de l'atelier apprécié par les architectes.

1/ Gilles Ragot, mémoire de maîtrise, Histoire de l'Art dirigé par Bernard Dorival, année non précisée, *Les Villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret dans la région parisienne*, sans date..

3. Les ateliers de Jacques Lipchitz, Oscar Miestchaninoff à Boulogne-Billancourt, 1923-1927

C'est certainement la commande de cinq bas-reliefs par La *Barnes Fondation* située à Merion, en Pennsylvanie qui permet à Lipchitz de confier la conception de sa maison-atelier à Le Corbusier. D'origine lituanienne, Lipchitz arrive à Paris en 1909, étudie à l'École des beaux arts ainsi qu'à l'Académie Julian. Peu fortuné, il habite à la Ruche. Son travail s'inscrit dans la veine cubiste et est rapidement apprécié puisqu'il expose à la Galerie de Léonce Rosenberg, L'Effort Moderne en 1920.

Lipchitz et Oscar Miestchaninoff (1886-1950) sculpteurs, commandent à Le Corbusier leurs maisons-ateliers qui devraient être construites sur une parcelle acquise à Boulogne-Billancourt (voir Illustration n°39). Rejoints par Victor Canale, qui préférera finalement réaliser son habitation selon ses propres plans, la cohérence de l'ensemble s'affaiblit sans pour autant nuire à la qualité architecturale des deux réalisations. À l'opposé du parti adopté pour l'atelier d'Ozenfant, Le Corbusier dispose les ateliers de ces deux sculpteurs au rez-de-chaussée et à l'entresol tandis qu'il conçoit les appartements au premier étage. Il doit renoncer au principe de type Citrohan au profit d'une structure de poteaux porteurs pris dans des parois de remplissage. Un escalier situé au premier étage conduit au toit-terrasse. Par contre, la tourelle, inspirée de l'architecture des paquebots, marque l'atelier de Miestchaninoff, construit à l'angle de l'allée des Pins et de la rue des Arts.

Non loin, Le Corbusier réalise dans la même allée des Pins, la maison de Paul Ternisien en 1925 qui, suite à la faillite financière de son propriétaire, sera démolie pour un immeuble réalisé par Georges-Henri Pingusson (1894-1978)[1], Les plans révèlent un atelier de peintre et un rare des studios conçu pour un musicien dessiné en forme de piano. L'un et l'autre étaient situés au rez-de-chaussée.

III. LES IMMEUBLES-ATELIERS DANS PARIS

L'hôtel particulier que les artistes de la Nouvelle Athènes au siècle précédent n'hésitaient à construire, marque la réussite sociale et leur appartenance à la noblesse ou à la bourgeoisie aisée. Le nombre croissant d'artistes, à Paris, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, certainement encouragé par la création des écoles d'art en France, pose d'une manière aiguë le problème du logement. Il revient de souligner la transformation profonde de l'habitat à Paris, à la même époque, avec la conception de l'immeuble de rapport. Ce dernier est composé d'une répartition de l'espace identique à l'intérieur reprenant la cuisine, la salle-à-manger et les chambres. L'immeuble de rapport, destiné à la location, contribue au développement de l'immeuble comme forme architecturale qui modifie le paysage de la capitale mais il met en évidence également, l'activité spéculative du capitalisme.

1/ Georges-Henri Pinguson (1894-1978), architecte et urbaniste français. Il rejoint l'Union des artistes modernes (UAM) aux côtés de Mallet-Stevens, Tony Garnier, Perret, Lods, Lurçat, Prouvé. Il participe à l'urbanisme de Metz, il réalise, entre autres, le Mémorial des martyrs de la Déportation à Paris (1954-1964), un immeuble aux Ulis (1964) et des logements sociaux à Grillon (Vaucluse) en 1974.

1. L'immeuble-atelier

Dans la déclinaison de l'immeuble, en tant que habitat collectif, l'immeuble d'atelier tient une place singulière à la fois d'un point de vue architectural et social. Cette sorte de cités d'artistes à la verticale se distingue de l'immeuble mixte qui concède au-dessus des étages réservés à l'habitation, les combles aux artistes peu fortunés. L'immeuble-atelier se présente d'abord comme l'alliance incongrue entre l'immeuble, architecture d'appartements destinée à des personnes aisées et l'atelier de l'artiste, espace de travail. Ces deux lieux semblent à première vue peu compatibles : l'un évoque une manière de vivre « bourgeoise », pour le moins ordonnée tandis que l'on associe à l'autre, une autre manière d'habiter plutôt bohème. Il nécessite tous les talents de création et d'originalité des architectes pour se présenter comme une habitation destinée aux artistes, en tenant compte des contraintes liées à la pratique de la peinture ou de la sculpture. Cette fois-ci, il s'agit non pas de construire une cité ouvrière mais des appartements-ateliers, lieux de vie et de travail. Il n'échappe pas cependant au système de l'immeuble de rapport. Dans le quartier Montparnasse, rue Delambre, lieu d'attraction dans les années 1920, l'architecte Henri Astruc conçoit un immeuble ateliers destinés à recevoir des artistes pour des séjours de plus ou moins longues durées. La façade est inspirée de l'Art Déco et l'ensemble est conçu à la manière d'un hôtel, offrant à ses clients d'un bar-restaurant situé au rez-de–chaussée avec un monte-plat permettant ainsi aux artistes de déjeuner sans avoir à interrompre leur travail. L'immeuble-atelier s'impose comme une œuvre architecturale qui devient rapidement convoitée par la bourgeoisie (voir Illustration n°40).

Parmi les premiers, celui qu'André Arfvidson (1870-1935)[1] dessine rue Campagne–Première dans le quartier Montparnasse en 1911, inaugure le type de cette nouvelle architecture (voir Illustration n°41). L'écriture de sa façade qui allie l'architecture décorative à l'architecture moderne avec le carrelage de grès flammé d'Alexandre Bigot (1862-1927)[2], est rythmée par le développement des grandes verrières des ateliers duplex. Si la façade est primée au concours des façades de Paris en 1911, l'immeuble inscrit différemment l'artiste dans la société. Situé presque en face de la cité d'artistes Nicolas-Poussin et non loin de la cité Denfert–Rochereau, son caractère monumental semble imposer la présence de l'artiste à la ville à travers ses grandes baies. Il tourne le dos à la cité d'Enfer, cité ouvrière construite sous Napoléon III, dont l'architecture monotone et sommaire souligne la différence sociale. Enfin, les vingt ateliers–appartements qu'il regroupe sont disposés selon le plan du duplex, l'atelier bénéficiant d'une double hauteur.

L'architecture rationnelle des deux immeubles-ateliers que Georges Thirion (1878-?) dans le 17e arrondissement construit dans les mêmes années finit par consacrer la forme d'un mur de verrières qui fait allusion, d'un manière générale à celles rencontrées dans les usines

---

1/ André Arfvidson (1870-1935), architecte réceptif à l'Art Nouveau et à L'Art déco. Il réalise entre autre la cité jardin de la Butte Rouge à Châtenay-Malabry.

2/ Alexandre Bigot (1862-1927), physicien de formation, il mène des recherches sur l'émaillage du grès. qui intéressent les architectes. Il travaille avec Arfvidson, H. Guimard, Perret, Sauvage, van de Velde, Jourdain.

construites à la même période. L'usine Fagus construite par Peter Behrens (1868-1940)[1] en est l'exemple le plus connu. La verrière, indice essentiel de l'atelier, pour la façade s'associe pour certains au bow-window, comme le montre l'immeuble-atelier que Charles Abella (?) construit en 1930, rue Cassini dans le 14e arrondissement. Il est plus rare que les derniers étages soient traités en gradin, c'est le choix que l'architecte propose en agrémentant les ateliers des jardins suspendus inspirés certainement du bâtiment que Henri Sauvage (1873-1932)[2] construit rue Vavin, en 1926.

L'immeuble-ateliers démontre sa monumentalité avec la réalisation de l'architecte Jean-Pelée de Saint-Maurice (1879-1948) rue Blomet en 1926-1928[3]. En effet, il réunit deux immeubles mitoyens autour d'une cour ouverte sur laquelle donnent les ateliers. Ces derniers sont au nombre de quatre par étage conçus en double hauteur et présente chacun un logement composé d'une cuisine, d'une chambre et d'une salle de bains. Il construit un autre immeuble-atelier près du parc Montsouris (voir Illustration n°43). Enfin, c'est la conception de l'immeuble-ateliers de Michel Roux-Spitz (1888-1957), situé 3 rue de la Cité-Universitaire dans le 14e arrondissement, qui inscrit réellement l'atelier et l'appartement en duplex : dans la partie inférieure se situent la cuisine, une chambre et l'atelier tandis que la salle de bains et une autre chambre sont disposées dans la partie haute (voir Illustration n°42).

L'originalité de l'immeuble-ateliers, avec la fantaisie de la façade et la disposition intérieure répartie sur deux niveaux, à la manière d'une maison, devient rapidement une forme architecturale appréciée par la bourgeoisie aisée qui y voit un signe de distinction. Bernard Boësse (?) conçoit un immeuble-atelier, avenue de Versailles dans le 16e arrondissement, pour « loger des faux artistes nantis » souligne Éric Lapierre (2009, p. 1919).

2. L' immeuble-atelier, un immeuble de rapport

Comme la réglementation impose les gabarits des immeubles, leur hauteur, la façade, il s'avère que l'immeuble-ateliers glisse de par sa fonction initialement prévue pour des artistes vers l'immeuble de rapport. Sauvage comprend rapidement la richesse de sa forme architecturale et conçoit le *Studio Building*, situé 26 rue La Fontaine, dès 1926, dont le nom, suggère aux habitants bien plus qu'un appartement, une manière de vivre qui trompe l'ennui bourgeois (voir Illustration n°44). Doté d'un équipement électrique moderne, il intègre dans l'appartement des éléments de l'atelier. Les quelques 50 appartements sont pour la plupart d'entre eux disposés sur deux plans compris dans un volume de 7 mètres sous plafond : dans la partie inférieure se situent la cuisine et le salon tandis que dans la partie supérieure, une coursive distribue les chambres et la salle de bains. Et l'ensemble est éclairé par une grande baie vitrée. Mais le mot, « *Studio Building* », outre son éventuel efficacité

3/ Peter Behrens (1868-1940), architecte, peintre, designer allemand, il est un pionnier de l'architecture industrielle avec la construction de l'usine AEG en 1910 en Allemagne. En 1907, il fonde avec Muthesius, *Deutscher Werkbund* afin d'intégrer les arts autour de l'architecture.

2/ Henri Sauvage (1873-1932), architecte de l'Art nouveau, il réalise la Villa Majorelle en 1901 à Nancy. Il met à profit ses expériences architecturales vers l'habitat collectif, l'immeuble de la rue Vavin en 1926, à Paris et vers l'habitat social, avec l'immeuble de la rue des Amiraux à Paris également.

3/ Jean-Pelée de Saint Maurice (1879-1948) réalise également un immeuble d'ateliers en 1930, rue Gazan (14e) à Paris (voir Illustration n° 43).

commerciale souligne que « le nommer comme nous le faisons quotidiennement en puisant dans le lexique disponible ou en nous risquant à détourner ou inventer un terme …, c'est non seulement reconnaître un lieu, mais se l'approprier, lui donner consistance en le faisant sien, lui prêter un sens, le produire en quelque sorte » note Jean-Charles Depaule (2002, p. 248).

Il n'est pas rare désormais d'observer une mise en scène de l'immeuble avec de grandes verrières jusqu'à la disposition de l'appartement sous la forme de la mezzanine. Le clin d'œil architectural à l'atelier de l'artiste évoque bien plus qu'un emprunt seulement formel mais plutôt un « trompe l'œil social » à la manière de l'art baroque qui s'ingéniait dans l'art de l'illusion. Cette fois-ci, ce sont les propriétaires aisés qui exposent à travers les grandes verrières, la disposition de l'appartement en double hauteur sous plafond avec mezzanine, bien plus qu'un attrait pour la vie d'artiste, mais ils exposent la vraisemblance d'une vie d'artiste. En fait, l'immeuble-atelier habité par la classe aisée comme le Studio Building devient une « présentation de soi » (1959) pour reprendre un concept cher à Erwin Goffman (1922-1982) entre les deux guerres. Si l'aristocratie aimait organiser de grandes fêtes au XVIIIe siècle pour faire voir les dernières nouveautés ou l'exotisme d'objets rares, ce sont des personnalités de la bourgeoisie qui cherchent à se distinguer des banquiers ou industriels par un appartement bien singulier. Ainsi habiter dans un atelier d'artiste, c'est revendiquer une autre manière d'habiter la ville, plus particulièrement les quartiers riches, qui extérieurement feint une activité artistique et intérieurement bouleverse l'ordonnancement, la distribution de l'appartement bourgeois avec les salons de réception et les espaces privés. C'est revendiquer aussi une manière de vivre socialement différente avec les amis ou les relations professionnelles.

Au delà d'un effet de mode, l'émancipation de la bourgeoisie à travers l'atelier de l'artiste, entre les deux guerres, n'est pas étrangère au bouleversement provoqué par la Première Guerre mondiale. L'écrivain Stefan Zweig (1881-1942) écrit dans son roman *Le monde d'hier*, *Souvenir d'un européen* (1993, p. 19) que « le XIXe siècle, dans son idéalisme libéral, était sincèrement convaincu qu'il se trouvait sur la route infaillible et rectiligne du « meilleur des mondes possibles » » . Ainsi décrit-il l'ordre idyllique de la bourgeoisie viennoise. L'assurance dans une vie prospère et dans le progrès s'effondre en Europe et l'artiste, « homme à imagination » pour reprendre l'expression de Saint-Simon, seul peut révéler la part la plus secrète de la réalité devenue incompréhensible. Ainsi, la représentation de l'artiste et de son activité créatrice revêt-elle une telle signification dans les milieux aisés. De fait, le « trompe l'œil social » révèle ce conflit qui traverse les classes aisées. D'un autre côté, l'artiste bénéficie de cette représentation. Il est bien, avec la naissance de l'art moderne celui qui explore les profondeurs de la nature et de l'âme et qui ose faire sauter les verrous des tabous.

Depuis le *Studio Building* avec ses appartements-ateliers distribués pratiquement à chaque étage, les immeubles-ateliers de rapport jusqu'à l'aménagement des combles à la manière d'un atelier, la représentation architecturale des classes sociales disparaît. Et para-

doxalement, les derniers étages sont préférés pour la lumière et la vue qu'ils offrent. Il est certain que l'introduction de l'ascenseur a joué également un rôle dans le renversement de l'organisation spatiale des immeubles.

L'appropriation de l'atelier, par l'homme d'affaires ou le banquier, marque un déplacement de son habitat « naturel » selon l'étymologie du terme vers celui de l'artiste et par conséquent, l'invention d'une autre manière de vivre aussi superficielle paraisse-t-elle. Si l'architecture de l'atelier peut amener à modifier la disposition intérieure et les relations familiales ou sociales, il est un élément qui inscrit autrement son habitant dans la ville, c'est la verrière. Elle est détournée de sa fonction et ouvre largement la vue de la ville à la bourgeoisie comme si elle le déssillait de ses illusions. De fait, l'appropriation de l'atelier, tout en constituant un nouvel *home*, invite à une interactivité entre ses nouveaux habitants et le quartier, et plus largement avec la ville.

IV. L'ARTISTE DANS LA VILLE

Au moment où la Ville de Paris commence à offrir des ateliers-logements dans les programmes d'HBM concentrés essentiellement aux portes de Paris, au Nord, à l'Est, et au Sud, les maisons-ateliers et les immeubles-ateliers se concentrent sur deux pôles situés principalement sur la rive gauche de la Seine, qui présentent en ce début du XXe siècle un profil social différent. D'une part, l'attirance des milieux aisés du 16e arrondissement pour la nouveauté artistique accueille avec la banlieue Ouest, (Versailles et Boulogne-Billancourt) des artistes reconnus qui commandent à des architectes audacieux leur maison-atelier. D'autre part, certains d'entre eux cherchent à concilier l'effervescence artistique bien connue du quartier Montparnasse (14e arrondissement) avec le calme du quartier en cours de constitution autour du parc Montsouris récemment conçu où le prix du terrain demeure encore abordable pour les artistes.

1. Le 16e arrondissement, de l'Art Nouveau à l'Art Moderne

Les différents aménagements urbains que l'arrondissement connaît depuis le début du XIXe siècle contribuent à préserver le caractère résidentiel et considéré même par certains trop éloigné du faubourg Saint Germain. Le hameau Boileau qui regroupe des maisons de campagne et d'agrément dès les années 1830 à Auteuil ou la villa Montmorency (1846) avec ses hôtels particuliers forment des îlots protégés qui revêtent un caractère provincial. Dans l'analyse que Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot mènent sur les quartiers bourgeois de Paris, ils soulignent au sujet du XVIe arrondissement qu' « il faudra attendre notre siècle pour qu'il devienne autre chose qu'un faubourg lointain » (1992, p. 23). Ils décrivent le processus d'urbanisation des quartiers de Passy et d'Auteuil où les hôtels particuliers cèdent la place devant les immeubles dont l'architecture se révèle inventive. Mais la présence des artistes demeure discrète (voir carte n°3). C'est peut-être le Castel Béranger rue La Fontaine où Guimard installe son agence, et où Signac peint à quelques étages plus haut, qui ouvre le voie

aux artistes, du moins à l'intérêt porté à l'art, en l'occurrence à l'Art Nouveau.

Il faut attendre les années 1920 pour observer un intérêt certain en direction cette fois-ci de l'art et de l'architecture modernes. Certaines franges de la bourgeoisie éclairée, à l'instar d'Albert Jeanneret (1886-1973) ou de Raoul La Roche, commandent à Le Corbusier, en 1927, leurs villas respectives, nichées discrètement square du Docteur Blanche, à proximité de la Villa Montmorency. À défaut d'avoir un atelier, La Villa Roche présente un lieu de présentation de la collection du propriétaire.

L'incise sociale est plus profonde, lorsqu'à quelques centaines de mètres, Robert Mallet-Stevens (1886-1945) réalise un ensemble de maisons dont la maison-atelier commandée par les frères Martel évoquées précédemment. Ils sont voisins du cinéaste Éric Allatini et de la pianiste Madame Reifgenberg et de Daniel Dreyfus, propriétaire de la parcelle. Ces constructions introduisent avec leurs formes géométriques, leurs toits terrasses, les grandes baies vitrées une nouvelle forme d'habitat et d'ateliers qui s'oppose aux hôtels particuliers, et encore plus aux folies de certains artistes riches et excentriques des XVIIIe et XIXe siècles. Bien au contraire, le choix esthétique défendu par Le Corbusier et par Robert Mallet-Stevens, le Mouvement Moderne développe une neutralité dans le sens où la fonction dicte la forme. Bien que les édifices soient des commandes privées, ils déjouent la représentation sociale et sa hiérarchie, en introduisant une nouvelle esthétique. Ils introduisent sans nul doute une confusion dans ce quartier qui avait su se préserver jusqu'alors de la modernité.

2. Le 14e arrondissement, une terre d'élection pour les artistes

Si le quartier Montparnasse est le foyer d'une vie artistique intense comme nous l'avons déjà évoqué, les artistes plus établis socialement préfèrent vivre près du Parc Montsouris récemment créé, dans un espace calme peu construit, où le coût du terrain est peu élevé. D'autres en marge des artistes établis, tels Auguste Renoir (1841-1919), Suzanne Valadon (1865-1938), Paul Utrillo (1883-1955), Raoul Dufy (1877-1953) ou Émile Bernard (1868-1941) s'installent à la cité Corot qui abritait naguère la troupe de comédiens de Molière. Située 2 rue d'Arcueil, elle compte alors une vingtaine d'ateliers.

Le baron Haussmann perce depuis Montparnasse le boulevard du Port Royal, le boulevard Arago, le boulevard Saint Jacques et le boulevard Edgar Quinet. Il ouvre l'avenue Montsouris en 1865, nommée aujourd'hui avenue René Coty, et l'avenue Reille en1867 tandis qu'il aménage les Réservoirs. Et les malades mentaux sont soignés, à l'hôpital Saint Anne construit entre 1863 et 1869 tandis que les condamnés sont emprisonnés à la prison de la Santé. En confiant à Alphand la création de parcs aux quatre coins cardinaux de la capitale, en ce qui concerne le 14e arrondissement, il existe le Parc Montsouris. Il est situé entre les fortifications et l'avenue Reille, dissimulant les voies de la Petite Ceinture. Le baron Haussmann trace les grands axes de l'arrondissement dont l'activité principale réside dans la culture maraîchère et l'horticulture. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, ce sont des artisans, de petites industries mécaniques ou encore l'imprimerie qui viennent s'y installer : l'imprimerie des Timbres Postes, boulevard Brune (1895), la chocolaterie Salavin, avenue du Général Leclerc.

Au moment où certains artistes décident de vivre dans les rues avoisinantes le Parc Montsouris, seuls les logements sociaux de la Cité du Souvenir, conçue sur l'initiative du Père Violet et destinée aux familles des victimes de la Grande Guerre sont en cours de construction depuis 1926. Les artistes se concentrent Villa Seurat, sur l'avenue René Coty, ainsi que dans les rues situées à proximité du Parc Montsouris, non loin de la cité Universitaire. Cette dernière en cours de construction, sur l'emplacement des fortifications vise à être un lieu de brassages entre les étudiants venus de différents pays parfaire leurs connaissances à Paris. Certaines maisons de la cité Universitaire : celles des États-Unis, de la Suède et du Japon, comportent des ateliers.

A/ Le temps de la reconnaissance sociale

Dans les années 1920, certains artistes déjà reconnus commandent leur maison-atelier comme nous l'avons étudié précédemment à le Corbusier, à Lurçat, ou encore Perret et deviennent alors propriétaires. À la différence du quartier d'Auteuil déjà constitué, la présence d'artistes autour du Parc Montsouris à partir des années 1920, contribue à former ce quartier en cours d'urbanisation. C'est le caractère à la fois bucolique et populaire qui attire les artistes parvenus à quitter les cités de Montmartre et de Montparnasse. Leur position sociale leur permet d'acheter un terrain, certes à un prix plus abordable que dans le 16e arrondissement, nous ne disposons pas de données précises à ce sujet, et de travailler dans un quartier qui allie le calme et la proximité des cafés du carrefour Vavin où ils continuent de rencontrer leurs amis. Ils rejoignent curieusement les artistes qui vivent à la cité Corot située de l'autre côté du Parc Montsouris (voir carte n°4).

Braque loue des ateliers tout d'abord rue Lepic, puis rue d'Orsel dans le 18e arrondissement, au moment où il partage avec Picasso l'aventure du cubisme. C'est le soutien de marchands d'art tels que Kahnweiler et de Paul Rosenberg (1881-1959) qui permet de le faire connaître en France et à l'étranger. Il participe à l'*Armory Show* à New York en 1913 et expose à la galerie L'Effort Moderne quelques années plus tard en 1919. Ainsi, Braque, sur le chemin du succès, confie-t-il la construction de sa maison atelier en 1924 à Perret dans une impasse située entre la cité Universitaire et la Villa Seurat. Et il n'hésite pas à construire cinq ans plus tard une autre maison-atelier à Varangéville, en Normandie.

Quant à Chana Orloff (1888-1968) sculptrice d'origine ukrainienne, elle arrive à Paris en 1910. Rapidement, elle participe au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne. La galerie Bernheim-Jeune l'invite à exposer, en 1916, avec Matisse et Van Dongen. Nombreuses sont les personnalités qui prêtent leurs traits à son talent de portraitiste (Ida Chagall, Edmond Fleg etc …) elle est également reconnue par Mrs Blair, une collectionneuse américaine. Amatrice de l'œuvre de Rodin, elle lui achète plusieurs sculptures en 1924. La construction de la maison-atelier d'Orloff, villa Seurat, en brique rouge est l'expression de sa réussite artistique au sein de l'École de Paris. Elle sera le point fixe entre son séjour en Suisse pendant la guerre, et ses voyages aux États-Unis et surtout à Tel-Aviv où elle mourra. C'est aussi Marcel Gromaire (1892-1971) dont la peinture résiste au langage cubiste, qui s'installe Villa Seurat en 1925, le docteur Girardin achetant l'ensemble de sa production pendant dix ans (voir Illustra-

tion n°46). Sa voisine, Dora Gordine (1895-1991), sculpteur, originaire de Tallin (province estonienne de l'URSS d'alors), suite au succès d'un exposition personnelle à la fameuse Leicester Gallery à Londres, commande sa maison-atelier à Perret, pendant son séjour à Paris entre 1924 et 1929. De son côté, Soutine, après avoir vécu à La Ruche, à la cité Falguière où il rencontre Modigliani, il s'installe 18 Villa Seurat en 1937-1938. Sa peinture avait su retenir l'attention du célèbre marchand d'art polonais, Léopold Zborowski (1889-1932) et de collectionneurs. Si la commande d'une maison-atelier est l'expression la plus tangible de la réussite pour cette génération d'artistes, elle diffère des hôtels particuliers de la Nouvelle Athènes où les artistes se confondaient avec les banquiers et les marchands d'art aisés. Plus précisément, leur manière d'habiter le quartier ne semblait pas se distinguer vraiment de celle de leurs voisins. En fait, les artistes de la Nouvelle Athènes partageaient plus précisément avec les hommes d'affaires et les marchands d'art les « mêmes manières d'être « et de représentation de la ville. Or, Braque, Orloff ou Ozenfant par exemple n'entretiennent peu de points communs avec les habitants de la Cité du Souvenir de la rue Saint Yves, ou des familles modestes installées dans les HBM récents du boulevard Brune, pourtant implantés à quelques rues à la même période.

B/ Appropriation de l'atelier, appropriation de la ville

Si Le Corbusier tend à concevoir un type de maison ou un type d'atelier, son occupant et d surcroît l'artiste ne peut se défaire de la nécessité d'adapter l'espace à sa manière de vivre, à sa manière de travailler. Ici, Braque, Orloff ou Gromaire, de connivence avec Perret ou Lurçat conçoive leur maison, leur atelier à la mesure de leur pratique. Braque préfère orienter son atelier au Sud, l'autre dessiner et sculpter derrière les murs de sa maison.

Mais ces dispositions ne sont en fait que l'expression la plus loquace de la relation intime qui lie l'atelier à l'artiste au point qu'il en devient son double. C'est bien ce qu'il apparaît dans l'atelier-maison d'Ozenfant, l'espace de travail énonce la démarche que l'artiste et l'architecte mènent avec le Purisme. Peut-il pour autant s'ériger comme modèle d'atelier ou d'atelier-maison? C'est seulement par les journées de travail passées devant le chevalet ou la sellette que l'atelier finit par devenir un « support de l'expression de soi « selon l'expression de Perla Serfaty-Garzon (2003, p. 28). L'effort d'appropriation se poursuit au delà des murs de la maison-atelier, Thierry Paquot nous rappelle combien l'habitat « déborde l'appartement …(et) est extensible au gré de mes humeurs, de mes relations de voisinage, de ma géographie affective » (2007, p. 14). À la différence des habitants de la Cité du Souvenir dont les allées et venues sont rythmées par leur travail quotidien, les artistes impriment dans le quartier le mouvement irrégulier de leurs déplacements vers le quartier Montparnasse ou les cités d'artistes environnantes. Leur atelier-maison, c'est bien plus que l'espace investi personnellement, mais il se prolonge dans la manière dont chacun pratique l'espace des rues avoisinantes, dans l'utilisation du métro ou du train de petite ceinture, dans les relations informelles que chacun tisse avec les habitants de la Cité du Souvenir, en allant au café de La Tombe-Issoire. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, si le quartier devient plus peuplé et animé avec la présence de petits commerces, il attire tout autant les artistes : Nico-

las de Staël (1914-1955) s'installe dès 1946 dans les ateliers construits en 1930 par Marcel Zielenski (?) rue Gauguet et Hans Hartung (1904-1989) ne tarde pas à habiter dans l'atelier voisin (voir Illustration n°51) .

Depuis le quartier Montparnasse jusqu'aux marches de l'arrondissement vers le Sud avec le Parc Montsouris, la cité Universitaire et au Nord avec le boulevard Montparnasse, cet espace offre un véritable laboratoire qui permet d'étudier l'échelle des modes d'habitations de l'artiste et son rôle dans la formation d'un quartier. Grâce à l'annexion au siècle précédent, l'arrondissement décline les différents modes d'habitation des artistes: les cités bien précaires ou les ateliers « bricolés « près de la gare Montparnasse disparaîtront seulement dans les années 1960, les immeubles-ateliers plus ou moins riches et les maisons-ateliers du quartier Montsouris. Il s'avère que l'atelier, même sil n'offre pas une typologie bien précise, il contribue à modifier l'espace intérieur de l'appartement ou de la maison. Mais c'est surtout l'indifférence de l'artiste à la représentation sociale qui lui permet de s'éloigner des quartiers plus bourgeois. S'il préfère vivre près de ses pairs, il n'hésite pas à conquérir des espaces en cours d'urbanisation quand il s'installe autour du Parc Montsouris, plus ou moins éloigné des HBM qui se construisent alors Porte d'Orléans ou de la Cité du Souvenir. En tenant compte du contexte économique, le prix du terrain, les vagues successives d'artistes, éparpillés dans les cités, les premiers ateliers-logements des HBM situés Porte d'Orléans, les immeubles-ateliers, ou bien dans les maison-ateliers, il en ressort que l'artiste est un habitant qui, quelques soient ses moyens financiers, n'appartient plus à une classe sociale. Et c'est précisément, sa qualité « hors classe « qui lui permet de s'inscrire dans un quartier plus populaire et d'attirer paradoxalement la bourgeoisie en mal d'imaginaire. Ce sont les différentes figures, depuis l'artiste reconnu jusqu'à celui ignoré et pauvre, qui jouent un rôle significatif dans l'identité de l'arrondissement et qui participent à son histoire. Il suffit de suivre la trajectoire résidentielle de certains d'entre eux pour saisir leur parcours vers la reconnaissance. Celle de Soutine est exemplaire à cet égard. À son arrivée à Paris, il s'installe à la Ruche, puis séjourne à la cité Falguière pour habiter finalement Villa Seurat. La percée fulgurante qu'elle présente résume à elle seule la carrière du peintre.

La maison-atelier, œuvre de la complicité entre l'architecte et l'artiste, met en lumière la figure de l'artiste dans la ville, cette fois-ci en tant que propriétaire. La conception de l'atelier et de l'habitation souligne une manière de travailler, de vivre ici, au quartier et à la ville. Bien que l'architecture moderne ne soit pas parvenue à imposer un type de maison-atelier, ni tout simplement un type d'atelier, elle est parvenue à concevoir l'alliance de l'atelier et du logement, appartement ou maison, de telle sorte qu'elle puisse se décliner dans des types d'habitations très différents. Et, à mesure que la population des artistes augmente à Paris, l'atelier se répand jusque dans les immeubles de rapport. Il se décline et s'adapte avec l'architecture moderne comme s'il en était une de ses expressions préférées. Mais la forme souvent en duplex connaît une certaine fortune auprès de la bourgeoisie aisée qui n'hésite pas à l'introduire dans ses immeubles, comme si elle parvenait à introduire dans ses appartements cossus un pan d'imaginaire, un air d'originalité.

La maison-atelier, inventée par chacun en fonction de son activité artistique, de sa vie et la manière dont il s'inscrit dans l'espace du quartier, impose l'artiste architecturalement par la monumentalité de la construction mais aussi socialement. C'est la baie, indice infaillible de l'atelier, qui révèle la présence de l'artiste mais aussi la présence de la ville à l'artiste. Si la baie ne dévoile pas entièrement le travail de l'artiste, elle les introduit l'un à l'autre.

L'artiste commanditaire de sa maison-atelier, décide avec encore plus d'indépendance du lieu où il va la construire. Et nous l'avons vu, lorsque les artistes autour de années 1920 s'installent autour du Parc Montsouris, en raison du prix du terrain, ils jouent un rôle actif dans la constitution de ce quartier en cours de construction. Quand « la ville [est] comme la projection au sol d'une société » pour Henri Lefebvre (p. 1968, 100), il apparaît bien que l'artiste propriétaire investit un espace, ici, bucolique, habité par des ouvriers, des artisans, en un mot par des familles modestes, aux franges de la capitale. Et il consomme la rupture avec une appartenance ambiguë qui le liait à l'aristocratie ou à la bourgeoisie aisée. S'ils peuvent demeurer ses clients ou ses collectionneurs, c'est l'image de l'artiste moderne qui s'impose à travers sa maison-atelier, comme si enfin une partie de son univers était construit. Et c'est cet artiste moderne reconnu qui n'hésite pas à conquérir l'espace de la ville, à participer activement à l'identité d'un quartier, d'un arrondissement jusqu'à nos jours, ni même à devenir le voisin d'ouvriers ou d'artisans. En cela le 14e arrondissement, en particulier le quartier autour du Parc Montsouris, en est un exemple pertinent. Avant même de parler de gentrification, concept qui n'apparaîtra seulement au début des années 1960, sous la plume de Glass (1964) , l'artiste se révèle bien comme un pionnier urbain. Dans les quartiers de Montmartre ou de Montparnasse, il s'installe pour des raisons économiques dans les interstices de la ville, ces espaces que l'urbanisme n'a pas encore aménagés vraiment, tels La Ruche ou Le Bateau-Lavoir.

L'artiste propriétaire de maison-atelier ou des immeubles-ateliers prend place dans Paris, dans le 14e et le 16e arrondissement. Sa présence à la ville reflète l'artiste reconnu sans qu'il soit nécessairement lui-même issu de la bourgeoisie comme au siècle précédent. C'est son talent original qui est reconnu par les grands marchands d'art tels Vollard ou Kahnweiler. Ils quittent les cités pour vivre dans la ville, en tant qu'habitant, mais il est intéressant de souligner qu'ils restent les uns près des autres comme en témoignent la Villa Seurat, la cité Corot ou encore les immeubles-ateliers de la rue Campagne-Première, du Boulevard Montparnasse etc… Ils constituent des sortes des grappes dans la ville.

Les ateliers aménagés dans les hôtels particuliers de la Nouvelle Athènes, les cités d'artistes provisoires et les immeubles ou maisons associés à des ateliers, œuvres d'architectes, dessinent la carte des artistes à Paris en ce début du XXe siècle. Répartis principalement entre

les arrondissements situés au Nord et au Sud de la capitale, ils témoignent de l'éloignement du pouvoir politique annoncée par la sortie de la Grande Galerie du Louvre. La sortie ne signifie pas seulement la dispersion des artistes dans Paris et l'épreuve de la ville, elle marque surtout l'affaiblissement de l'organisation académique de l'art. Dans l'instabilité institutionnelle qui caractérise la vie politique au XIXe siècle, oscillant entre la monarchie et la république, le système académique soutenu par la cour s'épuise. De fait, le modèle de l'académie prôné jusqu'alors en tant lieu d'enseignement et d'apprentissage disparaît au profit de l'École des beaux-arts installée dans l'ancien couvent des Petits-Augutins. À quelques pas de là, sur les quais de la Seine, le Collège des Quatre Nations accueille les différentes académies, dès 1795, réunies sous le nom d'Institut de France. Ainsi, une nouvelle carte des instances politiques et artistiques se forme en face de la Grande galerie du Louvre.

L'émancipation des artistes à travers l'académie s'épanouit dans l'atelier de David. En s'inspirant de l'académie des Carrache, il réunit peintres, philosophes et poètes aux côtés de ses étudiants. Cette persistance de la République des Lettres de la Renaissance au sein de la Grande galerie brille de tous ses éclats, et donne naissance à des peintres de grand talent. Fumaroli nous rappelle que Ingres, Girodet (1767-1824) ou Granet (1775-1849) fréquentèrent l'atelier de David (1996, p. 8). Cependant, la liberté que symbolisent les académies de la Renaissance ne tarde pas à s'étioler derrière des conventions de plus en plus infécondes. Elle se transforme en académisme. Ce terme, apparu dans la seconde moitié du XIXe siècle, est un « néologisme [qui] désigne la compromission des arts, héritiers de l'homme naturel, de son imagination et de sa poésie encore intactes, avec des institutions politiques « précise Fumaroli (*ibid*. p. 7) . La sortie des artistes de la Grande Galerie du Louvre marque la fin de l'autorité de l'académie dans le domaine de la peinture et de la sculpture. Au cours du XIXe siècle, elle cesse peu à peu d'être le lieu de la reconnaissance, bien au contraire, elle joue un rôle de repoussoir pour les artistes qui gagnent paradoxalement une certaine réputation à s'y opposer. Le réalisme prôné par Courbet, le Salon des Refusés de 1863 ou la démarche des impressionnistes témoignent d'un tournant qui marque définitivement l'art et ses institutions. Au-delà des prises de positions proprement esthétiques, c'est la République des Lettres défendue depuis la Renaissance qui se délite. La retraite recherchée par les artistes dans leurs ateliers afin de se livrer à l'*otium litteratum* et les cénacles formés à partir d'affinités réunissant artistes, poètes et philosophes tendent à disparaître. C'est certainement sous les traits de la bohème dont la revendication essentielle réside dans le rejet des conventions bourgeoises et artistiques que l'on reconnaître la reformulation des académies de la Renaissance. Mais les cercles d'artistes, en cette fin du XIXe siècle, se réunissent dans les cafés ou les ateliers en marge de l'académie. S'ils ne présentent plus l'image d'une Arcadie à l'écart de la vulgarité quotidienne, ils se tournent plutôt vers la société, en prenant des initiatives plutôt politiques qu'esthétique, telle la République de Montmartre. En quelque sorte, l'artiste a quitté l'éliteque constituait l'Arcadie pour le quartier des poulbots de Montmartre. Le modèle de socialité que présentaient les académies de la Renaissance prend la forme d'une utopie sociale. Et l'artiste, investi d'un pouvoir messianique, est porteur d'une société nouvelle. À l'aube du XXe siècle, les projets de cités d'artistes idéales se multiplient. Quelques unes se réalisent. Mais

l'utopie attachée à l'artiste consistant à transformer la société se manifeste avec une certaine radicalité au moment des avant-gardes. Les constructivistes soviétiques en sont l'expression la plus accomplie. Tandis que la Révolution russe renverse le régime tsariste en 1917 pour instituer un nouvel ordre politique et économique de la société, un mouvement artistique, le constructivisme, s'éloigne des questions proprement esthétiques et proclame la naissance d'un nouveau système des arts à partir de la production. Alexandre Rodtchenko (1891-1946), « artiste productiviste », déclare que « le monde russe n'existe plus, voici l'URSS. Un monde matérialiste vierge est en train de surgir, vidé de ses esprits. L'art d'autrefois a disparu, il faut bâtir un art nouveau« (1988, p. 10). Cet art nouveau, c'est celui de la construction de la forme utilitaire. Rodtchenko photographie, réalise des photomontages, dessine et produit des objets, en un mot l'univers de l'homme nouveau. De son côté, l'Organisation des Architectes Constructivistes (OCA) conçoit de nouvelles formes propices à la standardisation, convaincue qu'elles peuvent engendrer de nouvelles formes de socialité. L'expression la plus probante de ces condensateurs sociaux est celle du Narkomfin réalisée entre 1928 et 1932 à Moscou par Moisei Ginzburg (1892-1946) et Ignatis Milinis (?). Il s'agit d'un immeuble destiné aux employés du commissariat des Finances qui inaugure la forme de l'habitat collectiviste. Les appartements, répartis sur cinq étages, disposent de cuisines communes aux côtés de services rencontrés déjà dans les phalanstères, crèches, laverie ou bibliothèque. L'invention d'une socialité révolutionnaire à l'échelle d'un immeuble inspire la Cité Radieuse de Le Corbusier et d'une manière plus générale la conception de l'habitation comme une formule fonctionnaliste. Il en est de même pour les ateliers d'artistes pour lesquels il dessine le paradigme d'un espace de production. Aussi l'atelier, lieu de retrait et de liberté consacré à l'*otium litteratum* s'inscrit au cœur de la ville et de la société, sans renoncer pour autant à la création.

CHAPITRE III

L'ARTISTE, UN PROTAGONISTE DE L'URBANISME

En 1955, l'artiste américain Robert Rauschenberg (1925-2008) décide de quitter son atelier de Fulton Street dans le Bronx à New York, pour rejoindre Jasper Johns à Pearl Street, située dans le Lower Manhattan. La portée du déplacement d'un artiste vers un autre quartier déborde largement les limites des affinités que ces deux artistes promis à la reconnaissance internationale, il inaugure plus largement un déplacement des artistes chassés du mythique Greenwich Village faisant l'objet d'une rénovation urbaine, vers les quartiers avoisinants.
À SoHo, les ateliers de confection, victimes de la crise qui affecte le domaine du textile, se vident de leurs activités et sont rapidement repris par les artistes. Au début des années 1970, on compte jusqu'à 2 000 artistes dans le quartier où régnait au siècle précédent l'intense activité du marché de la laine. En 1964, Rauschenberg obtient le Premier Prix à la Biennale de Venise. Désormais, c'est à New York, terre d'exil des artistes chassés d'Europe par les régimes totalitaires depuis les années 1930, que la création élit domicile. La naissance de l'Expressionnisme abstrait et bientôt du Pop Art en sont les manifestations les plus marquantes. Et on connaît le rôle déterminant joué alors par des personnalités telles Peggy Guggenheim (1898-1979) ou Leo Castelli (1907-1999) pour la percée de l'art américain sur la scène internationale.

Alors que les artistes s'installent dans les anciens ateliers de confection et parviennent à être reconnus comme des occupants légaux à SoHo à New York, Paris s'engage dans une profonde rénovation urbaine dans les années 1960 et 1970. La crise du logement de l'après-guerre sévit dans la capitale et ses alentours et devient le leitmotiv principal d'une profonde transformation poursuivant d'une certaine manière les travaux du baron Haussmann. La ville s'étend au delà des fortifications si bien qu'une constellation de centres satellites se forme en Île-de-France à partir des Villes Nouvelles à la faveur d'un réseau ferroviaire et routier en pleine expansion. Ce double mouvement de dispersion et de concentration entre Paris et la région de l'Île-de-France ne tarde pas à s'inscrire dans l'architecture des échanges économiques, financiers, de savoir-faire et de main d'œuvre de la mondialisation. Et la sociologue américaine, Saskia Sassen, formule en 1991, le concept de ville-globale dans son ouvrage référence *Global city : New York, London Tokyo*[1] qui jouant un rôle dans le circuit mondial, s'impose comme un centre de décisions économiques et financières. Les desseins de la modernité plannificatrice tendent à adapter la capitale à la société post-industrielle.

Le processus de transformations profondes de la société post-industrielle entraîne la modification de la population des villes comme New York, Londres ou Paris. Si les unes et les autres se sont adaptées à l'industrialisation, elles sont amenées à s'inventer à travers le passage de la société industrielle à la société post-industrielle. Le sociologue Bell, auteur de ce terme, précise les cinq composantes qu'il dégage dans son ouvrage *Vers la société post-industrielle : essai de prospective sociologique* (1973) : « 1/ Économie : de la production de biens à une économie de services, 2/ Répartition socioprofessionnelle : prééminence de la classe des professionnels et des techniciens, 3/ Principe axial : centralité du savoir théorique, générateur de

---

1/ La notion de global city ou ville globale apparaît pour la première fois dans l'ouvrage de Saskia Sassen *Global city : New York, London, Tokyo,* Princeton University Press, 1991. L'ouvrage est traduit en 1996 en français et édité par les éditions Descartes &Cie.

l'innovation, 4/ Visées d'avenir : maîtrise du développement technique et contrôle normatif de la technologie, 5/Processus de décisions : création d'une nouvelle «technologie de l'intellect « (*ibid*. p. 49-50). Si ce terme n'est que le schéma conceptuel qui «met en évidence un nouveau principe axial d'organisation sociale« , « il tente à mettre en évidence une mutation dans la structure sociale « (*ibid*. p. 153) organisée autour du savoir. La ville devient à la fois la scène et l'indice de cette mutation sociale, aux prises de la rénovation urbaine et de la globalisation. Donzelot résume la mutation de la ville, en trois mots, relégation, périurbanisation, gentrification (2009) qui constituent la (nouvelle) question urbaine. L'ancienne ou la « classique « relève pour le sociologue et historien des luttes urbaines des années 1960 et 1970 s'élevant contre l'urbanisme fonctionnel de la première moitié du XXe siècle. Dans cette mutation urbaine et sociale, il est une figure qui s'en dégage, c'est celle de l'artiste qui conquiert les espaces délaissés par les ateliers ou les usines dans la ville comme s'il marquait, un espace, plus une société de l'empreinte de son imagination créatrice. Il se confronte à l'épreuve avec les promoteurs à New York ou l'État-providence développant une politique de solidarité à l'égard des artistes en France, celle de sa capacité à « faire société «. Nous étudierons le rôle de l'artiste dans le processus de gentrification qui est à l'œuvre dans le Lower Manhattan ou certains quartiers de Montréal ou de Londres. Celle-ci prend des formes différentes en particulier en fonction de la politique, et plus précisément dans un pays de politique libéral ou un État-providence à l'instar de la France. Ce dernier développe dans la lignée des dispositions hygiénistes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle associé à la solidarité envers les plus démunis, une politique d'ateliers-logements dans les logements sociaux depuis les années 1960 sur la lancée de la Ville de Paris. De fait, l'atelier-logement, instrument de politique sociale et urbaine est associé, dans les actions de restructurations de Paris : périurbanisation ou de gentrification. L'artiste, entre les deux positions extrêmes, bénéficiaire d'un atelier-logement ou squatter, se révèle un habitant singulier dans les différents quartiers de Paris et de sa banlieue.

PARTIE 8 : L'ARTISTE, UN PIONNIER URBAIN

I. LA GENTRIFICATION, NAISSANCE D'UN CONCEPT

Malgré les progrès techniques et hygiénistes, la ville du XXe siècle, avec la concentration des activités et la construction de gratte-ciel, est perçue comme un espace étouffant et congestionné. De fait, la société industrielle entraîne la nécessité de concevoir des habitations loin des centres villes. L'extension de la ville apparaît ainsi intimement liée à la croissance économique. Elle s'étire donc inexorablement. Wright en conçut une ville tentant d'abolir sa frontière avec la campagne, pourvue de deux centres (1935-1958) : celui des buildings, ville verticale, et celui de *Broadacre city,* ville horizontale. Ce nouvel urbanisme était pensé à partir des moyens de transport, et tout particulièrement de la voiture, permettant à chacun de bénéficier d'une maison située à la campagne tout en bénéficiant des avantages de la ville par l'implantation de centres commerciaux accessibles en voiture. Wright avait déjà saisi la transformation que l'automobile apportait dans la conception de la ville lorsqu'il réalisa Johnson Wax Company (1936) où il conçut l'entrée principale depuis le parking réservé aux employés.

À l'image de *Broadacre city*, l'extension des villes américaines permet aux classes les plus aisées d'associer le calme de la campagne à la modernité de la ville, le développement de l'utilisation de la voiture permettant de relier facilement l'habitation aux lieux de travail et aux commerces. Dans ce contexte les centres-villes perdent de leur intérêt immobilier et culturel, et seuls les immigrés pauvres finissent par les habiter. Si la ville est un lieu proprement politique, elle s'inscrit bien sûr dans le même temps inévitablement dans un contexte économique à la fois local et global. L'extension inexorable de la ville vers la périphérie, conquête spatiale à la mesure de l'expansion économique, est contrariée par l'essoufflement de la croissance. Ce mouvement peut alors s'inverser : les classes aisées reviennent dans le centre ville. De fait, le terme de gentrification fut d'abord utilisé dans la littérature sociologique et géographique pour décrire et analyser le « retour en ville « des classes aisées, pour reprendre l'expression de Bidou Zachariasen (2003). L'utilisation du terme ne tarde pas à dépasser son champ conceptuel initial pour désigner d'autres figures de transformations physiques et sociales que présente la plupart des grandes villes à travers le monde. Le concept accompagne la grande évolution de la ville en général que les géographes et les sociologues anglo-saxons pointent dès le début des années 1980 et désignent par les termes de « *world city* « (John Friedman et Gœtz Wolff, 1982) et de « *global city* « (Sassen, 1984). Par ces deux termes ils désignent, avec diverses nuances, l'avènement d'un système de production industrielle décentralisé à l'échelle mondiale grâce aux moyens technologiques et informatiques qui renforce paradoxalement la centralisation des pouvoirs stratégiques et décisionnaires des sièges sociaux situés dans quelques villes dites « villes globales «comme New York, Londres, Paris ou Tokyo qui concentrent les flux financiers et les décisions stratégiques.

1. Le quartier de Barnsbury à Londres, un laboratoire de la gentrification

Au début des années des années 1960, la sociologue Ruth Glass (1912-1990) étudie la transformation du quartier de Barnsbury situé au nord de Londres dans l'arrondissement d'Islington (voir Illustration n°52). Ce quartier, construit principalement dans les années 1820, est habité par la classe supérieure jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Cette population préfère, comme de nombreux londoniens à ce moment-là, quitter ses maisons de style Géorgien pour s'installer dans la banlieue. La capitale est amenée à faire face à la pénurie de logements causée principalement par la destruction de certains de ses quartiers par les bombardements de la guerre. Du coup, les classes plus modestes voire démunies s'implantent dans les lieux délaissés par la bourgeoisie. Le quartier de Barnsbury devient l'exemple de cette profonde transformation. En effet, dans les années 1960, sa population, composée de 13% d'immigrés en 1961, vit dans des conditions d'hygiène précaires et de surpopulation souligné par Loretta Lees (2008, p. 11-12). En revanche, la dégradation du quartier suscite l'intérêt de personnes plus aisées qui commencent à acheter les appartements et les maisons pour les rénover et s'y établir dès la fin des années 1950 et au début des années 1960. Il est vrai que l'initiative privée est rapidement encouragée par une décision étatique. En effet, *the Housing Purchase and Housing Act* en 1959 consacre un million de livres sterling (soit en Euros) pour favoriser la rénovation de logements anciens. Glass constate qu'au début des années 1960 une population plus aisée s'installe progressivement dans le quartier de Barnsbury. C'est précisément « le processus à travers lequel des ménages appartenant aux couches moyennes et supérieures s'installent dans de vieux quartiers populaires situés en centre-ville, réhabilitant l'habitat vétuste et dégradé et remplacent progressivement les anciens bâtis « (*London : Aspects of change*, Mac Gibbon & Kee 1964, XVIII) que la sociologue britannique nomme gentrification en se référant au terme anglais gentry qui désigne à l'origine les propriétaires terriens, puis la bonne société anglaise. Glass considère le phénomène qui touche un quartier d'Islington comme une anomalie dans le développement de Londres. Et pourtant, la description et l'analyse qu'elle en présente sont suffisamment pertinentes pour attirer l'attention des sociologues et géographes sur la transformation sociale ou l'embourgeoisement d'une cour, d'une rue ou d'un quartier. Si le phénomène a précédé le concept, il n'en demeure pas moins que ce dernier fit l'objet d'interprétations et de théories controversées.

2. Neil Smith : la théorie du *rent-gap*

Le géographe, Neil Smith, s'appuie sur l'étude menée l'historien Fredrick J. Turner (1861-1932) sur la frontière considérée comme constitutive de l'identité américaine depuis la conquête de l'Ouest (1893) pour analyser la gentrification. Il souligne le fait que le phénomène se développe dans le temps et l'espace. Smith distingue trois phases dans le processus de la gentrification à New York : 1/ « la gentrification sporadique » est réalisée par des pionniers. Il s'agit d'individus isolés appartenant à une classe aisée ou souvent des artistes qui s'installent dans des quartiers délaissés dans les années 1950 et 1960 ; 2/ « la gentrification ancrée « avec l'appui de promoteurs et d'investisseurs privés dans les années 1980 ; 3/ « la gentrification généralisée « qui se répand dans les grandes villes à travers le monde dans les

années 1990.

Selon Smith, trois acteurs interviennent dans le processus de la gentrification : 1/ les développeurs qui achètent des maisons et des immeubles pour les rénover et les revendre réalisant une plus-value, 2/ les développeurs qui achètent et rénovent des biens pour y habiter, 3/ les propriétaires qui, après avoir réhabilité le logement, le louent. En établissant cette dernière distinction, Smith souligne la dimension économique de la gentrification. Il développe la thèse selon laquelle les investissements participent à la gentrification d'un quartier. En effet, lorsque la ville ne cesse de s'étendre avec le développement des banlieues, les américains s'installent au fur et à mesure dans ces dernières pour bénéficier ainsi des avantages de la campagne combinés aux facilités procurées par le progrès urbain. Cette population aisée délaisse donc le centre ville qui devient alors habité par les minorités ethniques défavorisées. Une frontière invisible se dresse alors entre le centre et la banlieue, séparant la richesse de la pauvreté, et finissant par concentrer au centre de la ville les difficultés sociales. Le centre devient rapidement le symbole des maux de la ville : la drogue, la prostitution, la criminalité ou la violence. Il se transforme une sorte de jungle urbaine peu contrôlable. Cette frontière cède cependant peu à peu tandis que s'amorce, suite au premier crash pétrolier de 1973, une transformation de l'activité économique à l'échelle mondiale qui favorise la désindustrialisation et les activités de service. Ce changement entraîne en effet en retour une modification de l'usage de la ville. En effet, le centre des villes attire à nouveau les classes plus aisées, et devient à son tour l'objet d'investissements, ou, plus précisément, du retour des investissements comme le précise Smith. Par conséquent, la frontière se déplace : elle n'est plus située entre la banlieue et le centre mais s'inscrit dans le centre lui-même, entre les rues et les quartiers faisant peu à peu l'objet d'une gentrification. L'autre face du capitalisme, celle non pas de la pauvreté mais celle de la richesse, prend place à travers les sièges sociaux des entreprises, ce que les américains nomment *FIRE,* c'est-à-dire *Finance, Insurance, Real Estate*. Une nouvelle classe moyenne et supérieure remplace progressivement la population immigrée qui est reléguée dans des quartiers plus éloignés où les loyers sont moins élevés. Smith élabore la théorie du *rent gap* qui focalise ce retour des investissements financiers. Il constate que dans un premier temps, à l'époque où la banlieue attirait les classes sociales aisées aux États-Unis, cette dernière appelait également le flux des capitaux. Ce mouvement social et financier délaissait le centre des villes américaines promis à une dégradation rapide. De fait, l'écart entre la rente foncière réelle et la rente foncière potentielle attise la convoitise d'une nouvelle classe moyenne qui réhabilite les quartiers situés en centre ville. Elle réalise une plus-value significative. Pour Smith, il s'agit avant tout du retour des capitaux dans le centre-ville. Cependant certaines conditions sont requises pour développement de la gentrification. En effet, Smith précise que l'écart entre la rente foncière réelle et la rente foncière potentielle doit être suffisamment grand pour que le propriétaire ou le promoteur en tire un certain bénéfice (1996, p. 67). En s'appuyant sur le mouvement des investissements entre la banlieue et le centre de New York, Smith explique le phénomène de gentrification qui se développe dans certains quartiers de Londres ou de New York à partir des années 1950.

Park Slope à New York, un exemple de gentrification

Son explication éclaire le processus de gentrification d'un quartier de Brooklyn, Park Slope, qui commence dans les années 1950. À cette période, nombreux sont les habitants aisés à céder à la tentation de la banlieue d'autant plus que la construction récente du *Long Island Expressway* et du pont Verrazano la rapproche du centre de New York. Progressivement, une population immigrée composée principalement de noirs et d'hispaniques s'établit à Brooklyn, principalement à Park Slope (voir Illustration n°53). Le quartier se dégrade pour ressembler à un taudis qui devient la scène de trafic de drogues et de violences. S'il n'attire guère, un groupe informel de marchands, *Park Slope Betterment Committee*, commence pourtant à investir dans le quartier en achetant quelques maisons et surtout en invitant leurs relations à venir s'y installer souligne Lees (*op. cit.*, p. 24). Cette initiative originale est suivie par une vague d'habitants bénéficiant cette fois-ci d'une aide financière. Puis les banques investissent et facilitent la réhabilitation du quartier. C'est en 1976, que se situe l'écart entre le plus élevé entre la rente foncière réelle et la rente foncière potentielle du quartier, ce qui correspond à la phase de confirmation de la gentrification de Park Slope. Aujourd'hui, le travail de la gentification a transformé le taudis en un quartier habité principalement par la classe moyenne et supérieure, comme si celle-ci prenait à terme sa revanche sur la ville, selon l'expression de Smith.

3. La gentrification : la *new middle class*

À l'encontre de Smith, David Ley, également géographe, tente d'expliquer et d'analyser le phénomène de la gentrification que présentent Toronto, Vancouver et Montréal au Canada, et plus généralement les grandes villes, non pas à partir des investissements, mais à partir de la nouvelle classe moyenne, protagoniste principal de la gentrification. Ce phénomène d'embourgeoisement du centre ville coïncide avec un changement social et économique profond : le déclin du besoin d'une main d'œuvre peu ou non qualifiée au profit d'une économie de services exigeant des compétences scientifiques, financières ou managériales. Ley précise qu'entre 1981 et 1986, la classe des ouvriers augmente de 9,3% tandis que pour la même période, la classe de services finit par représenter 26,5% de la population active du Canada. Ce mouvement se confirme dans les années suivantes (1996 p. 14). Cette classe, que les anglais définissent comme la classe de service, ou que les américains désignent par l'expression *professional-managerial cohort,* comprend des ingénieurs, des financiers, des managers impliqués directement dans l'économie de profit mais aussi des professions intellectuelles et artistiques. Ces derniers constituent la *new culture class* plus préoccupée par la qualité de vie que par une réussite financière. En s'appuyant sur les analyses développées par le sociologue Bell au sujet de la société post-industrielle, Ley accorde une importance particulière à la formation de la nouvelle classe moyenne porteuse d'un nouveau style de vie (1996). En effet, la crise économique que rencontrent les années 1970 à la suite du premier choc pétrolier en 1973, remet en question le système fordiste de la production. La désindustrialisation progressive remodèle l'activité économique qui favorise le secteur tertiaire. La diminution des ou-

vriers favorise l'émergence d'une classe de service constituant une nouvelle classe moyenne (1996). Cette dernière cherche surtout à se distinguer dans sa manière de vivre des habitants des banlieues et préfère réhabiliter les anciens logements situés en centre ville, comme si elle cherchait à donner un nouveau sens à la ville. Car, pour Ley, le passage d'une société industrielle à une société post-industrielle est bien une « crise de sens« (*ibid*. p. 21) de la société industrielle et de la ville. De fait, le centre ville devient le lieu de prédilection d'une nouvelle classe, acteur principal de la gentrification, qui apporte avec elle de nouvelles manières de vivre ouvertes à la contre-culture, aux modes de vie alternatifs, redonnant ainsi un sens au centre-ville, et finalement à la ville toute entière. Et l'artiste, porteur de contestations depuis la période des avant-gardes, débordant son propre domaine pour la politique et la société constitue une référence privilégiée pour ce mouvement général de transformation de la ville. Selon Ley, l'artiste contribue à établir de la distinction, pour reprendre la notion bien connue de Bourdieu. Il est le seul à pouvoir donner un sens à l'espace et à la ville. Ley met en parallèle l'augmentation du nombre des artistes aux États-Unis et au Canada. Entre 1971 et 1981, il observe une augmentation générale de 115 % de leur nombre (*ibid*. p. 187). La rupture avec la société fordiste s'exprime dans un premier temps à travers l'émergence de la contre-culture. Des groupes de jeunes, *beatniks* ou des *hippies*, issus de la classe moyenne ou supérieure, ayant pour la plupart suivi des études, cherchent à rompre avec une société considérée comme aliénante. Les *hippies* s'installent dans les années 1960 au Canada dans certains quartiers situés dans le centre de telle sorte que Ley en conclue que la banlieue évoque la norme tandis que le centre ville est le lieu de la dissidence. À Toronto, les *hippies* élisent domicile dans le quartier de Yorkville à Vancouver, dans celui de Kitsilano. Ces quartiers deviennent les espaces où grandit une contre-culture marquée par l'artisanat, l'art protestataire élevé contre la société de consommation, ainsi que par un intérêt prononcé pour la culture orientale visant au bien être et à l'épanouissement de la personnalité.

4. L'approche de Sharon Zukin

À partir d'un quartier de New York, Lower Manhattan, la sociologue américaine Sharon Zukin analyse le phénomène de la gentrification qui s'y déroule depuis la fin des années 1950 jusqu'aux années 2000, indiquée par le retour des capitaux et par la quête d'authenticité de la nouvelle classe moyenne. Le quartier de Lower Manhattan est délimité au Nord par Chambers street, à l'Ouest par North Rivers, à l'Est par l'East River et au Sud par Battery Park et Upper New York Bay. Il s'agit d'un quartier dont l'activité industrielle et artisanale, en déclin à la fin des années 1950, suscite l'intérêt de financiers, et en particulier de David Rockefeller qui y établit sa banque Chase Manhattan Plaza, et celle des artistes.

A/ Lower Manhattan : un lieu d'investissements

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les investisseurs se détournent de l'industrie pour créer des centres d'affaires. Ce changement de stratégie n'est pas étranger à la modification de la ville. C'est le cas en particulier dans le quartier de Lower Manhattan, où les industriels délaissent l'activité ouvrière et artisanale de ce quartier, mais suscitent l'intérêt

de grands hommes financiers tel Rockfeller qui projette d'y établir le *central business district* (CBD). En 1958, il fonde avec des hommes d'affaires *Downtown Lower Manhattan Association,* afin d'établir à la place des entrepôts et des hangars un centre d'affaires qui serait situé près du cœur de la vie financière américaine et internationale : Wall Street. La rénovation de ce quartier entraîne le départ des ouvriers et des artistes qui avaient aménagé les grands espaces de travail en atelier et souvent en habitation. Cette situation suscite la réaction de certains à l'instar de Jane Jacobs (1916-2006), philosophe de l'architecture, qui s'oppose à la volonté de rénover New York de l'urbaniste Robert Moses (1888-1981). À cette époque-là, seule une minorité de la classe moyenne préférait le centre ville à la banlieue.

Peu à peu, des gratte-ciel sont construits pour accueillir les sièges sociaux de grandes entreprises. Le *World Trade Center* (1966-1973) en est le cœur. En s'adossant à l'activité du port autonome de New York, il devient le symbole de la puissance financière des États-Unis. Désormais les managers et les financiers préfèrent renoncer à la banlieue pour s'installer dans des ateliers industriels souvent reconvertis par les artistes achevant ainsi le processus de désindustrialisation de la ville pour rivaliser alors avec l'ambition des grandes villes dans le contexte de la mondialisation. Le CBD ou le *center business district* fait centre.

B/ L'État

Si une longue histoire lie le pouvoir politique et les artistes en France, et plus généralement en Europe, il n'en est pas de même aux États-Unis. À la suite de la crise financière de 1929, Franklin D. Roosevelt (1882-1945), président des États-Unis (1933-1945), institue un programme intitulé *Public Works Administration (PWA)* afin d'en limiter les conséquences. De nombreuses constructions de bâtiments publics, de routes et de ponts sont décidées afin de fournir du travail aux chômeurs. Et elles offrent également l'opportunité aux artistes de réaliser de grandes fresques murales, des sculptures ainsi que des affiches. Le *Federal Art Project (FAP)* (1935-1943) contribue par ailleurs à développer l'enseignement artistique et à lever la barrière entre les beaux arts et les arts appliqués. Il s'agit bien plus qu'un soutien économique accordé aux artistes : c'est aussi la reconnaissance des artistes et de l'art en tant que partie intégrante de la culture. L'artiste George Biddle (1885-1973), défenseur de l'art social inspiré du Mexique, suggère à Roosevelt l'idée d'une action de l'État à l'égard de la création artistique, convaincu du rôle réformateur de l'art dans la société. Ce sont Harry Hopkins (1890-1946), homme politique proche de Roosevelt, engagé dans le PWA et Holger Cahill (1887-1960), directeur du FAP qui mettent en place les rouages institutionnels auprès des artistes. Ils contribuent non seulement à leur donner des moyens de subsistance, à la diffusion de l'art et de ses pratiques auprès du grand public, mais également à définir le professionnalisme du travail des artistes à partir de la qualité de leurs œuvres. Progressivement, le soutien et la reconnaissance apportés par le WPA et le FAP aux artistes contribuent à la formation d'un milieu au sens sociologique du terme.

Enfin, sur l'initiative de personnalités riches et intéressées par l'art moderne, des musées s'ouvrent à New York. John D. Rockefeller Jr (1874-1960) finance le *Museum of Modern Art* qui est inauguré, au début novembre 1929, quelques jours après le crash financier. Ger-

trude Vanderbilt Whitney (1875-1942), sculpteur et collectionneuse, fonde en 1931 le Whitney *Museum of modern art*. Enfin, Solomon R. Guggenheim (1861-1949), riche industriel et collectionneur de l'art d'avant-garde européen ouvre la Fondation Guggenheim en 1937, en vue de promouvoir l'art moderne auprès du grand public. Elle est à l'origine du Guggenheim museum qui sera inauguré en 1959.

L'activité de l'art moderne retient également l'attention de quelques personnalités qui ouvrent des galeries à New York au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La galerie Mortimer Brandt tenant sa réputation dans l'art des grands maîtres, dès 1944, consacre une section dédiée aux artistes contemporains européens et américains. C'est Betty Parsons (1900-1982)[1] qui en est responsable avant qu'elle n'ouvre à son tour, en 1946 sa propre galerie, située 11e 57th street. Puis, elle ne tarde pas à s'installer dans un loft qu'elle partage avec le galeriste Sidney Janis (1896-1989)[2], 15e 57th street. De leurs côtés, Samuel R. Kootz (1898-1982), marchand de Picasso aux États-Unis, et Charles Egan (1914-?) proche de Willem de Kooning (1904-1997) ouvrent respectivement leur galerie, également à Manhattan. Peggy Guggenheim, à l'instar de son oncle, contribue à travers sa galerie, *Art of this century* (1942-1947) 30 W. 57th Street, à faire connaître les artistes européens à New York. Et il revient à Leo Castelli (1907-1999) de soutenir à travers sa galerie, la démarche de Johns et de Rauschenberg, principaux précurseurs du Pop Art.

Les efforts de l'État à l'égard des artistes se poursuivent à travers la création de *The National Endowment for the Humanities (NEH)* en 1965. Il s'agit d'une agence fédérale dont la mission principale consiste à diffuser la culture et l'art auprès du grand public à travers des programmes de subventions. Au même moment, la ville de New York institue *The New York State Council on the Arts (NYSCA)* (1965) qui est chargé de préserver et de développer la diversité culturelle et artistique à New York. Dore Ashton, critique d'art américaine, souligne l'importance de la politique de la WPA en particulier pour les expressionnistes abstraits[3]. Elle leur permet de survivre économiquement et elle favorise la formation d'un milieu artistique (1992, p. 55). La politique menée par l'État à l'égard des artistes et les initiatives prises par des hommes d'affaires et amateurs d'art moderne souvent proches de galeristes sont autant d'actes publics et privés qui participent à définir l'identité de l'artiste. Ils concourent à assurer son intégration sociale, le caractère professionnel de son activité ainsi que sa reconnaissance bientôt internationale à travers l'École de New York et du Pop Art (voir Encadré n°7).

C/ Le sud de Manhattan, vers la gentrification

La partie sud de l'île de Manhattan est l'emblème d'une transformation sociale depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. En témoigne la revitalisa-

1/ Betty Parsons (1900-1982) est une artiste proche du mouvement de l'Expressionnisme abstrait, elle ouvre une galerie en 1946.où elle expose essentiellement des artistes de cette tendance.

2/ Sydney Janis (1896-1989), ancien industriel dans la confection, et grand collectionneur, il partage un loft avec B. Parsons où il expose aux côtés des artistes de l'Expressionnisme abstrait, Bonnard, Klee, Miro et Mondrian.

3/ L'Expressionnisme abstrait est un mouvement artistique qui naît aux États-Unis de l'apport des artistes européens immigrés. Le surréalisme et l'abstraction constituent les principales références aux artistes qui formeront à partir de 1948 l'École de New York. Les principaux représentants sont Jackson Pollock, De Kooning, Arshile Gorky, Motherwell ou Rothko.

tion de ses quartiers d'une part avec l'arrivée d'artistes, et d'autre part avec l'implantation du CBD. Dans un article, Zukin en retrace le processus de gentrification (2008). Ce dernier commence au moment où l'urbaniste Moses attaché à la ville de New York formule des plans de rénovation de la ville et en particulier de l'extrémité de Manhattan à la fin des années 1950. Jacobs, rédactrice de la revue *Architectural Forum,* s'oppose à la démolition des hangars et des entrepôts de Lower Manhattan et défend le retour à la ville traditionnelle seule capable, selon elle, d'éviter la ségrégation sociale. Elle développe ses idées à travers ses différents ouvrages, notamment dans *The Death and life of Great American cities* qu'elle rédige en 1961. À cette époque-là, seule une minorité de la classe moyenne composée principalement de jeunes architectes, de journalistes et de travailleurs sociaux aux moyens financiers limités préfère s'installer avec les artistes peu fortunés à Lower Manhattan et à SoHo plutôt que de s'établir dans la banlieue. Les indices de la gentrification se dessinent.

La présence d'artistes et l'installation d'un centre d'affaires, de fondations et de musées sur l'initiative de riches industriels, enfin l'arrivée de galeries transforment le quartier et le valorisent. Paradoxalement, la présence d'une activité non productive, comme celle de l'art, attire une population aisée souligne Zukin (1989, p. 65). Dès les années 1950, des artistes, pour des raisons économiques, s'installent dans les lofts laissés par une activité artisanale ou industrielle en déclin (voir Illustration n°54). Ils se concentrent principalement dans le quartier de SoHo et à Lower Manhattan. Pour ralentir le processus de gentrification qui transforme progressivement le quartier de SoHo, des mesures de préservation sont prises dans les années 1970 afin de prévenir tout projet de promoteurs immobiliers. L'architecture aux allures industrielles est sauvegardée. Seuls les artistes en mesure de prouver leurs activités peuvent s'y installer. Enfin, les espaces commerciaux ou ateliers situés au-rez-de-chaussée des bâtiments ne sont loués qu'à des artisans. Ces mesures tentent de résister à la transformation du quartier et de l'arrêter à un stade où ce dernier semble être parvenu à un certain degré d'authenticité avec la présence d'artisans et d'artistes. Zukin souligne qu'à ce point, près de la moitié des rez-de-chaussée sont des magasins et seulement un tiers d'entre eux sont occupés par des galeries d'art. Cependant, la résistance ne peut contenir le travail de la gentrification qui devient plus présent dans les années 1980. Au début des années 1990, moins de 10 % des magasins présentent une activité artisanale alors que plus de la moitié est devenue des galeries d'art. Mais la percée timide de magasins de chaînes avec 10 % annonce l'étape suivante de la transformation de ce quartier. En 2000, ces derniers représentent 27 % des commerces et le nombre de galeries diminue à 36 %. L'activité artisanale n'est que de 6 %. La prédominance du commerce se confirme ces dernières années, 52 % en 2005, alors que la part des galeries est de 9 %, la même année (voir graphisme n°1). De fait, il apparaît clairement que le processus de la gentrification a transformé en quelques décennies un quartier d'activités artisanales et industrielles en un quartier habité par une population aisée, clientèle naturelle des chaînes de magasins. Les galeries d'art sont parties s'installer à Chelsea. En prenant les commerces comme indice de transformation d'un quartier, Zukin met en évidence les différents modes de consommation de ses habitants. La double approche que la sociologue américaine nous livre

attire notre attention sur la complexité de la gentrification qui est loin d'apparaître comme un phénomène mécanique et qui relève bien souvent de la conjonction de plusieurs acteurs, en l'occurrence des artistes, des hommes d'affaires et de l'État.

II. FIGURES DE LA GENTRIFICATION

Il serait tentant de considérer la gentrification de certains quartiers de Londres au tournant des années 1950 et 1960 ou de Manhattan ou encore de Brooklyn comme des paradigmes ou d'assimiler le phénomène à ces espaces. Cependant, il suffit de considérer l'évolution de certaines villes comme Montréal, Bruxelles, Berlin, Paris ou même du centre de Londres depuis les années 1980 et 1990 pour constater la pluralité des processus. Ces derniers sont intimement liés à l'activité économique, à la population d'un quartier, d'une ville et plus largement à la politique d'une région ou d'un État. De fait, il serait plus exact de parler de figures de la gentrification pour mieux rendre compte de sa pluralité et de l'élargissement du concept à la « revitalisation » des centres urbains dégradés et à l'« l'élitisation » des villes donné par de nouvelles catégories de population (Authier et Bidou-Zachariasen 2008).

1. Le centre de Bruxelles : un âge de la vie

Le centre de la capitale belge connaît une transformation significative depuis le milieu des années 1980, dont les principaux protagonistes sont les jeunes cadres. Depuis le XIXe siècle, les classes sociales modestes ou pauvres vivent dans le centre-ville appelé pentagone tandis que la bourgeoisie nantie est établie en périphérie.

L'analyse que propose le géographe Mathieu Van Criekingen sur la gentrification à Bruxelles s'appuie sur l'entrée d'une nouvelle population sur le marché du logement et de l'emploi au milieu des années 1980. Il constate qu'entre 1981 et 2001, le nombre des jeunes adultes, âgés de 18 à 34 ans a augmenté de 46 % à Bruxelles tandis que celui des ménages n'a progressé que de 5 % pour la même période. Cette population de jeunes vivant seuls ou en ménage non familiaux présente un profil sociologique à capital culturel élevé, occupant des fonctions dans le domaine de la finance, de la santé, de la culture dans le secteur privé ainsi que dans les différents organismes européens fixés à Bruxelles (Conseil européen, Commission européenne). Issus des classes moyennes et supérieures, ils sont majoritairement locataires du secteur privé. Ils habitent principalement dans les quartiers centraux ainsi que dans le Sud-Est de la capitale. Progressivement, ils s'étendent vers les quartiers populaires situés dans le centre et dans le sud-ouest. Par contre, souligne Van Criekingen (2008), les jeunes adultes appartenant aux classes aisées établies dans la deuxième couronne de Bruxelles présentent une tendance prononcée à rester au domicile parental : 40% âgés entre 18 et 34 ans. De fait, ce sont les jeunes ménages non familiaux en début de carrière professionnelle ou de passage pour quelques années qui s'installent dans le centre de la capitale qui jouent le rôle de gentrifieurs (voir tableau n°2). Les loyers peu élevés des logements du centre-ville, les divertissements et la proximité des universités ou des institutions les attirent dans le centre

de Bruxelles où réside une population à faible capital financier. En raison de l'augmentation progressive des loyers, cette dernière est contrainte de se déplacer dans des quartiers centraux plus dégradés ou quitter la capitale vers d'autres villes. La part du loyer excède souvent 40% du budget des ménages les plus modestes (Van Criekingen, 2006). Van Criekingen souligne les effets de la transformation sociale dans le domaine de l'immobilier bruxellois. Les quartiers du centre de Bruxelles retiennent l'attention en particulier des promoteurs immobiliers qui valorisent leur caractère ancien et élargit l'offre avec l'aménagement de bâtiments industriels désaffectés en lofts pour une clientèle plus aisé.

2. Montréal

Le processus de gentrification présente une certaine ampleur à Montréal dont l'activité économique est liée depuis le XIXe siècle à son port, lieu de transbordements et à ses voies de navigation maritimes. C'est principalement autour du Vieux port et du canal de Lachine, des quartiers habités par des ouvriers sont construits à partir de la seconde moitié du XIXe siècle. Le déplacement de l'activité industrielle associé à son recul dans le contexte de la globalisation ainsi que l'ouverture de la voie maritime du fleuve Saint-Laurent en 1959 concourent à modifier le visage de Montréal. Celle-ci entraîne la fermeture en 1970 du canal de Lachine, inauguré en 1825, au Sud-Ouest de la ville entre le Vieux Port et le lac Saint-Louis. La conjugaison du déclin de l'activité industrielle et portuaire de Montréal, ce dernier concurrencé par celui de Toronto, avec la transformation de la circulation des voies navigables contrarie le développement de certains quartiers situés à proximité du port ou du canal de Lachine. Le phénomène de déclin et de revitalisation se concentre, depuis les années 1960, dans le centre–ville, le Sud-Ouest et Sud-Est de la ville. Les arrondissements du canal de Lachine, du Sud-Ouest, de Ville-Marie et plus à l'Est de la ville, de Mercier-Hochelaga-Maisoneuve dont l'activité était industrielle et dont la population essentiellement ouvrière sont des lieux propices au travail de la gentrification dès les années 1960. L'un des emblèmes marquant de cette transformation prend place dans l'arrondissement de Ville-Marie, situé dans le Sud de la ville, avec la réalisation du Quartier International de Montréal inauguré en 2004.

A/ Le quartier du faubourg des Récollets

Mais le processus de la gentrification est marquant dans le quartier du Faubourg des Récollets où une activité industrielle se développe dans la seconde moitié du XIXe siècle, motivée par son emplacement près de l'embouchure du canal Lachine. Si la crise de 1929 affecte en partie son développement, la fermeture du canal en 1965, la restructuration du centre de Montréal avec la construction de l'autoroute Bonaventure à l'Ouest et l'ouverture du fleuve Saint-Laurent à la voie maritime, précipitent le déclin de l'activité de ce quartier. Les entreprises ferment et laissent des friches industrielles qui attirent les artistes dans les années 1980 d'autant plus qu'elles sont situées à proximité du centre ville. La présence d'artistes finit par en faire le SoHo de Montréal. Cependant, la Ville de Montréal achète des terrains et des bâtiments par l'intermédiaire de la Société Immobilière du patrimoine architectural de Montréal (SIMPA) dans l'intention de créer un quartier neuf, le quartier des Écluses dont la réalisation

est annulée avec la crise de l'immobilier. Le Gouvernement du Québec et la Ville de Montréal s'entendent pour affirmer l'identité artistique du quartier du faubourg des Récollets, esquissée par les artistes en l'orientant vers la création et les nouvelles technologies. De fait, la cité du Multimédia apparaît à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Elle réunit des entreprises qui travaillent dans le domaine des nouvelles technologies et du multimédia grâce au soutien de l'État. Les artistes jouent un rôle déterminant dans la rénovation de ce quartier. En s'y installant comme des pionniers urbains, ils ont incité les instances politiques à transformer l'activité industrielle en voie de disparition en un lieu à la pointe de la nouvelle économie et de l'art.

B/ Les artistes, principaux acteurs de la gentrification de Montréal

Au cœur de la transformation économique de Montréal, les artistes à la recherche d'espaces de travail dans la ville, deviennent les pionniers de la gentrification de certains de ses quartiers (voir carte n°6). Depuis les années 1970, les artistes à la recherche d'espaces de travail s'installent dans les friches industrielles au fur et à mesure que la désindustrialisation progresse dans la ville. À la même époque, ils s'établissent dans l'arrondissement de Ville-Marie ainsi que dans le Plateau Mont-Royal puis, ils se déplacent vers l'arrondissement de Lachine qui était le centre industriel de Montréal jusque dans les années 1960 et qui est intégré à Montréal en 2002. En 2006, elle compte 42 444 habitants. Mais il est confronté à la désindustrialisation depuis les années 1960, renforcé par l'ouverture de la voie maritime du Saint-Laurent en 1959 et la fermeture du canal en 1970. Entre 1961 et 1981, l'arrondissement perd 33 % de sa population ainsi que 20 000 emplois. De l'autre coté du canal, et contigus au Vieux Port, les friches industrielles et les logements ouvriers de l'arrondissement du Sud-Ouest, et plus précisément du quartier Griffintown sont transformés en atelier par les artistes. Les artistes s'installent également dans l'arrondissement situé au Sud-Est de la ville, dans l'arrondissement délaissé de Hochelaga-Maisoneuve. Sa vocation, essentiellement industrielle dès la fin des années 1880, subit une déstructuration fonctionnelle sociale et spatiale. Depuis les années 1950, les usines se délocalisent, en même la population la plus aisée préfère quitter cet environnement industriel pour la banlieue, enfin à la fin des années 1970, la construction d'un axe autoroutier Est-Ouest finissent par favoriser sa pauvreté. À l'Est de l'île de Montréal, l'arrondissement Mercier-Hochelage-Maisonnneuve urbanisé à la fin du XIXe siècle, est habité principalement par une population ouvrière. La partie la plus aisée d'entre elle préfère s'installer en banlieue dès les années 1960. Entre 1961 et 1986 l'arrondissement a perdu plus de 42 % de sa population. Depuis le milieu des années 2000, le patrimoine industriel, quoique vétuste, attire les artistes ainsi qu'une population plus aisée.

Le déplacement des artistes dans la ville de Montréal suit pourrait-on dire le mouvement de désindustrialisation progressive de ses quartiers. Aujourd'hui, les rives du canal de Lachine, le faubourg des Récollets sont devenues trop chères pour les artistes Ils se déplacent vers la Pointe-Saint-Charles situé dans l'arrondissement du Sud-Ouest, traversé par une ligne de chemin de fer. Ils s'installent près de la rue Saint-Laurent vers les quartiers industriels de la Petite Italie dans l'arrondissement Rosemont, Petite Patrie, situé au Nord-Ouest du Plateau

Mont-Royal. Territoire d'élection de l'immigration italienne depuis le XIXe siècle, les artistes s'installent dans les friches industrielles. Enfin, ils se déplacent vers le quartier Chabanel situé dans l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville. Son activité, orientée essentiellement celle de l'industrie du textile et de l'habillement, décline d'une manière significative à partir des années 2000. Entre 2000 et 2003, 187 entreprises ferment et 2 000 employés sont licenciés. Le quartier de Chabanel regroupant plus 6 000 habitants révèle une population plus pauvre que la moyenne, peu scolarisée. Si des artistes s'y installent depuis 2005, il revient aux autorités de créer un pôle suffisamment attractif comme dans le quartier du Couvent des Récollets pour transformer l'image de ce quartier oublié, enclavé et invisible. L'idée d'un cité du design, de la création et de l'innovation en s'appuyant sur l'histoire de l'industrie du textile et la confection.

Dans ce processus de transformation de la ville, la municipalité de Montréal joue un rôle prépondérant que Damaris Rose souligne dans un article (2006). En effet, à partir des années 1980, elle favorise la construction neuve, soit quelques dizaines de milliers de logements destinés à la propriété ou à la copropriété. L'éventail des logements tente de retenir en ville autant de jeunes ménages aux revenus modestes que des ménages plus aisés. Aussi favorise-t-elle la gentrification de certains quartiers. Mais, l'originalité de la politique menée par la Ville de Montréal consiste à soutenir le maintien ou l'installation des commerces de proximité dans un quartier, cherchant à contrebalancer les centres commerciaux des banlieues. Cette politique s'appuie sur une campagne publicitaire ponctuée de slogans tel « Adieu les ponts « ou « Mon quartier, ma maison « . Dans la dynamique du « retour en ville « , les artistes cherchent à se maintenir à Montréal malgré la difficulté rencontrée pour trouver un espace de travail.
Montréal concentre à elle seule, 46,5 % des artistes dans le domaine des arts visuels du Québec et près d'un quart d'entre eux vivent dans le centre-ville. D'après une étude menée par Daniel Arbour sur la demande de la Ville de Montréal (2007), les artistes installent bien souvent leur atelier dans leur logement, ce sont les « résidences-ateliers «, ou bien ils vivent dans leur atelier, ce sont les « ateliers-résidences «, ou bien ils travaillent dans un atelier indépendant. En s'appuyant sur les ateliers inscrits sur les registres de la Ville de Montréal, il est possible de mieux cerner la répartition des artistes dans l'espace de la métropole. Depuis les années 1990, ils tendent à se concentrer dans les arrondissements du centre de la ville. (Bellavance, Latouche, 2008) De plus, ils se regroupent dans les immeubles-phares, c'est-à-dire les bâtiments présentant le plus élevé d'ateliers (voir carte n°6). La Ville de Montréal subventionne l'espace de l'atelier en fonction du nombre de jours où il est occupé en tant que tel. Malgré ces initiatives, il demeure difficile pour les artistes de trouver un espace de travail dans la ville. Dans les années 1960, des centres autogérés se forment dans des friches industrielles du Plateau Mont-Royal, de la rue Sainte-Catherine ou boulevard Saint Laurent, pour un faible loyer assurant par là leur autonomie, du moins la volonté d'assurer la présentation, la diffusion, la communication, la gestion de leur travail d'artistes. En s'inspirant de cette expérience, des artistes prennent l'initiative d'organiser leur logement et leur espace d'atelier en formant des coopératives d'habitation pour les artistes sur le modèle des coopératives

d'habitation. Il s'agit d'une entreprise collective qui offre un logement à ses membres dont chacun en est locataire à un prix inférieur de celui du marché. Si ce principe s'assimile au logement social en France, il offre l'avantage aux artistes professionnels de vivre et de travailler dans un espace neuf dans le centre de Montréal. Coop Lézarts est la première initiative qui se situe dans l'arrondissement de Ville-Marie, au centre de la ville. Réalisée dans un ancien atelier de confection en 2002, elle présente 33 logements et 17 logements sociaux. Une salle d'exposition, la Chaufferie, est située au rez-de-chaussée. Dans le même arrondissement, Le Cercle Carré, coopérative d'habitation pour les artistes, dispose de 49 logements implantés dans la Cité Multimédia depuis 2010. Ces deux réalisations soutenues par la Ville de Montréal permettent aux artistes de vivre et de travailler au centre de la ville à l'écart du processus de la gentrification dont ils sont souvent les pionniers dans un quartier mais aussi les premiers à être contraints d'en partir, par la hausse des loyers.

3. Londres

L'observation que Glass mène sur la transformation sociale du quartier de Barnsbury situé dans l'arrondissement de Islington à Londres au tournant des années 1950 et 1960, donne naissance au concept de la gentrification, comme nous venons de le voir précédemment. Selon les différentes phases que Smith distingue de l'évolution de ce phénomène urbain, la transformation se situe à la phase de la gentrification sporadique, initiée par l'initiative d'individus. Quelques années plus tard, c'est l'arrondissement Camden situé à l'est de Islington qui devient à son tour le lieu d'une profonde transformation sociale. Cependant, ces deux arrondissements constituent dans les années 1970 les seuls îlots de la gentrification à Londres où les classes moyennes et supérieures habitent dans le West End de la ville tandis que la classe ouvrière se concentre dans le East End autour du port. Si son activité fut intense au XIXe siècle, il était alors le premier port de commerce mondial, son activité décline après le Seconde Guerre mondiale. En effet, entre 1965 et 1975, Perrine Michon souligne (2008) que 150 000 emplois disparaissent entraînant une chute de la population dans cette partie de la capitale de 41 % entre 1976 et 1981. Le déplacement du port à Tilbury situé à proximité de l'estuaire de la Tamise avec la fermeture des docks finissent par former une vaste friche industrielle au cœur de la capitale.

A/ La gentrification du capital

Si la première vague de la gentrification relève d'initiatives individuelles, la seconde relève de la politique publique, celle que Margaret Thatcher, premier ministre du Royaume Uni (1979-1990) mène dans les années 1980. En effet, face aux difficultés rencontrées par l'industrie et notamment par l'industrie du textile, Thatcher oriente résolument l'activité économique de la capitale vers la finance. Et les friches industrielles situées au Nord Ouest de l'arrondissement de Greenwich, non loin du cœur historique de Londres, la City, offre une opportunité inespérée. Au milieu des années 1980, Thatcher décide d'étendre le Grand Londres vers l'Est et de créer, sur l'exemple du sud de Manhattan, le quartier de Docklands. Ce dernier est bientôt desservi par une ligne de métro qui le relie au reste de la ville. Le centre d'affaires,

Canary Wharf situé sur l'Isle of Dogs, constitue l'emblème d'une ville globale après New York et Tokyo. Les Docklands, relevant d'investissements privés et soutenus par l'État présentent une forme de régénérer un quartier à travers une double échelle, locale et globale (*glocal),* permettant à la fois de générer des emplois et de s'affirmer en tant que ville globale. C'est une population composée essentiellement de la « service class »[1], c'est-à-dire travaillant dans la finance, les assurances, et le management qui s'installe aux alentours, de préférence dans des résidences fermées, maintenant ainsi une distance avec les habitants de Tower Hamlett, l'un des arrondissements les plus démunis de Londres. François Cusin nomme cette figure de gentrification « par le capital » (2008, p. 174).

B/ L'action des artistes dans la ville

Le transfert du port autonome de Londres à Tilbury et le rachat de ses docks par le *Greater London Council* (GLC)[2] en 1968 annoncent le déclin des activités économiques concentrées à l'Est et la transformation progressive des quartiers habités par les ouvriers. De leur côté, les artistes à la recherche d'espaces de travail à Londres voient dans les docks du port une opportunité de les transformer en atelier. Deux associations d'artistes, Space et Acme, se forment en quête les espaces désaffectés laissés en suspension dans la ville. Elles deviennent les interlocuteurs privilégiés auprès du *Greater London Authority* (GLA) et bénéficient de l'appui financier d'entreprises et de fondations pour aménager, ne fût quelques années, des espaces industriels en atelier à travers Londres (voir carte n°7).

a/ Space

Suite aux démarches infructueuses menées par trois jeunes artistes à la recherche d'un atelier et d'un logement, décident de fonder une entreprise afin de faciliter le sort que de nombreux artistes partagent dans les années 1960 à Londres. Un groupe d'artistes dont Bridget Riley, Peter Sedley créent SPACE, (*Space provision, Artistic, Cultural and Educational*), en 1968. En premier lieu, ils repèrent les vieux docks du port de Londres, Saint Katharine's Dock situés près de Tower Bridge. En accord avec le GLC, ils aménagent dans ces grands espaces des ateliers et des logements pour les artistes avec le concours financier du sculpteur Henry Moore (1898-1986), de la *Calouste Gulbenkian Foundation* et d'*Arts Council*. Au printemps 1969, quelque 150 ateliers et logements sont disponibles. Et les artistes sélectionnés par Space s'y installent jusqu'en 1972 date à laquelle expire le contrat. La seconde opération est l'École juive Stepney Green promise à une démolition prochaine. Space aménage également des ateliers qui permettront finalement de sauvegarder le bâtiment. Ainsi, l'entreprise de Space commence-t-elle à réhabiliter progressivement des bâtiments, suspendus dans leur usage initial, permettant aux artistes de bénéficier d'un atelier et souvent d'un logement dont le loyer est modique.

1/ Catherine Bidou Zachariasen retrace les différentes étapes de la service class sans un article «A propos de la «service class« : les classes moyennes dans la société britannique «, *Revue française de Sociologie,* vol. 41, n°4, octobre-décembre 2000 p.777-796.

2/ Le *Greater London Council* (GLC) a été créé par le gouvernement conservateur de Macmillan en 1963 à des fins de stratégies politiques, la banlieue venant agrandit le territoire de la capitale. Ce terme est utilisé jusqu'en 1986. Puis il est remplacé par celui de *Greater London Authority*.(GLA) en 2000.

b/ ACME

Le manque d'ateliers à Londres est tel qu'une autre association d'artistes se forme en 1972. Des étudiants de *Reading University's Department of Fine Art*s fondent ACME. À l'instar de Space, ils louent des friches industrielles appartenant au GLC. Pour les autorités de la Ville, c'est une manière d'éviter la multiplication de squats insalubres et peu sécurisés. Rapidement, l'activité de Acme devance celle de Space. Il loue 76 logements et ateliers qui se concentrent dans l'East End de Londres. Au cours des années 1970, l'association Acme est reconnue comme un interlocuteur des instances officielles comme le ministère des Transports. Elle se porte acquéreuse de bâtiments désaffectés situés sur les axes de circulation appelés à être réaménagés. L'association dispose d'environ 200 espaces de travail et logements à la fin des années des années 1970. En 2011, Space gère environ 600 ateliers répartis dans l'East End, entre les arrondissements de Camden, Islington, Hackney, Tower Hamlets, Barking&Dagenham Newham et Greenwich. De son côté, Acme propose environ 400 ateliers dispersés sur une dizaine de bâtiments situés dans les arrondissements de Hackney, Tower Hamlets et Newham ainsi que dans le sud de Londres (voir carte n°7). De plus, l'association dispose d'ateliers résidentiels pour accueillir des artistes étrangers dans le cadre d'un partenariat avec des organismes tels Iaspis en Suède ou le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ).

Il convient de préciser que les ateliers des deux associations sont attribués à des artistes professionnels qui doivent s'inscrire sur une liste d'attente avant d'obtenir un espace de travail. Aujourd'hui, Acme compte près de 600 demandes en attente. La durée de la location dépend de l'accord passé entre les associations respectives et GLA en fonction des projets immobiliers ou urbains et rappelle le caractère provisoire de ces lieux. En principe, les artistes ne peuvent bénéficier d'un atelier plus de 5 ans, ce qui représente une période privilégiée au cours de laquelle, ils paient un loyer estimé au tiers de la valeur commerciale. De plus, ils disposent d'un lieu d'exposition pour présenter leurs travaux souvent fréquentés par des critiques d'art et des *curators*. De fait, il apparaît que les deux associations Space et Acme sont bien plus que des intermédiaires immobiliers, ils favorisent la socialité des artistes dans la ville. L'une et l'autre leur permettent de bénéficier d'un espace de travail et d'appartenir à un réseau d'artistes. Et c'est le fait de grands bâtiments industriels, la plupart aménagés en nombreux atelier, entre 10 et 60 et parfois plus, par édifice pour une durée provisoire, qui resserrent les liens entre les artistes.

L'action que mènent Space et Acme, à l'égard des artistes depuis plus de quarante ans dans l'East End de Londres contribue à la gentrification de certains de ses quartiers même si chacun d'entre eux présente un profil singulier. Elle formalise en quelque sorte le travail de quelques artistes pionniers qui s'étaient installés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans ces quartiers détruits en partie par les bombardements. Le photographe Nigel Henderson (1917-1985)[1] s'y établit dès 1945 suivi dans le quartier de Bethenal Green situé

1/ Nigel Henderson (1917-1985), photographe qui restera quelques années dans ce quartier avant de s'installer à la campagne.
2/ Gilbert and George sont des artistes britanniques, Élèves de Caro, ils se concentrent sur la photographie.

ENCADRÉ N°7
L'ACTIVITÉ ARTISTIQUE AMÉRICAINE : L'ÉCOLE DE NEW YORK ET LE POP ART

Si l'art du paysage contribue à exprimer l'identité américaine dans les années 1820, Thomas Cole (1801-1848) en est le principal protagoniste, il est difficile pour les États-Unis de revendiquer un art qui puisse, jusqu'à présent, défier celui qui avait fait la réputation de l'Europe. Cependant des relations complexes se tissent de part et d'autres de l'Atlantique qui s'avèrent déterminantes pour le développement de l'art moderne et de l'art contemporain américain. L'exposition d'artistes impressionnistes que Paul Durand-Ruel (1831-1922) organise à New York, avec le soutien de James F. Sutton (1843-1915) fondateur de l'*American Art Association* (1883) en 1886, séduit le marché américain. Elle convainc certains artistes comme Mary Cassatt (1844-1926) de venir travailler en France. Mais les avant-gardes qui naissent au tournant du XXe siècle en France, en Italie, en Allemagne ou en Russie suscitent l'intérêt d'artistes et de collectionneurs américains. Alfred Stieglitz (1864-1946) ne tarde pas à marquer l'histoire de la photographie américaine. En 1902, il crée la revue *Camera Work* et donne naissance au mouvement Photo-Secession qui cherche à rompre avec l'académisme. Sa première galerie « 291 », ouverte en 1905 à New York, contribue à introduire l'art des avant-gardes qui stimule la création américaine. Sa seconde galerie, « An American Place » située Madison Avenue (1917-1946) s'attachera à la soutenir.

L'exposition « Armory show » en 1913, l'arrivée de Marcel Duchamp à New York dans les années 1920 jalonnent l'ouverture à l'art moderne que se confirme avec la venue d'artistes européens dans les années 1930, fuyant le nazisme et la Seconde Guerre mondiale. L'art d'André Breton, Max Ernst, André Masson, Miro ainsi que l'abstraction inspirent une génération d'artistes à la recherche de nouveaux procédés techniques pour exprimer leur propre subjectivité.Jackson Pollock (1912-1956), Arshile Gorky (1904-1948), Willem de Kooning (1904-1997), Robert Motherwell(1915-1991), Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970) en sont les principaux représentants. Regroupés sous le nom d'École de New York, comme pour mieux souligner le déplacement de la scène artistique depuis Paris au tournant des années 1940, ils ne constituent pas un mouvement réel, si ce n'est une communauté artistique à travers laquelle s'affirme l'identité de l'art américain. Après la guerre, une seconde génération initiée par Jasper Johns (1912-1992) et Robert Rauschenberg (1925-2008), marquée par John Cage et le *Black Mountain College* (1933-1957, Caroline du Nord), s'attache aux objets de la consommation quotidienne. Le Pop Art dont Andy Warhol devient la figure emblématique, est l'expression critique de l'art sur l' *american way of life*.

dans l'arrondissement de Tower Hamlets. Il est rejoint par le sculpteur Richard Smith et par les deux artistes Gilbert and Georg[1] qui vivent à Fournier Street dans le même arrondissement. Aujourd'hui, les artistes contribuent à la gentrification de cette partie de Londres, ils ont tendance à se concentrer dans le quartier de London Fields situé dans l'arrondissement de Hackney. Si la gentrification des quartiers du centre de Londres présente pour chacun des caractéristiques selon Tim Butler et Gary Robson (2003), il n'en demeure pas moins que les artistes participent à la « Renaissance urbaine »[2] de l'East End en l'occurrence prônée par la politique du *New Labour* menée par Tony Blair en tant que Premier ministre (1997-2007). La Renaissance urbaine propose de revitaliser les quartiers en difficulté et de créer des zones urbaines plus « durables » souligne Claire Colomb (2006).

4. L'artiste, acteur et résistant à la gentrification

Les études menées par le sociologue Simpson (1981) et le géographe Cole (1982) au sujet de l'installation des artistes dans les anciens ateliers de confection ou d'imprimerie à SoHo à New York, dès les années 1950, mettent en lumière leur rôle de pionnier dans la conquête de cet espace mais aussi inspirateur d'un nouveau mode de vie.

A/ Le loft, un espace sans qualités

Au tournant des années 1970, la classe moyenne et supérieure achète des entrepôts, des ateliers pour les transformer en vue d'y habiter ou de les louer de telle sorte que le marché du loft se développe. Ces nouveaux arrivants détournent ces espaces de leur usage industriel, artisanal ou encore artistique vers celui de l'habitation qui, aux yeux de Zukin, constitue la dernière étape de la désindustrialisation. C'est le moment précisément où, souligne-t-elle « *Lofts changed from sites where production took place to items of cultural consumption* » (1982, p. 3)[3]. Dans ce tournant, le loft, convoité par des promoteurs immobiliers, des artisans et des artistes, et plus récemment la classe moyenne ou supérieure, en raison de son espace et de son faible coût, devient un produit commercial. En effet, il présente trois qualités majeures repérées par Zukin : il est accessible (*accessibility*), son prix est peu élevé, disponible (*available*), nombreux sont les espaces industriels désaffectés enfin, son espace original ainsi que sa localisation coïncide avec la recherche d'une autre manière de vivre que celle que celle proposée par la bourgeoisie (*acceptability*). Sa valeur d'objet de spéculation se double d'une valeur patrimoniale. Celle-ci tient à l'intérêt porté à l'architecture industrielle dont Daniel D.

Badger (1806-1884) et Thomas Griffith (1820-1879) contribuent à concevoir le modèle dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les bâtiments aux façades néo-classiques sont construits avec des éléments réalisés en fonte, matériau présentant une résistance particulière au feu. Ces grandes espaces oscillant entre 200 mètres carrés à 1000 mètres carrés présentent une hauteur sous-plafond de 3 à 4 mètres. Répartis sur les différents étages de l'immeuble, ils sont

3/ La politique du New labour menée par Tony Blair prête un intérêt particulier à la question urbaine. En 1999, l'architecte Richard Rogers remet une étude *Urban Task force*, «Vers une renaissance urbaine ».
4/ Notre traduction : « Les lofts ont transformé les lieux de production en objets de consommation ».

le plus souvent desservis par un monte-charge facilitant le transport des matériaux utilisés par les ateliers et de la marchandise. C'est dans ces espaces quelque peu hostiles au travail intimiste de l'artiste que s'installent comme nous l'avons déjà mentionné les artistes qui feront la réputation de l'École de New York à la recherche de grands espaces dont le loyer est faible. Dans les années 1960, la présence des artistes était admise par les propriétaires sans pour autant qu'elle soit reconnue par les autorités de la Ville de New York. Tirant des rideaux sombres aux fenêtres, évitant de poser une sonnette à leur porte, ils étaient en quelque sorte sans adresse dans ce quartier. Si le *Fire department* s'efforce à recenser les habitants clandestins en quelque sorte, pour des raisons de sécurité évidentes, il revient aux artistes de conquérir une légitimité dans ce quartier. Regroupés en association, *The Artists's Tenants Association* (ATA), ils revendiquent le droit de vivre dans les lofts malgré les restrictions sécuritaires avancées par les autorités du *Fire department*. De plus, si le fait que les artistes habitent dans les lofts transformés en atelier jusqu'à présent était illégal mais toléré par l'administration, désormais, leur usage en tant que logement est légalisé à partir de 1975. Cette nouvelle disposition facilite l'acquisition d'un loft et son usage en qualité de logement. Elle est renforcée par des facilités financières définies par la loi J-51-2.5 du Code Administratif de la ville de New York accordées aux nouveaux locataires et propriétaires qui transforment les bâtiments à usage industriel en habitation. Ces mesures contribuent à augmenter le nombre d'habitants d'une manière vertigineuse entre les années 1960 où l'on cooptait entre 3000 et 5000 artistes, et à la fin des années 1970, environ 50 000 artistes et non artistes résidaient dans les lofts.

Le succès international de l'École de New York, surtout à la mort de Pollock en 1956, suscite la curiosité des amateurs à l'égard des artistes contemporains. À défaut de pouvoir acquérir des œuvres des grands maîtres, ils s'intéressent à l'art de maîtres potentiels (*ibid*. p.69). Ces amateurs éclairés préfèrent souvent visiter l'atelier des artistes, lier relation avec eux et acheter les œuvres directement comme si l'acquisition d'une œuvre relevait d'une relation entre l'artiste et l'amateur et constituait pour ce dernier l'entrée symbolique (*ibid*. p. 93) dans la classe sociale aisée. En effet, fréquenter le monde des artistes, collectionner leurs œuvres comme le faisaient les mécènes à la Renaissance ou l'aristocratie au XVIIIe siècle est une marque de distinction. Mais cette fois-ci, l'atelier se situe ni dans les palais italiens, ni dans la Grande Galerie du Louvre, mais dans les espaces industriels où la présence des artistes est tolérée sans être légalisée. De fait, visiter un atelier installé dans un loft, c'est découvrir un mode de vie et de travail bien loin des conventions de la société bourgeoise. Ces espaces ouverts, dénués d'une distribution précise, où se superposent la vie privée et la vie professionnelle, fascinent les visiteurs. Leur aménagement par les artistes semble annoncer la fin de la société industrielle dont un des traits repose d'après Bell « sur la séparation entre le système économique et le système familial, entre le lieu de travail et le lieu d'habitation » (1973, p. 111).

B/ Espace de création, espace authentique

Au tournant du XXe siècle, l'activité artistique s'éloigne de l'imitation de la nature pour explorer les *terra incognita* de la société, de l'inconscient, de la pensée. Il s'ensuit que la

création au lieu de suivre des modèles de représentation bien définis tel le paysage, la nature morte ou le portrait, devient un instrument d'exploration et d'analyse de la société. Le mouvement Dada en revendiquant son caractère destructeur plutôt que créateur, révèle la dimension subversive de l'art. Et l'historien de l'art, Hans Belting, souligne dans son ouvrage *L'histoire de l'art est-elle finie ?* (1989), le changement caractéristique de l'art en ce XXe siècle. Selon lui, « l'œuvre d'art témoigne non plus de l'art, mais de l'être humain qui, par l'appropriation artistique du monde, ne perd pas contact avec lui, mais au contraire s'en fait témoin » (1989 p. 41). Les *ready made* de Duchamp attestent de la rencontre improbable entre l'œuvre d'art et l'objet industriel, les grandes peintures de Pollock ou de De Kooning, relèvent en quelque sorte l'expérimentation d'une introspection libérée du formalisme de l'abstraction et des contraintes des techniques usuelles. Ces modifications de la création contribuent à faire glisser l'intérêt de l'œuvre vers l'artiste lui-même, vers sa vie, vers son mode de vie. Son atelier en devient le symbole. De fait, l'atelier exerce une attraction particulière : il est à la fois un espace singulier, antre mystérieuse où les artistes de l'Expressionnisme Abstrait, s'aventurent avec audace, dans l'exploration d'un paysage intérieur, d'un nouveau geste dans la peinture. Quelques années plus tard, au début des années 1960, Rauschenberg ou Johns, à partir d'objets trouvés dans les rues de SoHo, d'images populaires s'attachent à développer un regard critique sur la société américaine. Et le Pop Art, association de l'art populaire et de l'art savant s'emploie à effacer la frontière entre le bon et le mauvais goût. Il donne en quelque sorte une image de la réalité dans laquelle vit le public comme peut le faire le cinéma. Warhol est la figure de l'artiste dont sa vie et son lieu *the factory* font œuvres. L'art en s'inspirant du quotidien, en exposant des boîtes Brillo, comme le fait Warhol ou en jouant sur les registres de la publicité et de l'art, contribue à sortir l'artiste de son atelier solitaire et à le rendre plus populaire. De fait, l'atelier, devient-il un espace particulièrement attractif, où s'expose avant tout en quelque sorte la vie de l'artiste. Lorsque l'artiste s'installe dans les anciens ateliers de confections, c'est en quelque sorte le moment où l'atelier se dramatise. Ce glissement, outre l'expression d'un manque d'atelier à New York, il souligne la capacité de l'artiste à changer la vie quotidienne, la face quelque peu sombre de la production industrielle, en un espace de travail et de vie. C'est précisément cette capacité de l'artiste à changer la nature des objets à les détourner de leur fonction initiale qui contribue à faire de l'atelier comme un mode de vie. L'atelier exerce un pouvoir. Si l'artiste, est moins l'homme de métier, celui qui maîtrise une technique avec virtuosité à l'instar de Rembrandt que celui qui depuis les avant-gardes dénonce, critique. Selon Zukin, l'atelier est un des rares espaces d'authenticité dans la société américaine (2008, p. 728). Sur les pas de la bohème parisienne à la fin du XIXe siècle, les artistes sont parvenus à faire des lofts des lieux authentiques, rejetant les contraintes de la vie bourgeoise, et paradoxalement de la société industrielle. De fait, c'est précisément l'authenticité que la classe moyenne ou plus aisée recherche, échappant ainsi à la modernité et à ses conditions aliénantes. Cependant, il serait erroné d'opposer l'artiste au monde des affaires. George Maciunas (1931-1978), initiateur du mouvement Fluxus[1], alors qu'il a installé son

1/ Fluxus : Mouvement artistique international qui naît en 1961 avec Maciunas inspiré de Marcel Duchamp. Il se déve-

atelier dès 1963 au 359 de Canal Street, saisit le potentiel financier des lofts et achète sept immeubles à SoHo et à TriBeCa, présentés comme des *FluxHouses*. C'est au 80 Wooster Street, située au cœur de SoHo entre Canal Str. et Spring Str. que Maciunas installe sa première Co-ops, sa première coopérative Fluxus. Si elle permet aux artistes de bénéficier d'un atelier de travail dans un ancien atelier de papier, elle n'en constitue pas pour autant comme une action sociale, ni comme une communauté d'artistes. Il s'agit ni plus ni moins d'un immeuble où travaillent des artistes sans entretenir pour autant des affinités esthétiques.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la société post-industrielle, en quête d'une nouvelle identité, se rapproche de celle de l'artiste qui est considérée comme étant l'expression même de l'autonomie. Si le mode de vie de l'artiste est désigné comme un modèle dans la société, c'est qu'il est le pionnier non seulement dans l'espace de New York, mais un pionnier social qui à la manière des artistes bohèmes traversent les frontières invisibles. Celles-ci ne sont plus les limites qui séparaient la bourgeoisie des plus démunis habitants aux franges de Paris, mais celles que la morale des Anglo-Saxons Protestants (WASP) avait érigée depuis le XIXe siècle. Il est précisément l'homme qui outrepasse les différentes formes de distinction sociales et vit au cœur du métissage social et culturel. Lorsque des avocats, des architectes, des hommes d'affaires aménagent les lofts en habitation, ils créent non seulement un mode de vie mais aussi une éthique qui conjuguent les valeurs de la culture bourgeoise à la celle de la contre-culture. David Brooks, dans l'étude qu'il consacre à ce phénomène apparu dans les années 1990, *Bobos in paradise* (2000) dresse le portait des « bobos », contraction efficace des termes « bourgeois » et « bohèmes » autrement dit des gentrifieurs.

loppe aussi à Düsseldorf. Ses principaux artistes : Cage, Paik, Vostell, Beuys.

ENCADRÉ N°8
LES ATELIERS D'ARTISTES EN EUROPE DU NORD

L'État-providence de chacun des Pays Nordiques[1], en particulier la Suède, la Finlande et la Norvège, mènent une politique de soutien auprès des artistes, depuis la Seconde Guerre mondiale. Au cours de ces dernières décennies, la Suède et la Finlande, en particulier, accordent l'équivalent d'un salaire aux artistes « élus » artistes de l'année. Cette somme, allouée pour quelques années ou tout au long de leur vie, leur permet de travailler et leur témoigne une reconnaissance artistique sur la scène nordique et internationale. Parmi les artistes finnois bénéficiaires : Paul Osipow. Suite à des restreintes budgétaires, ce système organisé autour de l'artiste de l'année a disparu dans les années 2000. Parallèlement, les Pays Nordiques développent depuis ces dernières décennies une politique commune et ce, en particulier, dans le domaine culturel et artistique. Le Conseil Nordique crée le *Nordic Institute for Contemporary Art* (Nifca) en 1997, dont l'un des objectifs était l'aménagement d'une résidence d'artistes sur l'île de Suomenlinna située en face de Helsinki, en Finlande. Suite à une politique de restrictions budgétaires, c'est le *Kulturkontakt i Nord* qui prend le relais en 2007. À son tour, il devient un rouage essentiel dans les échanges artistiques entre les différents Pays Nordiques et dans leur ouverture vers la région Baltique. La résidence-ateliers de Suomenlinna composée d'une vingtaine d'ateliers et de logements, avec sa galerie d'expositions, demeure un des instruments privilégiés de cette politique où désormais des artistes lettons, lituaniens et estoniens peuvent séjourner. Le support que représente cette organisation met clairement en évidence la dépendance des résidences d'artistes avec l'évolution des enjeux géopolitiques dans une région donnée.

Parallèlement, chacun des cinq Pays Nordiques a sa propre organisation, bien que ressemblante aux autres. Nous mentionnerons quelques d'entre elles. La Suède et la Finlande se singularisent par un système mixte qui regroupe les différentes organisations professionnelles, telle l'association des peintres, des photographes etc… et des fondations, l'ensemble étant placé sous le contrôle du ministère de l'Éducation.

La Finlande

La Ville de Helsinki compte une centaine d'ateliers-maisons ou appartements dont une vingtaine a été construite à Vuosaari, dans sa banlieue Est de la capitale. Leur réalisation s'étend entre les années 1970 et les années 2000 sans présenter une cohérence géographique ou politique. C'est la Fondation Lallecka, du nom de son fondateur, un amateur d'art, qui offre 51 ateliers-logements destinés à des artistes des arts visuels mais aussi à des musiciens. Située dans le quartier d'Etu Töölö, à Apollonkatu, elle finit par constituer une cité d'artistes où vivent des artistes reconnus.
De plus, chaque année, La ville de Helsinki accorde des bourses à des artistes qui en

---

1/ Le terme de Pays Nordiques recouvre d'une part, les quatre pays scandinaves, à savoir l'Islande, le Danemark, la Norvège et la Suède et d'autre part, la Finlande.

bénéficient pour une durée de un à cinq ans.

L'Association des Artistes de Finlande qui regroupe environ 2 800 artistes dans le domaine des arts visuels, offre son soutien à ses membres. Elle a aménagé plus particulièrement l'ancienne maison des Câbles, Kaapelitalo, achetée récemment par la municipalité, en ateliers de travail. Il est devenu un des centres d'activités les plus vivants à Helsinki où vit la plus grande majorité des artistes en Finlande.

La Suède

De son côté, la Ville de Stockholm dispose d'environ 300 ateliers situés principalement à Södermalm (quartier localisé dans le Sud de la capitale) et dans sa banlieue. Il s'agit d'ateliers communs ou d'ateliers individuels qui relèvent de la propriété de *Real Estate* ou d'organismes tel *Kungsholm family housing.* Ils sont destinés à des peintres, sculpteurs, photographes, artistes travaillant sur le textile, le métal, la céramique ou le verre. Les bénéficiaires ont reçu une formation supérieure ou bien ils peuvent témoigner d'une activité professionnelle dans le domaine. L'atelier, une fois attribué à un artiste, ce dernier peut le conserver aussi longtemps qu'il en a besoin, souvent à vie. Le loyer mensuel actuel est de 1 200 Kr soit environ 133 □/mois.

Mais si la politique culturelle ne s'appesantit pas réellement sur l'atelier-logement, elle s'oriente plus avantageusement vers la résidence temporaire d'artistes ouverte aux artistes suédois et nordiques. Mais, ni l'une ni l'autre n'ont adopté une politique comparable à celle de l'État français.

Le programme résidentiel, *Iaspis*, créé en 1996, comprend une quinzaine d'ateliers répartis entre Stockholm, 9 sont situés dans le quartier de Södermalm et d'autres villes suédoises : Göteborg, Malmö, Umeå. *Iaspis* accueille des artistes et des critiques d'art suédois et étrangers autour d'un projet précis. Les bénéficiaires sont mis en contact avec les différentes institutions artistiques de la commune en question qui leur apportent leurs concours en fonction de leur projet. La durée du séjour varie entre trois mois et un an. *Iaspis* dispose également d'ateliers à l'étranger, à Berlin, au Caire, à Tokyo et à Rio de Janeiro où les artistes suédois peuvent séjourner pour un séjour de plus ou moins longue durée.

Mais c'est l'organisme *WIP : Stockholm* (*Work in progress*) qui présente un programme d'ateliers plus significatif avec ses 83 ateliers situés à Årstaberg, dans la banlieue Sud de la capitale. Les artistes sélectionnés disposent d'un atelier propre et bénéficient également d'ateliers collectifs, comme à Montréal, qui leur permettent d'avoir accès à des outils spécialisés selon la technique utilisée (atelier bois, atelier plastique etc…).

Le système de bourses pour les artistes est indépendant du prix de l'Artiste de l'année (qui a été initié par la Ville de Helsinki et lié au Festival de Helsinki). Il attribuait encore récemment des bourses entre 1 et 15 ans. En raison de restrictions budgétaires, désormais la durée maximum de la bourse est actuellement de 5 ans.

PARTIE 9 : L'ATELIER D'ARTISTE, INSTRUMENT DE POLITIQUE SOCIALE ET URBAINE

Depuis « la sortie » des artistes de la Galerie du Louvre jusqu'à la présence d'ateliers-logements dans les programmes de logements sociaux financés par la Ville de Paris ou le ministère de la Culture, l'identité de l'artiste s'est profondément modifiée. Privilégié du système académique mis en place par la Royauté, il bénéficie, à l'aube du XXIe siècle, d'une politique sociale, menée à son bénéfice par les pouvoirs publics, particulièrement attentifs à son activité ainsi qu'à ses conditions de vie et de travail. Si la Ville de Paris s'enquiert des ateliers d'artistes dès le début du XXe siècle et n'hésite pas à soutenir l'initiative audacieuse de Montmartre aux Artistes, l'État, demeuré en retrait, prête de son côté une attention particulière aux peintres et aux sculpteurs notamment lors de la création du ministère de la Culture en 1959.

À la Libération, la capitale est confrontée à la crise aiguë du logement et de surcroît à la nécessité d'une rénovation urbaine profonde qui atteint la plupart des artistes souvent installés dans des ateliers de fortune qui leur font office de logement, ou dans des cités d'artistes. Même si New York devient le nouveau centre d'attraction après la Seconde Guerre mondiale, comme le démontre Serge Guilbaut dans son ouvrage *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1996), le rayonnement dont profitait Paris jusqu'alors, lui demeure attaché. L'activité artistique et culturelle semble désormais liée au destin de la capitale : les immeubles-ateliers, les maisons-ateliers ou encore les cités, La Ruche (15e) ou le Bateau Lavoir (18e) participent au tissu urbain comme les cafés de Montmartre ou de Montparnasse, ou encore les galeries d'art, signe de prospérité du système marchand.

Ainsi se pose la question de la présence de l'artiste à Paris, en fonction de l'État providence qui décide de s'engager pour proposer aux artistes, des ateliers-logements comme l'a déjà initié la Ville de Paris depuis l'Entre-Deux-Guerres, afin de maintenir les artistes dans la capitale et ses environs. L'atelier, outil de travail pour les uns et objet d'affirmation social pour les autres, contribue à resserrer la relation de l'artiste avec l'État. Dispersés dans les programmes de logements sociaux ou concentrés en un même lieu, les ateliers-logements s'imposent peu à peu comme un support de l'identité sociale de l'artiste et un des éléments-clés de l'urbanisme de la capitale. Nous soumettons la politique menée à l'égard des artistes à l'épreuve des bénéficiaires. Nous avons rencontré un échantillon d'artistes répartis autant dans Paris que dans sa banlieue, y compris dans les Villes Nouvelles comme Cergy-Pontoise, bénéficiant d'un atelier-logement depuis plusieurs décennies ou depuis seulement quelques années enfin, dont la notoriété oscille entre une quasi-absence de reconnaissance ou présente au contraire une reconnaissance artistique en France et à l'étranger.

I. MALRAUX, « L'ÉTAT N'EST PAS FAIT POUR DIRIGER L'ART MAIS POUR LE SERVIR »

1. l'État-providence et l'artiste : sur la voie de la professionnalisation

La Nouvelle Athènes ou, à l'opposé, les cités d'artistes, les tentatives réussies ou non de communautés, ou encore l'initiative et la réalisation de Montmartre aux Artistes, sont autant de signes de l'émancipation des artistes du système académique. Il s'agit d'une mutation profonde de l'identité de l'artiste qui revendique à travers le romantisme son individualité et son originalité que seul l'entrepreneur « innovateur » peut comprendre et soutenir. Moulin définit ce dernier comme étant un « type de marchand qui se trouve en affinité avec l'esthétique de renouvellement continu et qui contribue à créer une demande pour des œuvres en rupture avec le goût dominant » (1992, p. 254). La relation se noue entre l'artiste et le marché de l'art autour d'une nouvelle valeur, celle de l'originalité de l'œuvre. Celle-ci n'hésite pas à s'inspirer de l'art africain ou océanien ou encore de l'art populaire, pour s'affranchir des dernières contraintes imposées par l'Académie. Et la personnalité de quelques marchands comme Durand-Ruel ou Vollard ou encore Kahnweiler, plus tard Louis Carré (1897-1977) ou Denise René se démarque pour déceler le talent, non sans risques, de quelques artistes, et pour les soutenir. Menger nous rappelle que « l'État a été en position de contrôle et d'autorité quand régnait le système académique. Puis, ce système a commencé à être contesté par les innovations de l'Impressionnisme dans le dernier quart du XIXe siècle, et l'action publique à être soumise à une exigence de démocratisation…L'État demeure en retrait de ces débats jusqu'à la fin des années 50 » (2005, p. 20-21). Cependant, même si les galeristes peuvent favoriser ponctuellement l'installation de leurs artistes dans des ateliers plus vastes, il n'en reste pas moins que les conditions de vie et de travail des artistes ne changent guère. Ce sont les artistes eux-mêmes, nous l'avons montré, qui prennent l'initiative à travers le legs Ziem, au moment de la Première Guerre mondiale, ou la construction de cités pour améliorer la condition de vie et de travail à Paris des plus démunis d'entre eux. Ils parviennent à formuler leurs revendications auprès de l'État avant la Seconde Guerre mondiale. À l'occasion du Congrès des chômeurs de la région parisienne organisé par l'Union de la Confédération Générale du Travail (CGT), qui se tient le 20 janvier 1938, un « cahier de revendications des artistes et artisans d'art » énumère douze mesures concrètes destinées à renforcer la protection sociale de l'artiste. En échange des aides, l'État recevrait un pourcentage d'œuvres des artistes secourus, nous précise Pascal Ory (1994, p. 233-290). Il s'attache à mettre en place des procédures dont certaines perdureront. C'est le cas du 1 % que Jean Zay (1904-1944)1 conçoit dans les années 1950. Il s'agit d'attribuer 1 % minimum du devis des constructions publiques à des travaux de décoration artistique visant à soutenir essentiellement les sculpteurs. De son côté, l'État confronte tout à la fois à l'industrialisation et au paupérisme. L'État-providence rationalise, pourrait-on dire les diverses actions philanthropiques menées à l'égard des ouvriers et des

1/ Jean Zay (1904-1944) homme politique, il est ministre de l'Éducation nationale et des Beaux Arts entre 1936 et 1939.

artistes en leur garantissant comme à chaque citoyen, une protection sociale.

Rappelons que Winston Churchill (1874-1965) et Franklin Roosevelt (1882-1945) précisent l'objectif de l'État-providence dans la Charte de l'Atlantique, en 1941. Il consiste à « garantir à toutes les nations l'amélioration de la condition ouvrière, le progrès économique et la sécurité sociale ». La politique du *New Deal*, menée dès les années 1930 par Roosevelt aux USA, met en place un système de protection à l'égard de l'ensemble des Américains et à l'égard des artistes, victimes de la crise de 1929. Il est amené à considérer sa relation avec les artistes non plus à partir d'un point de vue esthétique, et donc subjectif, comme au temps de l'Académie, mais à partir d'une position objective qui se tient au-dessus des mouvements artistiques en se penchant sur les conditions de vie et de travail des artistes. Dès lors, s'ouvre une nouvelle page dans la relation entre l'artiste, le marchand d'art et l'État-providence.

A/ Le ministère des Affaires Culturelles : le temps des lois

La création du ministère des Affaires Culturelles en 1959 est la plus haute expression de l'intervention de l'État dans le domaine artistique. Désormais les arts et les lettres ne relèvent plus du ministère de l'Éducation Nationale, ils ont leur propre administration. Les contours de l'État-providence se précisent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans le domaine culturel et artistique. Il tente de réaliser du moins pour les artistes, la communauté utopique que les Delaunay avaient esquissée, et qui reposait sur la reconnaissance des droits des artistes dans le domaine de l'habitation et de la couverture sociale. L'État se saisit pleinement de la culture et des arts considérant qu'ils sont des ingrédients indispensables à la vie politique de la nation. Il intervient par conséquent, tout autant dans l'art du passé, en protégeant le patrimoine, ceci n'est guère nouveau, que dans l'art vivant, laissé jusqu'alors à l'initiative personnelle et aux marchands d'art[1]. Ainsi l'État s'engage-t-il vers la démocratisation de l'art auprès du public. Le décret n°59-889 du 24 juillet 1959 viendra le confirmer. Ce dernier stipule que « le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible des Français ; d'assurer la vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent ».

L'État assure dans un premier temps le maillage des maisons de la culture à travers la France, avec pour objectif de réduire les inégalités géographiques et sociales d'accès à la culture. C'est un premier pas franchi vers la décentralisation que le ministère de la Culture, réalisera pleinement à partir de 1981 avec la création d'une Direction des Affaires Culturelles (DRAC) dans chacune des régions, maillon essentiel placé sous l'autorité du Préfet de Région, pour assurer autant que possible la démocratisation de l'art et la proximité de l'État à l'égard des artistes qui vivent et travaillent loin de la capitale. Derrière cette architecture de la culture en France, résonnent les paroles que Malraux prononçât au sujet de la séparation de la

1/ Philippe Urfalino attire notre attention sur le « travail législatif de la IIIe République qui a instauré un partage entre le domaine des arts vivants laissés à l'initiative personnelle où l'État ne bénéficie d'aucune prérogative particulière et un autre domaine, l'art du passé où à l'inverse, l'État exerce pleinement sa souveraineté au nom du génie national », in « La philosophie de l'État esthétique », *Politix*, vol.6, n° 24, 4° trimestre 1993, pp 20-35.

Culture avec l'Éducation Nationale en décembre 1959 à la tribune du Sénat : « Où est la frontière ? L'Éducation nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est de rendre présent… La connaissance est à l'université ; l'amour, peut être, est à nous ».

Dès l'élection présidentielle de François Mitterrand (1916-1996) en 1981 se tiennent les États Généraux des arts plastiques qui visent à préciser l'action de l'État à l'égard des artistes. Ils alertent en quelque sorte le ministre de la Culture sur les difficultés rencontrées par ces derniers et Jack Lang définit une politique de soutien plus resserrée auprès d'eux. Le Centre National des Arts Contemporains (CNAC), créé en 1967, devient en 1982 le Centre National des Arts Plastiques (CNAP) qui mène une politique d'achat auprès des artistes contemporains tandis que la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) déploie ses compétences pour soutenir l'activité artistique. Tandis que le domaine de la Commande Publique se développe, le Fonds d'Incitation à la Création (FIACRE) n'hésite pas à subventionner les artistes autant dans la réalisation des œuvres, dans la recherche qu'il s'enquiert de leurs conditions de vie. Le Bureau des Ateliers, sur les pas de l'action menée par Bernard Anthonioz (1921-1994)[1] proche collaborateur de Malraux, est chargé du côté de la Délégation aux arts plastiques (DAP) des ateliers-logements relevant de l'État et il offre, à partir de 1984, une aide à l'installation afin de permettre aux artistes d'aménager leur espace de travail privé. À partir de 2000, la question des ateliers-logements concernant les artistes résidant à Paris et ses environs se traite désormais au niveau de la Drac Île-de-France.

B/ Les conditions de la création

La création du ministère des Affaires Culturelles met les conditions de vie et de travail de l'artiste au cœur de la cité entendue au sens politique, mais au sens également urbain depuis Malraux qui définit la mission à la fois politique et sociale de l'art et de la culture au sein de la société française. Ce tournant est décisif. C'est bien la convergence de la crise du logement assortie de la rénovation de certains quartiers à Paris et l'intervention de l'État-providence dans le domaine de la culture qui inaugure la place de l'artiste dans la ville à travers des relations inédites entre l'artiste professionnel et l'État. La protection sociale que l'État-providence offre aux artistes à partir des années 1960, contribue à inventer l'inscription de l'artiste dans l'espace urbain de Paris alors en profond remaniement. La politique menée en direction des logements sociaux apparaît comme la solution pour remédier à la crise du logement à Paris. Et Stébé souligne que « le secteur HLM, proposant un logis « moderne », est assimilé à cette époque à une forme de progrès social » (2009, p. 105). Si l'identité de l'artiste est intiment liée au marché de l'art, son identité avec l'espace urbain reste à explorer. Comment l'atelier de l'artiste peut-il constituer une affaire de politique publique?

Tandis que la plupart des français salariés bénéficient de la Sécurité Sociale créée en 1945, les artistes n'y ont droit seulement à partir de 1964. Bien que leur activité soit assimilée à une profession libérale, la loi du 26 décembre 1964 permet aux peintres, aux sculpteurs et aux graveurs d'être soumis aux avantages de la condition d'un salarié. L'institution de la

1/ Bernrd Anthonioz (1921-1994), éditeur d'art et fonctionnaire au ministère de la Culture, il fonde le Centre national des arts plastiques en 1974 puis le Fonds national d'art contemporain en 1976 ainsi que le fonds national des artistes graphiques et plasticiens.

Sécurité Sociale s'accompagne de la création de la Maison des Artistes par arrêté interministériel du 23 septembre 1965[1], suite à de longues négociations menées par Malraux alors ministre des Affaires Culturelles avec le ministère du Travail et des Finances. En fait, la Maison des Artistes est une association de loi 1901 qui fut créée en 1952 pour gérer l'Hôtel de Rothschild, situé rue Berryer (8e). Elle est transformée en 1965 pour s'occuper du recouvrement des cotisations de la Sécurité Sociale des artistes. Le critère retenu permettant au départ l'affiliation est d'ordre fiscal : l'activité de l'artiste doit être supérieure ou égale à 50 % de ses revenus. Considéré cependant comme étant trop exclusif à l'égard des artistes, il est revu par la loi de 1975[2] qui le rapproche du régime général. La Maison des Artistes distingue deux modes : 1/ l'assujettissement aux cotisations sociales sur les revenus artistique est obligatoire sans aucun seuil et dès le début de l'activité de l'artiste, 2/ l'affiliation, à savoir le bénéfice du régime général de la Sécurité Sociale au titre de ses revenus artistiques majorés de 15 %, à condition que ces revenus majorés de 15 % dépassent au cours de l'année fiscale le seuil réglementaire soit 900 fois le SMIC horaire, à savoir 7 974 □ en 2010. De plus, cette loi étend la protection sociale aux illustrateurs et aux graphistes. L'assouplissement de la nouvelle législation relative à la couverture sociale et la reconnaissance des illustrateurs et des graphistes contribuent à l'augmentation du nombre de demandes d'atelier observée dès 1977. L'action sociale ne se limite pas aux artistes « actifs » elle s'étend également aux retraités pour qui est construite une maison de retraite à Nogent–Marne, en 1964 qui comprend 16 ateliers-logements. Malgré sa dimension restreinte, elle est le signe d'une politique de l'État-providence à l'égard des artistes. Un immeuble d'ateliers-logements prévu également pour les artistes retraités est construit, cette fois-ci par la Ville de Paris, rue Montparnasse.

2. L'Atelier-logement et les critères d'attribution

Les logements sociaux sont soumis à une réglementation afin de favoriser le logement d'une population modeste. Gérés par les Offices Public de l'Habitat (OPH) et les Entreprises sociales pour l'Habitat (ESH)[3] essentiellement, le plafond de ressources constitue la condition principale pour y accéder. Indexé sur le salaire minimum (SMIC) à partir de 1998, il est calculé de telle sorte qu'il offre une couverture de la population d'environ 65 % depuis 2009. Face à l'écart croissant entre les difficultés économiques rencontrées par la population modeste et le nombre des logements sociaux disponibles, il est « nécessaire de faire des choix

1/ La Maison des Artistes est agréée par l'État pour mettre en place les dispositions de la loi n°64-1338 du 26 décembre 1964 qui institue le régime d'assurance maladie, maternité, décès des artistes professionnels, peintres, sculpteurs et graveurs. En 1975, les auteurs font l'objet d'une autre loi, la loi 75-1348 du 31 décembre 1975 qui prend effet à compter du 1er janvier 1977.

2/ Loi n°75-1348 du 31 décembre 1975 et décrets n° 77-222 du 8 mars 1977.

3 / Suite à la loi de 1949, les anciens HBM sont remplacés par les Offices d'habitation à loyer modéré. Les OPH sont des organismes publics ou privés de construction et de gestion de logements locatifs. Les organismes d'HLM sont réunis en fédérations qui se regroupent toutes sous l'Union sociale pour l'habitat. Les ESH, les entreprises sociales pour le logement désignent depuis 2002 les sociétés anonymes d'habitation à loyer modéré. Les 282 ESH sont regroupées au sein de la Fédération des entreprises sociales pour l'habitat.

d'affectation d'un bien rare » souligne Jean-Claude Driant (2009, p 86).

A/ Les critères d'attribution

La question se pose avec une acuité particulière avec les ateliers-logements gérés par les mêmes bailleurs sociaux, en raison de l'écart important entre les demandes et le parc d'ateliers-logements. La pertinence de ce phénomène est particulièrement manifeste à Paris et dans la région de l'Île-de-France où se concentre la moitié de la population des artistes plasticiens, soit 22 622 dont 13 1553 à Paris *intra muros* au début de l'année 2009. De fait, des critères d'attribution conciliant la situation propre des artistes et les contraintes du logement social ont été précisés et revus avec l'attention que le ministère de la Culture commence à prêter aux conditions de logement et de travail des artistes au moment de la crise du logement et de la rénovation urbaine. Depuis, la politique dans ce domaine s'est précisée avec le développement des ateliers-logements dans les programmes sociaux et le nombre croissant des demandes.

Il s'avère que des critères communs d'attribution aux différents mandataires, ministère de la Culture, la Ville de Paris et la Préfecture de Paris, sont établis à mesure que les contours de la professionnalité de l'artiste se définissent. Il est obligatoire que le candidat soit inscrit à la Maison des Artistes ou à la Sécurité Sociale pour les auteurs, l'Agessa, pour les photographes et les graphistes, et que ses revenus ne dépassent pas le plafond de ressources. De plus, il doit établir une demande de logement social auprès de la mairie de son arrondissement ou de sa commune comme tout autre candidat.

La politique menée en premier par la Ville de Paris dès les années 1930, puis par le ministère de la Culture depuis le début des années 1960 dans le domaine des ateliers-logements a pour objectif de permettre aux artistes de vivre et de travailler à Paris ou dans ses environs, malgré la crise du logement dans les années 1960, la rénovation urbaine et l'augmentation des prix dans le domaine de l'immobilier. De fait, le parc d'environ 2 000 ateliers-logements des trois mandataires réunis fait l'objet de sollicitation de la part des artistes installés dans l'Île-de-France et à Paris. Il est aisé d'observer l'écart important qui existe entre le nombre d'artistes et celui des ateliers logements en Île-de-France, soit un atelier pour dix artistes.

a/ Les Ateliers-logements relevant du ministère de la Culture

Alors que les ateliers-logements administrés par le ministère de la Culture se situent à Paris et en Île-de-France, leur gestion est transférée depuis l'an 2000 à la DRAC de la région Île-de-France. Leur attribution s'effectue par l'intermédiaire d'une commission composée de représentants des syndicats d'artistes, d'un critique d'art, des conseillers artistiques de la DRAC de l'Île–de-France. Elle établit une liste de candidats par ordre de priorité qui fait l'objet d'un interclassement avec celles des artistes retenus lors des commissions précédentes, mais dont la demande n'a pu être satisfaite. La décision finale revient au bailleur social en question qui retient les candidats en fonction de leurs revenus et de leurs solvabilités. Ce dernier informe les artistes de la vacance d'un atelier-logement. Devant le nombre important de demandes, la commission s'est réunie deux fois par an jusqu'en 2003 et depuis une seule fois par an.

b/ Les Ateliers-logements relevant de La Ville de Paris

La procédure exige qu'une demande soit établie auprès de la mairie d'arrondissement où réside l'artiste, car d'après la loi PLM (Paris Lyon Marseille) datant de 1982, les droits d'attribution des logements sociaux et des ateliers-logements sont répartis entre la Mairie de Paris et les mairies d'arrondissements de la ville. L'examen des dossiers de demandes d'un atelier-logement et d'un atelier se réalise en deux temps. En effet, ils sont d'abord étudiés par une commission de présélection présidée par l'Adjoint au Maire chargé de la Culture et par trois Conseillers de Paris désignés par le Maire de Paris. Ils sont rejoints par deux membres d'associations représentatives des artistes et d'une consultante spécialiste des allocataires du Revenu minimum d'Insertion (RMI)[1] ayant un projet artistique. Elle se réunit tous les deux mois. Puis, les dossiers sont évalués d'un point de vue artistique par un comité composé de critiques d'art, d'historiens de l'art et de commissaires d'expositions qui émettent un avis favorable ou défavorable. En moyenne, seuls 17 % des dossiers reçoivent un avis artistique favorable. À l'issue de ce processus, les candidatures retenues sont soumises finalement à la « commission de désignation des candidats aux logements sociaux » qui procède alors à l'attribution ou non d'un atelier ou atelier-logement.

Ces différentes commissions préparatoires sont autant de filtres de sélection mais aussi de protection contre toute critique qui pourrait viser l'opacité de modes d'attribution. Cependant, la construction des différents comités tend à s'effondrer quand la Direction des Affaires Culturelle (DAC) se réserve le droit d'attribuer un atelier à un candidat « qui ne répond pas aux critères « sociaux » du logement aidé, mais dont l'activité de création lui paraît mériter d'être soutenue » précise le rapport réalisé par l'Inspection Générale de la Ville de Paris[2].

Pour l'attribution relevant des mairies d'arrondissement, si les critères sociaux s'imposent, il n'existe pas de processus commun. À l'exception de la Mairie du 18e arrondissement qui a mis en place une commission spécialisée composée de deux représentants respectivement du ministère de la Culture et de la DAC de la Ville de Paris, chaque mairie jouit d'une certaine latitude pour organiser la sélection artistique.

Cependant, il importe de souligner que les procédures définies par le ministère de la Culture et la Mairie de Paris ne peuvent que désigner, seuls les bailleurs sociaux peuvent attribuer les ateliers ou les ateliers-logements. Cette précision souligne qu'au terme de ce long processus, ce sont les critères sociaux et économiques à savoir la solvabilité du candidat qui font autorité. De plus, le décret n° 2007-1677 daté du 28 novembre 2007 de l'article R. 441-3 du code de la construction et de l'habitat, contraint les bailleurs sociaux à examiner au moins trois demandes pour un logement à attribuer, pouvant modifier l'ordre de classement des candidats présenté par le réservataire ou refuser.

1/ Pendant notre étude, le RMI est devenu le Revenu de solidarité active (RSA) à partir du 1er juillet 2009.

2/ Rapport, *Étude sur les modalités d'attribution et d'occupation des ateliers d'artistes dépendant du parc social de la collectivité parisienne,* Mairie de Paris, octobre 2009, p. 27.

c/ La Préfecture de Paris

Le nombre d' « ateliers logements de droit commun » s'élève à 340 sur les 1 120 logements locatifs pour des conventions signées entre 1984 et 2004. Et à partir de 2005, une convention de délégation de compétences pour les aides à la pierre a été signée avec les communes et en l'occurrence avec la Mairie de Paris qui décide désormais du choix des opérations immobilières. Par conséquent, la Préfecture de Paris n'est plus concernée ni par le financement, ni l'attribution d'ateliers-logements.

d/ Paris-Habitat

Tout en étant bailleur, Paris-Habitat possède son propre parc d'ateliers-logements dont le nombre n'est pas précisé, pour lequel il est le seul à décider du choix des bénéficiaires en fonction de ses propres critères. S'il n'y a pas de commission artistique pour sélectionner les candidats, l'inscription à la Maison des Artistes ou à l'Agessa[1] demeure la condition *sine qua non*.

B/ L'attribution et la trajectoire résidentielle des artistes

a/ L'attribution des ateliers-logements

Le temps entre la demande d'un atelier-logement et l'obtention requiert plusieurs années en raison du nombre de demandes et d'un mouvement limité qui est de l'ordre de 20 à 30 ateliers-logements pour ceux relevant du ministère de la Culture et de 40 à 50 par an pour ceux de la Ville de Paris. « Ma demande a pris deux trois ans » précise Françoise, une photographe dont le travail est reconnu par le ministère de la Culture et représenté par une galerie à Paris.

Les freins à ce mouvement résident essentiellement dans :

- le nombre restreint des ateliers-logements à Paris et en Île-de-France qui demeure un lieu privilégié de l'art en France ;
- le bail des logements sociaux qui est à durée illimitée et par conséquent ne favorise guère le mouvement des bénéficiaires ;
- le maintien de la famille dans l'atelier-logement en cas de décès de l'artiste désigné comme le locataire.

Cependant, le délai d'attente peut être plus rapide pour les artistes qui acceptent un atelier-logement plus éloigné de Paris : « Le temps d'attente fut très court après le dépôt de la demande d'ateliers et l'obtention après avoir visité un atelier à Auvers-sur-Oise » confie Pierre qui bénéficie d'un atelier-logement à la cité Paul Cézanne à Pontoise depuis 9 ans. Des circonstances personnelles, telle l'attente d'un enfant, semblent également être considérées comme une urgence sociale. Parmi les artistes femmes interviewées, plusieurs l'ont souligné. « J'ai fait une demande d'atelier-logement auprès du ministère de la Culture et de la Ville de Paris, cela a pris 6 ans avant d'en obtenir un… Le fait d'attendre un enfant m'a aidé pour avoir un atelier. » ajoute Catherine, une artiste rési-

---

1/ l'Agessa, l'association pour la gestion de la Sécurité Sociale des auteurs, est un organisme agréé par le ministère de la Santé et de la Culture. Depuis 1978, il est chargé d'une mission de service public, celle d'assurer la protection sociale des écrivains, traducteurs, illustrateurs, scénaristes, auteur-compositeur, auteurs multimédia.

dant maintenant dans une cité d'artistes à Paris.

En raison de la rareté des ateliers-logements et de la longueur du délai pour en obtenir un, il n'est pas rare que les artistes tentent de contourner ces obstacles en demandant le soutien d'une personnalité politique ou culturelle influente pour accélérer la procédure d'attribution. Un artiste reconnaît « la nécessité d'un coup de pouce pour bénéficier d'un atelier, sinon c'est dix ans d'attente. Je l'ai eu par relation en quelques semaines » reconnaît un peintre. Il bénéficie aujourd'hui d'un atelier-logement dans un immeuble-atelier à Paris. Il rejoint le témoignage de nombreux artistes rencontrés qui reconnaissent bénéficier d'un atelier-logement grâce à un « coup de piston » comme l' « appui d'un député » ou d'une personne influente. Il semble que la procédure d'attribution « est intrinsèquement opaque » comme le souligne Driant (2009, p. 86). La demande d'une plus grande transparence dans l'attribution des ateliers-logements est régulièrement demandée par les syndicats soutenant les artistes.

b/ Le parcours résidentiel des bénéficiaires

Lorsque l'on examine le parcours résidentiel des artistes rencontrés au cours de notre étude, nous observons que la plupart d'entre eux vivaient et travaillaient dans des ateliers privés avant d'accéder à un atelier-logement. Son obtention met fin à un parcours souvent long, au cours duquel les conditions de travail ont été difficiles et précaires.

Un artiste d'origine américaine a bénéficié d'un atelier à la Fondation des États-Unis à son arrivée en France. Puis, il a logé dans une boulangerie désaffectée à Gentilly avant d'avoir un atelier-logement où il a vécu 25 ans. Maintenant, il a déménagé dans un atelier-logement plus grand. Catherine nous précise :« avant je louais un studio de 20 m^2 à la Bastille où je vivais et je travaillais » avant d'obtenir un atelier-logement dans une cité. Il apparaît clairement que son obtention a favorisé une situation matérielle autant pour le logement que pour le travail. Mais il est difficile d'évaluer, faute d'indices précis, dans quelle mesure l'obtention d'un atelier-logement a joué un rôle plus ou moins décisif dans leur travail même. Il est certain que celui-là apporte une sécurité inestimable aux bénéficiaires. Il leur apporte l'assurance de « ne pas être mis dehors en cas de non paiement des loyers. On a la garantie de garder l'atelier » déclare Pierre. Cet artiste résume la sécurité éprouvée par la plupart des artistes qui, bien qu'exerçant une activité salariée parallèlement, éprouvent des difficultés à payer un loyer régulièrement.

c/ Ambiguïté du bail

Le bail des ateliers-logements relève des logements sociaux, c'est-à-dire qu'il est à durée illimitée, à l'exception de ceux de la Fondation de La Ruche qui sont des baux civils de 3, 6, 9 ans. Le loyer est de l'ordre de 21 □/m^2/mois. S'il est difficile d'obtenir des données précises au sujet du prix du montant du loyer, ce dernier se calcule en général sur une base qui se situe entre 20 et 30 □/m^2. Le loyer moyen s'élève à 800 □ par mois. Et la surface de l'atelier est exonérée de la taxe d'habitation.

La nature du bail est un point de discussion entre les mandataires et les bailleurs sociaux. En effet, le terme « atelier-logement », à savoir l'association d'un lieu de tra-

vail à un espace d'habitation relève d'un contrat mixte autorisant l'artiste à exercer son activité dans une des pièces de son logement. Mais l'ambiguïté semble se lever en ce qui concerne le bail des ateliers seuls au regard des bailleurs. S'agit-il d'un bail commercial ou non ? Si Anthonioz était parvenu à lever la majoration appliquée aux loyers en tant que « lieu de travail professionnel », la question est à nouveau soulevée, lorsque les mandataires, le ministère de la Culture, la Ville de Paris et les bailleurs sociaux orientent leur politique vers des ateliers seuls, distincts du logement. Les bailleurs considèrent ce dernier comme un espace de travail au même titre qu'un cabinet d'avocat ou de médecin et ils demandent par conséquent une majoration de 30 % du loyer. Derrière la question du bail propre, c'est l'identité de l'artiste dans la société qui est interrogée ainsi que la nature de l'activité artistique. Par conséquent, l'atelier, ne bénéficiant plus de la confusion avec l'habitation, il relève d'un bail professionnel. Autrement dit d'un bail commercial qui a une durée de 9 ans minimum[1].

Considérer l'atelier comme un lieu de production serait assimiler le travail de l'artiste, à savoir la création à une activité qui serait assurément rentable ou du moins assimilable à l'activité d'un avocat ou d'un médecin. Ce serait écarter la nature de l'activité artistique qui « est, au sens le plus élevé, un travail, mais précisément un travail dont le cours et l'issue sont incertains » nous rappelle Menger (2009, p. 9). Ce qui caractérise le travail des artistes plasticiens d'un point de vue économique, c'est l'irrégularité de leurs revenus qui oscillent d'une année à l'autre selon le succès rencontré dans les expositions ou les achats des collectionneurs. « On est parfois surpris un artiste connu peut avoir des problèmes de trésorerie » souligne un responsable du ministère de la Culture.

L'incertitude du travail créateur et la variabilité des revenus avaient motivé les actions philanthropiques avant que l'État-providence n'intervienne. Le changement de nature du bail, pour deux ans renouvelable un an permettrait à l'artiste de séjourner à Paris ou en banlieue, mais plus à y habiter. Et là, se télescopent le temps de la création, de l'incertitude et le temps social, des institutions qui l'un et l'autre semblent incompatibles.

Nous observons que le mouvement des bénéficiaires d'atelier-logement est de 2 % par an et inférieur au taux de rotation des logements sociaux relevant de la Ville de Paris qui est de l'ordre de 4,3 % en 2007. Les raisons de cette faible mobilité résident dans le nombre réduit des ateliers-logements à Paris qui, malgré la politique de décentralisation menée depuis 1982 par le ministère de la Culture, demeure le centre principal de l'activité artistique en France. Nous pouvons comparer le phénomène avec le mouvement dans les HLM à l'échelle natio-

1./ D'après l'article L. 145-2I-6 du Code du Commerce, le régime du bail commercial applicables aux baux des locaux loués pour l'exercice d'activités commerciales ou artisanales s'étend par exception « aux baux des locaux consentis à des artistes admis à cotiser à la caisse de sécurité Sociale de la Maison des Artistes et reconnus auteurs d'œuvres graphiques et plastiques ».

nale entre 1984 et 1992 où le nombre de sorties est toujours inférieur de moitié à celui des entrées.

d/ Profil des bénéficiaires

Les bénéficiaires des ateliers-logements sont majoritairement des hommes, la population des artistes plasticiens inscrits à la Maison des Artistes compte 23 675 hommes et 18 456 femmes en 2007 sur l'ensemble de la France. Et ce sont les artistes âgés d'une quarantaine d'années qui sont les principaux destinataires. De fait, l'atelier-logement est octroyé aux artistes qui ont déjà fait leurs preuves dans leurs activités artistiques. Ils ont participé à des expositions collectives en France et à l'étranger ou à de grandes foires comme celle de Bâle, de Miami… leur travail a été l'objet de bourses, de présentations personnelles dans des galeries et dans des musées. Et, il n'est pas rare que le Centre National des Arts Plastiques (CNAP) et les Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC) aient acquis certaines de leurs pièces. Les éléments permettant d'établir plus précisément le profil des bénéficiaires ne sont pas disponibles ou n'existent pas.

Ce parcours de la reconnaissance s'appuie également sur la contribution de la critique qui devient une alliée cruciale. La présentation du dossier d'artiste tout en présentant la démarche défendue par le candidat écrit en filigrane son degré d'appartenance au milieu de l'art, plus précisément à celui que le ministère de la Culture a fini par former depuis sa création.

En 1975, la critique d'art Geneviève Breerette soulignait dans une étude non publiée intitulée *L'aide des pouvoirs publics à la création dans les Arts Plastiques en France* que « la situation est telle que ce sont avant tout les jeunes artistes qui en pâtissent. À supposer qu'ils remplissent toutes les conditions requises pour l'obtention d'un atelier subventionné, souvent ils renoncent à en faire la demande parce que les loyers sont trop élevés. Conclusion : ce sont les artistes qui en ont le moins besoin qui en bénéficient, ou les artistes mariés dont le conjoint travaille »[1].

3. Valeur symbolique de l'atelier

Cependant, la lenteur de l'attribution ne décourage pas les artistes. Il apparaît clairement que l'obtention d'un atelier-logement, s'il règle à la fois le logement et l'atelier, il revêt une importance particulière pour eux. Il représente un soutien que l'artiste professionnel obtient au prix de patience et de persévérance Mais cette fois-ci, le signe de la reconnaissance est discret, le plus souvent ignoré par le grand public, à la différence des subventions accordées pour la première exposition ou le catalogue qui concourent à la diffusion de son travail. Il ne figure pas sur son *curriculum vitae*. Il l'est moins pour les artistes, les critiques ou les galeristes.

Le terme ambigu « atelier-logement » révèle à lui seul un monde de l'art plus méconnu, l'espace plus intime de son activité et de sa vie privée qui paradoxalement se pose comme un support social. Il constitue une forme de reconnaissance professionnelle et une manière de s'inscrire dans l'espace urbain de Paris ou de sa banlieue avec une adresse qui est rapidement

1/ Nous avons consulté ce document de travail à la documentation du ministère de la Culture.

décryptée par les artistes, les critiques ou les galeristes. Aussi, l'atelier-logement, au-delà du soutien matériel apporté à l'artiste, il contribue au processus de professionnalisation de l'artiste. Il « est une carte de visite » nous disait Françoise qui situe l'artiste parmi les autres, pour les galeristes et les critiques d'art. À la différence des aides octroyées directement en direction de l'œuvre même (aide à la première exposition, aide au catalogue, allocations de recherche et de voyage, Villa Médicis et Villa Médicis hors les murs, achats par le CNAP ou les FRAC…), l'atelier-logement concerne l'artiste et sa vie quotidienne : « Habiter ici appartient à l'identité des artistes, ça positionne le personnage » nous rappelle Anne. L'adresse suffirait pour présenter l'artiste car elle ancre celui qui est reconnu par les institutions politiques et culturelles au cœur d'un monde artistique, de l'immeuble et plus largement au cœur de la société. L'atelier-logement est une forme de présentation de l'artiste pour reprendre un concept d'Erwin Goffman (1922-1982) : il finit par définir les derniers traits du portrait de l'artiste lié à l'État-providence.

Face à la difficulté rencontrée, il n'est pas rare que les artistes conservent leur atelier-logement le plus longtemps possible et parfois toute leur vie d'autant plus qu'il représente l'opportunité de vivre et de travailler à Paris dans des conditions souvent très appréciables que le secteur privé de l'immobilier ne pourrait leur offrir.

C'est souvent un déménagement en province ou à l'étranger qui constitue une raison de quitter l'atelier logement. Ainsi « rendre » son atelier logement, c'est comme remettre une part de son identité sociale prêtée, renoncer à cette « béquille » financière et sociale qui a contribué à façonner l'identité sociale de l'artiste. Souvent le bénéficiaire le sous-loue à un autre artiste, de crainte de ne pouvoir bénéficier à nouveau d'un atelier-logement et d'être amené de reprendre le chemin long et fastidieux des démarches de demande. Ce phénomène, toléré, est suffisamment courant pour que la DRAC Île-de-France demande à être tenue informée du mouvement des sous-locataires. En cas de décès, les proches se maintiennent, dans l'atelier-logement, en dépit de la législation. Et là, les bailleurs sociaux et le ministère de la Culture concordent sur cette question : les premiers souhaitent reprendre l'atelier-logement et faciliter ainsi le mouvement, les seconds commencent à pointer la dérive du soutien :

« On est en droit de se demander si la finalité du concours apporté par le ministère de la Culture et de la Communication n' pas été dénaturée au cours des années et si l'aide à la création n'a pas parfois cédé le pas à l'aide sociale » souligne l'étude *L'Atelier, outil de travail pour l'Artiste,* (1978, p. 13).

L'ambiguïté entre soutien artistique et aide sociale poursuit la politique de l'atelier-logement menée par les institutions. Et il serait erroné de considérer l'intervention de l'État seulement d'un point de vue artistique, même si le critère artistique semble revêtir une importance particulière aujourd'hui dans le choix des nombreux candidats combien même la décision finale revient au bailleur. Si les revenus demeurent la condition *sine qua non* pour la demande, la qualité du dossier artistique influence la sélection. Et ce critère semble devenir de plus en plus présent pour sélectionner les candidats. Un rapport établi en 2008 par l'Inspection Générale de la Ville de Paris sur la question des Ateliers émet le souhait que de

ENCADRÉ n° 9
LES ATELIERS-LOGEMENTS ET LES CATÉGORIES DE LOGEMENTS SOCIAUX

Les ateliers-logements sont présents dans toutes les catégories de logements sociaux.
PLUS : Prêt locatif à usage social
Les logements de type Plus remplacent les logements PLA (Prêt locatif aidé) à partir de 2000, ils constituent la catégorie de droit commun du logement social.
Les plafonds de ressources des locataires s'élèvent à environ 2.200 □ par mois pour une personne seule et 5 300 □ par mois pour un couple avec deux enfants.
Le loyer de base des logements PLUS créés à partir du 1er juillet 2007 s'élève à 6,09 □/m² hors charges.

PLA-I : Prêt locatif aidé d'intégration
Les logements de catégorie PLA-I sont destinés à des ménages dont les ressources sont plus modestes que les locataires du PLUS : en dessous de 1 200 □ par mois pour une personne seule ou 2 900 □ pour un couple avec deux enfants.
Le loyer de base des logements PLA-I créés à partir du 1er juillet 2007 s'élève à 5,42 □/m², hors charges.

PLS : Prêt Locatif social
Les logements PLS sont des logements destinés en particulier aux classes moyennes.
Le plafond de ressources est d'environ : 2 900 □ par mois pour une personne seule et de près de 6 800 □ pour un couple avec deux enfants.
Le loyer de base des logements PLS créés à partir du 1er juillet 2007 s'élève à 9,14 □/m² hors charges.

PLI : Logements intermédiaires
Les logements de catégorie PLI ne sont pas des logements sociaux, car ils ne sont pas conventionnés à l'APL. Ils sont destinés aux classes moyennes, dont les revenus sont supérieurs à ceux du PLS. Les Plafonds de ressources pour cette catégorie sont d'environ : 4 000 □ par mois pour une personne seule et 8 700 □ pour un couple avec deux enfants.
Le loyer de base des logements PLI créés à partir de 2007 varie de 16, 81 □/m² à 21,02 □/m² hors charges.

définir une politique d'attribution des ateliers aux artistes dont la démarche et la carrière sont promises aux succès. L'État et la Ville de Paris ne peuvent s'empêcher d'introduire des critères « silencieux » au nom d'une esthétique non avouée. En effet, il est peu probable qu'un artiste de la Place du Tertre soit retenu. De fait, le dossier artistique demandé par la procédure n'est pas seulement pour justifier d'une activité professionnelle qui requiert tout le temps de l'artiste, consulté par un critique d'art, il est soumis à l'appréciation d'un « professionnel » de l'art contemporain. Les critères liés aux revenus sont brouillés par des critères artistiques qui se révèlent en filigrane comme si les critères fiscaux définissaient un éventail trop large d'artistes. De fait, la volonté de l'État-providence visant à satisfaire le plus grand nombre d'artistes dans le domaine de l'atelier-logement s'avère contrariée par un processus de sélection plus arbitraire.

II. L'ATELIER-LOGEMENT DANS LES HLM, OBJET SOCIAL ET ARCHITECTURAL

D'un point de vue architectural, l'atelier-logement, à la différence des ateliers privés est soumis à un double jeu de contraintes : celles liées à sa fonction et au logement attenant et celles du logement social. De fait, sa conception est-elle « un défi, il faut trouver le vocabulaire pour répondre aux contraintes » confie Pierre Colboc, architecte de plusieurs programmes d'ateliers-logements à Paris[1]. Le terme « atelier-logement » marque une singularité qui vient compléter la déclinaison « immeuble-atelier », « maison-atelier ». Il est réservé à l'atelier et au logement inscrits dans les programmes sociaux. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'atelier-logement est soumis à des normes de construction, il devient par le fait même un type de logement.

Il est soumis à des recommandations architecturales qui s'imposent peu à peu comme des normes héritées du XIXe siècle, comme l'orientation au nord pour les peintres, une hauteur sous plafond entre 3,50 m et 4,50 m, un éclairage naturel zénithal et latéral dans le meilleur des cas et liées à l'activité de la technique utilisée. La surface d'un atelier de peintre peut être entre 40 et 70 m^2 tandis que celle d'un atelier destiné à un sculpteur ne peut être inférieur à 50 m^2. En raison des matériaux utilisés, la résistance au sol doit être de 500 kg/m^2. La porte doit être à double ou triple vantaux, de 2 mètres de large minimum, 3 mètres de hauteur avec la possibilité de l'ouvrir jusqu'à la hauteur totale de l'atelier. Le débattement des portes étant à prévoie sur l'extérieur. Un bac de décantation des eaux, avec éventuellement bac à plâtre ou un bac à terre, une arrivée d'air comprimé, un espace de stockage et enfin une isolation phonique doit être renforcée.

Il est également recommandé que son atelier se situe au rez-de-chaussée, de plain-pied avec le niveau d'accès. La voie d'accès suffisamment large et accessible pour la circulation d'un camion. Un espace extérieur privatif de travail, même de dimension restreinte est à prévoir. Les contraintes liées à l'activité de l'artiste rencontrent celles de l'habitation dans le cas

1/ Pierre Colboc a réalisé entre autres le Château Ouvrier, rue Raymond Losserand, Paris 14e, 2006.

de l'atelier-logement. Là, la séparation entre l'atelier et l'habitat est préconisée avec un accès distinct pour l'un et l'autre, l'isolation phonique et une prise téléphonique distincte pour l'atelier sont recommandées.

Cependant ces normes deviennent des jalons architecturaux au regard de la diversité des pratiques artistiques contemporaines. De fait, le ministère de la Culture précise aujourd'hui la notion de configuration d'atelier qui comprend : « un espace réservé à la production artistique, un espace réservé au stockage des œuvres et un espace réservé au stockage des matériaux nécessaire à la production artistique». S'il abandonne la distinction entre atelier destiné aux peintres et ceux destinés aux sculpteurs, il recommande un volume polyvalent « de formes parallélépipède ou cube permettant une potentialité maximale d'utilisation (travail au sol, sur murs, chevalet…). Pour permettre à l'artiste d'avoir du recul sur son travail, la largeur de l'atelier devrait être de 5 mètres. La forme de l'atelier logement évolue vers une forme modulable que l'artiste peur adapter selon les techniques utilisées. Par exemple, pour les sculpteurs, il convient de prévoir un palan mobile permettant le déplacement et la sortie d'œuvres lourdes ou un chariot type Fenwick, éventuellement un conduit de fumée pour forge tandis que pour les photographes, une aération adaptée à la pièce servant de chambre noire équipée également d'un point d'eau.

La mezzanine persiste dans la conception de l'atelier : réalisée en structures démontables de préférence, son usage comme lieu offre à l'artiste un point de vue sur son travail, où il peut se reposer également.

Il est recommandé que les ateliers disposent de douche et sanitaires indépendants. Ainsi la forme de l'atelier relève-t-elle à la fois des usages anciens qui lui sont liés, des profonds bouleversements que la création artistique a connue au cours du XXe siècle et des normes de sécurité (électricité, ventilation, incendie, effraction).

III. VERS UNE TYPOLOGIE ARCHITECTURALE DES ATELIERS-LOGMENTS DANS LES HLM

Antoine Grumbach[1], définit une typologie d'ateliers, construits à la fin du XIXe et au début du XXe siècle à Paris. Dans son étude, il met en évidence leur implantation dans la trame urbaine de la capitale et il décline les différents contextes architecturaux où ils tiennent place. Depuis l'hôtel particulier atelier jusqu'à l'atelier niché sous les combles d'un immeuble, la singularité de cet espace de travail repose dans son étonnante capacité à s'adapter à toutes les configurations architecturales. L'introduction des premiers dans les HBM dans les années 1930 ne va pas sans modifier la morphologie de l'atelier et modifier sa pratique sociale. De là, l'atelier-logement s'est prêté à une typologie due aux contraintes économiques, architecturales du logement collectif social. L'éventail d'inscriptions dans la ville et morphologique

1/ Antoine Grumbach avec la collaboration d'Isabelle Crosnier, Marc Quelen, Les immeubles d'ateliers d'artistes à Paris, École d'Architecture de Paris La Villette, Étude réalisée pour le ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, pas de date. Ce document est consultable à la Bibliothèque Kandinsky du musée national d'art moderne à Paris.

se résume essentiellement à l'atelier-logement au détriment de l'hôtel particulier atelier par exemple. L'atelier-logement est bien « entré » dans les programmes sociaux au point qu'il est devenu pratiquement son unique forme aujourd'hui.

1. L'Inscription spatiale

Quand les hôtels particuliers avec ateliers s'intègrent dans les lotissements, bien souvent les immeubles-ateliers ou ceux qui présentent des programmes mixtes deviennent des repères dans la trame urbaine de Paris. Situés dans des parcelles d'angles, sur des places ou d'une manière plus opportuniste aux alentours de cimetières, ils s'imposent au paysage urbain. Il n'en va de même lorsque l'atelier-logement appartient à un programme social, pour le moins à ses débuts. Dans l'esprit de l'urbanisme fonctionnel, les ateliers-logements construits dans les HBM, puis plus tard dans les HLM en forme de barre et de tour, sont intégrés architecturalement sans y jouer un rôle particulier.

Mais l'histoire de l'urbanisme marque un tournant dans les logements sociaux avec Christian de Portzamparc. Il préfère articuler les programmes sociaux autour du vocabulaire de l'urbanisme traditionnel. La réalisation des Hautes Formes dans le 13e arrondissement fragmente les 290 logements en différents bâtiments qui sont disposés le long de passage ou de places. Dans cette nouvelle approche de l'espace que les ateliers-logements prennent une tout autre réalité. Ils s'intègrent à l'îlot. Ce moment annonce l'urbanisme dit villageois que les opérations de rénovation ou de réhabilitation développent. Il ne s'agit plus d'imposer un modèle spatial à la trame urbaine existante mais il importe désormais d'intervenir à partir de l'échelle suggérée par l'îlot avec ses rues et ses impasses et de favoriser la centralité.

L'opération Planchat-Vignoles en est une des meilleures illustrations. Pour respecter le caractère faubourg de l'îlot, l'architecte Édouard François, dispose les ateliers-logements le long de l'impasse des Souhaits comme s'ils tentaient de perpétuer l'activité artisanale qui a marqué longtemps le quartier. Ce sont 12 ateliers-logements (PLUS) à loyer maîtrisé, soit 9,33□/m². De son côté, Pierre Colboc met en valeur l'enclave du Château Ouvrier en restituant son échelle avec des maisons-ateliers réalisées de par et d'autre.

2. Les différents types d'ateliers-logements

À partir de l'ensemble des ateliers-logements, nous avons établi une typologie.

A/ Les ateliers-logements associés à un immeuble d'habitations

Il s'agit du type de base depuis les années 1930. Les ateliers-logements sont associés à une habitation mixte qui s'enrichit de variantes. Yves Lion juxtapose les ateliers-logements à un foyer de personnes âgées, 49 quai de la Seine, 19e, (voir Illustration n° 59). Édith Girard intègre les 5 ateliers-logements dans un programme de 86 logements qui, de surcroît, comprend un théâtre. Ils sont situés à l'intérieur de la parcelle. Les constructions massives en brique des années 1930 deviennent plus élégantes et souvent moins élevées.

B/ Les immeubles-ateliers

Le type de l'immeuble-ateliers apparaît au milieu du XIXe siècle. Grâce à la production

industrialisée du verre et à la diffusion des profilés métalliques, il connaît un grand succès. Les préconisations du ministère de la Culture pour rassembler les artistes encouragent la réalisation d'immeubles-ateliers. Ils présentent entre 20 et 30 ateliers-logements et ils offrent un éventail varié d'inscription dans la trame urbaine. Les immeubles-ateliers de la rue Ricaut (13e), (voir illustration n° 55) et de la rue de Flandre (19e) sont des édifices de plus ou moins grandes dimensions qui s'alignent sur la rue. Celui du 187 rue Faubourg Poissonnière (9e), tout en ayant une façade rue, il se développe dans une cour intérieure. Mais c'est avec la réalisation de Michel Kagan (1953-2009) que l'immeuble-atelier prend toute sa dimension et s'impose dans la trame urbaine dans l'opération de rénovation des anciennes usines Citroën (Voir Encadré n°10 et Illustrations n°60 et 61).

C Les maisons-ateliers

Quand les hôtels particuliers ateliers tendent à disparaître dans les années 1920 au profit des maisons-ateliers commandées à des architectes. Ils répandent le vocabulaire architectural de l'Esprit Nouveau et concourent à définir le type de l'atelier d'artiste. Cependant, le type de la maison est introduit dans les programmes sociaux pour favoriser la mixité sociale. De fait, la maison-atelier devient plus présente dans les opérations de rénovation. Elle se présente rarement seule mais forme une petite série s'adossant sur une impasse de préférence. Elles contribuent à développer un urbanisme villageois.(Voir Illustration n°58).

D/ Les Ateliers-logements dans les opérations de réhabilitation

Certaines opérations de réhabilitation d'espaces industriels ou réservés à une activité tertiaire sont aménagées pour accueillir des ateliers-logements. La Fabrique, située 6, rue de la Colonie dans le 13e était un ancien dépôt de sel pour la voirie. Il a été transformé en 9 ateliers-logements. Chacun d'entre eux est aménagé dans l'espace d'une travée. L'opération de réhabilitation de l'hôtel Benoît de Saint Paulle, 30 rue Faubourg Poissonnière dans le 10e arrondissement présente une singularité puisqu'il s'agit d'un immeuble de bureaux reconverti en 57 logements dont 3 ateliers-logements et 4 ateliers d'artistes (voir Illustration n°57).

E/ Les ateliers

Le type de l'atelier dépourvu de logement apparaît dans les années 2000. Il met en évidence la fonction de l'atelier entendu comme un espace de travail bien distinct de l'habitation de l'artiste. En général, les ateliers sont souvent regroupés dans une impasse à l'exemple des 9 ateliers de l'impasse des Annelets dans le 19e arrondissement, réalisés par Nathalie Rallet en 2005 dans une ancienne verrerie ou ceux que Jean-François Schmitt réalisent dans un pli de la ville, entre la rue d'Alésia (14e) et un jardin public (Voir Illustration n°56). Ce type inciterait une nouvelle relation de l'artiste avec la ville et favoriserait le mouvement entre ses locataires successifs.

IV. L'ATELIER, OBJET D'USAGE

Quand Le Corbusier réinvente l'atelier dans ses différentes réalisations, il réinvente autant l'espace architectural intérieur de l'atelier que sa représentation sociale. Sa disposition, l'articulation avec l'habitat conduisent à penser l'atelier comme « une machine à travailler » pour paraphraser l'architecte. Autrement dit, il est conçu comme un moment de rationalité. Le Corbusier est parvenu à concevoir un espace qui lie les contradictions de l'utile et du beau.

C'est bien le défi que les programmes de logements sociaux tentent de relever lorsqu'ils associent l'atelier dans des immeubles marqués par la production industrielle. Comment concilier la pratique du peintre ou du sculpteur, en un mot de l'artiste plasticien avec la forme architecturale imposée par les programmes ? Quand « le fonctionnalisme codifié dans la Charte d'Athènes devient, à partir du milieu de la décennie 1950, la référence obligée, dans la planification et l'aménagement urbain » souligne Stébé dans son ouvrage sur le logement social (2009, p. 91), l'atelier de l'artiste ne peut échapper à la vague de rationalisme. La conception de l'atelier-logement dans les HLM inscrit l'artiste au même titre que les autres habitants ouvriers ou employés dans le système de la productivité. Mais si ces derniers sont directement impliqués en tant qu'acteurs économiques, l'artiste en est étranger. Le sociologue, Henri Raymond, nous rappelle dans un de ses articles (1985) réunis par Stébé réunit dans un ouvrage lui rendant hommage (2001), que les logements sociaux, outre l'objectif de permettre aux personnes plus modestes l'accession à un logement convenable, ils véhiculent un projet utopique. « C'étaient écrit-il, pendant les années soixante, durant lesquelles on considérait souvent que l'architecture pure et dure du Mouvement Moderne avait un but pédagogique, celui d'élever le niveau physique et moral du citoyen en lui faisant faire l'apprentissage d'un fonctionnalisme conçu par des experts pour le bien populaire, et capable de le débarrasser des mauvaises habitudes où il croupissait » (*ibid*. p. 198). Comment l'artiste, homme de l'imaginaire mais aussi principal acteur de la modernité, celle qui tort les conventions plastiques et culturelles, dans sa quête de l'originalité parvient-il à interpréter, à inventer à son tour, l'espace de l'atelier logement ?

1. Réception de l'atelier : atelier conçu, atelier vécu

Nous serions tenté de penser la connivence entre l'architecte et l'artiste, comme chose courante, à l'exemple de celle qui présida entre Le Corbusier et Ozenfant ou encore entre Perret et Braque, ce serait en fait méconnaître la distance qui les sépare, en particulier lorsque l'un semble ignorer en partie les pratiques de l'autre. Leur connivence est un fait exceptionnel d'autant plus lorsqu'il s'agit, ici, non pas d'une commande particulière mais d'ateliers s'inscrivants dans un habitat collectif et destinés à des artistes anonymes, au sens où les architectes ne les connaît pas.

L'atelier construit se confronte à la manière dont l'artiste s'approprie l'espace, son volume, son éclairage… C'est la rencontre entre l'architecte et le créateur, entre l'architecte et l'habitus d'un habitant bien singulier, l'artiste. Ce dernier ne prend pas possession de l'atelier immédiatement. Plus précisément, il noue progressivement une relation avec l'atelier. « Il faut s'adapter à l'espace. Il est nécessaire d'utiliser l'espace et d'essayer de le rendre le plus effi-

cace » nous rappelle Pierre. La disposition de l'atelier invite l'artiste à organiser différemment son travail : « depuis que je suis ici, je développe mes photographies dans un autre atelier que j'ai à la campagne et ici, je ne fais ici que le traitement de l'image sur ordinateur ».
Et il n'est pas rare que le locataire soit obligé de modifier sa pratique. Catherine, photographe, souligne avoir dû changer de technique lorsqu'elle s'est installée dans son nouvel atelier: « J'ai modifié ma technique, je ne pratique plus la photo argentique. Je travaille en numérique maintenant ».

C'est le moment de l'appropriation que Raymond évoque dans ses écrits cités par Stébé (2001, p. 223). Et l'appropriation dont tout habitant fait l'expérience en changeant de logement, celle de l'atelier, en tant qu'espace de la création, revêt une dimension singulière. Cette fois-ci, il s'agit de concilier d'une part, l'atelier-logement, conçu avec des contraintes liées à l'habitat collectif et social, porteur d'une utopie, celle d'un progrès économique et social et d'autre part, l'artiste.

L'appropriation de l'atelier constitue un moment délicat pour la plupart des artistes qui peut conduire certains à modifier parfois leur travail : « La peinture pose des problèmes de stockage ici. Je travaille sur des maquettes » nous déclare Jean. Elle est assurément source de contrariété comme le souligne Marc, peintre : « le déménagement d'un atelier à un autre est déstabilisant. Pendant trois ans, je n'ai pas pu travailler dans mon nouvel atelier ».
L'artiste s'adapte à l'espace : distribue l'espace en fonction de ses différentes tâches ou non, stocke ses pièces, ajuste sa pratique en fonction de la lumière, du volume, ou tout simplement, dispose un ordinateur sur une table. Il interprète l'espace de l'atelier donné, conçu à partir des représentations sociales que les architectes ou les diverses institutions culturelles entretiennent à son sujet. Il arrive que l'artiste puisse associer deux ateliers avec l'accord du bailleur et aménage l'espace selon son mode de vie et sa pratique artistique. L'un d'entre eux a préféré installer d'une manière fonctionnelle la cuisine et la douche dans l'un des ateliers et planter son chevalet dans l'autre « À mon arrivée, il y avait un évier. J'ai défini un espace de stockage. Ici, j'ai commandé trois grandes toiles, je peux regarder mes toiles avec un recul de 8 mètres. Et j'ai posé des portes sur ma bibliothèque pour ne pas être dérangé par la vue des livres » nous révèle Denis.

Dans les entretiens, les difficultés liées à la conception de l'atelier est un thème récurrent. « L'atelier est mal pensé… des difficultés d'accès, et des difficultés physiques pour montrer les pièces : le boulot est stocké dans des boîtes… j'ai aménagé des placards, une table sur roulettes » (Marc). D'une manière plus catégorique, Pierre affirme que « ce type d'atelier ne convient à personne ».
La configuration des lieux ne permettant pas de travailler et d'habiter, les locataires réaménagent l'ensemble de l'espace. « On a coupé la mezzanine et l'atelier se trouve dans notre chambre » précise un artiste Paul.

Parmi les problèmes rencontrés, le manque d'espace pour le stockage est souvent exposé, car il est la plupart du temps sous-évalué par les architectes. Mais le hiatus entre la conception et la réception des ateliers par les artistes n'est pas nouveau. Ces derniers contes-

tent souvent l'accès, l'éclairage, la contiguïté de l'espace de travail et la partie réservée au logement, un voisinage bruyant… Et la collaboration entre les mandataires et les architectes ont permis d'améliorer certains défauts.

Mais si l'atelier idéal n'existe pas, les différences de conception de l'atelier entre les architectes et l'usage que les artistes en font sont à l'origine d'éventuelles tensions entre eux : « les architectes étaient déçus par les artistes d'ici, car ils réclamaient que leurs ateliers soient exposés en plein Sud » nous explique Pierre. Le développement des nouvelles technologies modifie l'usage de l'atelier. Ce trait est flagrant pour les artistes qui travaillaient déjà sur l'image à partir de la vidéo et qui ont été intéressés de poursuivre leur travail sur le traitement de l'image. L'atelier se transforme alors en un véritable bureau peu soucieux de la double hauteur sous-plafond et encore moins de l'exposition au Nord. L'utilisation des nouvelles technologies peut modifier l'approche du travail et son organisation pour certains sculpteurs. La maîtrise de logiciels leur suffit de concevoir leurs pièces en 3 dimensions et pour procéder eux mêmes à leur réalisation ou la confier à une entreprise. Ce processus a l'avantage de suppléer aux lacunes d'un atelier dit de sculpture, mais qui s'avère difficilement utilisable en tant que tel. Yves résume la situation en distinguant son « atelier digital » à Paris de son « atelier poussière » situé dans un atelier privé en province .

2. L'artiste et son atelier : sa valeur d'usage

En effet, il est difficile pour l'architecte de concevoir un atelier qui puisse satisfaire les contraintes du plus large éventail de techniques. L'atelier est un espace singulier qui, est à la fois un outil de travail support technique et l'espace protégé d'un imaginaire fécond. Depuis l'atelier bric-à-brac, fidèle à son image d'Épinal à l'atelier-bureau, il est certain qu'il est, d'une certaine façon, le premier objet que l'artiste réalise. À l'image de Kurt Schwitters (1887-1948)) qui avait fait de son atelier, une œuvre d'art, un *Merzbau,* allant jusqu'à percer le plafond, pour le prolonger à l'étage du dessus, chaque artiste crée son Merzbau en veillant à ne pas l'étendre chez ses voisins.

Si les nouvelles technologies modifient l'usage de l'atelier, l'activité de l'artiste devient de moins en moins facile à définir. Nous savons que les catégories de « peinture » ou « sculpture » ne suffisent plus aujourd'hui à rendre compte des techniques utilisées. Seule l'expression « multimédia » pourrait cerner au plus juste la diversité de la création artistique contemporaine. Mais une autre particularité de l'atelier réside dans sa fonction sociale. C'est aussi là que l'artiste présente son travail aux marchands, aux collectionneurs ou aux critiques. De fait, l'atelier de l'artiste a plusieurs usages qui se superposent. Concevoir un atelier devient un défi pour l'architecte. Il est amené à réaliser un espace de travail qui doit satisfaire à la fois les exigences du graphiste, du photographe, du peintre et du sculpteur. Il apparaît clairement que le défi est difficile à relever à moins que l'architecte ne prenne le parti de concevoir un vaste espace inspiré des lofts.

3. Atelier ou Atelier-logement ?

ENCADRÉ n°10
L'IMMEUBLE-ATELIER DE MICHEL KAGAN, UN EXEMPLE DE CITÉS D'ARTISTES DANS LES PROGRAMMES SOCIAUX

Cité d'artistes, Parc Citroën Cévennes, 230 rue Saint Charles/ 69 rue Leblanc, Paris, 15e.
Aménageur, Semea V
Maître d'ouvrage, RIVP
Maîtrise d'ouvrage : Michel W.Kagan
Programme 38 ateliers-logements Pla et 12 logements 1% patronal.
Surface hors œuvre neuve : 8 285 m²
Marché hors taxe : 43 millions de francs
Livraison : été 1992

À l'emplacement des usines Citroën, une ZAC est réalisée autour d'un parc.
Parmi eux, se tient l'immeuble-ateliers dessiné par Michel Kagan qui se situe à la tête de pont de la Zac. Plus précisément, il occupe un espace qui forme un triangle, entre l'extrémité sud du parc Citroën et l'ancienne voie du métro aérien du côté de la rue Leblanc. Et le troisième côté donne rue Saint Charles. Michel Kagan répartit les 38 ateliers-logements sur 4 étages bénéficiant d'une double entrée de sorte que les ateliers sont desservis par une coursive extérieure, reprenant un procédé architectural utilisé à Montmartre aux Artistes.

« J'ai fait une coursive de cent mètres de long parce que j'avais dix ateliers par niveau sur quatre niveaux et que je voulais que tout ces gens-là aient une vue quasiment identique des choses ! [1]»

Les autres cités d'artistes dans les programmes sociaux, nous mentionnons :
- Montmartre aux artistes, 187 rue Ordener, Paris 18e, 1924-1930, qui est la première cité d'artistes inscrite dans l'habitat social. Elle présente 184 ateliers-logements.
- La cité d'artistes à la Celle-Saint-Cloud, créée en 1968 et régie par le ministère de la Culture et la Société d'Économie mixte de la Ville de Paris (SIEMP).
- La cité Paul Cézanne, réalisée en 1994, à Cergy-Pontoise. Elle présente 14 ateliers-logements.
- La cité des artistes est réalisée à Auvers/Oise, elle comprend 12 ateliers-logements.
- La cité 187 rue du Faubourg Poissonnière, Paris 9e, réalisée en 1993. Elle dispose de 20 ateliers-logements.
- La cité des musiciens, 116 rue des Pyrénées, Paris 20e, réalisée en 1986. Elle est l'unique réalisation à l'intention des musiciens de la part de la Ville de Paris. Dessinés par Yann Brunel, ils s'inscrivent dans le cadre de la rénovation du quartier Saint Blaise.

La notion de cité d'artistes s'est étendue dans le logement social. C'est le terme qui est donné pour les immeubles d'ateliers-logements cherchant par là, à reconstituer les cités créées par les artistes. Suffit-il de réunir des artistes en un même lieu pour fonder une cité ?

1/ Interview de Michel Kagan, *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 283, octobre 1992.

La formule de l'atelier-logement, inaugurée par les HBM et reprise par les HLM, jusqu'à aujourd'hui, « apparaît notamment indispensable de promouvoir la construction de locaux offrant aux artistes professionnels un habitat favorable à la création artistique et toutes les conditions requises pour l'exercice de leur art » confirme une circulaire de la Direction de l'Habitat en 1963[1]. Et Marcel Landowski (1915-1999), haut fonctionnaire du ministère de la Culture, rappelle que « dans le passé, le souci des artistes de ne pas dissocier leur vie familiale et professionnelle ainsi que des considérations d'ordre financier (loyer, transport) ont conduit l'Administration à poursuivre une politique visant à la réalisation d'ateliers-logements intégrés dans les ensembles immobiliers »[2].

L'intérêt que les institutions politiques portent à la condition de l'artiste à Paris relève d'un double mouvement utopique, celui de procurer à l'artiste un espace de travail satisfaisant afin qu'il puisse travailler et subvenir à son logement, et celui d'inscrire les ateliers-logements, compte tenu de leur nature économique, dans des programmes sociaux où se croisent des populations très diverses.

Cette disposition prise a créé un type architectural singulier qui tente de concilier l'activité de l'artiste avec son habitat. Or, l'efficacité de l'atelier-logement est régulièrement interrogée tout à tour par les artistes, les bailleurs et même les institutions politiques. Bien que les normes recommandent que la superficie de l'appartement soit égale à celle de l'atelier, la proximité de l'un et de l'autre, voire leur contiguïté dans une distribution insatisfaisante de l'espace, suscitent souvent des mécontentements de la part des artistes. Est-ce que la formule favorise plutôt l'atelier ou bien l'habitat ? Il est rare que le défi lancé aux architectes confrontés à des exigences de natures variées (techniques, économiques, fonctionnelles) soit relevé avec réussite. Les résultats d'enquêtes menées auprès de bénéficiaires d'ateliers-logements par la Ville de Paris et le ministère de la Culture au cours des années 1970, révèlent leur préférence pour un atelier séparé de l'habitation pour des raisons liées à leurs pratiques : le bruit des différents outils utilisés, l'hygiène, sécurité. Les artistes préfèrent réserver la réalisation de pièces exigeant la taille directe ou la soudure à l'arc par exemple dans un atelier souvent loué en proche banlieue ou en province et se limiter à la phase de la conception dans leur atelier logement. De plus, la proximité, voire le chevauchement de l'atelier avec l'habitation ne permet pas toujours à l'artiste de se concentrer sur son travail ou bien inversement, ne préserve pas la vie de famille.

Et « l'Association d'Aide aux Artistes sans Atelier » s'appuie sur un proche passé pour argumenter sa préférence pour l'atelier séparé : « La plupart des ateliers anciens construits dans Paris étaient séparés du logement. Ils répondaient aux besoins professionnels de la majorité des artistes. Tous ces ateliers, (en évoquant ceux du 77 avenue Denfert-Rochereau ou du 3-5 rue Vercingétorix dans le 14e) équipés d'une soupente, étaient susceptibles de servir de logement, le cas échéant »[3]. La revendication, ici, répond à l'image romantique de l'artiste qui

1/ Note de la Direction de l'Habitat datée du 14 juin 1963, Archives de la Ville de Paris.
2/ Lettre adressée au Maire de Paris en date du 19 octobre 1978, Archives de la Ville de Paris.

3/ Lettre adressée à Bernard Anthonioz, inspecteur général, ministère des Affaires Culturelles datée du 14 juin 1972, *in*

vit seul et se consacre entièrement à son œuvre.

Le type de l'atelier-logement étant plus courant que celui de l'atelier, la proximité entre l'espace de travail et le logement n'est pas toujours aisée. Et la formule de l'atelier-logement souligne l'ambiguïté de cet espace. L'atelier est-il une annexe de l'appartement ou vice-versa ? Peu de programmes parviennent à satisfaire la contiguïté de deux espaces ayant chacun leurs propres fonctions et leurs propres contraintes. La proximité des lieux favorise la diffusion des odeurs de peinture ou de solvants ou encore la poussière dans le logement. Ce dernier devenant une sorte d'annexe de l'atelier.

Les difficultés rencontrées à l'usage de l'atelier-logement révèlent la difficulté de l'exercice de type particulier dans le vocabulaire de l'architecture. Si les artistes préfèrent parfois l'atelier distinct du logement dans le même bâtiment, la question de l'atelier seul par contre modifierait la politique de soutien. Le fait que l'atelier soit lié au logement permet un coût de construction moins élevé. Il permet aux artistes de vivre et de travailler à Paris.
Pour favoriser le mouvement de rotation des ateliers-logements, la Ville de Paris et les bailleurs sociaux s'orientent vers la construction d'ateliers seuls. Cette option permettrait à des artistes de bénéficier d'un espace de travail pendant 2 à 3 ans. Cependant, la restriction apparaît rapidement. Elle favoriserait les artistes qui peuvent supporter financièrement le loyer pour le logement.

V. L'ATELIER-LOGEMENT À L'ÉPREUVE DE LA POLITIQUE URBAINE

Tandis que Paris s'engage dans une rénovation urbaine profonde qui s'accompagne de la destruction de quartiers où s'étaient installés des artistes, quelques cités d'artistes résistent, avec l'appui du ministère des Affaires Culturelles, aux projets de promoteurs. Et il revient à Paris de perpétuer son image de ville d'arts auprès de l'étranger.

1. La Cité Internationale des Arts

En s'inspirant de la Cité Universitaire créée en 1926 dans le 14e arrondissement à Paris qui réunit un certain nombre de pavillons édifiés par leur pays respectif permettant d'héberger des étudiants du monde entier, le projet d'accueil d'artistes étrangers attirés par le tropisme de Paris, ce que nous appellerions aujourd'hui en résidence, se réalise après la Seconde Guerre mondiale à Paris. Jacques Bordeneuve (1908-1981), tour à tour secrétaire d'État aux Arts et aux lettres et ministre de l'Éducation, souligne dans la presse que « La Cité s'élèvera dans un site que je voudrais pouvoir dire offert par les Dieux…Elle offrira à des artistes de toutes les nations le moyen d'être logés sans difficultés dans une ville surpeuplée, mais où primeront toujours le travail et la création… » dans le journal *Combat*, du 11 janvier 1959.

Dès 1947, Félix Brunau, Inspecteur Général des bâtiments civils et des Palais nationaux, Paul Léon, membre de l'Institut et directeur honoraire des Beaux Arts et Ero Snellmann, peintre finlandais, déposent les statuts d'une fondation qui offre des ateliers-logements à des artistes qui cette fois-ci s'adressent aux peintres, aux sculpteurs, aux graveurs, mais aussi aux

Archives du ministère de la Culture.

musiciens. Reconnue d'utilité publique, la fondation bénéficie d'une subvention de l'État de 200 000 F, (soit environ 30 489 □) de 100 000 F (soit environ 15 244 □) de la Ville de Paris ainsi que d'un financement des pays souscripteurs qui permet à chacun d'entre eux de jouir d'un ou plusieurs ateliers-logements. Et il revient à l'artiste de s'acquitter des charges mensuellement. (400 Fr/ mois pour 1 personne (soit environ 60 □) et 500 F/mois pour 2 personnes (soit environ 76 □) chiffres de 1974/75). La Finlande et la Suède comptent parmi les premiers pays membres de la fondation.

La Ville de Paris concède à la fondation une parcelle de terrain, l' îlot 16, situé entre les rues François Miron, rue Nonnains d'Hyères, la rue du Pont Louis-Philippe et le quai de l'hôtel de Ville pour 98 ans. Elle aménage 15 ateliers-logements au 50 rue de l'Hôtel de Ville dès 1970 et construit des ateliers-logements situés à proximité de la Cité Internationale des Arts, rue Geoffroy L'Asnier, en 1987. Les ateliers destinés pour les sculpteurs sont situés au rez-de-chaussée du côté de l'hôtel d'Aumont. Les 26 ateliers-logements réservés aux musiciens donnent sur la Seine. À l'exception des sculpteurs, tous les ateliers–logements sont construits sur le même modèle. Ils comprennent une salle de travail, une chambre, une cuisine, et une douche. Même si la cité Internationale des Arts ne résout pas « l'angoissant problème des logements des 30 000 artistes de Paris » comme le souligne le journal *Combat* dans un de ses articles en date du 16-17 janvier 1960, elle marque la présence des artistes étrangers au cœur de la cité.

Aujourd'hui, la Cité Internationale des Arts comprend 280 ateliers-logements. Elle gère également la trentaine d' ateliers-logements situés rue Norvins dans le 18e arrondissement. Elle s'installe dans un quartier principalement habité par des artisans au moment de sa construction. Dans le vaste chantier de rénovation, ils ne tarderont pas à quitter le quartier pour une population plus aisée. L'installation de la première galerie spécialisée dans la photographie, la galerie Agathe Gaillard, rue du Pont Louis-Philippe, dans le début des années 1980 est un des signes révélateurs de ce changement. Quelques années plus tard, la Ville de Paris construira la Maison Européenne de la Photographie à proximité de la Cité Internationale des Arts.

2. Sauvegarde des cités d'artistes

Les principales missions du ministère des Affaires Culturelles, le soutien à la création artistique et la protection du patrimoine se rejoignent autour des cités d'artistes construites avec des matériaux de réemploi pour subvenir rapidement au logement des artistes au début du XXe siècle. La plupart d'entre elles, le Bateau–Lavoir, La Ruche ou la Cité Fleurie situées dans Paris *intra muros*, sont menacées par la spéculation immobilière à l'affût d'opérations profitables et les grandes opérations de rénovation de la capitale.

Dans une lutte inégale avec les promoteurs, qui ressemble souvent à David et Goliath, les artistes contribuent à l'urbanisme de la capitale avec le maintien de la plupart des cités. Mais en préservant les édifices, ils cherchent à maintenir les liens d'affinités qui a longtemps prévalu entre eux s'opposant indirectement au système de l'attribution des ateliers-logements

et à la dispersion dans la capitale et ses environs. En fait, les artistes en s'engageant dans une lutte, recevant l'appui du ministère des Affaires Culturelles, ils défendent la volonté d'affirmer une singularité de mode vie, de mode de logement à contre-courant d'une exigence de confort et de modernité de plus en plus élevée. Les cités rassurent les artistes de par le voisinage, et en même temps font l'objet de curiosité des passants qui n'osent pas y rentrer bien que fascinés par leur caractère insolite au cœur de Paris.

Nous pouvons comparer leur attitude et leur rôle avec l'action que mènent les artistes de SoHo à New York qui s'installent dans les anciennes manufactures illégalement. Ils parviennent au début des années 1970 à remporter une lutte politique. Ils défient les projets de démolitions envisagés par les politiques et parviennent à convertir une zone industrielle en zone d'ateliers où les galeries ne tarderont pas s'installer. À Paris, l'autre versant de la rénovation, c'est la valorisation du patrimoine. En effet, les artistes en défendant leurs cités, avec le soutien de la Ville de Paris et de l'État, ils défendent avant tout l'idée de l'art comme une valeur permanente et universelle et par là intouchable.

A/ Le Bateau-Lavoir et la renaissance de la Butte de Montmartre

Devenu un des lieux mythiques de la création artistique à Paris, Malraux, ministre chargé des Affaires Culturelles le visite en janvier 1967. Il est « frappé par le caractère insolite de ce bâtiment qui a vu passer dans ses murs les artistes les plus divers et les plus célèbres du début du siècle », rapporte Claude Charpentier, architecte à la Ville de Paris dans une lettre qu'il adresse au Préfet de Paris en date du 5 mai 1967. Inscrit en mai 1965 au Supplément de l'Inventaire des Monuments Historiques[1], le Bateau-Lavoir fait l'objet de discussions au moment de la succession de sa propriétaire, Madame Goldstern. Claude Charpentier suggère à la Ville de Paris de l'acheter pour en faire une « Villa Médicis » sur la butte de Montmartre (voir Illustrations n°71 et 72). Le Bateau-Lavoir, outre son intérêt historique, il présente des avantages. D'une part, il figure au plan d'urbanisme directeur de Paris en zone A dite d'habitation et dans une zone de protection spéciale de l'habitation. D'autre part, il n'est pas isolé. Il s'inscrit dans un lieu marqué depuis le XIXe siècle par la présence d'artistes avec la cité d'artistes de la rue Norvins construite dans les années 1930 et l'aménagement par la Ville de Paris d'anciennes maisons de meuniers situés rue Girardon, rue de l'Abreuvoir et rue Norvins pour des artistes. Il revient pour les instances politiques de renforcer l'identité artistique de la butte de Montmartre par la protection des ateliers déjà construits et par l'aménagement de nouveaux.

Malgré la vétusté que présente le Bateau-Lavoir à la fin des années 1960, des acquéreurs, autres que la Ville de Paris, sont intéressés. Parmi eux, la Fondation néerlandaise Van Gogh d'Anvers, le neveu du célèbre peintre souhaiteraient le transformer en un musée à la mémoire de son oncle. Quelques années plus tard, leur projet se réalisera à Auvers-sur-Oise.

Finalement, la Ville de Paris acquiert par adjudication du 1er décembre 1969 le Bateau-Lavoir « dans le cadre des mesures propres à assurer la sauvegarde du patrimoine historique et artistique de Montmartre et plus particulièrement en vue de sa restauration et de son aména-

1/Archives de la Ville de Paris, dossier Bateau Lavoir.

gement en ateliers d'artistes ainsi que de l'extension d'un espace vert contigu »[1]. Mais, avant même que la Ville de Paris ne commence les travaux de rénovation, un incendie se déclare le 12 mai 1970 qui épargne seulement le rez-de-chaussée donnant Place Émile Goudeau. Les projets sont modifiés. Deux solutions se présentent :

1ère solution : reconstruire des ateliers-logements sur l'emplacement du Bateau-Lavoir avec la construction d'ateliers supplémentaires orientés nord. Un foyer pour artistes serait réalisé également. Et les sous-sols seraient aménagés en parkings souterrains.

2ème solution : Construire des ateliers sans programme de logements donnant sur un jardin public aménagé.

L'une et l'autre des propositions présentent la création d'ateliers communs aux artistes : atelier de soudure, de menuiserie, de céramique et de moulage.

En fait, c'est la reconstruction d'ateliers avec logements qui est décidée. Le Préfet de Paris confie leur réalisation à Claude Charpentier. Il prévoit d'aménager cinq ateliers pour des sculpteurs au rez-de-chaussée, contigus à une salle polyvalente tandis que quatorze ateliers destinés à la peinture seraient situés aux premier et au second étage du bâtiment.

Aujourd'hui, le Bateau-Lavoir se compose de vingt cinq ateliers-logements occupés essentiellement par des artistes étrangers. Sa réhabilitation confirme le caractère à la fois patrimonial et artistique de la Butte de Montmartre, non loin du 12 rue Cortot, ancienne demeure

où séjournèrent Auguste Renoir, (1841-1919), Maurice Utrillo (1883-1955), Emile Bernard (1868-1941) ou Suzanne Valadon (1865-1938), devenue le musée Montmartre à partir de 1960.

B/ La Cité Fleurie

Menacée par des promoteurs immobiliers, au début des années 1970, la Cité Fleurie, située 65 boulevard Arago dans le 13e arrondissement, s'engage dans un conflit avec la SEFIMA, le promoteur immobilier qui vient de l'acquérir pour la détruire et construire à sa place un immeuble de dix étages avec l'accord de l'architecte des Bâtiments de France. La concession que les deux architectes, Jean Ginzberg (1905-1983) et Pierre Pinsard (1906-1988) proposent avec la conception de quatorze ateliers-logements au rez-de-chaussée ne parvient pas à convaincre ses locataires qui constituent une association de défense présidée par Henri Cadiou (1906-1989), un de ses habitants et décident de nommer leur cité, la Cité Fleurie, certainement pour souligner le havre de verdure qu'elle offre avec sa voisine, la Cité Verte, située 147 rue Léon Maurice Nordmann, entre le boulevard Arago et le boulevard Blanqui, dans un contexte urbain dense et parfois austère en raison de sa proximité avec la prison de la Santé. Ils obtiennent l'annulation du permis de démolition et de construction par le tribunal administratif, le 13 juillet 1971. Achetée successivement par la Ville de Paris en 1973 pour un million de francs, (soit environ 152 449 □) puis par la société d'HLM, « Paix et progrès » en 1976, la Cité Fleurie avec ses 29 ateliers-logements finit par confirmer le caractère artistique du Sud de Paris.

1/ Note du 15 avril 1970 de la préfecture de Paris à Monsieur le Directeur de l'Action Culturelle, de la Jeunesse et des Sports, Archives de la Ville de Paris.

C/ La Ruche, une cité résistante

Si la Ruche est quelque peu délaissée pendant la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle génération d'artistes s'y installe dès 1947 dont Paul Reyberolle (1926-2005), Simone Dat, Elizabeth Dujaric de la Rivière… Lino Melano. Et elle est fréquentée par des critiques d'art comme Pierre Descargues.

L'emplacement et la vétusté de la cité attisent la convoitise d'une Société HLM « Le Nouveau Foyer » qui achète la Ruche pour la démolir et construire sur son emplacement une HLM avec des parkings en sous-sol. En février et en mars 1968, une enquête a été faite par un agent de la société d'HLM auprès de chaque locataire de la Ruche qui leur propose de partir contre indemnité ou relogement ailleurs ou devenir locataire ou copropriétaire. Les artistes déclinent ses offres pour un relogement dans le nouvel immeuble et décident de se mobiliser pour que Ruche soit classée comme le Bateau-Lavoir aux Monuments Historiques. Ils constituent l'« Association des Artistes de la Ruche » présidée par un de ses prestigieux anciens locataires, Chagall. Elle est soutenue par un comité d'honneur composé d'intellectuels comme Simone de Beauvoir (1908-1986) Sartre (1905-1980), Claude Roy (1915-1997), Berne-Jouffroy, René Char (1907-1988) et d'artistes, Calder, Bernard Buffet (1928-1999) , Pignon, Alain Resnais entre autres. Malgré la réaction des artistes, la société d'HLM persiste dans ses démarches et entend expulser les quatre locataires d'atelier qui n'y résident pas. L'intimidation ne résiste pas à la défense des locataires par l'avocate Gisèle Halimi.

Si la sauvegarde de la Ruche avec l'inscription de la Rotonde à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques, (19 janvier 1972) est acquise, il convient d'envisager son avenir de telle sorte qu'elle demeure une cité d'artistes vivante (voir Illustrations n°75 et n°76). La tourmente s'apaise lorsque, Monsieur et Madame Seydoux Fornier de Clausonne, sensibles aux difficultés que les artistes de la Ruche rencontrent, décident de fonder une société immobilière (3 juin 1971) avec L'Association pour la Sauvegarde de La Ruche afin de racheter ses bâtiments à la Société HLM, Le Nouveau Foyer. Elle les acquiert pour un montant de 156 660 F (soit 23 882 □). Une fois la Ruche sauvée de l'opération immobilière, il importe de rénover la Rotonde récemment inscrite à la demande des services du ministre de la culture sur l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques et de rénover les bâtiments situés sur le passage Dantzig et d'aménager l'ancien logement du gardien en ateliers ainsi que les bâtiments situés au fond du jardin avec l'aide de la Ville de Paris et du ministère des Affaires culturelles.

Dans une lettre que Monsieur Dujarric, gérant de la société civile, adresse le 10 juin 1977 à Monsieur Jacques Chirac, Maire de Paris, il confie « Grâce au mécénat privé et à la participation financière du ministère des Affaires Culturelles et de la Ville de Paris,… nous abordons maintenant la dernière tranche de notre programme. Lorsque celle-ci sera terminée, nous aurons rénové et construit 74 ateliers de peintres et de sculpteurs et en même temps préservé un espace vert de grande qualité ». Cependant la rénovation de La Ruche, même si elle ne relève pas du contexte des HLM, elle présente certaines caractéristiques propres au logement social. Landowski, directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris, le précise

« tant en ce qui concerne la recherche du coût minimum des travaux qu'en ce qui concerne les loyers qui pourront être proposés dont le prix ne devrait pas excéder en moyenne 400 francs par mois (soit environ 60 □) » dans un rapport de présentation remis au Maire de Paris en 1978[1].

Le financement de la Ville de Paris dans les travaux de restauration de la Ruche lui permet de désigner trois occupants sur l'ensemble de la cité.

L'action de la société immobilière semble avoir accompli sa mission de sauvegarde. Cependant les artistes entendent assurer la pérennité et l'indépendance de la Ruche par la création d'une fondation. Ainsi, la fondation Seydoux reconnue d'utilité publique, est créée en 1984. À travers les nombreuses phases, les locataires de la Ruche sont parvenus non seulement à défendre leur cité des affres immobilières mais à marquer le quartier par le développement de leur cité.

Aujourd'hui, la Ruche compte une centaine de personnes réparties entre le bâtiment de la Ruche, elle–même, les ateliers donnant passage Dantzig et les ateliers construits dans le jardin.

Comme les différents types d'atelier-logement viennent compléter l'atlas des formes architecturales de l'atelier d'artiste, c'est une population nouvelle de bénéficiaires qui est en train de se développer. Et s'ouvre alors une nouvelle histoire entre les artistes et un espace de travail conçu pour eux. De leur côté, les artistes habitants à la cité Fleurie, à la Ruche défendent leur lieu privilégié au milieu du vaste chantier de rénovation de la capitale. S'ils résistent contre la vague de modernité qui bouleverse l'urbanisme parisien, ils revendiquent une inscription différente dans la ville. Entre les programmes d'ateliers-logements et les cités d'artistes se dessinent des manières différentes de vivre et de travailler à Paris.

1/ Archives de la Ville de Paris,

PARTIE 10 : L'ARTISTE AU CŒUR DE LA RÉNOVATION URBAINE[1]

Dans son article intitulé « Préambule démographique aux projets d'aménagement de Paris », Louis Chevalier décrit la nouvelle physionomie que Paris présente au début des années 1960 par les termes suivants : « une population nouvelle, une répartition nouvelle, une société nouvelle » (1964, p. 335). La concision de la formulation souligne l'idylle urbaine que la capitale propose en privilégiant désormais le commerce des affaires et de la connaissance pour s'imposer comme un centre d'échanges international à la fois économique et culturel. L'afflux de la population venue de province, attirée par le travail, renforce la crise du logement et met en évidence l'insalubrité des habitations. Il y a urgence à reconsidérer la trame urbaine : d'une part, dans Paris *intra muros* avec l'éviction des industries, des activités artisanales et la destruction d'îlots insalubres, d'autre part le desserrement de la capitale grâce à la construction de grands ensembles et des Villes Nouvelles à ses alentours. Le plan d'urbanisme directeur (P.U.D.) conçu en 1959, est adopté en 1967, mais il est appliqué par anticipation dès 1961, ainsi la rénovation urbaine poursuit les travaux du baron Haussmann. La ville-outil disparaît, la ville des échanges se forme. En 1965, le schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme dans la Région Parisienne (S.D.A.U.R.P) définit les grands axes de restructuration de ce territoire avec la construction du quartier de la Défense, centre international des affaires et l'expansion de l'urbanisme avec la création de Villes Nouvelles. L'idylle urbaine s'accompagne d'un processus de renouvellement social profond dont le concept de gentrification peut rendre compte. C'est Ruth Glass qui, au début des années 1960, constate que « l'un après l'autre, nombre de quartiers populaires de Londres ont été envahis par la classe moyenne supérieure et inférieure, de petites maisons modestes de piètre apparence… ont été reprises en fin de bail et sont devenus des résidences élégantes et chères » (1963, p. XVIII). Et elle définit par le terme de gentrification le processus de transformation du bâti et social d'un quartier. Sa traduction en français par le terme d'embourgeoisement est peu satisfaisante : « ce ne sont pas des bourgeois ayant hérité d'un patrimoine familial important qui viennent habiter à la Bastille, encore moins à la Goutte d'Or » précisent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot (2004, p. 55). Et elle écarte les artistes, victimes mais aussi acteurs de la gentrification dans certains quartiers de Paris et ses environs. Si la rénovation urbaine de Paris détruit des quartiers d'artistes, elle dessine une nouvelle cartographie des ateliers dispersés dans les programmes sociaux implantés à Paris et dans ses environs. L'artiste, bénéficiant de soutien de la part de l'État, est engagé, parfois malgré lui, dans la politique de rénovation de Paris et de ses environs ainsi que la relation complexe entre le territoire et l'urbanité. Raymond précise « qu'on ne saurait confondre urbanité et territoire urbain. La délimitation d'un territoire comme « urbain » ne produit pas pour autant de l'urbain,

---

1/ Nous utilisons le terme de «rénovation urbaine« en nous référant à la définition que Yves Authier en donne dans son ouvrage *Sociologie urbaine* : «Au sens strict, il y a rénovation quand un nouveau bâti est édifié en lieu et place de celui qui lui préexistait« (2008, p. 106).

elle en propose seulement les conditions » dans son article «Urbain, convivialité, culture« publié en 1988 dans *Les annales de la recherche urbaine et* cité par Stébé (2001, p. 131). Son ouvrage *L'Architecture, les aventures spatiales de la Raison* (1984), attire l'attention sur la relation entre la production de l'architecture et la réception de ses habitants à travers leur manière de l'habiter. Si le chantier de rénovation que présentent certains quartiers de Paris et celui de restructuration du territoire de sa banlieue, il importe d'examiner la place de l'artiste. Habitant de quartiers gentrifiés ou des grands ensembles, dans quelle mesure peut-il contribuer à leur urbanité ?

I. LA RÉNOVATION URBAINE ET LA DISPERSION DES ARTISTES DANS LA VILLE

1. Paris sur la voie de la rénovation

Alors que la France achève la phase de la reconstruction au début des années 1950, Paris est appelé à penser autrement son aménagement territorial pour faire face à une crise aiguë du logement d'une part, et d'autre part pour devenir une ville moderne et dynamique avec des infrastructures efficaces. En effet, d'après le recensement de 1954, sa population s'élève à 2,9 millions d'habitants, sommet qu'elle n'atteindra plus jusqu'à aujourd'hui. La croissance de la population ne favorise guère les conditions de logements : plus de 100 000 logements sont déclarés insalubres à Paris. La modernisation s'impose. Dès les années 1960, commence un des plus grands chantiers de remodelage du tissu urbain parisien : 4 400 logements dits insalubres sont détruits et 5 700 logements neufs seront reconstruits dont 4 800 en logements sociaux qui se répartissent à travers l'implantation de différentes zones d'aménagement concerté (ZAC) dans la capitale. Le paysage urbain de l'agglomération parisienne est remodelé par la nécessité de construire des logements rapidement : les zones à urbaniser en priorité (ZUP), remplacées par les ZAC en 1969 peuvent en témoigner. L'agglomération parisienne en compte une douzaine à la fin des années 1960, dispersées sur son territoire. Il convient de démolir aussi des quartiers réputés insalubres, c'est le moment que Christian de Portzamparc nomme la *Tabula rasa* ou l'Âge II de la ville pour construire des logements dans les arrondissements périphériques, c'est-à-dire au-delà du mur des Fermiers Généraux. La destruction de la gare Montparnasse implique la refonte de son quartier qui deviendra au début des années 1970 avec sa tour, le symbole de la modernité. Le centre d'affaires de la Défense conçu dans le prolongement de la Bastille marque la révolution, cette fois-ci économique que Paris traverse. Inspirées des cités-jardins, cinq Villes Nouvelles sont dessinées autour de Paris pour contrebalancer l'efficacité illusoire que pouvaient représenter les grands ensembles. Expression d'une utopie urbaine, Evry, Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines, Melun et Sénart, construites entre 1966 et 1969, elles incarnent la devise « changer la ville, changer la vie » de l'époque. Y parviendront-elles ?

L'activité industrielle quitte la capitale et s'installe en province. Des espaces significatifs se libèrent dans le tissu urbain et deviennent propices à la construction de tours. Les

ateliers d'EDF disparaissent pour Beaugrenelle et le Front de Seine (15e) situés, à la proue de Paris, révèlent le nouveau visage de la capitale. Dans le 13e arrondissement, le centre commercial de la Place d'Italie ne peut faire douter de l'efficace offensive moderniste qui perce Paris jusqu'en son centre avec les Halles de Victor Baltard (1805-1874). Leur déplacement vers le marché de Rungis dégage quelque 2,5 hectares au cœur de la capitale. L'impressionnante rénovation de Paris n'accorde qu'une attention distraite à la présence des artistes à Paris. La démolition de l'atelier de Le Corbusier, installé dans un ancien couvent de jésuites, rue de Sèvres (6e) à la fin des années 1960 pour un immeuble de grand standing, s'érige en symbole : un des pères de la Modernité pris à son propre piège. La rénovation de Paris efface les traces industrielles voire artisanales qui subsistaient alors, éradique d'une manière souvent violente les traces de la pauvreté et de l'insalubrité que certains quartiers pouvaient présenter encore, pour afficher les signes indubitables de la modernité. Les tours de la Défense accueillent les sièges sociaux d'entreprises prestigieuses ou des hôtels, de nouvelles voies de circulation sont construites pour faciliter la circulation entre les différents quartiers, les voies sur berge, et avec la banlieue grâce au périphérique (1973). Et les efforts portés sur le logement pour des raisons hygiénistes avec la conception des HBM se déplacent vers le remodelage du tissu urbain de la capitale à partir des années 1960-1970.

2. Les artistes, victimes de la rénovation de Paris

À travers les différentes crises du logement que Paris traverse depuis le XXe siècle exigeant une politique de la part de l'État dans ce domaine, les artistes entrés dans les HBM à la fin de la Première Guerre mondiale, font partie de la population des bénéficiaires. Et leur présence dans les programmes sociaux témoigne non seulement de la politique menée en direction du logement social mais aussi de l'évolution sociologique quant à leur implantation dans le tissu urbain et à la population des bénéficiaires. Il suffit de considérer plus attentivement sur les différentes crises du logement qui affectent Paris en ce XXe siècle pour constater qu'à chacune d'entre elles, l'État et en l'occurrence à partir de l'habitat social tente de remédier au déficit de logements certes, mais aussi d'ateliers-logements pour les artistes. Dans le cadre de la rénovation de la capitale, nous concentrons notre attention sur une de ses facettes, celle qui détruit partiellement ou entièrement des rues, un quartier où s'étaient regroupés des artistes depuis la fin du XIXe siècle. Nous nous attachons à étudier plus particulièrement certaines opérations.

A/ Les crises de logement et les artistes

Rappelons pour mémoire qu'après la Première Guerre mondiale, la crise du logement à Paris notamment conduit l'État à développer un secteur immobilier locatif social. C'est le moment où les artistes « entrent » dans les logements sociaux et bénéficient d'un appartement et d'un atelier conçus selon les normes industrielles de l'époque. Lorsque la seconde crise éclate dans les années 1950 après la phase de la reconstruction, le plan Courant[1] met en

1/ Le nom du plan vient de son auteur Pierre Courant, alors ministre de la Construction en 1953, qui favorise la construction de logements en prenant des mesures fiscales et foncières.

place un ensemble de dispositifs juridiques, en 1953, qui visent à encourager la construction, en particulier, des logements sociaux. Les grands ensembles apparaissent. Driant résume ce mouvement : « L'époque de la construction massive est lancée » (*op. cit.* p. 99). Et la Ve République définit le logement comme une de ses principales priorités. L'ensemble des décrets promulgués en décembre 1958 regroupés sous le nom de « Urbanisme, HLM, crise du logement » en attestent. Il convient d'urbaniser le territoire avec la création de « Zones à urbaniser en priorité » (ZUP) qui cèderont la place aux « zones d'action concertée » (ZAC) en 1969. L'hermétisme des expressions n'a d'égal que l'efficacité de la politique du logement. La rénovation touche les quartiers insalubres de Paris, et si les artistes comptent parmi les victimes du bouleversement urbain, la politique de la Ville de Paris et celle du ministère de la Culture s'efforcent de les maintenir dans la capitale en les inscrivant dans les programmes sociaux et même dans les Villes Nouvelles. Ils sont dispersés dans les HLM, construits à Paris, dans la Petite Couronne avec ses grands ensembles et dans la Grande Couronne où les Villes Nouvelles seront bientôt construites. Bref, l'implantation des ateliers-logements accompagne fidèlement l'évolution de l'urbanisme. Et en cela, elle offre une déclinaison inédite de la relation entre l'artiste et la ville.

B/ La rénovation urbaine et les cités d'artistes

Certaines cités d'artistes évitent la démolition. Nous avons étudié précédemment la résistance que la Cité Fleurie (13e) mène dans les années 1970 à l'égard d'un promoteur immobilier ou celle de La Ruche (15e) grâce à la mobilisation d'artistes et de personnalités politiques qui prêtent leur célébrité à sa sauvegarde (voir Illustrations n°67 et n° 68) Dans le 18e arrondissement, en s'appuyant sur le loi Malraux de 1962[1] relative à la sauvegarde du patrimoine, le ministère des Affaires Culturelles préserve le Bateau-Lavoir (18e), lieu devenu mythique avec Picasso et Braque. Il est restauré et une quinzaine d'ateliers-logements y sont aménagés perpétuant la légende d'un des quartiers fréquentés par les artistes depuis le XIXe siècle (voir Illustrations n°63 et n° 64).

Mais toutes les cités ne connaissent pas le même souci de protection et plusieurs d'entre elles sont détruites comme la Cité d'Arsonval (15e) ou la cité située rue Campagne-Première. L'extension de l'hôpital Necker appelle la démolition des ateliers de Brancusi et des artistes qui vivaient dans l'impasse Ronsin (15e). Les constructions précaires que présentent les ateliers d'artistes ne résistent pas aux vagues de rénovation qui tentent d'offrir un visage moderne à Paris et à sa banlieue.

C/ Les grandes étapes de la rénovation de Paris

Dans les années 1960-1970, les opérations de rénovation portent essentiellement sur les arrondissements situés au nord et à l'est de Paris. Elles ouvrent la voie à l'architecture Moderne et fonctionnaliste qui ponctuent la ville avec des tours et des barres. La construc-

1/ Il s'agit de la loi n°62-903 du 4 août 1962 portant sur les secteurs sauvegardés. Elle vise la protection historique et esthétique de la France tout autant qu'elle facilite la restauration immobilière. Elle a pour but d'éviter la destruction ou une atteinte irréversible des quartiers historiques et de requalifier le patrimoine historique, architectural et urbain. Elle vient compléter une législation déjà entreprise dans ce domaine : la loi du 31 décembre 1913 et celle du 25 février 1943.

ENCADRÉ n° 11
L'ATELIER DE CONSTANTIN BRANCUSI : L'IMPASSE RONSIN À BEAUBOURG

À son arrivée à Paris, en juillet 1904, Constantin Brancusi commence à explorer la capitale à la recherche d'un atelier. Il rejoint rapidement les artistes de l'Europe Centrale installés dans le quartier de Montparnasse. Là, il vit et travaille 23 rue Odessa, mais l'espace restreint nécessite la location d'un autre, 54 rue de Montparnasse. Il est vrai que le travail de la sculpture exige de grands espaces : en 1912, il occupe un atelier, 47 rue de Montparnasse et un troisième, situé 36 avenue de Châtillon dans le 14e arrondissement. Cependant, son travail intense le conduit rapidement à chercher un atelier plus vaste. C'est ainsi qu'il s'installe, en janvier 1916, 8, impasse Ronsin située dans le 15e arrondissement où Alfred Boucher avait construit une trentaine d'ateliers d'artistes. Celui-ci, composé en fait de 3, permet à Brancusi de réunir ses matériaux, ses pièces et ses outils dispersés jusqu'à présent et d'y vivre. Il aménage une chambre noire, associant ainsi la photographie à son travail de sculpteur. Menacé d'expulsion en 1927, il décide d'acheter un terrain 18, rue Sauvageot pour y construire un atelier. Cependant, ses projets architecturaux ne semblant pas le satisfaire, il y renonce. Et, en 1928, il loue le 11 impasse Ronsin qu'il ne tarde pas à agrandir avec l'atelier lui jouxtant. Enfin, il en loue un troisième situé de l'autre côté de l'impasse. Finalement, 1936, il occupe un quatrième atelier mitoyen des deux premiers. L'extension de ses espaces de travail se poursuit avec la location d'un cinquième attenant, en 1941.

Lieu de travail aménagé en fonction des différentes techniques travaillées, il est aussi un espace d'exposition où il dispose ses pièces présentées sur les socles faisant partie intégrante de l'œuvre. Suite au retrait de la *Princesse X* du Salon des Indépendants en 1916, il préfère présenter ses pièces à ses collectionneurs dans son atelier. Il serait tentant de considérer son espace de travail et de vie comme un environnement à son tour. Visité par des collectionneurs, des galeristes surtout américains, ou encore des critiques d'art, il est un lieu de la création près de Montparnasse qui est bientôt menacé par l'extension de l'hôpital Necker. Max Ernst, Nicky de Saint Phalle, Tinguely habitèrent également dans l'impasse Ronsin.

À sa mort, en 1957, il revient à Georges Salles et à Jean Cassou d'exécuter le testament de l'artiste : « Je lègue à l'État français pour le Musée national d'art moderne absolument tout ce que contiendront au jour de mon décès mes ateliers situés à Paris, impasse Ronsin, numéro 11. … Ce legs est fait à charge par l'État français de reconstituer, de préférence dans les locaux du Musée d'art moderne, un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles ».[1] L'ouverture du Centre Georges Pompidou offre l'occasion de construire un atelier à l'identique de celui de l'impasse Ronsin devant l'édifice. Mais, c'est pour sa réouverture en 2000 que Renzo Piano conçoit un atelier ouvert au public et qui évoque l'impasse Ronsin. Situé de côté sur la Piazza, l'atelier de Brancusi est finalement son œuvre.

1. *L'Atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 14.

tion de trois tours-logements dessinés par Mario Heymann, Roger Anger et Pierre Pucillini[1], dès 1962, annonce la rénovation du quartier Reuilly-Diderot. Jean Dumont et Louis-Georges Noviant réalisent la troisième phase d'aménagement de la ZAC des Amandiers située dans le 20e arrondissement, en disposant les 261 logements sur deux tours composées chacune de 14 étages.

Mais l'ensemble le plus imposant revient à l'architecte allemand, Martin Schulz van Treeck, collaborateur de Ginsberg. Il réalise « les Orgues de Flandre » (1967-1976) dans le 19e arrondissement. Les 1 950 logements sont répartis sur quatre tours et deux immeubles comportant une crèche, une école et un centre commercial.

C'est dans ces architectures collectives que sont inscrits des ateliers-logements marquant la dispersion des artistes à travers les programmes sociaux dans la capitale. L'effort de rénovation concernant le quartier de Reuilly-Diderot (12e), peu fréquenté jusqu'alors par les artistes, présente près d'une quarantaine d'ateliers-logements (37). Tandis qu'une vingtaine sont construits respectivement dans les 19e et 20e arrondissements. Cette répartition n'obéit à aucune règle particulière si ce n'est à l'entente entre le ministère de la Culture ou la Ville de Paris et le bailleur social, la Régie Immobilière de la Ville de Paris (RIVP) ou l'Office Public d'Aménagement et de Construction (OPAC) pour concevoir des logements présentant des contraintes différentes des autres. Il n'y a guère de volonté de mixité sociale ou d'inspiration utopique alors. Il convient seulement de remédier à la destruction d'ateliers par des ateliers-logements conçus hâtivement dans des programmes sociaux.

Mais l'effort de rénovation se concentre au Sud de Paris, dans les 13e, 14e et 15e arrondissements dont l'activité économique est orientée vers l'industrie et l'artisanat avec une dominante de population ouvrière attachée aux usines Citroën situées dans le Sud du 15e arrondissement, aux usines Panhard (13e) par exemple. Les métamorphoses que le 13e arrondissement connaît depuis les années 1960 à aujourd'hui en font un véritable laboratoire d'études pour l'inscription de l'artiste dans la conversion du maillage urbain.

3. Le quartier de la gare Montparnasse, un exemple de dispersion et de reconstruction

L'opération de la rénovation des alentours de la gare Montparnasse atteint les habitants de condition modeste qui s'étaient installés dans ses alentours. En effet, des artistes, des artisans et des ouvriers avaient élu domicile aux franges de la ville. Lieu de prédilection des artistes peu fortunés depuis la fin du XIXe siècle, ils s'étaient organisés en cités et avaient improvisé des ateliers, certes insalubres et précaires d'une manière marginale, faisant fi des contraintes de l'urbanisme.

A/ La démolition des ateliers

Le projet de rénovation du quartier autour de la Gare Montparnasse aussi brutal puisse-

1/ Roger Anger (1923-2008) architecte, ouvre son agence à Paris en 1953. Admirateur de Le Corbusier, il conçoit les plans d'Auroville en Inde. Il implique Mario Heymann et Pierre Pucillini dans ce projet qui le conduira à ouvrir une agence à Pondichéry.

t-il paraître n'est pourtant pas récent. Dès 1934, Raoul Dautry (1880-1951)[1] et le préfet de Paris, Renard, avaient déjà envisagé de réaménager les alentours de la gare Montparnasse. Quand la rive droite ne semble plus suffire à contenir l'activité parisienne, la rénovation du quartier Montparnasse s'impose afin de créer un autre centre de gravité dans la capitale. Pour assurer le financement, la SNCF et la Ville de Paris réunissent leurs terrains respectifs et les redistribuent : immeubles administratifs, commerciaux, hôtel, parkings, logements. Ainsi la cession des terrains permet le financement des aménagements urbains comme l'élargissement des voies et surtout la construction d'une nouvelle gare au goût de la modernité. La réalisation du réaménagement implique la démolition de nombreuses constructions insalubres habitées par des artistes et des artisans malgré la menace perpétuelle d'expulsion. Ni la Cité Falguière, ni la Cité d'Arsonval ne peuvent contrarier l'action des promoteurs immobiliers qui les détruisent pour construire une résidence. Quant à la Cité Vercingétorix construite avec des matériaux de récupération de l'Exposition de 1889, si l'action menée par Jean Cocteau (1889-1963) et Picasso avait permis de la sauver en 1955, elle disparaît avec le plan de réaménagement de la gare Montparnasse. Les ateliers construits rue Vercingétorix et rue de l'Ouest sont démolis ainsi que ceux de la rue du Moulin-au-beurre, de la rue du Château et de la rue du Commandant Mouchotte où une cinquantaine fut rasée pour construire un grand hôtel.

Il est difficile d'évaluer le plus justement le nombre des ateliers disparus dans les années 1970 dans l'arrondissement. Au moins deux raisons peuvent l'expliquer : leur installation peu ordonnée dans le quartier et le permis de démolir délivré qui porte souvent sur plusieurs ateliers, voire une cité. De fait, les chiffres varient d'une manière importante d'une étude à l'autre. Ce sont plus de 1 000 ateliers qui sont détruits dans le 14e arrondissement et 3 500 sur l'ensemble de Paris. De son côté, « l'Association d'aide aux artistes peintres, graveurs et sculpteurs et statuaires professionnels sans atelier et sans logis » apprécie les besoins immédiats des artistes du quartier, entre 115 et 120 ateliers dont la moitié serait destinée à des sculpteurs au début des années 1960.

B/ La conception d'un nouveau quartier

Les alentours de la gare Montparnasse présentent un aspect plus accueillant et dynamique avec sa tour et sa galerie marchande, symbole d'audace architecturale qui semble tourner résolument le dos au passé haussmannien. Dans les années 1970, l'aménagement du quartier Montparnasse s'achève. Les zones investies par une population d'artistes et d'artisans, installations « spontanées », ont cédé la place à une forte concentration de logements sociaux répartie dans des ZAC. Et l'opération de rénovation se poursuit en direction du quartier de Plaisance dans les années 1980. La Zac Plaisance-Vandamme est implantée à l'Ouest du quartier Plaisance, entre la rue de l'Ouest, la rue Raymond Losserand et les emprises ferroviaires du réseau Sud-Ouest, elle est rejointe plus tard par la ZAC Jean Zay et la ZAC Didot (voir carte n°9). L'œuvre de la rénovation de la gare Montparnasse expulse la population

---

1/ Raoul Dautry (1880-1951), polytechnicien, il est nommé ministre de l'Armement sous le gouvernement Daladier 1939-1940). Et à la Libération, il est nommé ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme dans le gouvernement provisoire de la République Française (1944-1946).

des ouvriers, des artistes, des artisans et des marginaux qui s'étaient installés aux limes de la ville. Quelle place occupent les artistes dans le tissu urbain du Paris rénové? Il est bien connu en sociologie urbaine que la question du relogement constitue un moment de « tri » parmi la population. Le moment de la rénovation du quartier de la gare Montparnasse « trie » ses habitants. Les ouvriers ont la possibilité d'être relogés dans des logements sociaux situés de préférence dans la banlieue de Paris. De leur côté, les artisans recherchent des espaces appropriés pour leurs activités dans la banlieue Est ou Sud de Paris. Seuls les artistes, dont le caractère professionnel de leur activité est avéré d'après les récentes dispositions mises en place avec les instances ministérielles concernées, peuvent prétendre à un atelier-logement à Paris *intra muros* ou *extra muros*. L'insuffisance des données concernant la population des artistes qui habitent dans ce quartier et son relogement ne nous permettent pas de suivre avec précision leur trajectoire résidentielle. En revanche, l'étude des constructions d'ateliers-logements inscrits dans les programmes sociaux implantés dans ce quartier révèle d'une part, la lenteur des efforts réalisés pour reloger les artistes et d'autre part, le nombre insuffisant d'ateliers-logements construits dans le 14e arrondissement dans les années, voire les décennies suivantes jusqu'à aujourd'hui, pour compenser les démolitions.

C/ Les ateliers-logements

La DAC de la Ville de Paris d'alors justifie la construction d'un programme de logements sociaux comprenant des ateliers-logements, réalisée en 1981, « en vue de palier à l'actuelle pénurie d'ateliers d'artistes » dans le 14e arrondissement « où de nombreux ateliers ont été détruits ces dernières années » précisent les circulaires internes du ministère de la Culture. Seuls 61 ateliers-logements sont réalisés dans les années 1960 et 1970. Plus d'une trentaine seront construits dans les années 1980 (voir Illustrations n°69, n°70 et n°71). Mais il est certain que les efforts de la Ville de Paris et du ministère de la Culture ne parviennent pas à restituer la densité des ateliers que le 14e arrondissement avait connu et encore moins à satisfaire les artistes. Entre 1960 et la fin des années 2000 : 131 ateliers-logements sont construits ou aménagés dans l'ensemble de l'arrondissement dont la majorité se situe entre l'avenue du Maine et la gare Montparnasse. La rénovation du quartier, avec la quasi-disparition des artistes, modifie profondément son identité. Si sa population n'a cessé de diminuer entre 1962 et 1990, passant de 77 623 habitants à 59 058 habitants, elle témoigne d'une mixité sociale qui s'est affirmée au fil des décennies. La classe moyenne est présente dans les ZAC situées à l'ouest du quartier Plaisance et celle réalisée récemment rue Raymond Losserand et rue Didot, mais nous observons une augmentation de 58,7 % des cadres et des professions intellectuelles entre 1982 et 1999 sur l'ensemble de l'arrondissement. Autrement dit, les différentes étapes de la rénovation du secteur situé entre la gare Montparnasse, boulevard Brune et l'avenue du Maine, avenue Jean Moulin ont contribué à évincer les populations les plus pauvres, celles qui ne pouvait accéder au logement social, au delà du périphérique et à attirer la classe moyenne, les cadres supérieurs et les professions intellectuelles. Un des effets de la rénovation apparaît dans la déstructuration de la « sociabilité artistique » : égrenés par 2, 3 ou 4 par programme de logements sociaux, les immeubles ateliers étant rares, ils ne peuvent

témoigner du Montparnasse de l'Entre-Deux-Guerres, ni même des années 1950. Ils sont des habitants ordinaires ou des acteurs de la mythologie quotidienne. Les aînés s'en sont allés emportant avec eux une partie de la légende attaché à Montparnasse. Entre les artistes habitant dans ce quartier, fréquentant les cafés du carrefour Vavin à proximité des académies privées, des liens amicaux et artistiques s'étaient tissés renforcés par de vifs débats autour de l'abstraction ou du surréalisme.

Par contre, subsiste la volonté profonde de maintenir, symboliquement, l'identité du quartier. La rénovation des alentours de la Gare Montparnasse présente le tournant d'une transformation profonde du quartier avec l'implantation de ZAC où les artistes reconnus comme étant professionnels bénéficient d'un atelier-logement. Si les différentes opérations menées réalisent un maillage distinct du quartier, elles soulignent une inscription différente de l'artiste dans le quartier. L'implantation des programmes sociaux avec leurs ateliers-logements constitue un levier social qui distingue les artistes professionnels des amateurs tout en définissant leur installation dans un cadre régulé et maîtrisé.

4. L'artiste, un vecteur de la revitalisation du centre de Paris

Si l'artiste est victime de la rénovation de Paris qui détruit en grande partie les ateliers dans le quartier Montparnasse, il peut devenir paradoxalement l'un de ses acteurs privilégiés comme peuvent en témoigner les transformations du quartier Beaubourg. Alors que le chantier de la rénovation de Paris s'emploie à éradiquer les îlots insalubres pour laisser apparaître la physionomie d'une capitale moderne, dissimulant non sans mal son intention irrépressible d'être la capitale symbolique de l'Europe, la définition de son centre revêt une importance particulière. À la différence de New York et de Londres dont l'activité des affaires siège au cœur de la ville, affirmant ainsi leur vocation économique et financière, Paris adopte la solution du double centre. En effet, il est préféré à Paris de concentrer l'activité tertiaire à La Défense, dont l'architecture audacieuse du Centre des Nouvelles Industries et Technologies (CNIT) et des tours relate l'ambition internationale de la capitale et réaffirmer en son centre historique son attractivité culturelle et artistique. Reliés par un réseau de métro et un réseau express régional (RER), ils se présentent comme les deux pôles emblématiques d'une capitale aspirant à conquérir une place favorable sur l'échiquier de l'économie globale. D'un côté, la Défense s'assimile à Paris au point d'être considéré comme un de ses quartiers, d'autre part, le centre au sens géographique du terme, se déplace du site historique pour élire domicile à l'emplacement du marché, cœur de l'activité quotidienne de la population.

A/ Les Halles et le quartier Beaubourg

La rénovation apparaît comme un profond bouleversement de l'identité du centre de Paris mis en scène avec la disparition des Halles et la construction du Centre Georges Pompidou. Quand l'activité du marché de gros des Halles ne parvient plus à satisfaire aux besoins de la population parisienne largement augmentée, et surtout ne correspond plus à l'identité d'une capitale, l'État décide de le déménager à Rungis. La restructuration du centre de Paris n'est pas

la seule. À la même période, Londres s'engage dans une transformation profonde dont Glass a su observer, dès le début des années 1960, dans le quartier de Barnsbury, un de ses effets à travers la gentrification. Le quartier ouvrier de Bethnal Green situé à l'Est de la capital est remanié et sa population dont Mickael Young et Peter Willmott ont analysé les liens de parenté (2010) est relogée à Greenleigh, un quartier pavillonnaire situé à une trentaine de kilomètres de la capitale. Et Londres choisit de reprendre l'espace occupé par son marché de gros, situé à Covent Garden, entre le quartier animé de Picadelly et Soho[1] à l'Ouest et le centre d'affaires à l'Est, pour créer une zone commerçante composée de boutiques.

Mais le projet des Halles suscite une vive polémique qui révèle l'attachement des Parisiens à ce lieu symbolique et l'intuition qu'une époque est en train de se défaire. André Fermigier (1923-1988)[2], critique en architecture et en urbanisme, use de ses chroniques pour livrer combat dans « la Bataille de Paris ». François Loyer souligne « Le mérite d'André Fermigier est d'avoir très tôt dénoncé les méfaits d'une croyance naïve dans les formes les plus sommaires de l'architecture et de l'urbanisme contemporain et d'avoir démontré à l'inverse la valeur d'un patrimoine historique jusque-là parfaitement méprisé » (1991, p. 9). « L'affaire des Halles » constitue « de toutes les opérations de rénovation urbaine entreprises en France, c'est une des plus considérables, non tant par son étendue spatiale que par son coût financier et surtout sa localisation : restructurer le centre de Paris, c'est évidemment bouleverser les conditions de vie des habitants du centre mais, beaucoup plus profondément, c'est conditionner directement le fonctionnement et le développement de toute l'agglomération, le rôle national et international de la capitale » soulignent les sociologues Jean-Pierre Worms et Emmanuelle Regnault au moment du chantier (1974, p. 487). En dépit des vives protestations que suscite la destruction des Pavillons, construits par Victor Baltard en 1847, le centre de Paris deviendra un nœud de communication avec la banlieue et un forum de commerces et de cinémas. Dans ce mouvement de réaménagement du quartier, l'État décide à la fin de 1969, la création d'un centre international d'art et de culture sur le plateau Beaubourg situé à l'est des Halles.

a/ Le Centre Georges Pompidou

Le projet que l'État nourrit depuis quelques années, à savoir créer un centre international de la culture comme l'on fonde un centre international des affaires, rencontre une opportunité inespérée avec le Plateau Beaubourg. Ce dernier présente un vaste quadrilatère délimité par les rues du Renard (à l'Est), Saint Martin (au Sud-Ouest), Rambuteau (au Nord) et Quincampoix (à l'Ouest) où se trouvait un îlot insalubre démoli pour devenir un terrain vague. Bien que le projet culturel soit flou, oscillant entre une bibliothèque publique et un musée d'art moderne, « la décision est prise… d'assigner au plateau une vocation culturelle avec quelques logements sur la lisière nord » comme le souligne *Le Nouvel Observateur* daté du 21 septembre 1970. L'ambition

---

1/ Le quartier Soho à Londres situé dans l'arrondissement de Westminster. À l'origine, il s'agit d'un village que la Couronne achète au XVIe siècle. Il commence à s'urbaniser seulement après le grand incendie qui ravagea Londres en 1666.Le terme de Soho est à distinguer de SoHo (South Houston) qui désigne à New York, le quartier situé à l'Ouest de Houston Street.

2/ André Fermigier (1923-1988), maître de conférences à la Sorbonne, journaliste à *l'Observateur,* puis au journal *Le Monde*, il est également éditeur.

d'un pôle culturel international au cœur de Paris, voisin du musée Louvre vient compléter le complexe commercial des Halles. Ainsi, le Centre Georges Pompidou est-il décidé sur le plateau Beaubourg. Inspiré de *Kulturhuset* -la maison de la culture- de Stockholm, créée au début des années soixante par Pontus Hultén, non loin du quartier du Château Royal, le Centre Georges Pompidou accueille une bibliothèque publique, le musée national d'art moderne créé par Jean Cassou (1897-1986)[1] au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et le Centre de Création Industriel. La singularité de ce centre, à la fois vaisseau et usine de la culture, devient rapidement un objet de curiosité architecturale grâce à l'audace de deux jeunes architectes, Renzo Piano et Richard Rogers, et surtout un lieu culturel dont les sociologues en tarderont pas à mesurer ses effets sur le public et sur le quartier à l'instar de Michel Messu (1994).

b/ Des ateliers

Avant même que le Centre Georges Pompidou ne soit inauguré en 1977, la Ville de Paris recense les locaux dont elle est propriétaire dans le quartier, susceptibles d'être reconvertis en ateliers d'artistes. Ainsi une dizaine d'anciens commerces sont-ils listés dans le quartier des Halles pour être aménagés en ateliers destinés aux artistes. Les démarches se précisent en 1974 autour de quelques bâtiments, situés près des Halles : rue des Bourdonnais, rue des Halles, rue des Déchargeurs et rue de la Ferronnerie. Et la Ville de Paris décide de construire avec le soutien de l'OPHLM sept ateliers-logements rue Quincampoix qui seront livrés en 1975. De fait, autour du Centre Georges Pompidou gravitent rapidement des ateliers d'artistes qui contribuent à requalifier le quartier populaire en un lieu culturel et artistique. Et les galeries d'art ouvertes vers l'art contemporain comme la galerie Beaubourg, la galerie Templon ou celle d'Yvon Lambert ne tardent pas à s'installer dans les rues avoisinantes finissant d'arrimer le centre de Paris à l'art. La dimension de l'opération prend une ampleur particulière compte tenu de sa situation stratégique : les Halles constituent le nœud des échanges du réseau métropolitain et ferroviaire desservant la Petite et la Grande Couronne.

c/ Un quartier rénové

L'originalité de la rénovation de ce quartier s'est opérée en incluant le Centre Georges Pompidou qui semble perpétuer le foyer artistique que représentait, quelques siècles plus tôt, le Palais du Louvre. Les artistes installés dans les ateliers-logements situés dans les rues voisines, au cœur de la cité, participent au processus de gentrification du quartier. Certes, ils ne peuvent être qualifiés de pionniers urbains comme le sont à la même époque ceux qui fuient Manhattan à New York pour s'installer à Hoboken ou à Newark (*supr*a Partie 8). L'implantation d'ateliers-logements, près du Centre Georges Pompidou relève d'une volonté de constituer un quartier artistique. Quelques années auparavant, la Cité Internationale des Arts, avec ses 240 ateliers, en élisant domicile sur le quai de l'Hôtel de Ville, annonce déjà l'orientation du centre de Paris (voir carte n°10). Si les artistes étrangers y séjournent quelques mois, une année au plus, ils soulignent néanmoins l'ouverture de la capitale à des échanges artistiques internationaux. À tra-

---

1/ Jean Cassou (1897-1986), écrivain, critique d'art, il participe au Cabinet de Jean Zay alors ministre de l'Éducation nationale et des beaux Arts du Front populaire. Il est nommé conservateur en chef du musée national d'art moderne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.

vers quelques rues, se dessine le parcours d'une carrière artistique depuis le travail réalisé dans l'atelier, acheté dans les galeries avant d'être finalement exposé aux cimaises du musée national d'art moderne, signe de la reconnaissance ultime. La bohème s'en est allée, mais le mythe de Paris, à la fois élitiste et populaire, perdure à travers le chantier de la rénovation.

Paradoxalement, le Centre Georges Pompidou qui participait d'un élan démocratique de la culture et de l'art déloge les habitants « originaires » modestes et vulnérables vers les grands ensembles de la banlieue pour attirer les cadres supérieurs et les professions libérales. Si le phénomène de la gentrification apparaît plus tardivement à Paris qu'à New York ou Londres, il s'insinue sournoisement dans le tissu urbain. Le processus de gentrification du quartier en cours rejoint la réhabilitation du quartier du Marais qui expulse ses artisans et ses ouvriers comme le souligne Daniel Pinson[1] pour attirer les milieux aisés, amateurs d'art et de culture. Progressivement les ateliers d'artisanat et les commerces disparaissent, des galeries d'art s'installent tandis que l'intérêt porté pour la sauvegarde du patrimoine se poursuit, l'Hôtel Salé est rénové en vue d'accueillir le musée Picasso[2]. La rénovation des Halles et du Plateau Beaubourg a son corollaire avec la réhabilitation du quartier du Marais, soutenue par la politique de sauvegarde du patrimoine récemment défendue par Malraux.

d/ La rénovation sociale

Entre 1954 et 1975, la population du 4e arrondissement diminue de 66 621 habitants à 40 466 habitants, la destruction et l'amélioration des habitations en sont les principales causes. Le processus de la gentrification apparaît nettement au début des années 1980, période marquée par la conversion du quartier des Halles et du Plateau Beaubourg. En effet, la population des chefs d'entreprises diminue progressivement à partir de 1968 et plus nettement à partir de 1982. Il en est de même pour les ouvriers dont la baisse s'annonce entre 1968 et 1973. Entre 1962 et 1982, leur part dans la population active de l'arrondissement diminue considérablement : elle passe de 17,2 % à 7,4 %. Ce phénomène correspond au moment où la rénovation de l'arrondissement commence. D'une manière quasi-symétrique, les cadres supérieurs, les professions intellectuelles et supérieures augmentent à partir de 1968. Ce mouvement se confirme entre 1968 et 1975, leur pourcentage double presque (en 1968 : 4,7 %, en 1975 : 8,2 %). C'est la période où l'identité ouvrière de l'arrondissement bascule vers celle des catégories sociaux-professionnelles supérieures et intellectuelles. Cette tendance se confirme dans les années 1999. Il importe de souligner également la baisse de la population de l'arrondissement

En 1990, soit plus de dix ans après l'ouverture du Centre Georges Pompidou, l'arrondissement compte alors 32 226 habitants tandis qu'en 2005, il n'en compte seulement à 28 600 habitants. En revanche, sa composition ne change guère. La rénovation urbaine s'est accompagnée d'une rénovation sociale : peuplé majoritairement d'ouvriers ou d'employés travaillant aux Halles, ce sont les cadres supérieurs qui deviennent de plus en plus nombreux (Voir tableaux n° 9 et n° 10).

1/ Daniel Pinson, *Des banlieues et des villes,* Paris, Les éditions Ouvrières, 1992.

2/ En 1985, la rénovation de l'hôtel Salé confiée à l'architecte Roland Simounet (1927-1996) est achevée pour accueillir le musée Picasso dont les collections sont constituées à partir de la dation que la famille de l'artiste fit à l'État à sa mort.

5. Les artistes, de l'autre côté du périph'.

La rénovation de Paris s'accompagne du remodelage de la banlieue pour permettre le desserrement de la ville. En 1964, la refonte administrative de Paris et de sa banlieue, à savoir la création du département de la capitale *intra muros* et celle de trois départements, le Val de Marne (94), les Hauts-de-Seine (92) et la Seine-Saint-Denis (93), contribue à renforcer la distinction entre l'Ouest de la capitale où le quartier des affaires de La Défense est implanté, et le Nord et l'Est où les communes concentrent un habitat social plus important.

A/ La proche banlieue

a/ Boulogne-Billancourt : les artistes et la rénovation d'une commune.

Certaines communes comme celle de Boulogne-Billancourt, située aux limites de la frontière du périphérique, jouent le rôle d'espace de régénération, de transition entre Paris et la Grande Couronne. Les travaux menés par Eun-Gi Eun (2005) soulignent la mutation qu'opère la commune dans les années 1960. En effet, elle est partagée entre l'activité industrielle attirant de nombreux ouvriers et l'aisance d'une bourgeoisie cultivée. Le contraste est saisissant. Entre les *sheds* d'usines qui dessinent le paysage situé au sud de la commune et l'architecture moderne de maisons particulières commandées par de grands amateurs d'art ou des artistes de renom au nord, Boulogne-Billancourt présente un intérêt peu commun pour l'innovation industrielle et pour la création. Si la blanchisserie a longtemps été une activité dominante, l'essor de la ville tient à l'implantation d'usines de construction d'avion avec les Frères Voisin, d'automobile avec Louis Renault dont l'emprise progressive des usines sur le site de Billancourt est à la hauteur de sa réussite. L'esprit d'innovation explore aussi un domaine alors naissant, le cinéma. Étienne-Jules Marrey (1830-1904)[1], en inventant le chronophotographe (1887), ouvre la voie à l'installation de studios de cinéma à Boulogne-Billancourt qui disparaissent progressivement avec la Nouvelle Vague[2].

Boulogne-Billancourt accueille la modernité dans ses nombreuses facettes et présente une ouverture particulière à l'art. Il est vrai que des personnalités comme celle de Kahnweiler, marchand d'art réputé, attire à son domicile, rue de la Mairie, Léger, André Masson (1896-1987), Braque, Juan Gris (1887-1927), Jacob, Pierre Reverdy (1889-1960)… Et bientôt, Les « dimanches de Boulogne » deviennent un rendez-vous de la vie artistique parisienne. La singularité de Boulogne-Billancourt ne peut échapper à Le Corbusier qui y forme son langage architectural à travers la construction de maisons destinées à des artistes (*supra* Partie 4), d'immeubles, mais aussi la ville elle-même. Il conçoit avec Pierre Jeanneret un plan d'aménagement de la commune en 1935 qui est une esquisse de la futur Cité radieuse. À proximité des usines, des logements sociaux sont construits pour les ouvriers près de la Seine, rue Point-du-Jour et avenue du Général Leclerc. Bref, Boulogne-Billancourt est décidément la ville de

---

1/ Étienne-Jules Marey (1830-1904), ses connaissances en physiologie associées à ses travaux pionniers dans le domaine de la photographie et le cinéma permettent de représenter la décomposition du mouvement.

2/ La Nouvelle Vague désigne la production cinématographique qui se démarqua en 1959 à l'occasion du Festival de Cannes. Il s'agit d'un mouvement informel de jeunes cinéastes qui revendiquent un regard libre sur les mouvements de la société. Ses principaux représentants : François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Agnès Varda...

la modernité.

Dans le mouvement de désindustrialisation qui affecte Paris et sa région, la commune de Boulogne-Billancourt amorce une conversion profonde vers le secteur tertiaire dès les années 1950. La physionomie ouvrière des quartiers insalubres disparaît peu à peu : la population s'inverse entre 1954 et 1968 au profit des professions libérales et des cadres supérieurs (voir tableau n° 10).

Les ateliers-logements

Profitant de l'opération de rénovation dans laquelle s'est engagée la partie sud de la commune, le ministère de la Culture décide, en 1974, la construction de 18 ateliers-logements dans le secteur du Pont de Sèvres, en face des usines de Renault (voir carte n°11). L'opération de rénovation présente une opportunité intéressante pour offrir des espaces d'habitation et de travail à des artistes dans un quartier relié au centre de la capitale par une ligne de métro. Si l'implantation ne relève pas clairement d'une conception précise de l'artiste et encore moins de l'urbanisme, elle répond à l'urgence de loger les artistes. De fait les peintres et les sculpteurs, bénéficiant d'un atelier-logement à Boulogne-Billancourt, participent à la rénovation urbaine et sociale de la partie Sud de la commune et ils assurent la cohésion de l'identité de son ensemble. Le retour d'artistes est une manière de renouer avec l'époque des déjeuners de Kahnweiler et des studios de cinéma. Ils confirment le phénomène de gentrification amorcé dès la fin des années 1960 qui permet l'homogénéisation des quartiers situés au nord avec ceux du sud de la commune.

Les réalisations de Boulogne-Billancourt assurent une transition géographique entre la capitale et sa région récemment redéfinie. Associés étroitement au desserrement de Paris, les artistes sont également impliqués dans la construction plus ou moins rapide de grands ensembles répartis entre la Petite et la Grande Couronne.

b/ Les artistes et la marche vers la banlieue

Le desserrement de la capitale ne peut être réalisable qu'avec la refonte des communes situées dans la Petite Couronne tandis que la conception des Villes Nouvelles inspirées des cités-jardins et porteuses d'utopie, sont construites sur des terres agricoles conquises. De fait, un anneau périurbain se dessine progressivement autour de Paris à une distance de 20 kilomètres en moyenne où des programmes de logements sociaux naissent autant d'opportunités foncières que de volontés communales ou des bailleurs souligne Martine Berger (2008). L'alliance de la verdure qu'offrent les paysages, et le confort, symbole de la modernité, devrait faciliter le franchissement du périphérique en construction, aux artistes.

La Petite Couronne

Jusqu'à présent, les artistes, les Impressionnistes, pour l'essentiel d'entre eux, avaient fréquenté les bords de la Seine, près de Pontoise ou les environs de Fontainebleau, attirés surtout par les recherches esthétiques que ces paysages leur inspiraient. Près d'un siècle plus tard, c'est la pression liée à la crise du logement à Paris et la politique d'aide en direction des artistes qui encouragent leur installation à une plus grande distance de la capitale. Dans les années 1960, ils se situent principalement dans la Petite Couronne, concentrés inhabituelle-

ment à l'Ouest et au Sud et ils conquièrent la Grande Couronne grâce aux Villes Nouvelles (voir carte n°12).
C'est dans les communes limitrophes ou proches de Paris que l'on observe une plus grande densité d'artistes bénéficiant d'un atelier-logement : Aubervilliers, Malakoff ou Boulogne-Billancourt. Par contre, les communes du Plessis-Robinson ou Vanves, qui avaient été les précurseurs de l'introduction des artistes dans les cités-jardins, à la fin des années 1920, ne présentent pas d'ateliers-logements. En effet, leur implantation est liée à des chantiers de rénovation importants comme en témoigne Boulogne-Billancourt.

À Aubervilliers, les ateliers-logements participent de la grande vague de constructions entre 1948 et 1980 au cours de laquelle, 6 202 logements sociaux ont été réalisés. Ils suivent les différentes tranches de la Maladrerie Émile Dubois (voir Illustration n°73). Mais l'opération de démolition et de reconstruction du centre d'Ivry-sur-Seine[1] accorde une attention particulière aux artistes. Malgré le relogement de 85 % des habitants répartis entre le centre rénové et les HLM, Jean Renaudie (1925-1981) parvient à concevoir un contexte artistique plus large dans la trame urbaine (voir illustration n°72). Parallèlement à la réalisation d'ateliers-logements, la municipalité marque son engagement culturel : le Credac, un centre d'art s'ouvre et un espace dédié à la pratique artistique est intégré à l'une des tours.

S'il fallait dessiner les axes de développement de la récente région Île-de-France, nous pourrions définir un axe situé au Nord de Paris, partant de Cergy-Pontoise passant par Saint Denis et se dirigeant vers Roissy alors qu'un deuxième axe, depuis Mantes-la-Jolie relie la Défense, Paris à Marne-la-Vallée. Enfin le troisième, l'axe Sud reliant les trois villes nou

velles, Saint-Quentin-en-Yvelines, Évry et Melun-Sénart. Sur ces trois axes se localisent les ateliers-logements de Paris et de la région Île-de-France.

B/ Les Villes Nouvelles

La création des cinq Villes Nouvelles dans la région parisienne relève de la volonté de créer autant de centres administratifs, économiques, hospitaliers et universitaires visant à la fois à décongestionner la capitale et à remédier à la faillite des grands ensembles. Paul Delouvrier (1914-1995)[2] établit la planification urbaine de la région parisienne, au début des années 1960, qui ouvre l'horizon vers un nouvel enchantement urbain et social inspiré de l'urbanisme anglais. Destinées à accueillir près de 500 000 habitants, seulement moins de la moitié y résideront. Leur réalisation aux avant-postes de Paris présente une déclinaison de l'habitat, depuis les maisons individuelles regroupées dans des « hameaux » ou des « cottages » aux logements sociaux et conquiert l'espace des terres agricoles. Si, en 1968, la part du logement collectif est égale à celle du logement individuel à Évry, Melun et Saint Quentin, par contre

---

1/ Nous faisons référence à deux articles : « La rénovation du centre d'Ivry-sur-Seine (1963-1988) » Françoise Moiroux, *AMC*, n° 154, septembre 2005, pp. 91-98 et à « Les artistes… des locataires comme les autres », *L'Habitat social, n° 54,*. juillet-août 1980.

2/ Paul Delouvrier (1914-1995) appartient à l'École des cadres d'Uriage. Entre 1961 et 1969, il est délégué général au District de la Région de Paris. Il est considéré comme le père des Villes Nouvelles.

cette dernière est prédominante à Cergy-Pontoise et à Marne-la-Vallée. En ce qui concerne le logement social, il représente 50 % des logements construits depuis 1968 à Cergy-Pontoise, Évry, Melun et Marne-La-Vallée et seulement 18 % à Saint Quentin en Yvelines.

C/ Les Villes Nouvelles et les artistes

L'implantation des ateliers-logements, à partir de 1978 à Marne La vallée, à Évry et à Saint-Quentin-en-Yvelines et seulement dans les années 1990 à Cergy-Pontoise souligne l'importance prêtée à la figure de l'artiste dans leur réalisation (voir tableau n°12). C'est Évry qui leur accorde une place privilégiée avec une localisation centrale : le quartier des Passages, surnommé le quartier des Artistes par les habitants, se situe au centre-ville, non loin de la préfecture, de la gare et du centre commercial. Jacques Guyard, ancien maire d'Évry précise que « dès 1975, des logements-ateliers pour artistes sont financés en HLM avec le concours du ministère de la Culture, avaient été prévus dans l'immeuble des Passages. Cette cité des artistes accueille une population cosmopolite, un peu bohème, créative et sympathique » (2003, p. 156). Ils se mêlent à une population composée majoritairement de cadres moyens (8,2 %) et d'employés (10,5 %) comme à Marne-la Vallée. Par contre, les artistes (8 ateliers-logements) à Saint Quentin en Yvelines sont associés à une population où la proportion des cadres supérieurs et des professions libérales (6,8 %) et celle des cadres moyens (11,2 %)[1] sont plus élevées que dans les autres Villes Nouvelles. Ce phénomène se poursuit dans les années 1970 au cours desquelles la segmentation de la PCS 3 (cadres supérieurs et professions libérales) représente 18 % en 1975. Et elle renforce l'identité de l'Ouest « bourgeois » de la région parisienne.

Cergy-Pontoise est la seule Ville Nouvelle à bénéficier d'une école nationale supérieure d'art située au centre de l'agglomération tandis que la cité Paul Cézanne avec ses 14 ateliers-logements sont localisés à l'écart. Si le critère du calme semble avoir présidé à ce choix, il n'en demeure pas moins que les artistes en tant qu'habitants n'entretiennent qu'une relation distendue avec le centre d'autant plus qu'une ignorance réciproque s'est établie entre l'école et les artistes de la cité Paul Cézanne.

La cinquantaine d'ateliers-logements, dispersés dans les Villes Nouvelles participant à la périurbanisation de la région parisienne, et elle permet de répondre à la demande des artistes sans pour autant les associer étroitement à leur fondation. On pourrait voir, à travers l'invitation faite à des architectes de renom pour dessiner des perspectives, des quartiers ou encore réaliser des commandes publiques ainsi qu'à travers l'inscription plus discrète des ateliers-logements dans la trame urbaine, la volonté de attribuer à la ville des caractéristiques propres qui préservent chacun d'entre elles de l'anonymat des grands ensembles.

C'est aussi une manière de renouer avec l'idée bien connue que l'art préside à la fondation d'une ville. Dani Karavan trace l'Axe majeur à Cergy-Pontoise (voir Illustration n° 75), Ricardo Bofill dessine les Espaces d'Abraxas à Noisy-le-Grand. Soutenues par la commande publique, des réalisations ponctuent l'espace des villes : Pol Bury (1922-2005) intervient

1/ Les données proviennent de l'article de Pierre Deit, « Cinq Villes Nouvelles dans la Région parisienne », *Économie et statistique*, n°50, novembre 1973, pp.61-66.

dans la cité solaire du Luzard à Marne-la-Vallée (1972), Marta Pan (1923-2008) conçoit une sculpture pour la Gare de Saint-Quentin-en-Yvelines (1985) (voir Illustration n°74) ou encore Christine O'Loughin réalise le Monument de la Paix à Élancourt (Saint Quentin en Yvelines).

II. LE 13e ARRONDISSEMENT, UN TERRITOIRE D'UTOPIES ?

Si la périurbanisation s'étend autour de Paris, il est un arrondissement dont l'évolution condense à lui seul, la transformation sociale et urbaine qui bouleverse la capitale et sa région à partir des années 1960. C'est le 13e arrondissement qui évolue de la société industrielle vers l'industrie post-industrielle.

1. Un laboratoire social et ses utopies

Parmi les vingt arrondissements de Paris, le 13e est devenu, depuis les années 1950, l'objet d'études de sociologues qui, tour à tour, se sont penchés sur sa singularité et son évolution. Considéré comme un véritable laboratoire social dans l'esprit de l'École de Chicago, il suscite l'intérêt intellectuel de Pierre-Henri Chombart de Lauwe (1913-1998) et de Renaud Sainsaulieu (1935-2002)[1], engagés également l'un et l'autre dans sa vie quotidienne. Chombart de Lauwe, disciple de Marcel Mauss (1872-1950)[2], alliant l'approche morphologique de la ville dans la lignée de Durkheim et de Halbwachs à celle de l'École de Chicago, qu'il introduit en France, fonde la sociologie de la ville en France dans les années 1950. En confrontant l'espace de Paris au schéma radioconcentrique que Burgess établit de Chicago, il observe plutôt une franche opposition entre les arrondissements situés à l'Est (entre le 12e et le 20e arrondissement) au caractère ouvrier et ceux de l'Ouest (entre le 15e et le 17e arrondissement) aisé. Et, Chombart de Lauwe mène une longue enquête sur les familles ouvrières à Paris en portant un intérêt particulier sur leur espace social. Loin d'être le seul arrondissement marqué par la population ouvrière dans les années 1950, il est en revanche le premier à présenter de profondes opérations de rénovation qui, peu à peu, lui donnent une physionomie résolument moderne. L'îlot 4 du quartier de la Gare devient sous le regard d'Henri Coing un champ d'études à partir duquel il analyse le travail à l'œuvre de la régénération en cours (1966). L'attention que des sociologues prêtent au 13e arrondissement souligne, un de ses traits particuliers, ce sont les différents défis qu'il lance à l'égard de la ville. Anne Raulin (2008) remarque la succession de formes utopiques : ouvrière : avec son activité économique, communautaire de par l'engagement plus politique et social que religieux des dominicains, des jésuites et de la Mission de France[3], et enfin l'utopie pluriculturelle portée par les réfugiés du Sud-Est asiatique dans les

1/ Renaud de Sainsaulieu, président de l'université populaire du 13e arrondissement. Il est membre de l'Association pour le développement et l'aménagement du 13° (Ada 13) avec Pierre-Henri Chombart de Lauwe.

2/ Marcel Mauss (1872-1950), anthropologue et sociologue, il fonde l'Institut d'Ethnologie de Paris avec Lucien Lévy-Bruhl et Paul Rivet. Il ouvre la Chaire de Sociologie au Collège de France, en 1931. Son étude sur la notion du don, en particulier, marque l'histoire de la pensée.

3/ La Mission de France est créée sur l'initiative du cardinal Suhard en 1941 dans le souci d'une proximité entre l'Église et le monde rural et ouvrier. Lorsque le Vatican interdit aux prêtres d'exercer une activité professionnelle en 1954, La Mission de France est déclarée comme un diocèse sans territoire.

années 1970. Ces différents défis ne sauraient oblitérer l'artiste, associé dès les années 1920 à la rénovation hygiéniste de la ville. Principal protagoniste de l'utopie, les chapitres précédents l'ont souligné, l'artiste s'impose au fil des décennies également comme un agent de rénovation du 13e arrondissement. Mais à la différence des 14e et 18e arrondissements, centres d'attraction pour les artistes, le 13e ne présente pas un attrait particulier pour eux. Lorsque certains s'y hasardent à la fin du XIXe siècle, c'est pour construire deux cités avec des matériaux de récupération dans son secteur le plus proche de la place Denfert-Rochereau : la Cité Fleurie, boulevard Arago et la Cité Verte, rue Léon-Nordmann. En revanche, ils ne cessent de conquérir progressivement son espace et, plus récemment jusqu'à la Seine, au point qu'il nous est possible d'établir une véritable archéologie de la présence des artistes. Depuis les cités d'artistes improvisées jusqu'aux friches industrielles des Frigos, nous pouvons repérer les différentes strates ou modes d'implantation –à l'exception des immeubles-ateliers, tantôt en qualité de propriétaire, de locataire des HLM ou de squatter. La seule maison-atelier, la Villa Planeix réalisée par Le Corbusier en 1928, paraît bien isolée. Mais c'est la vague hygiéniste du début du XXe siècle avec la construction des HBM suivie plus tard par d'amples opérations de rénovation, les ZAC, qui contribuent à l'inscription durable des artistes dans l'arrondissement. Dispersés principalement à l'Ouest, à l'Est et Sud-Est, les ateliers-logements deviennent un indice privilégié de sa rénovation sociale.

S'il n'est guère possible d'établir un rapport de proportion entre le nombre des logements sociaux construits ou rénovés et celui des ateliers-logements dans le 13e arrondissement, nous pouvons souligner dans un contexte de croissance des logements sociaux, le nombre des ateliers-logements augmente également et représente à la fin des années 2000, plus de 300 (voir tableau n°13). À la même période, Paris *intra muros* compte 1 905* ateliers-logements sans prendre en compte les artistes vivant et travaillant dans des friches industrielles comme les Frigos, ni ceux dispersés dans la région Île-de-France.

A/ De l'activité industrielle à la rénovation

Comme le rappellent Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot (2004), l'activité industrielle avec les usines Panhard et Levasseur situées à la Porte de Choisy, une chocolaterie ou encore l'usine à gaz ont attiré une population ouvrière importante au début du XXe siècle. Alors que la majeure partie d'entre elles est sur le point de quitter l'arrondissement, en 1954, la part des ouvriers représente 22,6 % de sa population totale. L'état d'insalubrité des logements décrit par Coing nécessite de vastes opérations de rénovation. Et les espaces libérés par l'activité industrielle sont propices à la construction de ZUP, plus tard de ZAC, équipées de centres commerciaux, bref d'un urbanisme alliant le fonctionnalisme à l'industrialisation des logements. Les tours d'habitation s'érigent comme autant de totems de la modernité, et s'il fallait en croire au nombre construit, le 13e arrondissement devrait figurer à la pointe du progrès. Le recensement de 1982 met en évidence que 26,6% des logements loués sont des logements sociaux, soit 20 960 « locaux loués vides HLM », en 1999 ils représentent 36,2%, soit 30 583. La rénovation urbaine du 13e arrondissement sollicite la capacité d'imagination d'architectes et d'urbanistes pour dessiner une « Super ville » prometteuse pour ses habitants.

Ainsi, depuis la première tour de logements construite, la tour Croulebarbe d'Édouard Albert (1956-1961), située 33 rue Croulebarbe (voir Illustration n°77) jusqu'aux récents aménagements de la ZAC Rive Gauche confiés à Christian de Portzamparc, c'est un laboratoire d'architecture qui évolue sous nos yeux. Le Périscope de Paris (1965-69) conçu par Maurice Novarina, la tour Antoine et Cléopâtre (1969-1976) située avenue d'Italie, l'aménagement des Olympiades dû à Michel Holley, l'immeuble des Hautes Formes dessiné par de Portzamparc (voir Illustration n°76) ou bien l'immeuble-villa de Jean Dubus et Jean-Pierre Lott, réalisé en hommage à Le Corbusier, dessinent la nouvelle physionomie d'un arrondissement en profonde mutation économique, urbaine et sociale.

B/ Les logements sociaux et les ateliers-logements

Les ateliers-logements participent également de cette effervescence architecturale. Inscrits tantôt dans des habitations collectives, tantôt dans des maisons situées en retrait de la rue à la manière des villas d'artistes, ils sont dispersés à travers les programmes sociaux successifs, la ZAC Château des Rentiers ou la ZAC Chevaleret. La politique menée en faveur des logements sociaux a entraîné l'augmentation de la classe moyenne qui a remplacé les ouvriers et progressivement la catégorie des professions des cadres supérieurs et intellectuelles augmente. Entre les deux recensements de 1982 à 1990, la catégorie des ouvriers perd 9,8 % tandis que celle des professions intermédiaires augmente de 9,7 % et celle des cadres et professions intellectuelles supérieures de 38,2 %. Le mouvement se confirme entre 1990 et 1999 : la catégorie des ouvriers continue à diminuer : - 31,3 % alors que celle des professions intermédiaires continue d'augmenter, + 9,5 %, et celle des cadres et professions intermédiaires poursuit son ascension, certes d'une manière moins spectaculaire : 9, 3 % (Voir Tableau n°14).Les mutations profondes de l'arrondissement présentent un aspect saillant avec la population : la baisse constante des ouvriers au profit des professions cadres supérieurs et professions intellectuelles. La conversion de l'identité ouvrière à une identité intellectuelle met en évidence le processus de la gentrification de l'arrondissement que la presse détecte rapidement. En effet, la rénovation de la Place d'Italie attire de vives critiques et annonce les prémices d'un embourgeoisement. Étienne Mallet, journaliste, souligne : « au total, malgré les logements sociaux prévus, le nouveau quartier ne serait ni fait pour les jeunes ménages ni pour les personnes âgées aux revenus modestes. Les uns et les autres seront contraints, assurent les adversaires du projet, de s'expatrier comme à l'accoutumée hors de Paris, alors que la rénovation devrait être une occasion de freiner le processus « d'embourgeoisement » constaté dans la capitale » dans *Le Monde* (15 avril 1970). Ce processus est engagé pour de longues années et parviendra à s'étendre sur l'ensemble de l'arrondissement : les derniers bâtiments industriels, les Grands Moulins, sont transformés en une université. La pertinence du symbole est suffisante pour marquer le renversement identitaire de la population vers les professions intellectuelles. Et les ateliers-logements construits depuis les années 1930 soutiennent le processus de gentrification.

L'importance du nombre d'ateliers-logement dans le 13e parvient-elle à transformer l'arrondissement en un territoire artistique comme Montparnasse ou Montmartre ?

2. L'artiste, un agent de la rénovation du 13e arrondissement

Les artistes dispersés dans les programmes sociaux émaillent l'arrondissement, soit, ils sont regroupés Passage Ricaut, ou dans une impasse de l'avenue de Choisy soit, ils sont associés à une opération de rénovation comme celle de la rue Château des Rentiers. L'architecture des ateliers se laisse deviner au détour d'une rue ou sur les façades des immeubles et concourt à donner une griffe artistique à la trame urbaine. Par contre, s'il était aisé de repérer les ouvriers qui habitaient et travaillaient dans l'arrondissement, la tâche s'avère plus difficile aujourd'hui pour les artistes. Ces derniers, nous entendons les bénéficiaires d'ateliers-logements, sont « transplantés » pour reprendre une métaphore botanique dans un espace attribué pour lequel il leur reste à donner un sens au quartier, à l'immeuble, en un mot à le faire leur. Il en va de même pour les logements HLM. Lorsque Coing se penche sur la rénovation du quartier de la Gare dans le 13e arrondissement au début des années 1960 (*op.cit*.p. 14), il attire l'attention sur la transplantation des habitants : « Édifié en peu de temps à l'extérieur de l'agglomération, en terrain vierge, ce dernier (le grand ensemble) fait figure de ville nouvelle, née d'un rassemblement fortuit, il se peuple en quelques mois de plusieurs milliers de personnes qui ne s'étaient jamais rencontrées ». Il s'agit d'un moment bien particulier dans la trajectoire de résidence de l'ouvrier relogé suite à la destruction de son habitation trop vétuste ou de l'artiste pouvant finalement prétendre à un espace de travail dans Paris *intra muros*. Ce changement s'accompagne d'une déstructuration de la socialisation de l'artiste ou de l'ouvrier eu égard à son milieu naturel. Les uns s'éloignent de leurs voisins qui, au fil des années de difficultés partagées, étaient devenus des membres de la famille, les autres renoncent aux « plans de débrouillardise » soutenus par les amis pour dénicher un atelier peu cher. En analysant le cadre de vie des ouvriers habitant dans l'îlot 4 du 13e arrondissement, Coing met en évidence les facteurs de cohésion qui permettaient à ses habitants d'être chez eux renforcés par les liens de l'entraide. Si le 13e arrondissement, à l'exemple du quartier de la Gare, fut un lieu de solidarité, d'engagement politique, la guerre d'Algérie en fut un exemple, comment sa rénovation permet-elle de considérer à nouveau la cohésion sociale alors que l'optimisme des Trente Glorieuses découvre l'incertitude de l'avenir ? Que peut faire l'artiste au quartier ?

A/ L'artiste, un acteur de la cohésion sociale ?

Dans le quartier de la Gare, les ateliers-logements construits symbolisent le renversement de cet espace de l'arrondissement. Le *travail* de la rénovation, déjà à l'œuvre dans les années 1950 comme le faisait remarquer Coing, donne quelques décennies plus tard une place prépondérante aux artistes (voir carte n°14). Ces derniers sont loin de constituer une population homogène qui faciliterait l'analyse de leur rôle dans l'arrondissement. En effet, entre les artistes partis seuls à la conquête de l'espace urbain en s'installant dans les friches industrielles des anciens frigos de la Sernam dès les années 1980, situées au Sud-Est de l'arrondissement, et ceux qui bénéficiant d'un atelier-logement nous entrevoyons la complexité de l'inscription de l'artiste dans la ville. Lorsque Bidou-Zachariasen étudie le phénomène de la rénovation du quartier Sainte Marthe (2008), situé dans le 10e arrondissement, le processus de gentrification se déroule en trois actes, chacun d'entre eux marquant une avancée dans la

reconversion de l'espace, un renversement dans l'identité des immeubles et des cours. L'auteur distingue trois types de « gentrifieurs » : 1/ les artistes qui achètent des espaces délabrés, dans les années 1980, 2/ ceux qui louent des ateliers occupés par des artisans, 3/ les consolidateurs qui poursuivent le mouvement de la gentrification.

La distinction des trois « gentrifieurs » ne rend pas compte de la complexité du processus et de la distinction ténue entre eux comme le souligne Bidou-Zachariasen. En effet, le processus de revitalisation est une affaire de nuances parfois subtiles entre ses différents acteurs. Si les classes supérieures s'installent progressivement dans le 13e arrondissement s'associant à une importante immigration asiatique, le rôle des artistes dans sa gentrification est plus complexe. En fait, se superposent des artistes spontanés pourrait-on dire, venus dans l'arrondissement par eux-mêmes à celle des artistes transplantés par la voie des ateliers-logements. Ceux qui conquièrent l'espace et défendent leurs territoires face aux promoteurs et aux institutions, la Cité Fleurie et les Frigos en sont les moments majeurs, et ceux qui bénéficient d'un atelier-logement dans les programmes sociaux, représentent des aspects différents du rôle de l'artiste dans le processus de reconversion de l'arrondissement. Ce sont les moments d'arrivée, leur statut d'occupation et le contexte de leur installation qui les différencient les uns des autres. De fait, le rôle des artistes dans le processus de la gentrification relève d'un tissage de qualités subtiles qui se fait ou se défait selon les années et les quartiers.

Les deux cités construites aux limites du 13e et du 14e arrondissement percent la voie aux artistes qui sera poursuivie par la conception des premiers ateliers logements dans les HBM construits entre le boulevard Blanqui et la place d'Italie. Ces artistes-ci font figure de pionniers dans le sens où ils compte parmi les premiers artistes à s'installer dans la trame urbaine d'un arrondissement essentiellement ouvrier, nous l'avons déjà souligné, et présentant d'importants îlots insalubres. Ils symbolisent à eux seuls l'espoir assuré dans le progrès pour les ouvriers et pour les autres artistes. En revanche, dans le long processus de rénovation initié dans les années 1960, les artistes, selon le statut d'occupation, tissent des liens différents. En effet, transplantés dans les opérations de ZUP plus tard de ZAC, leur rôle ne paraît pas aussi éclatant que celui des artistes gentrifieurs du quartier Sainte Marthe : ils sont engagés à leur insu dans des relations avec l'État-providence. Au même titre que les autres habitants des HLM, ils bénéficient de la protection de ce dernier qui les préserve de misérables conditions de vie et travail. Et là, s'instaure implicitement une relation singulière entre les artistes et l'État qui se précise au fil des années. Après la précipitation pour enrayer le plus rapidement la crise du logement, et pour maintenir les artistes à Paris, alors que les difficultés surviennent dans les grands ensembles, l'artiste, véritable flâneur social, apparaît comme le « voisin idéal », le partenaire privilégié d'une mixité sociale recherchée. De fait, c'est l'indifférence sociale de l'artiste qui le conduit à être un acteur potentiel. Nous entendons par indifférence sociale, sa compétence à n'appartenir réellement à aucune classe sociale particulière, il fréquente les classes aisées qui s'intéressent à son art tout en partageant les mêmes programmes sociaux que les classes moyennes ou les familles immigrées. Il fut un temps où les artistes s'engageaient au Parti Communiste aux côtés des ouvriers. L'engagement politique et artis-

tique prend un relief original avec la Coopérative des Malassis à Bagnolet.

Quand le sculpteur André Cadere (1934-1978)[1], bénéficiant d'un atelier rue Ricaut dans les années 1970, estime que cet ensemble d'ateliers-logements est une manière de « parquer les artistes »[2], autrement dit de concevoir une cité « artificielle » et contrainte, il conteste le rôle de « rééquilibrage social » qui est confié aux artistes dans cet îlot rénové du quartier de

la Gare. La réalisation de 12 ateliers-logements au milieu des 750 logements de la ZAC Château des Rentiers ou de 6 ateliers-logements dans la ZAC Chevaleret Jeanne d'Arc qui compte 800 logements participe à la fois d'un idéal de la mixité sociale et d'une représentation sociale de l'artiste. Si la diversité de la population et des cultures devient un objectif, l'artiste, flâneur social et homme de l'imaginaire en est le meilleur garant. La quête d'une harmonie sociale se poursuit. Comme le souligne Cyprien Avencel, « plus qu'un état, la mixité sociale désigne un processus ou une action » (2005) qui passe par l'indifférence sociale de l'artiste dans les programmes sociaux. Sa présence n'introduit ni proximité, ni éloignement, mais elle marque un écart culturel et social, la possibilité d'une altérité qui suspend toute tentation de fermeture, voire d'exclusion. Parallèlement, des artistes spontanés conquièrent, des sites industriels désaffectés situés à l'Est et au Sud-Est de l'arrondissement. Les artistes des Frigos concourent à transformer les friches industrielles, vestiges de l'activité industrielle de la Gare d'Austerlitz et des Halles, en un lieu de dégénérescence et de régénération, en ateliers. Ils contribuent à l'urbanité du quartier. Cette œuvre de pionniers se joue sur deux faces : d'une part, les artistes « civilisent » un espace abandonné, le recycle. Et d'autre part, ils s'approprient l'espace, s'organisent entre eux, négocient avec la SNCF et la Ville de Paris, pour obtenir reconnaissance.

Décidément, « la gentrification n'est pas un phénomène linéaire et mécanique » (2008), comme le souligne Bidou-Zachariasen, mais un processus dont la complexité est liée à ses différents acteurs.

B/ Tentative d'un quartier d'artistes ?

Aux abords de la gare de marchandises désaffectés, le quartier Chevaleret fait l'objet d'une opération de rénovation. Les temps ne sont plus aux interventions radicales dans la trame urbaine, mais à des réalisations de dimensions plus humaines qui offrent une variété d'habitats et d'activités. C'est le parti que l'architecte, Édith Girard, choisit quand ce chantier lui est confié dans les années 1990. Le Théâtre Dunois déjà installé dans un entrepôt semblait donner un indice et inspirer pour la formation d'un quartier dont l'identité artistique est plus marquée. Édith Girard s'attache à partir de ce lieu de jazz réputé, reconstruit suite à un incendie, à inscrire plus profondément l'art dans ce chantier de rénovation qui concerne le secteur délimité par la rue de Tolbiac, la rue Chevaleret, le boulevard Vincent Auriol et la rue Dunois. À la construction d'ateliers-logements, s'ajoute l'utilisation des espaces situés au rez-de-chaussée d'un bâtiment du Ministère des Finances, rue Chevaleret, pour des galeries d'art. Dès 1997, quelques unes s'y installent, bénéficiant d'un loyer réduit, et contribuent à animer ce quartier qui devient un centre

1/ André Cadere (1934-1978), d'origine roumaine, il s'installe à Paris en 1967. Il fréquente Isidore Issou et le mouvement du lettrisme.
2./Archives de la Ville de Paris

d'attraction pour les amateurs d'art contemporain, fréquenté également par les chercheurs de la Bibliothèque François Mitterrand. Une galeriste interviewée nous précise : « L'installation de la galerie ici est un heureux hasard. En 1997, quand un certain nombre de galeries voulaient déménager, la galerie avait déjà repéré ces locaux ». Leurs activités sont orientées vers les artistes étrangers, souvent connus internationalement. Elles contribuent à affirmer le processus d'élitisation du quartier : l'art contemporain intéresse un public restreint tout en maintenant une distance avec les artistes voisins: « Aucun de nos artistes ne vivent dans le 13e. Nous n'avons pas de contacts particuliers avec les artistes de l'arrondissement » confirme la Galerie Air de Paris. L'installation de galeries suffit-elle pour créer un quartier d'artistes ? La volonté de l'architecte de créer un cadre de vie autour de l'art finit par accomplir la gentrification du 13e arrondissement. Elles dessinent les conditions d'un quartier artistique révélant à l'arrière-plan l'idée mythique du village artistique, elles ne donnent pas pour autant la vie artistique aux rues. Parmi les galeries, certaines ont préféré quitter le quartier pour rejoindre le centre de Paris et s'installer dans le Marais. En effet, cette idée s'éprouve dans les liens qui se tissent entre les différents acteurs du quartier, dans les tensions qui apparaissent entre eux ou non. Cependant, l'activité artistique poursuit à conquérir les derniers territoires à travers la ZAC Rive Gauche. Ces dernières années, un centre d'art, Bétonsalon, s'y installe non loin de l'université Paris VII, associant ses activités avec les laboratoires scientifiques de celle-ci.

III. L'ARTISTE ET LA VILLE

1. Déstructuration de la sociabilité de l'artiste

L'espace moderne que les HLM imposent, apparaît, sous certains aspects, aussi radical que l'art des avant-gardes. En effet, les nouvelles pratiques d'habitation conduisent les artistes à se délier du monde que Paris peut présenter pour eux, avec la proximité des cafés, des galeries ou des musées qui sont autant d'endroits de rencontres. Ce phénomène est plus saillant dans les communes situées aux alentours de la capitale. Les fortifications ne sont pas vraiment arasées. Entre Paris *intra muros* et la banlieue, le boulevard périphérique a remplacé les fortifications mais la frontière demeure. Seuls les programmes situés à Pontoise et à Auvers-sur-Oise empruntent les pas de Van Gogh et des Impressionnistes. De fait, dès les années 1970, Geneviève Breerette, critique d'art, attirait l'attention sur les inconvénients de l'éloignement des artistes de Paris : « Le mécontentement des artistes vient, d'une part, de l'implantation totalement artificielle des ateliers, à leur dispersion, en fonction des programmes stricts des offices des HLM en ville à la périphérie de Paris ou en grande banlieue. Ils sont exilés dans le tissu urbain et en banlieue, et même dans les cités où un nombre important d'ateliers a été regroupés : l'espace architectural est tel qu'il ne favorise pas les rencontres » (1975).

Ses propos font écho aux témoignages d'artistes, comme ce couple de photographes installés à Cergy-Pontoise : « c'est difficile de faire franchir le périphérique à un critique ou un marchand. Personne ne vient ici ». Quand bien même les artistes sont-ils regroupés, à La Celle Saint Cloud, par exemple, ou dans la Cité Paul Gauguin à Cergy-Pontoise, il n'en demeure pas

moins que l'attribution des ateliers-logements introduit une dimension aléatoire dans la composition du voisinage. C'est le bailleur qui décide, en dernier ressort, de l'attribution des logements. Ce processus contrarie les liens que des affinités électives pouvaient susciter et l'atelier, espace de travail rationnel, perd de sa compétence sociale pour devenir un lieu de travail qui peut se révéler plus solitaire que jamais, voire isolé. L'éloignement géographique, même relatif, rend plus difficile de convaincre un critique d'art ou un galeriste de venir visiter l'atelier. « Depuis que je suis ici, ça fait plus de 10 ans, une seule personne est venue voir mes travaux. Il a traversé tout Paris pour venir ici. Il habite Montreuil. Chapeau ! » nous rappelle Catherine.

A/ Déficit d'identité artistique

C'est surtout le déficit d'identité artistique associé à telle commune, et encore plus à telle ZAC qui assimile la distance géographique en une distance sociale. Il est plus aisé de visiter un atelier dans le 13e arrondissement de Paris que dans la Grande Couronne. Aussi paradoxalement, l'attribution d'un atelier-logement peut distendre l'intégration de l'artiste. En effet, les différents partenaires de l'artiste, les galeristes, les collectionneurs ou les centres d'art ne rejoignent pas souvent les artistes sur la carte des ateliers-logements dans la région Île–de-France.

B/ La création et les HLM :La Coopérative des Malassis à Bagnolet

Si l'époque est peu propice à la création de groupes artistiques, les grands ensembles ne favorisent guère le rapprochement de leurs résidents artistes. À moins qu'à leur image de la construction uniforme, certains artistes s'engagent vers un travail collectif prônant la dépersonnalisation du geste artistique. Si le Grav (Groupe de recherche en arts visuels)[1] ou le groupe BMTP (Buren, Mosset, Toroni, Parmentier)[2] représentent des expériences singulières et reconnues aujourd'hui, c'est la Coopérative des Malassis (1969-1977) qui retient plus particulièrement notre attention. En effet, il s'agit d'un groupe qui naît dans les HLM de Bagnolet. Elle relève d'une attitude politique : empruntant son organisation au monde ouvrier, la coopérative, structure autogérée avec la mise en commun des locaux, des matériaux associe son organisation à la réalisation d'œuvres collectives (voir Illustration n°78). Situé sur le plateau des Malassis, à Bagnolet, où sont construits de grands ensembles, le collectif donne le nom du lieu à la coopérative. De fait, la Coopérative des Malassis, en abolissant l'individualisme attaché à la création, valeur somme toute bourgeoise, revendique un art anonyme qui s'efface devant le peuple pour être plus proche de lui. À l'occasion de l'exposition *Les mythologies quotidiennes* qui se tient à Paris en 1964, elle déclare : « Nous devrions par nos images vous faire entrer dans un monde merveilleux, celui de l'ART. Mais hélas ! la côtelette d'agneau nous renvoie au prix de la viande hachée ». L'anonymat du geste pictural revendiqué par la Coopérative des Malas-

---

1/ Le groupe GRAV est un Groupe de Recherche d'Art Visuel qui est fondé en juillet 1960 et qui sera actif jusqu'en 1968. composé de Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet,Sobrino, Stein, Yvaral. À l'encontre de Vasarely, le groupe explore les possibilités d'étendre le mouvement à l'extérieur de la toile. Il élabore des Environnements.

2/ BMPT désigne un groupe d'artistes, Buren, Mosset, Parmentier, Toroni qui ne dure qu'un an entre 1966 et 1967. Il approche la peinture comme u acte répétitif, bandes verticales, empreintes régulières du pinceau...Le groupe se dissout avec le départ de Parmentier.

sis contribue à démystifier autant l'œuvre d'art, sa réalisation, la connaissance qui l'entoure que l'artiste, en un mot, celui du monde de l'art des professionnels intégrés selon Becker. Et l'artiste devient un citoyen comme un autre, qui partage le quotidien de ses voisins, un habitant comme un autre dans les HLM. Quand la démarche artistique rejoint l'engagement politique, tel est le cas de la Coopérative des Malassis, l'artiste ne cherche plus à se distinguer mais il tend à s'assimiler à la classe des ouvriers. En cela, la Coopérative des Malassis témoigne du tournant que l'art prend au moment de la construction des HLM : il s'attache à écrire le récit d'un quotidien banal, désenchanté, bref la mythologie quotidienne que les habitants du Plateau des Malassis partagent. Il s'agit d'une déstructuration, cette fois, volontaire qui a engendré une démarche à la fois politique et artistique.

2. L'artiste, un nomade de la hiérarchie sociale ?

Bien souvent dans le cadre de la rénovation urbaine, « les familles accèdent à des logements confortables même si c'est au prix d'une dispersion partielle des réseaux de soutien » remarque Christine Lelévrier (2007, p. 98). Leur installation dans les HLM correspond à un moment transitoire de leur vie, les passants se distinguent des sédentaires pour qui, elle marque l'aboutissement d'un parcours. Si la trajectoire résidentielle est souvent présentée comme ascendante, il n'en est pas exactement de même en ce qui concerne les artistes. Leur trajectoire résidentielle se confond souvent entre leur espace de vie et leur atelier. Aussi revêt-elle une importance particulière. En effet, l'obtention d'un atelier-logement dénoue bien souvent une longue période d'attente, souvent plusieurs années, où les artistes se contentent de travailler dans leur habitation si leurs œuvres leur permettent, dans des locaux désaffectés selon les opportunités qui s'offrent à eux, ou plus exactement selon leur intégration dans le milieu des artistes à Paris. Cette période d'attente privilégie les liens d'entraide entre artistes à travers la sous-location ou le partage d'un espace. C'est le moment de la « débrouille » entre eux qui participe aussi à leur socialisation dans la ville.

« Quand je suis revenu des États-Unis, j'ai loué un ancien atelier au fond de la cour que j'ai partagé avec une peintre. On venait travailler quand l'autre n'y était pas. Comme j'avais besoin d'un espace de stockage pour mes sculptures, j'ai loué aussi ce garage en face. Quand j'ai obtenu un atelier-logement du ministère à Paris, je les ai gardés, c'était mon « atelier poussières » où je pouvais réaliser mes pièces. Depuis l'an dernier, j'ai trouvé une grange à la campagne où je l'ai installé. Alors, je les ai filés à un copain sculpteur qui n'avait plus d'atelier à Paris. C'était une affaire» nous livre Yves, sculpteur, 54 ans.

Mais la trajectoire résidentielle présente des étapes jusqu'à l'obtention d'un atelier qui constitue le point culminant de l'ascension résidentielle de l'artiste dans la trame urbaine, mais aussi dans sa reconnaissance sociale avant de devenir éventuellement, un jour, propriétaire d'un atelier. Les années d'attente représentent une période sélective à plusieurs niveaux. Certains de guerre lasse, parviennent à s'accommoder d'un ate-

lier improvisé et finissent par renoncer à un atelier-logement, ils sont peu nombreux. D'autres tentent d'infléchir le processus d'attribution et développent un savoir-faire relationnel auprès des personnes influentes pour en accélérer l'obtention. Il n'en va pas toujours ainsi. Ce n'est qu'après un périple entre différents espaces de travail que l'obtention d'un atelier permet à l'artiste de se « sédentariser » pour reprendre l'expression de Lelévrier.

« Après avoir fait une demande d'atelier en 1985, on a vécu dans un bistrot en banlieue pendant 9 ans où on pouvait travailler, on avait l'espace pour faire des installations. Mais, au moment du renouvellement du bail, le loyer a été multiplié par trois » nous rapporte Daniel artiste, 44 ans.

Et elle prend un sens plus aigu pour les artistes étrangers qui sont à la recherche d'une adresse définitive et d'une inscription dans la société française. C'est la difficulté que rencontre un artiste américain qui vit en France depuis plus de quarante ans.

« Quand je suis arrivé à Paris, j'ai eu un atelier-logement pendant trois ans à la Fondation des États-Unis (à la Cité Universitaire), puis j'ai habité pendant deux ans à la Cité Internationale des Arts. À la suite d'une rencontre, j'ai déposé une candidature à l'Opac et en attendant un atelier-logement, j'ai travaillé et j'ai logé dans une boulangerie désaffectée à Gentilly. » John, 64 ans (peintre d'origine américaine qui bénéficie d'un atelier-logement depuis à Paris).

Il n'est pas rare que le processus de sédentarisation d'un artiste retrace différentes étapes de la rénovation de Paris. C'est le cas que nous présente le parcours résidentiel d'un artiste, professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de Paris, qui parvient finalement à obtenir dans la ZAC Chevaleret du 13e arrondissement :

« Pendant plusieurs années, j'avais un atelier rue des Panoyaux (20e) que j'avais aménagé dans un vieil immeuble destiné à la démolition. À cette époque, je faisais de la photographie et je peignais. J'ai été expulsé et mon atelier a été détruit. Ensuite, j'ai eu un atelier-logement rue Edmond Flamand dans le 13e arrondissement. C'était un ancien atelier de tonneaux qui avait été réaménagé par Bernard Huet (1923-2001)[1] en 12 ateliers-logements. C'était petit avec les quatre enfants. Ils ont été détruits et on a été relogés rue du Chevaleret. »

Et, par une ironie de l'histoire, ce sont près d'une quinzaine d'ateliers-logements qui seront construits dans l'opération de la ZAC des Amandiers (20e) au début des années 2000, dans le quartier où se trouvait le premier atelier cité par ce peintre.

Si les bailleurs sociaux soulignent l'amplitude de mouvements pour les locataires, il n'en est pas de même pour les artistes qui présentent une fidélisation résidentielle : seulement moins d'une centaine d'ateliers-logements sont libérés chaque année à Paris

1/ Bernard Huet (1923-2001), architecte et urbaniste, Il a complété sa formation en suivant l'enseignement de Louis Kahn aux États-Unis. À son retour en France, il crée une unité pédagogique qui deviendra Paris-Belleville . Entre 1974 et 1977, il dirige la revue L'architecture d'aujourd'hui. Parmi ses réalisations : il construit des immeubles à Reims, il aménage la Rotonde de la Villette (1988), les chais de Bercy, entre autres à Paris. En 1983, il obtient le grand prix de la critique architecturale, et en 1993, le grand prix de l'urbanisme et de l'art urbain.

et en l'Île-de-France. Seul l'échange ou un déménagement semblent motiver le départ d'un artiste de son atelier. Néanmoins, la trajectoire résidentielle aussi aventureuse soit-elle, entre le dépôt de la demande et l'obtention, quelle que soit la durée, elle aboutit à une sédentarisation de l'artiste dans la ville qui s'assortit pour certains d'entre eux d'une stabilisation dans le processus de la reconnaissance sociale. De fait, la fidélisation résidentielle revêt une importance particulière pour l'artiste.

3. Les ateliers d'artistes, la tentation d'un entre soi : Montmartre-aux-Artistes

À l'opposé du mouvement de dispersion des artistes dans les programmes sociaux, la tendance à la concentration apparaît à partir des années 2000, comme une réminiscence lointaine du village d'artistes. Elle se présente autant à travers des villages verticaux, l'immeuble rue de Crimée (19e), ou encore la cité d'artistes réalisées par Kagan (cf *supra* Partie 9), en 1994, qui regroupent 38 ateliers-logements que d'une manière plus explicite avec les maisons ateliers construites impasse des Annelets dans le 19e arrondissement. Les uns et les autres tentent de restituer une sociabilité homogène, celle d'un entre soi, ou plus précisément un entre artistes, qui se présentent comme autant de territoires enchantés dans la trame urbaine. Néanmoins, la volonté de regrouper les artistes dans des cités visant à confondre les liens territoriaux avec les liens sociaux, pour reprendre le titre d'un article de Stéphanie Vermeersch « Liens territoriaux, liens sociaux : le territoire, support prétexte? » (2006) s'avère plus difficile quand elle ressort de la prescription. Les exemples avancés ci–dessus relèvent de l'attribution d'ateliers-logements qui réunissent des artistes sans garantir d'une convivialité entre eux. Il s'agit plutôt d'un village d'artistes artificiel qui n'implique pas un entre soi aussi intense que celui que peuvent susciter des cités d'artistes composées à partir d'affinités.

A/ Un village mythique

En revanche, la congruence entre territoire et liens sociaux se révèle significative à la cité Montmartre aux Artistes, située rue Ordener dans le 18e arrondissement de Paris. Le contexte de sa création marque assurément un tournant dans l'histoire des ateliers et du logement social, nous l'avons déjà souligné, mais c'est aussi la cooptation des locataires qui a présidé à son organisation jusqu'à une époque récente qui la distingue, sans pour autant constituer un groupe artistique ou une communauté. En effet, depuis sa création, à la fin des années 1920, la cité Montmartre aux artistes s'est formée à partir d'une association d'artistes qui s'étaient choisis, développant un entre soi suffisamment fort pour que les générations suivantes y demeurent attachées. Derrière la façade imposante, les quelque 180 ateliers constituent un village non loin du Bateau Lavoir et de la cité Norvins, reprenant, en quelque sorte le défi que deux groupes d'artistes avaient lancé à Paris. Quelques années auparavant, des artistes s'étaient réunis pour former la « Commune Libre de Montmartre » et la « République de Montmartre », sorte de sécession dans la ville. Le caractère plaisantin de ces événements ne dissimule pas moins le profond désir de vivre et de travailler entre eux sans être menacés par le développement urbain.

La nostalgie des récits évoquant les premières années de Montmartre aux artistes, à

l'époque du Front Populaire, laisse deviner l'intensité de l'entre soi qui avait pu naître :
« C'était un village d'irréductibles gaulois et la vie collective a disparu avec la deuxième guerre mondiale. Avant il y avait une vie par étage. À une époque, il y en avait un qui avait le téléphone, c'était le téléphone pour toute la cité. Quand un partait en tournée ou exposait en province, il ne s'inquiétait pas pour ses mômes, ils allaient manger chez les uns ou les autres. C'était une famille. Depuis l'arrivée du frigidaire et de la télévision, c'est l'individualité » nous rappelle Robert.

La vocation de la cité repose sur la volonté de procurer aux artistes, peintres, sculpteurs mais aussi musiciens, comédiens…, un espace de travail à Paris qui est rapidement aménagé également en logement où vivent les familles des artistes. De fait, des liens de solidarité se tissent entre eux, comme dans les autres cités, pour conjurer l'incertitude de la vie quotidienne. Si l'introduction inéluctable de l'équipement ménager a contribué au repli des uns et des autres, l'entre soi transmis de génération en génération par les familles propriétaires symboliques de la cité, persiste jusqu'à aujourd'hui. « Personne ne nous connaît. Ici, on est entre nous » souligne un artiste, Jean, qui vit à la cité depuis une trentaine d'années. L'image d'un village quasiment mythique est entretenue par les deux gardiennes qui prennent à cœur leur rôle d' « ange gardiens » du village ainsi se définissent-elles : « On fait les courses pour les personnes âgées, on leur appelle le taxi, on va chercher les médicaments à la pharmacie quand elles sont malades ou on va chercher les enfants à l'école quand les parents ont un empêchement. » nous confie l'une d'elles.

Leur investissement est tel que l'une d'entre elles, qui bénéficie d'un logement dans la cité depuis 14 ans, déclare « la cité, c'est ma maison ». L'un et l'autre veillent à la vie du village en s'impliquant dans l'organisation de fêtes comme celle du Noël des enfants de la cité. « Nous sommes des liants, des médiatrices » précisent-elles qui consolident l'image du village où l'on s'appelle par son prénom et l'on se tutoie.

L'enchantement des lieux et des récits favorise certes les rencontres entre les habitants, mais ce sont les affinités qui tissent des amitiés plus solides. « C'est un ami qui habite ici qui m'a présenté à sa galerie » souligne John.

Néanmoins, l'image du village se fissure quand les habitants comparent leur vie actuelle avec leurs souvenirs d'enfance ou évoquent les difficultés qu'ils rencontrent.
« Avant je connaissais tout le monde, quand on est revenus, on a été déçus par l'ambiance, les gens se calfeutrent » tient à mentionner Daniel.

Il apparaît que l'entre soi mythique du passé nécessite une réinvention quotidienne, comme s'il devait assimiler l'arrivée d'autres locataires extérieurs, cette fois-ci désignés par le bailleur, à son histoire et s'adapter, à l'extérieur pour survivre.
Des logiques différentes se confrontent, en particulier, entre les habitants, fils et petits-fils des artistes fondateurs, qui estiment pouvoir « hériter » d'un bien qui relève de la Ville de Paris et qui est géré aujourd'hui par Paris Habitat: « C'est un village…C'est un « micromonde », une bulle particulière », souligne le bailleur, qui souvent récalcitrant à se soumettre au règlement : « si on appliquait le règlement d'une manière stricte, plus de la moitié des locataires

serait au contentieux ». La crispation autour du droit à l'atelier-logement de la famille devient parfois l'objet de tensions voire de litiges avec les descendants artistes. Elle révèle le processus d'appropriation du lieu, l'investissement affectif des familles fondatrices qui n'ont jamais vraiment remis les clés de la cité à leur propriétaire juridique ainsi que la revendication d'une filiation artistique. Et la force de l'entre soi est suffisante pour que « les nouveaux venus doivent se plier aux règles des anciens » précise le bailleur. Il est des familles d'artistes comme il y a des familles de juristes ou de médecins et qui transmettent à leurs enfants leur héritage tout autant matériel que symbolique.

Le village organise la vie quotidienne : quatre associations ont été créées, mais celle qui réunit l'accord de la plupart d'entre eux, est, l'Association des Locataires de Montmartre aux Artistes, l'ALMA, fondée en 1973 et dont la vocation principale consiste à défendre leurs droits et joue souvent le rôle d'intermédiaire avec le bailleur social, Paris Habitat, lorsque des situations personnelles délicates se présentent, tel le décès du chef de ménage bénéficiaire de l'atelier-logement. L'usage bienveillant à l'égard des artistes tolère jusqu'à présent le maintien de la famille un certain temps, voire plusieurs années. Cependant, le bailleur social fait preuve de fermeté, au regard de la longue liste d'attente. La difficulté de Montmartre aux Artistes relève d'une ambiguïté inhérente à sa création : si la Ville de Paris a racheté les terrains et réalisé le projet de la cité, l'initiative revient à une association d'artistes particulièrement entreprenants. Ce noyau constitue l'origine de l'entre soi, sauvegardée par les récits de souvenirs comparable aux légendes qui dessinent les fondations d'une ville. De fait, les liens entre les artistes descendants de ces familles sont singuliers et ne peuvent guère être comparés aux relations qui existent entre les habitants des autres cités d'artistes.

Il suffit de se promener dans les cours des trois bâtiments pour observer des stratégies d'évitement adoptées: installation de barrières, plantation de végétations pour préserver un petit jardin gagné sur les espaces communs, barrière posée sur une coursive indiquant un territoire privé (voir Illustration n°79). L'entre soi peut devenir trop présent pour certains artistes au point qu'ils ressentent le besoin de se protéger d'un voisinage jugé proche : « En arrivant, j'ai fui les photographes… Chacun se protège… » confie Catherine ou encore, « C'est un village avec une dimension fermée…les artistes sont individualistes, il y a beaucoup de rivalités. » souligne Jean.

Le terme de village est récurrent dans les entretiens menés avec les habitants, soulignant tantôt la solidarité qui y règnent, tantôt les tensions. Il exprime avant tout la superposition de liens où « s'entrecroisent le voisinage, la parenté, l'amitié et les solidarités professionnelles » remarquent Grafmeyer et Authier (1994, p. 78).

Il convient de trouver la juste mesure, la bonne distance entre les voisins qui, par la proximité professionnelle, ne cessent de renvoyer les uns aux autres, le sentiment de la réussite ou d'une manière plus insupportable, celui de l'échec. En effet, la cité présente un éventail large de l'intégration dans le monde artistique depuis les artistes qui jouissent d'une notoriété certaine jusqu'à ceux qui, oubliés ou ignorés des collectionneurs et des galeristes, vivent très modestement. Nous comprenons mieux la complexité de l'entre soi de la cité qui

pourrait se résumer à un jeu de miroirs rendu parfois intolérable pour les moins favorisés d'entre eux d'autant plus que les liens de solidarité ont tendance à se déliter.

Néanmoins les tensions, inévitables dans un contexte où la proximité spatiale et professionnelle se rejoignent, s'apaisent pour retrouver « une espèce d'esprit un peu de fêtes communes » tient à souligner Jean et organiser« des bouffes qui se refont au fond du jardin » rappelle Daniel.

B/ Les limites de l'entre soi

Les allures de cité ou de village ne présupposent guère d'une volonté de communauté artistique comme Sonia et Robert Delaunay l'avaient rêvée. La multiplicité des arts pratiqués, peinture, sculpture, photographie, cinéma, danse, musique, mosaïste, vidéaste ne s'y prête pas nécessairement. « Ce n'est pas un kibboutz…Il n'y a pas une création commune. Chacun travaille dans son coin » précise Catherine.

Si des références communes tissent les liens des habitants de Montmartre aux Artistes, c'est le voisinage avec les commerçants des rues avoisinantes et son ouverture vers l'extérieur qui les consolident. La cité continue de s'étendre au-delà de ses murs, lorsque certains des artistes exposent dans les cafés ou les magasins environnant de la rue Ordener. C'est une manière de se présenter au quartier et de l'habiter. « J'ai exposé chez mon caviste, je suis l'Américain du quartier » rappelle John. Des manifestations scandent la vie commune de la cité : les Portes Ouvertes, « Extraordener », initiées dans les années 1990, et le « week end Vide Grenier » qui permettent aux habitants du quartier de découvrir l'espace de la cité ainsi que l'activité des ateliers. En revanche, il est rare qu'ils y reviennent à d'autres moments de l'année. Cependant, il est difficile de s'appuyer sur ces moments pour mesurer l'intégration de Montmartre aux Artistes dans le quartier d'autant plus que la communication de ces événements est limitée. Ce sont les habitants qui invitent leurs amis, leurs connaissances. Mais pour certains, ces moments revêtent une importance particulière, celle de présenter leurs travaux et de vendre.

Mais l'ouverture inéluctable se dessine avec l'arrivée de nouveaux bénéficiaires qui selon les récentes dispositions prises par les bailleurs sociaux, ne pourront louer seulement un atelier de travail pour une durée limitée. Dans les années à venir, ce changement risque d'éprouver l'entre soi de la cité à moins qu'il parvienne à résister à nouveau.

Cependant l'idée de la cité d'artistes que « la Commune Libre de Montmartre » et « la République de Montmartre » (cf *supra* Partie 5) expérimentent quelques années auparavant pour se protéger d'un urbanisme envahissant, se frotte à la réalité. « Je vais vous dire une chose, je suis contre les cités d'artistes. Je suis contente d'être là, mais je trouve que c'est une hérésie. Il faut faire des cités où il y a des gens aussi mélangés à des artistes, des scientifiques. Il manque ici des hommes politiques, des poètes. C'est trop les artistes. C'est vraiment ennuyeux » reconnaît Jean.

C/ Les atelier-logements un outil de la mixité sociale ?

Dans chaque opération de rénovation, les ateliers-logements occupent une place singulière. La plupart du temps, ils sont disséminés dans les immeubles jusque dans les années

2000 avant que le Ministère de la Culture ne préconise leur regroupement. Inscrire l'atelier-logement dans un programme urbain diversifié comme à Évry ou le désolidariser de l'habitat collectif rejoint la tendance à concevoir les programmes sociaux en termes de mixité urbaine et non d'uniformité. Il s'agit avant tout de redéployer la diversité architecturale à l'échelle de l'îlot, du quartier tout en recherchant les traces d'un village oublié pour se préserver des grands ensembles. L'atelier-logement devient une forme privilégiée qui associée à l'immeuble éventuellement à des maisons contribue à la mixité urbaine.

a/ Les ateliers dans le programme Planchat-Vignoles

Parmi les dernières réalisations, la rénovation du quartier Planchat-Vignoles, situé dans le 20e arrondissement de Paris, prend le parti de disposer la dizaine d'ateliers-logements, ainsi que quelques maisons autour de l'immeuble situées en cœur d'îlot. Le choix de l'architecte Edouard François, responsable du programme, sauvegarde le caractère faubourg avec ses ruelles et ses impasses et valorise la singularité de chacun des bâtiments par la circulation entre eux. C'est la différence de hauteurs, de formes et de fonctions organisée autour de la rue qui favorise les conditions à un échange entre les habitants. Le retour à la rue en termes d'urbanisme, est une manière de la reconnaître comme un « espace essentiel au lien social » souligne Éric Charmes (2005, p. 116).

b/ Les maisons-ateliers du Château de l'Ouvrier (14e)

Si les ateliers-logements sont disposés en cœur d'îlot, la préférence se porte vers les passages voire les voies sans issues, renouant ainsi avec les villas d'artistes qui s'installaient au début du siècle précédent dans les interstices de la trame urbaine. Dans le cadre de la réalisation de la ZAC Didot située dans le 14e arrondissement, Pierre Colboc, ancien collaborateur de Gae Aulenti pour la rénovation de la Gare d'Orsay, saisit l'opportunité de l'allée menant au Château Ouvrier pour y concevoir des maisons-ateliers avec des jardinets de par et d'autre. L'alliance architecturale d'une part, entre un bâtiment imposant, naguère pavillon de chasse puis habité par des ouvriers, aujourd'hui espace associatif, largement investi par les habitants et d'autre part, les ateliers d'artistes autour d'une impasse favorisent les échanges au point de devenir un espace de vie de ce quartier en cours de gentrification. L'inscription des ateliers-logements constituait « un défi : trouver le vocabulaire pour répondre aux contraintes…une nécessité de bon sens le volume cubique aussi simple que possible » confie Pierre Colboc dans l'entretien.

Souligner le rôle de la rue lorsque l'on étudie la ville pourrait relever du truisme si Le Corbusier et le CIAM n'avaient pas tenté de concevoir des espaces urbains tout en faisant son économie. Aussi sa redécouverte, appuyée dans le domaine de la sociologie par les travaux de Jane Jacobs dès les années 1960 et plus tard de Zukin aux États-Unis, est valorisée par les architectes dans les opérations de rénovation. Les immeubles Hautes Formes (13e) de Christian de Portzamparc ne cherchent-t-ils pas à renouer avec la rue ? Et, cette dernière n'est jamais apparue aussi actuelle dans la réflexion menée sur la ville et la gentrification. Roland Castro souligne que « la brique (en parlant de la rue) de base de l'urbanité fait défaut au grand ensemble » (2006, p. 112). De fait, valoriser la rue c'est favoriser les conditions de la convivialité,

de l'échange, bref du lien entre les habitants au sein du quartier et de la ville. Certains artistes l'avaient compris dès les années 1960, lorsqu'ils font de la rue leur atelier. Jacques Villeglé, « collecteur et lacérateur anonyme d'affiches » ainsi se définit-il, arpente les rues de Paris pour découper des affiches lacérées par des passants anonymes, pour extraire les superpositions d'images et de mots qui disent la ville. Seul le regard d'un artiste peut changer le quotidien en art, plus précisément « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » pour reprendre le célèbre vers de Stéphane Mallarmé (1842-1898) du poème « Le tombeau d'Edgar Poe « qu'il compose en 1876. S'il a un privilège, c'est bien celui de changer, de commercer entre ce qu'il voit et ce qu'il représente. Villeglé change certes les affiches en art, mais il souligne surtout que l'art est visible dans la vie quotidienne, se dérobe au privilège de la bourgeoisie : il est accessible à tous. Dès la fin du XIXe siècle, le critique d'art, Félix Fénéon (1861-1944) critique d'art, l'avait déjà relevé dans un de ses textes intitulé « Chez les barbouilleurs , les affiches couleurs « qu'il rédige en 1893 (1970, p. 229 -331). En revanche, le geste artistique, lacérer est nouveau : il est anonyme.

c/ Les ateliers-logements et la mixité sociale

Si les ateliers-logements participent à la mixité urbaine, en tant que forme architecturale, quel rôle peut jouer l'artiste dans une mixité sociale entendue? Depuis « l'entrée » de l'artiste dans les HBM à sa présence dans les grands ensembles et dans les opérations de rénovation à Paris et dans la région Île-de-France, il finit par se sédentariser dans les programmes sociaux et devenir paradoxalement le plus attaché parmi les habitants. Côtoyant les ouvriers, les employés et la classe moyenne, il est le voisin des vagues d'immigrés refoulés dans les communes avoisinantes de la capitale comme si les programmes sociaux s'efforçaient de construire la cité idéale, celle de la solidarité et de l'harmonie sociale. Comment l'artiste, figure de l'individualisme par excellence peut-il contribuer à la cohésion sociale dans les logements sociaux ?

Durkheim, fondateur de la pensée sur la solidarité, distingue deux types de solidarité : la solidarité mécanique et la solidarité organique, dans son texte intitulé, *De la division du travail social*. Tandis que la solidarité mécanique s'appuie sur la similitude entre les individus qui caractérise les sociétés traditionnelles, la solidarité organique définit les sociétés modernes, privilégiant l'interdépendance des individus entre eux. Serge Paugam souligne en citant Durkheim que la division du travail est la meilleure expression de la solidarité : « la division du travail suppose que le travailleur, bien loin de rester courbé sur sa tâche, ne perd pas de vue ses collaborateurs, agit sur eux et reçoit leur action » (2007, p. 8). Durkheim conçoit la solidarité à l'aune d'une société industrielle prometteuse construite sur l'utilité. L'artiste, ne participant guère à la production industrielle, vit à sa marge. Si les logements sociaux peuvent être considérés comme la clé de voûte de la solidarité, ils consolident les liens entre les classes sociales, la place de l'artiste y demeure plus confuse. Relève-t-elle seulement de la solidarité ou d'une utopie ? Parsemés ou regroupés selon les programmes, les artistes semblent être les acteurs désignés de la mixité sociale ou « la face souriante des discriminations » souligne Thomas Kirszbaum (2009, p. 49). D'une part, ils ne se départissent pas d'une certaine utopie et d'autre part, ils revendiquent une autonomie sociale. Flâneurs sociaux, leur anticonformisme ne cesse

d'interroger les hiérarchies de toutes sortes comme la distance qui sépare les classes les unes des autres, non seulement dans leur art mais dans leurs attitudes. « C'est facile d'être artiste dans un quartier populaire, pas friqué. Être artiste dans un quartier résidentiel, il y a une trop grande différence » souligne Anne habitant dans le 19e arrondissement de Paris.

À la différence des quartiers gentrifiés ou en voie de gentrification, où les artistes défrichent l'espace d'un quartier, dans les logements sociaux, leur rôle est de l'ordre symbolique. La proximité spatiale et la distance sociale que Jean-Claude Chamboredon et Madeleine Lemaire avaient relevée (1970), ruine toute volonté utopique que la mixité sociale souhaitait porter avec l'appui d'un dispositif juridique. En revanche, c'est dans la distance paradoxale qui existe entre les artistes et leurs voisins que les premiers exercent souvent à leur insu un rôle. Ils « introduisent… de la fiction, contribuent à élargir notre imaginaire et les frontières de notre espace mental » précise Patrice Béghain, maire adjoint chargé de la culture à la Ville de Lyon (2004, p. 47). Ils se posent alors comme des passeurs entre un monde imaginé et la vie quotidienne. Et c'est précisément dans ce rôle de passeur, de traducteur que l'on peut reconnaître la compétence sociale de l'artiste.

L'idylle urbaine que les Trente Glorieuses assurait, ne pouvait se douter du profond bouleversement que Paris connaîtrait pour obéir à l'impératif de la crise du logement et à celui d'une capitale prolifique d'un point de vue économique et culturel. La reconquête de son centre par l'art est l'emblème de la nouvelle place qu'il joue autant spatialement que socialement. Et lorsque Zukin compare la gentrification du quartier de Beaubourg à celle de Upper West Side autour de « Lincoln for the Performing Arts in New York » ou de Lower Manhattan avec SoHo (1982), elle souligne que l'imbrication des stratégies culturelles et de la gentrification. Si quelques siècles auparavant, le Palais du Louvre définissait le centre de la capitale, étant le siège du pouvoir, ce sont les artistes, chassés de la Grande Galerie, puis marginaux de la bohème, qui à leur tour créent le cœur de Paris. Entre le Palais du Louvre et le Centre Georges Pompidou, les artistes ont revendiqué leur autonomie et ont conquis la ville à leur manière. Ils ne relèvent plus du système de privilèges comme au temps de la royauté, au contraire, l'État-providence les considère à partir du principe d'égalité qui prévaut pour chacun, leur donnant les moyens de créer librement et de s'insérer dans la ville. Les ateliers-logements en sont l'expression la plus claire. « Population préconstruite » selon l'expression de Chamboredon et Lemaire (1970), elle devient un « acteur-clé » de la mixité sociale dans les programmes sociaux, autrement dit un modèle de références, comme les habitants de la classe moyenne peuvent l'être à l'égard de classes défavorisées, assurant la cohésion sociale d'un immeuble, d'un quartier. Si sa présence valorise l'espace urbain et participe au processus de gentrification, elle est aussi porteuse d'authenticité rappelle Zukin comme si sa sédentarisation ne pouvait pas réduire la bohème, cette fois sociale. C'est la quête de véracité que l'artiste mène dans ses travaux, de distance à l'égard de ses contemporains qui lui prête un rôle particulier dans la ville. Mais pour autant, il ne saurait réduire, voire effacer la distance sociale qui le sépare de son entourage. Ce sont ses études, ses expériences professionnelles qui l'éloignent de ses voisins mais surtout c'est son choix de devenir un artiste.

PARTIE 11 : L'ARTISTE, UN HABITANT SINGULIER DANS LA VILLE

En 1976, Georges Pérec (1936-1982)[1] rédige le «Journal d'un usager de l'espace« (*Espèces d'espaces*) au moment où la physionomie de Paris est en cours de profonds bouleversements, cédant aux pouvoirs de la rénovation et de la construction. Il y a un enchantement à détruire et à construire au nom de l'insalubrité, à bâtir des quartiers, des Villes Nouvelles dont les logements sont confortables, et rivalisant d'équipements en tout genre pour leurs habitants. Cette impressionnante vague de rénovation s'attache à inventer des espaces urbains, d'habitation, de circulation… avec la volonté de couvrir le plus grand nombre des besoins de ses habitants. Elle classe, ordonne l'espace, en quelque sorte, invite ses habitants plus défavorisés à s'installer plus loin du centre de Paris dans les terres récemment gagnées sur l'agriculture.

La rénovation parcellise l'espace en autant de fonctions, de tâches qu'elle pourrait assurer. Dans cette approche fonctionnaliste, la réalisation d'ateliers-logements semble remédier à la destruction d'ateliers situés dans les îlots insalubres. Ils sont l'objet de statistiques, de calculs de la part du ministère de la Culture et de la Ville de Paris. La réalité physique délimitée dans l'espace du logement ne parvient pas à rendre compte de leur relation avec les habitants et le quartier où ils vivent, bref des modes d'appropriation de la ville. Malgré les efforts que l'État et la Ville de Paris conjuguent pour satisfaire aux conditions des artistes à Paris, de nombreuses demandes demeurent insatisfaites. De son côté, la Ville de Montréal réfléchit pour ajuster sa politique d'ateliers pour une meilleure insertion des artistes dans la ville.

Face aux difficultés rencontrées pour l'obtention d'un atelier-logement ou bien récalcitrants devant le caractère prescriptif qu'il peut présenter, sans compter des revenus précaires, certains se satisfont d'un espace d'un appartement ou bien l'initiative d'occuper des espaces désaffectés pour « vivre et travailler» à Paris, selon l'expression des biographies. À travers ces différents modes d'habiter la ville, ils se révèlent particulièrement de véritables pionniers pour reprendre le terme que Cole emploie pour qualifier les artistes qui s'établissent à SoHo, à New York. Ces derniers s'installent dans d'anciennes usines de confection, où ils peuvent réaliser des toiles de grandes dimensions. Rapidement, les galeries les rejoignent et finissent par faire de SoHo, un quartier artistique en vogue dans les années 1960-1970. À Paris, des artistes élisent domicile dans les anciens bâtiments frigorifiques de la Gare d'Austerlitz. Si les ateliers-logements proposent une manière d'habiter Paris, les espaces d'incertitudes de sa trame urbaine sont des opportunités pour vivre et travailler.

1/ Georges Pérec (1936-1982), rejoint l'Oulipo en 1967. Il écrit en particulier *Les choses, La Disparition, la vie, mode d'emploi*.

I. LA POLITIQUE DES ATELIERS-LOGEMENTS À PARIS : VERS UN AJUSTEMENT

1. Les ateliers-logements : Réalisations et Réflexions

A/ Le ministère de la Culture

Les années 1980 marquent un tournant dans la vie culturelle en France et à Paris. En effet, l'élection présidentielle de François Mitterrand (1916-1996) et la présence d'une majorité de gauche à l'Assemblée Nationale contribuent à une ouverture particulière vers l'art moderne et contemporain. Le ministre de la Culture, Jack Lang, dispose une politique de décentralisation sur l'ensemble du territoire Français assurant ainsi la diffusion de l'art, en s'appuyant sur le réseau des centres régionaux des Affaires Culturelles mis en place en 1963 par Malraux. Désormais, il revient aux DRAC de favoriser l'activité artistique et culturelle d'une région et d'appliquer les dispositions ministérielles. L'augmentation de la part du budget de l'État consacré à la culture augmente d'une manière significative : soit 0,38 % en 1980 et 0,86 % en 1990.

Si le ministère de la Culture « devient une sorte d'agence d'organisation et de gestion des projets » selon Claude Mollard[1] (1999, p. 332), il n'en demeure pas moins que son souci principal porte sur les artistes et leur insertion dans la vie sociale. La création du Fonds d'incitation à la création (FIACRE) et la relance de la commande publique sont autant de lignes de soutien auprès des peintres, des sculpteurs et des plasticiens. La volonté d'améliorer la vie quotidienne des arts et plus particulièrement la question des ateliers s'exprime avec l'ouverture du « Bureau des Ateliers » à la DAP. Le ministère de la Culture poursuit la politique de construction d'ateliers-logements menée jusqu'alors. Tandis que qu'il soutient la réalisation de 26 ateliers-logements dans les années 1980, ce sont 146 qui se répartissent sur Paris dans les années 1990. Dans le mouvement de la décentralisation et de la déconcentration des budgets, la question des ateliers-logements, portant essentiellement sur Paris et sa région, revient à la DRAC de la région Île-de-France à partir de 2000. La situation financière et immobilière semble moins favorable pour les ateliers-logements, seuls 18 sont construits au cours de la dernière décennie.

B/ La Ville de Paris

De son côté, la capitale, devenant une commune et un département à elle seule en 1977, elle bénéficie d'une plus grande autonomie pour mener une politique culturelle. Cette dernière est appelée à jouer un rôle déterminant dans la rénovation de Paris, qui est également la capitale. Le Centre Georges Pompidou témoigne d'une ouverture vers l'art moderne et contemporain et de la détermination à être reconnu comme une haut lieu de l'art moderne et contemporain rivalisant avec New York. De fait, l'injonction de Malraux, maintenir les artistes à Paris, demeure. Aussi la Ville de Paris poursuit-elle la politique de construction d'ateliers-logements à Paris. Elle soutient la réalisation de 70 ateliers-logements dans les

---

1/ Claude Mollard, conseiller de Jack Lang, fut chargé de créer la Délégation aux Arts Plastiques (DAP) en 1981. Il en fut le premier délégué (1981-1986).

années 1980, de 115 dans les années 1990, et de près de 500 au cours des années 2000. (voir tableau n° 15). La volonté que manifestent le ministère de la Culture et la Ville de Paris pour préserver l'espace de travail et de vie des artistes dans la capitale, souhaite mieux répondre à la demande qui ne cesse d'augmenter alors que la rotation des occupants est de 2 % par an contre 4, 3 % pour les logements sociaux relevant de la Ville de Paris en 2007.
« Certains artistes arrivant à une carrière font un geste presque politique en disant « Je restitue mon atelier à l'État parce qu'il m'a servi et maintenant je n'en ai plus besoin ». Quelques uns le font. Quand on est dans un atelier, on l'est pour la vie » souligne une personne responsable des ateliers d'artistes à la DAP.

C/ Des soutiens diversifiés

Pour encourager les artistes à considérer l'obtention d'un atelier-logement comme une aide concernant l'activité professionnelle, la Ville de Paris commence à concevoir des ateliers « simples » à partir des années 1990. Aujourd'hui, 48 ont été réalisés. Mais en précisant le soutien, les bénéficiaires changent. Il s'avère que les ateliers « simples » s'adressent à des artistes dont les moyens financiers permettent de supporter le coût d'un logement personnel également. Étant donné que la Préfecture de Paris participe au financement du logement à condition que l'atelier lui soit contigu, il s'avère difficile pour le ministère de la Culture de dissocier l'un de l'autre.

a/ L'aide à l'installation

Aussi propose-t-il aux artistes une aide à l'installation dès les années 1980 afin de leur permettre d'aménager un espace de travail privé dont ils pourraient être soit propriétaire ou locataire ou bien éventuellement à l'achat de matériel. Le ministère de la Culture, conscient de la nécessité qu'il revêt pour l'artiste tout en ne bénéficiant pas du même support que la Ville de Paris dans le domaine des logements sociaux, il favorise les initiatives personnelles. Et par là, il module son intervention auprès des artistes. Cependant, les aides à l'installation soulignent également l'attrait des artistes pour Paris *intra muros*. Sur les 262 demandes satisfaites entre 1984 et 1999, 167 concernent Paris contre 95 pour la proche banlieue. Et, le parc des ateliers-logements vieillissant, elles peuvent finalement être utilisées à sa réhabilitation. Cette allocation n'est pas seulement destinée aux artistes résidant à Paris ou la région parisienne, étant gérée par les DRAC, elle concerne les artistes des autres régions.

b/ Le soutien aux associations d'artistes

Conscient d'une part, de l'opportunité que Paris représente pour les artistes et d'autre part, des nombreux obstacles dus au coût de l'immobilier et de la rareté de terrains disponibles, le ministère de la Culture soutient des associations d'artistes qui réhabilitent pour quelques temps des bâtiments désaffectés en ateliers d'artistes. C'est le moment où l'État-providence encourage les initiatives prises par les citoyens. Alors que la politique dans le domaine des ateliers s'élabore, une association d'artistes décide en 1985 d'investir des lieux désaffectés avec l'accord de leurs propriétaires en ateliers de travail, en salles de répétition… pour jeunes artistes, avant qu'ils ne soient démolis ou transformés. C'est ainsi qu'elle occupe l'Hôpital Bretonneau dans les années 1980, l'usine de Méru (1900-1994) dans l'Oise, la Base à Leval-

lois-Perret (1987-1990). L'Usine éphémère (19e), l'Hôpital éphémère (18e) à Paris, le Garage ou Mains d'œuvres à Saint-Ouen sont autant d'espaces de régénération de la trame urbaine. Après avoir transformé la Caserne Bossut située à Pontoise entre 1999 et 2003 en 40 ateliers de travail, 12 studios de musique… L'association, devenue Point Éphémère, s'est installée, depuis l'automne 2004, dans un ancien magasin de matériaux de construction, quai de Valmy dans le 10e arrondissement de la capitale. Elle dispose de 4 ateliers d'artistes entre autres. Les différentes opérations menées avec succès permettent à de jeunes artistes de bénéficier d'un espace de travail et également de s'intégrer au monde de l'art.
Soutenue par la DRAC de l'Île-de-Franc et le Conseil Régional, l'association détecte ces espaces interstitiels dans la ville et assure leurs transitions avant qu'un projet immobilier ne s'en empare. À la manière des artistes qui transformèrent SoHo devenu maintenant un quartier d'artistes réputés, elle devient un passeur, de fonctions, d'états des lieux.

Entre l'atelier-logement que proposent les instances culturelles, l'atelier de travail et les espaces éphémères improvisés, se superposent différents modes d'inscription de l'artiste dans la ville. Lorsque Philippe Genestier (2006) s'interroge sur le syntagme « lien social », il souligne la fragilité de la relation entre lien et lieu face au processus de délocalisation. Par contre, s'il est un acteur social qui crée du lieu et par là du lien, c'est l'artiste.

D/ Les bailleurs sociaux

L'écart entre la demande et l'offre, malgré les initiatives prises par des associations d'artistes ne cesse de marquer la difficulté rencontrée par les artistes pour bénéficier d'un espace de travail et un logement à Paris et ses environs. De fait, les bailleurs sociaux sont enclins de construire des ateliers « simples » dont le bail de 2 ans est renouvelable un an. Cette disposition partagée avec la Ville de Paris permet, outre de favoriser la rotation, de contourner un problème juridique posé par les ateliers-logements. Ces derniers relevant du logement social, leurs locataires sont soumis régulièrement à une enquête concernant leurs revenus artistiques, au cas où ils devraient régler le supplément de loyer solidarité (SLS). Mais, dans le cas de revenus artistiques faibles, le locataire bénéficiant du « droit au maintien dans les lieux », il devient plus difficile au bailleur de résilier le bail.

La plupart des bailleurs, comme Paris-Habitat, ont tendance à considérer désormais l'activité artistique comme une profession comparable aux autres et de proposer aux artistes d'un certain âge « quand ils n'exercent plus, ne sculptent plus, en raison de la baisse des moyens humains, quand ils n'en vivent plus » déclare un responsable de Paris-Habitat, d'être relogés dans un logement ordinaire. Dans cette optique, l'atelier est entendu comme un lieu où les artistes travaillent mais aussi « font le commerce d'œuvres d'art » et par conséquent le bail civil défendu par les syndicats risque d'être modifié au profit d'un bail commercial.
Les exigences posées par les bailleurs visent à « mettre le pied à l'étrier des jeunes artistes » leur accordant entre deux et trois ans pour réaliser des pièces et être reconnus. Il apparaît que ces dispositions favorisant l'atelier au dépens du logement, les jeunes artistes au dépens des plus âgés, introduisent d'une part, une ségrégation au sein des artistes et d'autre part, et une présence fugitive dans un quartier. La bienveillance dont bénéficiaient les artistes jusqu'alors dans le domaine

du logement semble disparaître au profit d'une conception plus gestionnaire. Cette dernière tend à favoriser la rotation des ateliers invoquant la longue liste d'attente. Elle devient comparable au flux d'un produit commercial dépendant de la demande. Ce changement d'attitude à l'égard des ateliers-logements résulte de différents facteurs. La population des bénéficiaires depuis les années 1980 vieillit et demeure dans les ateliers-logements. D'après une étude menée par l'Inspection Générale de la Ville de Paris en 2009, près de 55 % des locataires occupent leur atelier depuis plus de 10 ans et parmi eux 25 % depuis plus de 20 ans. La faible mobilité est constatée également dans le parc social de Paris où la proportion des ménages installés dans leur logement depuis plus de 12 ans est également importante. En 2002, elle s'élevait à 47 % contre 31 % en Grande Couronne. La correspondance entre l'espace de travail et l'activité est plus complexe pour l'atelier. À la différence d'autres professionnels, aucune réglementation ne définit l'âge de la retraite des artistes plasticiens. En qualité de travailleur indépendant, ils peuvent prendre leur retraite tout en continuant à travailler et au cas échéant adapter les techniques de création à leur capacité physique. Le nombre des ateliers-logements a augmenté ces dernières années. Rappelons qu'en 2010, plus de 900 relèvent du ministère de la Culture et 1088 de la Ville de Paris et que la demande demeure également importante. En effet, la DAC de la Ville de Paris enregistre 1 165 demandes en 2009 dont 51 % sont antérieures à 2006, sans compter les demandes déposées auprès des mairies des arrondissements. Celles-ci ne sont pas évaluées. En fait, il s'agit aujourd'hui de s'interroger sur les modalités de la poursuite d'une mesure prise en faveur des artistes. Le caractère provisoire a pris une tournure quasi définitive pour la plupart des locataires.

La tendance des institutions s'oriente vers une accélération de la rotation des artistes dans les ateliers et un rajeunissement de ses bénéficiaires. En insistant sur la limite de l'aide, c'est une manière de rappeler son caractère ponctuel, au moment où l'artiste s'engage dans sa carrière. Mais derrière ce changement de politique se profile la remise en question de la solidarité. Ces dispositions ne sont pas assorties à ce jour, de mesures qui pourraient compenser ce changement pour les artistes plus âgés. Et d'autre part, si à l'origine de la politique de solidarité, les revenus précaires et aléatoires étaient pris en compte, aujourd'hui, ils le sont beaucoup moins.

II. PORTRAIT DU DEMANDEUR

C'est à partir des données établies par la Maison des Artistes que nous pouvons mieux définir la population des artistes dans le domaine des Arts Plastiques[1] en France, et ainsi préciser l'identité des demandeurs d'un atelier-logement en Île-de-France et à Paris.

1. Caractéristiques de la population d'artistes plasticiens en France

La population des artistes inscrits à la Maison des Artistes ne cesse d'augmenter depuis 2004 où elle compte 28 708 artistes cotisants, en 2008, elle s'élève à 44 917 (voir tableau n°16). Elle est composée majoritairement d'hommes, 24 481 contre 20 436 en 2008 (voir

1/ Nous entendons par artistes plasticiens, ceux qui créent dans le domaine de la peinture, de la sculpture, des arts plastiques, graphisme, illustration, dessin, céramique, décoration, dessin textile, gravure, tapisserie et vitrail. Le terme « plasticien » recouvre le créateur qui travaille des techniques et des supports matériels variés.

tableau n°17) et elle est jeune : 13 707 artistes ont entre 30 et 39 ans (voir tableau n°18). Les artistes travaillent principalement dans le domaine de la peinture et du graphisme, leurs nombres ne cessent d'augmenter depuis 2004. En 2008, l'on compte respectivement 15 992 peintres et 15 185 graphistes. Puis la population se répartit entre la sculpture, les arts plastiques, le dessin et le dessin. Enfin, une minorité intervient dans des domaines très variés depuis le dessin textile, la gravure jusqu'à la tapisserie.

La population des artistes est principalement concentrée sur la région de l'Île-de-France, en 2006, 19 689 y vivent. Ils se répartissent ensuite sur deux régions : Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2 791 et Rhône-Alpes, 2 474. Par contre, il y a peu d'artistes en Champagne-Ardenne (240), en Limousin (206) et en Corse (74).

2. Les artistes candidats à un atelier-logement

A/ La population des artistes plasticiens en Île-de-France

L'Île-de-France est la région en France qui concentre le plus d'artistes inscrits à la Maison des artistes. Tandis que Paris demeure de loin le centre d'attraction principal, la répartition est contrastée dans la région. En effet, les artistes se concentrent dans la Petite Couronne au détriment de la Grande Couronne (voir tableau n°19).

B/ Portrait de l'artiste demandeur d'un atelier-logement

À partir des données présentées par la Maison des Artistes et d'une étude menée par l'Inspection Générale de la Ville de Paris sur les ateliers-logements relevant du parc social de Paris en 2009[1], il est désormais possible de mieux préciser la population des demandeurs d'ateliers-logements au cours de ces dernières années et par conséquent d'identifier la population des artistes à Paris et en Île-de-France. Les demandeurs sont essentiellement des artistes habitants Paris *intra muros* soit 80,60 % alors que 13,80 % habitent dans la Petite Couronne, 2,60 % dans la Grande Couronne et seulement 3% vivent en province. Ils sont majoritairement peintres, 45 %, plasticiens, 30,90 % et sculpteurs 12,40 % (voir graphisme n°2). À partir des revenus artistiques déclarés auprès de la Maison des Artistes, près de la moitié de artistes déclarent en 2005 moins de 8 290 euros par an. En ce qui concerne les artistes relevant de l'Agessa, le revenu annuel moyen s'élève près de 30.000 euros. Près des 2/3 disposent de revenus nets mensuels inférieurs à 2 000 □ et d'un tiers de revenus inférieurs à 1 000 □.

a/ Ateliers-logement demandés

Il apparaît que les demandeurs souhaitent majoritairement que moins d'une demande sur 5 porte sur un atelier « simple » et que c'est l'atelier-logement-studio et l'atelier-logement/3 pièces correspondant à un célibataire ou à un couple et un enfant qui sont le plus sollicités. Très peu de demandes concernent l'atelier-logement /5 et 6 pièces (voir graphisme n°3).

Ces données permettent de mieux connaître la population des artistes qui sollicitent un

1/ Rapport sur les modalités d'attribution et d'occupation des ateliers d'artistes dépendant du parc social de la collectivité parisienne, n° 08-21, octobre 2009, Inspection Générale, Ville de Paris. Ce rapport ne fait pas l'objet d'une publication.

atelier ou un atelier-logement à Paris et en Île-de-France auprès de la Ville de Paris. Elle est représentative également des candidats s'adressant au ministère de la Culture.

b/ Les ateliers-logements et les aléas administratifs

La DAC de la Ville de Paris fait état de 1165 demandes en 2009. Si le nombre est élevé, il convient de préciser que 51 % des demandes sont antérieures à 2006. En raison du long délai d'attente, les artistes oublient souvent d'actualiser leur dossier déposé auprès de la Mairie de Paris ou des mairies d'arrondissement (situation familiale, adresse, parcours artistique…) ou bien ce dernier est incomplet. Ce sont autant de raisons pour qu'il ne soit pas présenté à la commission. Celle-ci se réunit deux fois par an en juin et en décembre. De fait, il s'avère que le nombre de candidats est réduit près de la moitié. Malgré cette déperdition, la différence entre les demandes et la rotation des ateliers-logements, qui rappelons–le est de l'ordre de moins d'une centaine par an en comptant ceux relevant du parc du ministère de la Culture, demeure élevée. Ces indications éclairent sur la situation actuelle des ateliers-logements et des ateliers à Paris et en Île-de-France et sur la réflexion que mènent la Ville de Paris et le ministère de la Culture.

III. LES SQUATS D'ARTISTES : UNE MANIÈRE SINGULIÈRE DE S'INSCRIRE DANS LA VILLE

Il est une présence plus exubérante, plus tumultueuse des artistes dans la ville, mais aussi plus éphémère, lorsqu'ils s'emparent illégalement de lieux inoccupés dans la ville pour y vivre et y travailler. Cette « prise de lieux » à la fois, rapide et inattendue nécessite une organisation de la part de ses acteurs pour réussir « le siège « d'un immeuble, d'une maison, ou autres inoccupés par ses propriétaires. C'est en s'adossant au travail de recherche mené par Cécile Péchu (2010) sur la genèse du squat et la portée de son action dans la ville que nous appréhendons l'action de certains d'entre eux sur l'espace de la capitale et de ses environs.

1. Vers le squat

A. Histoire de mots

Dans la langue anglaise, le terme « squat » était lié à la conquête de l'Ouest américain et désignait alors, note Péchu « l'installation sans titre de propriété et sans redevance sur un terrain inoccupé « *(ibid*. p. 9) par les pionniers au début du XIXe siècle. Introduit dans la langue française en 1827, il fait référence au pionnier américain, puis à partir de 1854, aux éleveurs de moutons en Australie à qui le gouvernement leur octroie un droit de pâturage, par opposition aux sédentaires ou setters. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que l'usage du mot passe de l'action à l'acteur de l'occupation illégale cette fois-ci d'un logement dans la langue anglaise. Et ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que ce sens est introduit dans la langue française. Mais le terme ne recouvre que récemment, dans les années 1970, autant en anglais qu'en français la signification d 'habitation occupée illégalement (*ibid*. p. 8 et 9). Il n'était pas rare qu'un locataire désargenté ou peu scrupuleux quitte le logement sans avoir réglé les

termes dus, en *catimini*, souvent la nuit. L'expression « déménager à la ficelle « présente dans la langue française au milieu du XIXe siècle faisait référence à un technique souvent utillisée par le locataire consistant à descendre ses effets personnels depuis ses fenêtres dans la rue pour ne point éveiller les soupçons du concierge. Mais c'est l'expression non moins imagée, du déménagement « à la cloche de bois « qui subsista pour désigner les déménagements clandestins. Les déménageurs intervenant également la nuit, prenaient le soin de ne pas faire sonner la cloche de leur voiture.

B. Histoire d'une contestation

Ce phénomène se répand en particulier à Paris, dans les années 1880. En effet, la conjonction du nombre croissant d'ouvriers attirés par l'essor industriel de la capitale et l'augmentation des loyers, celle-ci est de l'ordre de 30 % et 35 % à Paris entre 1872 et 1882, contribuent à rendre difficile sa situation du logement. L'initiative de la cité Napoléon au milieu du XIXe siècle (cf. *supra* Partie 5) suivie de la fondation de la Société coopérative immobilière des ouvriers de Paris en 1867 ou encore de la réalisation de la rue des Immeubles Industriels par la Société des immeubles industriels en 1872-1873 située dans le 11e arrondissement, sont les prémices de l'entreprise philanthropique menée à l'égard des ouvriers. La création de la Société française des habitations à bon marché créée en décembre 1889, est soutenue juridiquement par la loi du 30 novembre 1894 « relative aux habitations à bon marché« dite loi Siegfried. Celle-ci promulgue la formation de structures administratives qui encadrent la construction des logements destinés aux ouvriers. Cependant, la condition de vie et plus précisément celle de leur habitat ne laisse guère indifférent l'anarchisme qui s'en fait l'écho tout en leur donnant un support idéologique. Des organisations, comme les Comités révolutionnaires pour le grève des loyers fondés en 1881, remplacés par la Ligue de la grève des loyers et des fermages en 1883, puis la formation du Syndicat des locataires en 1903 initiée par le menuisier Joseph Tortelier (1853-1925) sont les porte-voix de la contestation. En 1909, un groupe de propriétaires fondent la Bourse du Travail locale à Clichy afin de soutenir les ouvriers. Celle-ci évolue lorsque Jean Breton dit Constant (?), ancien communard, fonde L'Union syndicale des locataires ouvriers et employés du département de la Seine le 6 janvier 1910 précise Péchu (*ibid*. p. 25). La réduction des loyers, la lutte contre l'insalubrité des logements constituent ses principales revendications. L'organisation commence à sortir les déménagements à la cloche de bois de la clandestinité pour en faire une action publique. Outre son caractère festif, il se révèle comme un moyen d'action efficace lorsqu'un locataire, Georges Cochon (1879-1959), habitant rue Dantzig dans le 15e arrondissement résiste à son expulsion. En s'enfermant chez lui et en manifestant à ses fenêtres durant quelques jours, encouragé par la foule, son action est relayée par la presse. Il en est de même lorsque l'Union des locataires installe des maisons préfabriquées en bois prévues pour être rapidement montées dans les jardins des Tuileries ou devant l'Hôtel de Ville. Il s'agit de susciter un événement qui devient rapidement un spectacle et défraie la chronique. Le caractère anecdotique qu'accompagne chaque expulsion s'inscrit dans un cadre idéologique de l'action directe, de la remise en question de la propriété individuelle. Mais le déménagement à la cloche en bois prend un tournant significatif

avec l'action menée par le vaudelliste Léon Gandillot (1862-1912) en mars 1912, ayant payé les termes d'avance de son loyer décide de quitter, au printemps 1912, son appartement situé rue de Rome dans le 9e arrondissement à Paris. Il le confie au syndicat afin qu'une famille en difficulté puisse y être hébergée le temps déjà réglé au propriétaire. Dans un contexte de crise de logement, cette pratique se développe par solidarité. Ainsi le déménagement à la cloche de bois devient le déménagement «à la Gandillot « remarque Péchu (*ibid*. p. 28). Ce tournant est certainement décisif. Et l'auteur fait remonter les premiers squats à la même année, en 1912. En mars 1912, le syndicat demande au préfet de la Seine d'héberger des familles sans logement dans la caserne du château d'eau située place de la République à Paris. Devant le mutisme des autorités, il invite la population à prendre de force ce lieu. La police parvient à arrêter l'action et décide elle-même de loger les familles concernées dans les bâtiments désaffectés de la Pitié. Sans que le mot squat ne soit déjà prononcé, le phénomène apparaît attaché désormais à une action publique. Derrière ces diverses actions se dessine en filigrane le droit au logement. Si les initiatives menées vers le logement social entre les deux guerres, améliorent la condition de vie des ouvriers et des employés, les difficultés réapparaissent avec plus d'éclat au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le squat devient à nouveau le moyen ultime à la fois pour abriter des familles et pour dénoncer une situation précaire. Les bombardements qui ont détruit sévèrement certaines villes anglaises comme Londres et pendant la Seconde Guerre mondiale, posent d'une manière aiguë le problème du logement. Par conséquent, les habitants soutenus par l'armée et le gouvernement de Churchill, s'installent dans des maisons secondaires vides, puis dans des casernes. Certaines familles d'anciens soldats s'installent dans des appartements luxueux à Londres soutenues cette fois par le parti communiste londonien. Le développement de la pratique du squat au Royaume Uni atteint la France. Les premières actions d'occupation de lieux sont menées par le Mouvement populaire des familles (MPF) à Marseille, dès 1946. Suite également aux destructions de la guerre et à la pénurie du logement, de nombreux squats soutenus par des associations familiales ou des syndicats se développent dans les grandes villes françaises. S'ils permettent de résoudre temporairement la question du logement, ils dénoncent la politique de l'État à l'égard des plus démunis. Le célèbre appel lancé par l'abbé Pierre (1912-2007)[1] le 1er février 1954 à la radio, provoqué par la mort d'une jeune femme dans le centre de Paris, semble marquer le paroxysme d'une politique peu efficace. Il s'en suivra la promulgation de la loi du 3 décembre 1956 qui interdit les expulsions pendant la période de l'hiver. Tandis que la rénovation de Paris et de sa banlieue laisse des immeubles vides en attente d'une destruction prochaine ou d'une réhabilitation, ils sont rapidement repérés par certains organismes tel le Secours Rouge proche du maoïsme. Des personnes sans abri s'y installent aux côtés d'autres développant à travers un mode de vie précaire, une contestation sociale. Enfin, l'extension de squats dans le quartier du Marais devenu l'objet d'une profonde rénovation dans les années 1970, s'oppose à un autre phénomène qui guette la ville : la gentrification. Aussi, le squat apparaît-il une solution provisoire et par

1/ L'Abbé Pierre (1912-2007), de son vrai nom, Henri Grouès, rentre dans l'ordre des capucins et mène au lendemain de la Seconde guerre mondiale une carrière politique parallèlement à son engagement dans les ordre religieux. Il est élu député de la Meurthe-et-Moselle en 1945. Dès 1949, il fonde le Mouvement Emmaüs pour lutter contre l'exclusion.

là précaire pour les artistes qui ne peuvent présenter les conditions requises pour l'obtention d'un atelier-logement de la Ville de Paris et du ministère de la Culture, tout en leur permettant de revendiquer une indépendance à l'égard des cadres institutionnels (voir Illustration n°92).

À travers les friches industrielles les artistes revendiquent bien souvent un mode de vie alternatif, souvent inspirés de l'autogestion n'hésitant pas à monter des coopératives, ils réagissent contre des projets immobiliers, ou ils expriment un contre–pouvoir avec vigueur. De fait, le mouvement des squats fait écho à l'initiative potentielle des habitants et à leur participation à la *polis* (voir carte n°17). Cependant, les artistes, à la fois porteurs d'utopie et à la recherche d'espaces de travail, en deviennent les principaux acteurs.

2. Vers une histoire des squats

À l'image des pionniers partant à la conquête de l'Ouest des États-Unis, les artistes s'emparent de l'espace urbain et de ses interstices pour demeurer à Paris alors que des opérations de rénovation et de réhabilitation d'îlots insalubres ou de quartiers remodèlent la ville. Nombreux sont les articles parus dans la presse au sujet de la fermeture d'un squat qui dénoncent le manque d'ateliers dans la capitale de telle sorte que des villes comme Berlin semble plus accueillante, surtout depuis la chute du Mur, en 1989. Si l'installation d'un squat est discrète car clandestine, sa fermeture, en présence des forces de l'ordre, révèle son caractère contestataire largement diffusé par les journalistes.

Il faut dire que l'occupation illégale d'un local ou d'un immeuble pour y habiter diffère quelque peu de l'appropriation des terres vierges de l'ouest américain. Le glissement sémantique et le passage du terme dans la langue française au cours des années 1970 soulignent la différence d'état d'esprit. Tandis que des hommes partaient vers la fortune promise, les artistes moins chanceux tentent de se maintenir à Paris *intra muros*. Les héros de westerns inspirent de loin les artistes qui sont à l'affût du moindre espace que la ville a oublié, négligé dans la frénésie de la rénovation, ou bien en l'attente d'une reconversion. Ils partent à la conquête, non pas de l'Ouest, mais plus modestement de l'espace urbain pour y travailler, interpellant les instances politiques et juridiques. La multiplication des squats à travers Paris est liée aux grands chantiers de rénovation. Tandis que des projets de réhabilitation se précisent au sujet du quartier du Marais ou de rénovation du 13e, du 14e, du 19e ou encore du 20e arrondissement, les habitants résistent à la gentrification annoncée et n'hésitent pas à occuper illégalement les lieux voués à la démolition ou à la rénovation. En effet, les squats se multiplient dans le quartier du Marais au moment de sa rénovation à la fin des années 1970 en guise de contestation. Pour la plupart, ils deviennent l'objet d'initiatives singulières qui renforcent les liens entre les voisins des immeubles concernés. L'esprit associatif est encouragé : il n'est pas rare que des cafés ou restaurants associatifs soient créés comme des lieux de rencontre dans le quartier où la contestation s'exprime autant que le désir de territoires libérés dans la ville comme des replis de défense et d'autonomie. Péchu souligne précisément que « ce sont souvent des militants méfiants vis-à-vis de la démocratie représentative qui ont recours à ce

mode d'action «*(ibid*. p. 14).

Le terme de squat est générique pour désigner des occupations illégales motivées par contre par des raisons très diverses qui parfois se croisent. Le sociologue néerlandais Hans Pruijt éclaire la complexité du mouvement en définissant 5 types de squat dont le point commun est la revendication à un logement mais issue d'acteurs différents (voir tableau n°20).

À l'encontre de l'association rapide qui assimile « squat « à « artistes «, les configurations établies par Pruijt, ne s'appuient pas sur les catégories professionnelles ou sociales mais sur la motivation qui est à l'origine des squats. De fait, les termes de « précaire «, de« sans-abri «, d' « immigré clandestin «, d'« artiste « ou encore de « militant « n'apparaissent pas. Il est vrai que certaines d'entre elles, comme les artistes, participent à la fois des différentes configurations.

3. Art-Cloche ou l'épopée de squatters à Paris

Parmi les premières initiatives de squat qui ont lieu à Paris au début des années 1980, le groupe d'artistes Art-Cloche[1] (voir Illustration n° 83) initie un nouveau mode d'inscription des artistes dans la capitale dont le caractère précaire et provisoire n'est pas sans évoquer la bohème des cités. C'est la difficulté de trouver un espace de travail à Paris qui réunit ce groupe d'artistes autour d'Henri Schurder, de Jean Starck, Nicolas Paweleski et Alexandre Sacha Putov. Son installation dans un ancien dépôt de munitions, 6 rue d'Arcueil dans le 14e arrondissement, est propice à l'invention d'un mode de vie différent ou alternatif (voir Illustration n°82). Il s'agit de pouvoir consacrer leurs talents à leur art sans devoir assurer un travail à l'extérieur, tout au plus le moins possible, pour subvenir à leurs besoins. De fait, l'installation dans des espaces abandonnés, tel cet entrepôt déjà habité par des clochards, semble convenir à leurs exigences. Art-Cloche s'impose comme un lieu de la contestation intellectuelle et artistique dont certains dissidents de l'Union Soviétique d'alors, rejoignent. C'est une vingtaine d'ateliers qui sont aménagés dans les étages du bâtiment qui inaugure les péripéties des artistes dans Paris. Expulsés en 1986, « nous traversâmes vaillamment la Seine et c'est dans un vaste atelier de réparation Citroën désaffecté, situé dans le 18e, rue d'Oran que nous prîmes nos nouveaux quartiers pour y fonder Art Cloche . Le lieu était fort différent : 5 000 m^2 de plein pied sous une verrière soutenue par une charpente métallique admirable. Quelques bureaux mais somme toute fort peu de petits espaces par contre, un espace tellement vaste que, ce qui permettait des festivals rue d'Arcueil donnait, rue d'Oran envie d'œuvrer dans des dimensions plus colossales et d'accueillir un public plus large « rappelle Lolochka, un des membres fondateurs de Art-Cloche (site internet http://www.centrale7.net).

Mais les chantiers de la rénovation rattrapent Art Cloche pour édifier un immeuble HLM et une crèche. Chassé, le groupe se dissout. Certains forment « une nouvelle famille « avec d'autres artistes issus d'autres squats en s'installant rue de la Grange-aux- Belles dans le 10e arrondissement de Paris. Ce squat, qui fit l'objet d'une étude attentive de la part de Barbara Panvini (2004), ouvert en août 1995 est fermé par les forces de l'ordre le 8 juin 2000. D'autres

1/ Jean Starck, Nicolas Pawlowski, Alexandre Sacha Putor, Henri Schurder, Lolochka.

membres d'Art Cloche rejoignent Henri Schurder, déjà installé dans un bâtiment de l'armée de l'air désaffecté à Ris-Orangis situé dans l'Essonne (voir Illustration n°85). Dans les friches industrielles du quartier des Docks, le Centre Autonome d'Expérimentation Sociale (CAES) naît prenant des allures d'un village où travaillent environ 80 artistes et artisans (voir Illustration n°86). Mais, l'originalité de ce squat considéré comme un des plus importants en Europe, réside dans la dimension sociale qu'il porte. En effet, loin de constituer une communauté de créateurs se complaisant dans un entre soi rassurant, il joue un rôle d'insertion sociale auprès de jeunes gens en difficulté, en accord avec le ministère des Affaires Sociales. Si les grandes halles industrielles deviennent un lieu de passage pour certains, elles permettent aux artistes de se retirer du monde extérieur et « d'avoir la liberté de faire son travail « confie un jeune peintre. Les nombreuses facettes du CAES espace de création, lieu d'expositions ou plus largement de manifestations culturelles (concerts, cirques…) et espace social sont parvenues à inscrire l'art, depuis les années 1980, dans la ville de Ris-Orangis, et plus précisément à donner forme à une utopie artistique et sociale.

À la lecture des configurations définies par Pruijt, Art-Cloche et le Caes participent à la fois de plusieurs d'entre elles. Il s'avère que les squats associent différentes revendications ou que celles-ci se précisent peu à peu au cours de leur vie souvent brèves. Cependant Art Cloche et surtout le CAES constituent des expériences artistiques et politiques au sens large du terme qui se proposent d'inventer une autre manière d'habiter la ville pour les artistes de telle sorte que la marginalité du squat puisse s'intégrer dans la trame urbaine. La difficulté des artistes pour obtenir un atelier-logement persiste et elle se double d'un « refus citoyen de la spécialisation des centres-villes autour des fonctions commerciales et de services déportant toute l'activité et tout l'habitat populaire vers les franges urbaines, ou dans le faubourg « souligne Francis Lextrait dans une étude réalisée pour le ministère de la culture (2001, p. 6).

4. Les Frigos ou l'aventure d'un territoire singulier

La rénovation urbaine de Paris bouscule la trame urbaine et accélère la conversion de certains bâtiments, et en particulier ceux qui étaient destinées à l'activité industrielle. Lorsque les Halles disparaissent, comme nous l'avons étudié précédemment, les entrepôts frigorifiques de la SNCF, destinés à stocker l'alimentation avant d'être vendue cessent leurs activités en 1971 (voir Illustration n°87). Aussi l'imposante construction érigée entre la Seine et les emprises ferroviaires de la Gare d'Austerlitz, à la limite d'Ivry-sur-Seine est convoitée par les artistes à la recherche d'un espace de travail dans la ville. C'est ainsi que la SNCF accepte finalement de régulariser le squat et de louer les Frigos à des peintres, des sculpteurs, des photographes, des comédiens ou des musiciens au début des années 1980. Et depuis le 1er janvier 2004, c'est la Ville de Paris qui en est le propriétaire de plein droit. Cependant, les ateliers ne sont pas pour autant attribués ni par la SNCF, ni par la Mairie de Paris. Ce sont ses occupants qui contrôlent leur affectation.

A/ Les Frigos, une expérience singulière

Un de ses occupants, peintre s'y installe en 1985 : « Chacun se connaissait par l'intermédiaire d'autres. En 1984-1985, il y avait eu un appel d'offre dans la presse, une amie des beaux arts est venue visiter et en une semaine tous les locaux ont été réservés … J'ai remplacé une des 6 personnes qui s'est désistée quelques mois après… C'était au bout de Paris, mais c'était quand même Paris. Aujourd'hui, quand un atelier se libère, c'est par relation «. Les artistes aménagent leur atelier dans les chambres frigorifiques, montent des cloisons pour séparer les espaces selon la nécessité de chacun, percent des fenêtres. « Il fallait investir dans les travaux, les murs étaient couverts de chaux, les systèmes frigorifiques étaient couverts de caissons. Ce local a demandé quatre mois de travaux pour que les 300 m^2 soient potables. J'utilise les frigidaires pour stocker. Certains n'ont pas ouvert de fenêtre, par exemple les photographes «. Par contre, les grands espaces industriels se transforment en de véritables studios de cinéma propices à accueillir de grandes fêtes.

Bref, depuis une trentaine d'années les Frigos sont devenus un lieu de création « c'est un lieu de recherche d'art contemporain avec des expressions très différentes «, un témoin de la culture underground autant dans le domaine de la musique avec la Voûte que dans le domaine des arts plastiques ou du théâtre qui s'impose comme une étape dans les nuits parisiennes. À la manière d'une ruche, aux allures industrielles cette fois-ci, les Frigos réunissent environ 200 personnes qui créent, produisent, organisent des événements ou vendent leurs pièces dans les 83 ateliers aménagés. L'attraction du lieu et sa situation géographique favorisent la stabilité de ses occupants. De fait, les Frigos constituent une communauté d'artistes singulière dont les liens se resserrent ou bien peuvent se tendre parfois sérieusement à des moments où l'avenir des Frigos était très incertain. Au paroxysme de cette situation, une altercation éclate entre des occupants, l'un d'entre eux est tué. La violence n'a d'égale que l'engagement que les artistes expriment à travers l'expérience de la conversion de la friche industrielle en espace de travail qui laisse deviner derrière le projet et les rencontres, l'utopie des pionniers. « Le fait que tout le monde se soit installé en même temps ici, ça donne une forme de synergie, d'énergie dans le boulot, une volonté de travail… Avant c'était plus facile de s'entendre, c'était très dynamique. … Cela fait 20 ans qu'on travaille ensemble… Il y a un lien sur le fait qu'on se voit, qu'on ait construit notre atelier. Et puis des liens d'amitiés, le fait de ne pas habiter ici, ça simplifie les rapports «. L'artiste interviewé a préféré distinguer son espace de travail de son logement qu'il loue dans le centre de Paris. Et il est indéniable que, le partage de cette expérience commune favorise la circulation des idées et stimulent le travail des uns et des autres. « Au niveau du matériel, il y a des échanges surtout avec les photographes. On a des échanges entre nous, ça nourrit le travail. Il y a une vie collective, un échange, une disponibilité, on s'est habitué les uns aux autres «. Mais ce qui lie tacitement les artistes, c'est l'incertitude, non pas seulement celle qui est attachée à toute démarche artistique, mais celle du statut d'occupation des lieux assurée seulement par une convention ou celle d'une architecture industrielle ancienne dont les escaliers et les couloirs sont recouverts de graffitis, suspendue à la pression immobilière du quartier. Curieusement, la tension qui ressort du site semble être propice au travail de certains de ses occupants. « L'intérêt de

ce bâtiment, c'est la précarité et l'angoisse. La précarité, c'est un bon moteur « comme si la menace d'une expulsion ou celle que présente l'aménagement des environs était devenue un des ingrédients de l'inspiration artistique. « Je passe beaucoup de temps ici. Je me règle pour être dans mon atelier tous les jours de 13 heures à 20 heures, y compris le week-end. Je me rends disponible à mon travail. Je me mets en condition de réception de mon travail car il y a peu de temps productifs à la peinture ».

B/ Les Frigos, un défi à la rénovation urbaine

Bien que les Frigos appartiennent à la SNCF puis à la Ville de Paris, il n'en demeure pas moins que le maintien des artistes sur le site n'est pas entièrement assuré. Au fil des années, ils ont formé des associations, L'Association pour le développement du 91, (l'Apld 91), quai de la Gare ou l'Association des locataires, qui luttent contre la destruction du site et le déménagement suggéré par Jacques Toubon, alors maire du 13e arrondissement, dans les Grands Moulins de Paris. Suite à un incendie en 1997, qui détruit en partie le bâtiment surnommé Mitjavile où des ateliers avaient été aménagés, l'Apld obtient la reconstruction des surfaces perdues (2003) sur le site des Frigos ainsi que la préservation de l'ensemble. L'action de l'association ne s'en tient pas là, lorsque l'opération d'aménagement Paris Rive Gauche se précise. C'est le moment de redoubler de vigilance pour sauvegarder le site. La construction de la Très Grande Bibliothèque avait déjà alerté les occupants sur un urbanisme plus menaçant. De fait, l' Apld s'impose comme d'autres associations d'habitants, pour que les Frigos et son identité ne soient pas absorbés dans le plan de rénovation : le bâtiment dédié à des salles de cinéma et d'un siège social, considérés trop imposants sont diminués de moitié. Mais la résistance que l'association oppose à l'aménagement de ce secteur du 13e arrondissement relève plus largement d'une défiance à l'égard de la rénovation de Paris qui entraîne à son goût une « tertialisation « trop importante de son activité. En effet, il en va de l'inscription du site dans la trame urbaine, non seulement d'un point de vue spatial, mais également social. En se définissant comme un « site de création et de production «, à partir de 1997 au moment où l'association établit sa Charte, les Frigos se présente comme un lieu d'activités ouvert autant à l'art, dans son acception la plus large, qu'à l'innovation avec de petites entreprises dans le domaine des nouvelles technologies, capable de régénérer le quartier. Si l'ambition tend à renouer avec le passé artisanal et ouvrier du 13e arrondissement, revu à la lumière de la modernité, elle n'est pas sans évoquer l'expérience des *clusters* de création et d'innovation qui émaillent la région de l' Île-de-France depuis les années 1990.

C/ Les Frigos entre *Factory* et Telefonplan

Ce sont les expériences menées à l'étranger comme celle de Telefonplan à Stockholm en Suède qui peuvent nous éclairer sur l'évolution des Frigos. En effet, alors que le siège social d'Ericsson, société de télécommunication suédoise, décide de s'installer dans la banlieue située au nord-ouest de Stockholm, en 2004, c'est la Konstfack, une école de design, attirant de jeunes designers ainsi que des entreprises versées dans l'innovation technologique, qui s'établissent dans ses anciens bâtiments situés à Telefonplan, au Sud-Ouest de la capitale. Et, la commune de Stockholm y aménage une vingtaine d'ateliers destinés à être loués à des ar-

tistes. Telefonplan désigne aujourd'hui un quartier de la créativité dont l'activité aujourd'hui inspire de nombreuses villes en Europe (voir Illustrations n° 88 et 89). À la différence de l'expérience suédoise qui est conçue d' emblée par des institutions universitaires et de jeunes entreprises, les Frigos relèvent de l'initiative et de l'action de ses occupants artistes qui sont parvenus à s'imposer et à transformer ce lieu en un espace de création largement ouvert au public. Bien que liés à la Ville de Paris par une convention d'occupation du domaine public, chacun payant un loyer, les artistes ont aménagé leur espace et ont investi l'ensemble des bâtiments. En cela, les Frigos seraient comparables à la célèbre *Factory* d'Andy Warhol installée dans un ancien atelier de confection, situé à Manhattan. L'on se souvient de l'intense activité du lieu qui en fit une véritable scène de représentation de la création artistique à New York. L'identité industrielle du bâtiment infléchit le travail de son fondateur vers la production de peintures réalisées d'une manière anonyme autant par lui-même que par ses collaborateurs.
Mais la singularité des Frigos réside dans sa capacité à passer d'un squat dont le propriétaire a rapidement reconnu la présence des occupants pour devenir « un site de création et de production «. Cette évolution souligne leur capacité à s'imposer à mesure que la rénovation du quartier se précise et se réalise.

Entre les artistes bénéficiaires d'un atelier-logement et ceux qui tentent de conquérir, de squat en squat, la capitale, ils s'inscrivent dans l'espace urbain, d'une manière différente. Lorsque les premiers sont impliqués dans les chantiers de rénovation, les seconds s'imposent comme des acteurs singuliers qui réveillent la ville. Mais, c'est avant tout la manière de l'habiter qui les distingue. La présence, à la fois souterraine et spectaculaire des squats, semble concentrer la résistance et la contestation que les artistes, faute d'espaces de travail dans la ville, peuvent exprimer à l'égard de la rénovation et de la réhabilitation. Investir un lieu, s'y installer et mettre en scène une occupation illégale attirant par là, l'attention de la presse et des responsables politiques, conjugue deux démarches, à savoir « la logique classiciste « que Péchu distingue de « la logique contre-culturelle « (*op. cit.*, p. 13). En effet, la revendication en vue de pouvoir travailler à Paris se départit rarement d'une proposition de l'habiter autrement, du moins pour les artistes. En aménageant leur atelier dans d'anciennes banques (59 Rivoli), ou industries abandonnées, en prenant à parti la Mairie de Paris et les instances culturelles, ils interrogent le contrôle sur l'urbanisme. Si les squatteurs ressemblent aux artistes de la bohème dont la manière d'habiter la ville introduisait une discordance vis-à-vis des autres habitants, nous l'avons déjà remarqué, ils partagent également des points communs avec les artistes qui dénoncent la société du spectacle et luttent pour une révolution sociale. Guy Debord (1931-1994)[1] et Asger Jorn (1944-1973) fondent en 1957, le Situationnisme[2]. En remettant en cause la ville « produit « dans le procès qu'ils dressent de la société de consommation, par contre, ils la défendent en tant qu'œuvre. De son côté, Lefebvre souligne dans son analyse du Situationnisme, qu' « une ville crée des situations, c'est dans le cadre et le milieu urbain que peut

1/ Guy Debord (1931-1994), écrivain, cinéaste et théoricien. Il fonde l'*Internatinal lettriste* (1952-1957) puis *l'International situationniste* (1957-1972). Il écrit *La société de spectacle* qui a connu un vif succès.
2/ L'internationale Situationnisme naît en juillet 1957 formule une critique à l'égard de la société spectacle. Il se réfère à la pensée marxiste et au groupe Socialisme barbare (Lefort, Castoriadis).

s'exercer l'activité créatrice de situations, donc d'un style et d'une façon de vivre « (1962, p. 336). Les Situationnistes se réclamant des « expérimentateurs de vie « dans leur Manifeste daté du 17 mai 1960, « ils explorent une sorte d'utopie vécue « poursuit Lefebvre (*ibid*.).

Lorsque les squatters occupent un espace dans la ville, ils créent une situation : ils interpellent sa capacité d'échange et d'interaction. En cela, ils font œuvre. À défaut de trouver un logement, ils habitent, c'est-à-dire, qu'ils introduisent une socialité dans les quartiers où ils ont élu domicile. Et c'est précisément au nom de cette capacité à créer un lieu dans la ville, qu'ils en deviennent des protagonistes privilégiés.

La révolution silencieuse que présente la société post-industrielle n'en est pas moins active, sans pour autant proclamer un nouvel ordre de la société. Il s'agit plutôt d'une mutation sourde et diffuse qui se propage à l'activité économique, sociale et culturelle. D'un côté, c'est la ville, la ville-globale qui est le lieu le plus emblématique de cette mutation, que l'on peut repérer à travers les friches industrielles, la conversion des ateliers industriels en lofts, les opérations de rénovation ou de réhabilitation urbaine. Et de l'autre côté, c'est l'artiste, pionnier de la gentrification, il transforme les ateliers industriels en ateliers de peinture ou de sculpture. Impliqué dans la périurbanisation, ou la relégation, il est porteur de l'idéal d'un État Esthétique. Il apparaît que l'artiste est plus que jamais lié à la mutation de la ville, autant à New York, à Montréal qu'à Londres ou Paris dans des configurations spatiales, économiques et politiques différentes. Et pourtant, l'objet de sa quête, repose sur un motif pragmatique : un atelier dans la ville peu onéreux. C'est la même motivation qui entraîna les artistes, quelques décennies auparavant à s'installer à Montparnasse ou à Montmartre à Paris. Si l'artiste pionnier, conquérant la ville, entretient le mythe romantique de l'artiste, il serait plus exact de dire qu'il a su saisir, motivé pour des raisons économiques et spatiales, les opportunités que certains quartiers de grandes villes tel New York lui tendaient. Aussi, devient-il un des acteurs privilégiés de la gentrification. La conquête que l'artiste mène dans l'espace urbain ne peut se restreindre à la transformation du Lower Manhattan, à New York, par exemple, elle est à mettre en relation avec la dissociation de la situation sociale et du système culturel que Bell observe dans son ouvrage *Les contradictions culturelles du capitalisme (*1979, p. 49). Il souligne qu'« à mesure que disparaît la structure des classes sociales traditionnelles, plus nombreux sont les individus qui veulent qu'on les identifie, non à leur profession de base (au sens marxiste du terme) mais à leurs goûts culturels et à leur style de vie » (*ibid*. p. 48). L'inclination se porte sur l'artiste qui vit et travaille par nécessité dans des ateliers désaffectés, qui explore les quartiers oubliés dans leur délaissement social. Il attire également les galeries qui viennent le rejoindre dans ces quartiers voués encore récemment au travail artisanal et ouvrier, suivis par les acteurs de l'économie et de la finance globale. La mutation ne réside pas seulement dans la transformation sociologique d'un espace de la ville, mais dans le renversement du rôle de l'artiste dans la société qui, tout en se tenant aux marges de la société en devient le précurseur privilégié. Et dans ce sens, nous pourrions dire que l'artiste fait société à travers la ville pour reprendre l'expression de Donzelot. C'est certainement le défi inavoué que l'État-providence, précédé par la Ville de Paris, lui lancent dans l'action des ateliers-logements étroitement associée à la politique de rénovation de Paris et de périurbanisation de la région de l'Île–de-France au cour de ces dernières décennies. Ce vaste chantier tend à effacer les traces de la bohème ou des ateliers bricolés et convoquent les artistes à devenir un habitant de l'idylle urbaine. Et en cela, la capitale et sa banlieue proposent un laboratoire singulier de la politique artistique et sociale menée à l'égard des artistes. Bien qu'elle se révèle insuffisante au regard des artistes, elle laisse apparaître l'aspiration à un État esthétique, celui que Schiller appelait de ses vœux dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1976). Rédigées à la veille de la Révolution française, pendant l'hiver 1794-1795, le poète souligne les effets de la beauté

de l'art sur l'âme humaine, contrebalançant l'exercice de la raison et ouvrant la voie vers la vérité. La formation du sentiment … devient un moyen de rendre efficace pour la vie une compréhension meilleure de la vérité, mais même parce qu'elle stimule l'intelligence à améliorer ses vues » (1976, p. 131). L'humanisme hellénisant défendu par Schiller n'écarte pas les préoccupations politiques de l'Europe en cette fin du XVIIIe siècle. Il convient d'associer aux progrès de la raison, ceux de la morale pour établir un État idéal, « car le goût seul met de l'harmonie dans la société parce qu'il crée dans l'individu » (*ibid*. p. 351).

À travers l'analyse politique et sociologique que Philippe Urfalino (1993) propose de l'action menée par Malraux, ministre des Affaires Culturelles entre 1959 et 1969, l'État, en rompant avec la politique du mécénat, tend à ériger, à la manière d'un architecte, un cadre de soutien à l'égard des conditions de travail de l'artiste tout en s'assurant de la diffusion de la culture et de l'art auprès de tous. Ces deux directions justifient à elles seules, la dispersion des ateliers-logements dans les programmes sociaux à l'instar des maisons de la culture réparties sur l'ensemble du territoire français. En revanche, celles-ci sont réparties sur l'ensemble du territoire. Décidément, l'empreinte utopique ne quitte pas l'art. En instituant cette politique, Malraux introduit une rupture à différents niveaux souligne Urfalino (1993) :
1/ d'un point de vue idéologique : en accordant un rôle à l'art et à la sensibilité, il privilégie un usage politique de l'art, cette fois-ci non plus dans le cadre d'un État mécène, mais bien dans celui d'un État-providence, 2/ d'un point de vue social : les aides attribuées aux artistes forment un secteur professionnel subventionné 3/ d'un point de vue structurel : cette volonté nécessite la formation d'une administration.

Il revient à Jack Lang, en tant que ministre de la Culture , de préciser les contours de la rupture engagée par Malraux et d'associer plus étroitement l'artiste à la politique de diffusion de l'art et de la culture. Cependant, l'effort produit par l'État-providence à leur égard ne parvient pas entièrement à penser la rénovation de Paris et de la région de l'Île-de-France avec les artistes.

CHAPITRE IV

L'ATELIER DE L'ARTISTE,
UN ALLIÉ DE L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE

Le phénomène de la gentrification du quartier de Lower Manhattan à New York souligne le rôle joué par les artistes qui, installés dans un quartier où l'activité industrielle se retire, lui confèrent une valeur immobilière. Et ils attirent à leur tour une population plus aisée qui préfère quitter la banlieue pavillonnaire pour revenir au centre de la ville. Derrière le déplacement spatial qui accompagne la gentrification s'exprime une quête d'identité qui choisit la figure marginale de l'artiste. Dans l'analyse que Zukin nous propose de la gentrification du Lower Manhattan, se dégage « le pouvoir de l'atelier « (1982, p. 433) exercé sur les gentrifieurs, comme s'il était le lieu où s'opposaient les contraintes objectives liées à la société, telle la division du travail, la subordination, ce que Simmel nomme les « formes sociales « (1896, p. 71) , à l'expression de la subjectivité de chaque individu. En un mot, l'atelier serait la scène de ce que le sociologue néo-kantien appelle « la tragédie de la culture « (1988) , à savoir le conflit entre l'inauthenticité liée aux contraintes de la société et l'expression de l'authenticité du sujet. De fait, habiter dans un atelier d'artiste, aménager un espace industriel en un loft, c'est se glisser dans l'espace de l'artiste, et lui emprunter son style de vie. Il s'agit de s'identifier à l'artiste, à une vie d'artiste, du moins jugée comme telle, caractérisée par son exigence de liberté, d'autonomie et d'authenticité comme le soulignent Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur ouvrage *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, (1999, p. 501) . Si le capitalisme a habilement intégré « des pans entiers de la critique artiste « depuis mai 68 (*ibid*., p. 502) dans le management favorisant l'épanouissement au travail, l'innovation, il ne reste plus à l'individu que son habitation où il peut être à son tour plus authentique et révéler plusieurs identités, être un manager à son travail et être artiste chez lui. Dans les termes goffmaniens, l'atelier serait le support d'une « distance au rôle « entre l'identité sociale et « l'identité pour soi «. Mais dans quelle mesure, adopter le style de vie de l'artiste, à travers le loft ou l'atelier ne devient-il pas à son tour un produit financier ? La consommation de l'authenticité analysée par Zukin (2008) est à associer avec la déficience de la « critique artiste « aujourd'hui soulignée par Boltanski et Chiapello (*ibid*., p. 502). Les auteurs font référence à l'indignation de la bohème face « d'une part, au désenchantement et à l'inauthenticité et d'autre part, à l'oppression, qui caractérisent le monde bourgeois associée à la montée du capitalisme « (*ibid*. p. 83). L'identification à la vie de l'artiste, tout en situant à l'horizon l'accomplissement de soi, de sa vie, n'est-elle pas plus profondément, au-delà des spéculations capitalistes, l'identification à l'incertitude qui préside à la création artistique ?

Il apparaît que la gentrification et la consommation de l'authenticité dénoncent une crise de l'identité des gentrifieurs et plus généralement des principaux acteurs du capitalisme, au niveau individuel et collectif. C'est au psychanalyste américain, Erik Erikson (1902-1994), que l'on doit l'introduction du terme d'identité dans le domaine des sciences sociales dans les années 1960. Ce terme révèle une fortune particulière au moment où, remarque Brubaker, « la thématisation dans les années 1950, du problème de « la société de masse « … à partir des années 1960, avec la naissance du mouvement des *Black Panters,* et dans son sillage d'autres mouvements ethniques « (2001, p. 67). Entre les différentes approches de définitions de la notion d' « identité «, le terme d'identité participe à la fois des catégories de l'expérience so-

ciale quotidienne, ce que Bourdieu appelle une«catégorie de pratique «, et de la catégorie de l'analyse sociale et politique. Autrement dit, l'identité des gentrifiés relève autant de l'intérêt porté aux commerçants de proximité d'un quartier, des artistes travaillant dans un loft que des dispositions prises pour légaliser la conversion des ateliers en lofts habités à New York ou de la politique menée par la Ville de Paris et le ministère de la Culture en vue d'améliorer la condition des artistes dans la capitale.

L'atelier est devenu, au cours de ces dernières décennies, le théâtre de la crise identitaire des classes supérieures, alors que même certaines tendances artistiques comme le land art ou l'art conceptuel s'écartent de la pratique de l'atelier. L'intervention dans le paysage à l'exemple des *Sun Tunnel*s (1973-1976) de Nancy Holt disposés dans le Great Basin Desert aux États-Unis (Utah) ou la performance *Comment expliquer des peintures à un lièvre mort ?* que Joseph Beuys (1921-1986) réalise à la galerie Schmela à Düsseldorf en 1965, ou encore *One and three chairs* (1965) de Joseph Kossuth remettent en cause l'atelier même. D'une manière plus radicale, le Net. Art substitue à son espace et à ses pratiques, l'espace virtuel. Cette fois-ci, ce sont les œuvres qui sortent de l'atelier comme si ce dernier cherchait à échapper à sa représentation la plus populaire. Face à la dissémination de l'atelier dans la pratique de l'habitat en ville et à l'éclatement de la pratique de l'atelier, nous sommes invités à nous interroger sur son rôle dans l'identité de l'artiste.

Dans un premier temps, nous examinerons en quoi l'atelier, et plus particulièrement l'atelier-logement relevant de la politique du ministère de la Culture et de la Ville de Paris, lieu par excellence de l'intimité de la création, participe à la construction de la figure sociale de l'artiste. Si l'étude de la relation entre l'artiste et la ville à travers son espace de travail s'adosse à l'analyse de données quantitatives qui permettent de mieux préciser et définir, celle qui se noue dans le cas particulier, à partir de l'atelier-logement, elle ne peut rendre compte de la signification de l'atelier dans la *durée* de l'activité de l'artiste, de sa vie sociale et de sa vie d'habitant d'un quartier à Paris. C'est par conséquent nous soumettons notre hypothèse de travail, la place et le rôle de l'artiste dans la ville à partir de son atelier à l'épreuve du récit que quatre artistes nous livrent au sujet de leur atelier. Dans l'esprit d'une approche empirique initiée par l'École de Chicago à la fin des années 1920, ces artistes forment un récit singulier de leur vie à travers leur (s) atelier (s). Et en cela, il met à jour dans la manière dont ils nous en parle, la construction de leur identité d'artiste en relation avec leur quartier, la ville.

PARTIE 12 : L'ATELIER OU LE PROCESSUS D'IDENTIFICATION DE L'ARTISTE

1. L'atelier, lieu d'identité secrète de l'artiste

Dans une série d'interviews réalisés auprès d'artistes connus présentant leur atelier ainsi que la manière dont ils en font usage (1990), Catherine Lawless laisse apparaître la relation particulière que chacun des artistes rencontrés entretient avec son espace de travail en fonction des techniques utilisées et de la démarche menée. Parmi eux, il est un artiste, Sarkis, dont l'œuvre, procédant essentiellement d'installations lumineuses et musicales, s'élabore entre les deux espaces de travail de l'artiste qui s'opposent l'un et l'autre.

Sarkis décrit son premier atelier situé à Paris, comme un lieu de mémoire : « J'ai absolument besoin de retourner ici, dans cet endroit très chargé où j'ai pu entasser les couches de ma vie… C'est un lieu que j'ai depuis 1971…C'est depuis quelques années que je me suis rendu compte qu'il y a un rapport très étroit entre la façon dont je remplis ce lieu et les objets qui en sortent. Si on regarde un peu l'histoire de mes travaux, surtout à partir de 1968, ils se sont construits à partir d'une histoire très chargée et très personnelle. Il leur fallait aussi un lieu où l'histoire se charge, un lieu d'attente « (1990, p. 120).

Cet atelier est celui où les passions de sa vie, telles les collections, côtoient des objets hétéroclites tandis qu'il préserve à Strasbourg, ville où il a enseigné, un lieu, dans une chambre, « complètement fermé, où il n'y a ni télévision, ni téléphone «… où il peut se retirer (*ibid*. p.120). Celui-ci relève en même temps d'une part de l'espace érémitique du moine, du savant et de l'artiste et d'autre part du cabinet de curiosités où sont classés, ordonnés, identifiés des objets de connaissance comme la composition d'un monde de références personnelles ou le façonnage intellectuel d'un outil pour mieux appréhender la vastitude du monde. Les deux ateliers de Sarkis s'inscrivent dans la longue histoire de cet espace de travail où l'artiste peut se retirer de la société et travailler. Le retrait volontaire, tout en nourrissant le mythe de l'artiste romantique seul face à son chevalet, procède de la même démarche que de celui l'ermite dans sa cellule et du savant dans son cabinet de travail. Le moine et le savant en s'écartant respectivement de la communauté ou de la cour, affirme son individualité. Pour l'artiste, c'est en se retirant de la corporation dans son atelier ou dans les académies privées que commence alors le processus d'identification de l'artiste moderne. Et bien qu'introduit au cœur du pouvoir, à la Grande Galerie du Louvre, il s'affirme avec la bohème en tant qu'espace critique à l'égard des normes de représentations académiques. Aussi devient-il le lieu préservant à la fois la subjectivité et la liberté de l'artiste. Et en cela, l'atelier est l'allié de l'artiste.

Le travail que l'anthropologue Louis Dumont (1911-1998) a mené sur l'individualisme à partir de la comparaison de la société traditionnelle indienne et de la nôtre, éclaire notre approche de l'individu. Et le philosophe, Alain Renaut dans l'ouvrage qu'il consacre à l'individualisme (1989) revient sur les distinctions de l'anthropologue. Il souligne l'opposition entre l'idéologie holiste qui favorise la totalité sociale organisée selon la hiérarchie aux dépens de l'individu et l'idéologie individualiste qui, bien au contraire, prône l'individu

comme valeur suprême d'une société organisée à partir de l'égalité et de la liberté. Il prend sa pleine expression dans le génie. L'artiste de génie se détourne des règles dispensées par l'enseignement pour inventer les siennes, révélant une « disposition innée de l'esprit « précise Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, (1982, p. 138, §46) . L'essence de l'art n'est plus de l'ordre de la *mimésis* mais, en reconnaissant l'imagination comme puissance créatrice, elle se définit comme la conquête de l'inconnu, de l'inconnaissable, de la liberté. Ce renversement de la définition de l'art et de l'artiste ouvre vers ce que Heinich appelle « le régime de la singularité « (2005, p. 279), « faite à la fois de personnalisation—aucune ne ressemble à l'autre—et d'excentricité—chacun explore des voies inédites, bizarres, paradoxales, dans l'art et la manière d'être artiste « (1996, p 54). Et Vincent Van Gogh (1853-1890), sa vie et son œuvre deviennent la légende de l'artiste maudit. Sa méconnaissance par ses contemporains, est transformée par une reconnaissance différée selon l'expression de Heinich qui en fait « un artiste fou créateur d'une œuvre géniale « (1996, p. 58).

Le génie dépasse l'œuvre elle–même, le mystère qui l'accompagne enveloppe également l'artiste, sa personnalité, sa vie. L'atelier devient un témoin intime et privilégié. Aussi s'impose-t-il comme un espace de liberté dans la ville.

2. Vers une identification extérieure

La conquête de la singularité comme expression de soi-même délivrée des contraintes ou normes extérieures imposées à l'artiste ne saurait être complète si elle ne s'inscrivait pas dans la vie sociale. Autrement dit, l'identification –nous préférons ce terme à celui d'identité en ce qu'il souligne non pas une réification mais un processus –relève d'une interaction avec la société. Les principaux acteurs qui concourent à désigner l'artiste en tant que tel relèvent du pouvoir politique. L'Académie royale de peinture et de sculpture, dont Moulin rappelle les deux principaux objectifs « le libre exercice de la peinture à Paris … et la défense d'une doctrine esthétique « (1967, p. 24) , à la fois forme et désigne une élite d'artistes. Et la relation entre le pouvoir politique ne s'interrompt guère jusqu'à nos jours, même si elle se distend quelque peu lorsque la figure de l'artiste indépendant est prédominante, utilisant l'Académie comme repoussoir. Le Prix de Rome, créé en 1663 sous le règne de Louis XIV, constitue le point culminant de l'autorité académique sur les artistes jusqu'au moment où Malraux le supprime en 1968. Le processus d'identification de l'artiste se modifie après le Seconde Guerre mondiale, lorsque l'État-providence envisage non plus d'exercer directement son autorité artistique mais de développer une politique de solidarité à l'égard des artistes en prêtant une attention plus particulière à leurs conditions de vie et de travail. Un des moments décisifs de l'identification sociale des artistes est celui où l'État reconnaît, en 1965, l'association des artistes, la Maison des Artistes, créée en 1952. Dès lors, le caractère élitiste à partir d'une qualité proprement artistique selon les critères canoniques de l'Académie se renverse au profit d'une inscription proprement sociale de l'artiste au nom de la solidarité. L'État désigne les artistes considérés comme professionnels soumis à l'inscription obligatoire à la Maison des Artistes, puis par l'intermédiaire d'aides prévues pour encourager d'un côté le travail artis-

tique (aides individuelles, Villa Médicis, Villa Médicis hors-les-murs, catalogue) et d'un autre côté, les conditions de travail (attribution d'atelier, allocation d'installation). C'est dans le cadre d'une politique menée par un État-providence que l'attribution d'un atelier-logement, initiée dès les années 1930 par la Ville de Paris, constitue un facteur d'identification de l'artiste. La procédure présente d'une part, la déclinaison de l'identité administrative de l'artiste (nom, situation familiale, déclarations de revenus liés à la vente d'œuvres et d'autres activités professionnelles) et d'autre part, de son activité artistique par l'examen de son dossier par une commission composée d'acteurs du ministère de la Culture ou de la Ville de Paris selon le cas, du bailleur social concerné et d'un critique d'art. L'examen du dossier artistique, tout en attestant de la véracité du travail de l'artiste introduit indirectement un critère de sélection non plus à partir d'éléments objectifs tels les revenus, mais à partir de critères subjectifs laissés à l'appréciation de la commission. Et, lorsqu'ils sont précisés, à l'initiative de la DRAC Aquitaine par exemple, ils sont les indicateurs d'une activité professionnelle et entretiennent un certain flou . De fait, l'attribution d'un atelier-logement relevant du ministère de la Culture ou de la Ville de Paris, contribue à former une catégorie des artistes bénéficiaires justifiée sur un critère objectif celui de la solidarité. L'acte de désignation révèle avant tout l'autorité des instances politiques concernées ou ce que Bourdieu nommerait leur violence symbolique. Il définit celle-ci dans son ouvrage *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Paris, Droz), comme étant « tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force « (1972, p. 18). Par conséquent, l'attribution d'un atelier-logement par une commission de professionnels de l'art et de la culture veille à la reproduction de la catégorie des artistes bénéficiaires et contraint l'autonomie de l'artiste à différents niveaux. Nous pouvons distinguer trois niveaux de contraintes : 1/ artistique sans être clairement définie, elle favorise la création qui s'inscrit dans les tendances et les interrogations de l'art contemporain, 2/ sociale, l'atelier-logement étant inséré dans l'éventail des différentes catégories de logements sociaux, l'artiste est amené à vivre et à travailler aux côtés d'une grande diversité de classes sociales, 3/ urbaine, en relation avec la localisation des ateliers-logements qui se concentrent principalement dans les arrondissements situés au Nord, à l'Est et au Sud-Est de Paris et dans sa banlieue Nord et Est.

À la différence des aides portant sur l'activité artistique même, l'attribution de l'atelier-logement est pérenne. Aussi apparaît-elle comme la confirmation officielle de l'identification de l'artiste : « quand je suis rentré ici pour la première fois, je me suis senti artiste « (Pierre). Elle signe l'identité d'artiste du bénéficiaire et renforce le sentiment d'appartenance au groupe informel des artistes plus ou moins connus qui le composent. À ce titre, son obtention est comparable à la signature qui authentifie l'œuvre d'un artiste, et qui de ce fait, assure la permanence de l'identité de l'artiste. Répertoriée à chaque notice d'artistes mentionnés dans le *Dictionnaire des peintres et des sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, initié par Emmanuel Bénézit, en 1911, la signature est la garantie de l'œuvre d'un artiste. Béatrice Fraenkel précise dans son ouvrage, *La signature, Genèse d'un signe*, (1992), que son usage répandu chez les artistes au XVIIIe siècle, permet au scripteur de laisser une trace et d' « accéder au

pouvoir de l'inscrit » (*ibid*., p. 12).

L'obtention d'un atelier-logement atteste de l'identité professionnelle d'un artiste et de son intégration dans l'ensemble des aides ou concours, ou distinctions relevant du ministère de la Culture à l'échelle régionale et nationale. Il recouvre l'aide individuelle à la création pour un projet précis, la participation au concours d'un « 1% artistique « , ou encore, d'une bourse permettant de résider quelques mois à l'étranger dans le cadre du programme « Villa Médicis hors les murs «. De fait, l'atelier-logement, en fonction du moment de son obtention dans la carrière de l'artiste, marque le début d'une relation avec l'État-providence ou la consolide. Il appartient à cet ensemble d' « indices d'identification « de l'artiste qui, réunis, finit par définir le portrait de « l'artiste providentiel ». Nous appelons « artiste providentiel » celui qui bénéficie d'un certain nombre d'aides de la part du ministère de la Culture sous différentes formes qui constituent les principaux signes de sa reconnaissance. Il présente une activité artistique reconnue dont certaines œuvres ont été achetées par un Frac, le Cnap ou ont été acquises par un musée. Il bénéficie d'une aide pour la réalisation de certaines d'entre elles. Il enseigne dans une école d'art de préférence nationale et il vit et travaille dans un atelier-logement. Et il peut bénéficier de certains honneurs comme celui d'être pensionnaire à la Villa Médicis. La figure de « l'artiste providentiel « constitue l'élite d'un système d'aides et de soutiens autant dans le domaine de la reconnaissance proprement artistique que dans celui de la reconnaissance sociale. À la différence des artistes académiciens qui bénéficiaient d'un atelier et d'un logement dans la Grande galerie du Louvre, « l'artiste providentiel « vit et travaille dans les logements sociaux. Ceci est bien la marque de l'étendue de la politique solidaire menée par un État non seulement dans le domaine artistique mais aussi dans celui du logement. Il participe de deux formes de solidarités, l'une qui favorise l'expression de sa singularité artistique, l'autre qui prône l'accès au logement collectif visant par là la similitude. Concevoir des ateliers-logements dans des programmes sociaux, c'est inscrire l'artiste dans deux faces de solidarité, l'une favorisant sa singularité, l'autre prônant la similitude qui s'associent « au nom du social, entendu comme principe correcteur des défauts de la société « précise Donzelot (1994, p. 225). Un renversement s'opère lorsque la solidarité défendue à l'égard des artistes finit par constituer une élite, les aides accordées devenant des privilèges du fait qu'elles se concentrent sur un nombre restreint d'artistes. Il s'agit d'une « élite sociale «. La contradiction contenue dans les termes souligne l'écart entre la reproduction devenue de plus en plus marquante au sein des « artistes providentiels » et le logement social dont « l'effet tremplin» a disparu. Tout au contraire, pour différentes raisons, en fonction des différents habitants, il devient le dernier recours pour avoir un logement sans l'espoir d'en sortir. Relevant à la fois de la politique menée dans le domaine artistique et dans celui du logement, « l'artiste providentiel « éprouve les limites de l'une et de l'autre. Si l'inscription de l'artiste dans le logement social était inspiré d'un solidarisme, associant l'artiste aux ouvriers et aux employés à l'utopie de la modernité elle revêt aujourd'hui une configuration différente. En effet, l'insertion d'ateliers-logements est étroitement liée à la politique de rénovation urbaine dans la capitale et de périurbanisation avec la création notamment des Villes Nouvelles. Entre

la fin des années 1960 et aujourd'hui, la population des logements sociaux disséminés à travers les différentes opérations a évolué. La crise économique suite au choc pétrolier de 1973 puis les effets de la mondialisation sur l'emploi ont entraîné le départ progressif de la classe moyenne des grands ensembles souligné par Donzelot (2009, p. 57). De fait, les logements sociaux sont rapidement devenus depuis les années 1990 les lieux de « la disqualification sociale, de la marginalité et de la pauvreté « (Marchal-Stébé, 2010, p. 90) n'ayant d'autre choix que celui de l'immobilisme social et spatial contraint. Il en ressort que l'inscription de l'artiste dans les quartiers de relégation ne relève plus d'une utopie, mais relève plus d'une volonté de maintenir, non pas de maintenir une mixité apparente, les artistes sont trop nombreux, un lien social avec leurs habitants. Cela revient à conférer à « l'artiste providentiel « le rôle de l'« habitant utile » contraint dans le quartier. Il est difficile pour lui de s'identifier à une espace de mission prêtée dans les quartiers souvent situés en banlieue qui l'éloignent de son monde de l'art. Car, c'est la ville avec ses galeries, musées et ses cafés qui joue avant tout le rôle de support identitaire à l'artiste.

3. L'affaiblissement du rôle identitaire de l'atelier

Si nous nous en tenons à la définition de l'artiste comme profession, il s'avère qu'au moment de la retraite, l'artiste devrait ne plus pouvoir bénéficier de son atelier-logement. Et là, l'ambivalence de la profession de l'artiste apparaît. À la différence d'un fonctionnaire qui bénéficie d'un logement de fonction tout au long de sa carrière jusqu'à la retraite, l'artiste ayant atteint l'âge de la retraite, conserve son atelier-logement. Celui-ci est attribué à partir de son activité professionnelle tout en impliquant que l'attribution se poursuit au-delà de l'âge de la retraite légale.

Face au nombre limité de remise d'ateliers, la Ville de Paris, tend à concevoir seulement des ateliers dont l'attribution serait temporaire. Ces mesures dépossèdent peu à peu l'attribution de son pouvoir identitaire pour l'artiste et infléchit l'action de solidarité vers une aide ponctuelle qui serait dirigée vers les jeunes artistes. Elles concourent à redéfinir le processus d'identification de l'artiste avec l'espace urbain à travers la reconversion de bâtiments, l'occupation négociée d'immeubles désertés.

Le dispositif de l'atelier-logement peut également servir de repoussoir aux artistes préfèrent choisir les modalités de leur espace de travail et de logement. La préservation de leur indépendance dans ce domaine participe à leur identification. Aussi s'installent-ils à Paris ou en banlieue « contre « le système d'adresse contraint. Choisir son espace de travail associé ou non à l'habitation, l'aménager en fonction des techniques utilisées revient à revendiquer une liberté d'inscription dans la ville et à s'éloigner de l'espace normatif de l'atelier.

Que l'atelier soit obtenu par le ministère de la Culture ou la Ville de Paris, ou qu'il soit façonné par l'artiste, il n'en demeure pas moins qu'il concentre entre ses murs un pan de la vie de l'artiste. Les efforts fournis pour s'adapter à un lieu révèlent l'intensité de la relation qui s'établit entre l'artiste et son atelier. Il est souvent associé à une période dans le travail, ou à la pratique d'une technique spécifique. *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) sont attachées au

Bateau Lavoir, par exemple, ou les sculptures de Marie-Thérèse Walter, sa compagne, marquent le moment où l'artiste travaillait dans l'atelier aménagé dans le château de Boisgeloup, situé au Nord-Ouest de Paris, au début des années 1930. La vie de Picasso est exemplaire dans ce sens-là, associant pratiquement à chacun de ses ateliers, une série d'œuvres. Mais ce phénomène est répandu. Il révèle que l'atelier raconte en quelque sorte la vie de l'artiste, à travers les objets divers accumulés, les travaux entreposés, et ceux qui sont en cours. Depuis le dépôt de la demande d'atelier jusqu'à son obtention et l'installation dans le lieu, commence une histoire entre l'artiste et l'espace qui diffère pour chacun d'entre eux. Lors des différents entretiens avec les artistes, c'est l'histoire de l'atelier, c'est l'histoire de la vie de l'artiste à travers son atelier qui est racontée.

Cet espace prend toute sa valeur en tant qu'espace de travail demandé, recherché, aménagé et espace social de l'artiste. Non sans entretenir une certaine méfiance à l'égard de ce que Bourdieu appelle « l'illusion biographique « (1986) qui guette toute reconstitution du passé en fonction de mécanismes sociaux, l'atelier est le lieu qui assure la cohérence de la vie de l'artiste. Tandis que l'œuvre, une fois achevée, quitte l'atelier, pour être exposée ou achetée, lui, demeure le lieu stable où retourne quotidiennement l'artiste.

PARTIE 13 : RÉCITS D'ATELIER, RÉCITS DE VIE.

Parallèlement à l'enquête menée auprès d'artistes résidant dans des ateliers-logements qui composent un groupe référent, le récit que quatre artistes forment de leur vie à partir de leur atelier, vient nuancer notre analyse (voir tableau n°20). À l'exception de l'atelier, ils partagent guère de points communs. Deux d'entre eux ont obtenu d'un atelier-logement à Paris et deux sont propriétaires d'un atelier dans la banlieue Est de Paris. Ils travaillent avec des techniques différentes, depuis le dessin jusqu'aux nouvelles technologies. Présentant une reconnaissance artistique plus ou moins grande, il est certain que l'atelier de chacun se présente comme le révélateur de leur identité. Cette identité se fabrique jour après jour, à travers à travers l'enthousiasme, les doutes, les réussites et les échecs. Malgré le développement des pratiques artistiques dématérialisées avec l'introduction des nouvelles technologiques, l'atelier, en tant qu'espace physique, demeure le lieu de référence identitaire. À travers le récit que chacun des artistes rencontrés fait à propos de son atelier, la relation étroite établie entre l'artiste et son atelier ou ses ateliers au fil de sa vie, joue un rôle dans le processus d'identification à la fois artistique et sociale. Obtenu, il confirme et assure une reconnaissance déjà présente. Acquis, il tend à se rapprocher de l' atelier rêvé par l'artiste et à résister, en partie ou totalement à la figure de « l'artiste providentiel «.

I. ANNE FERRER : DE L'ATELIER IMPROVISÉ À L'ATELIER LOGEMENT : UN PARCOURS VERS LA RECONNAISSANCE

C'est au cours d'une longue hospitalisation pendant son adolescence qu'Anne développe un intérêt pour l'art. Née en 1962, elle est issue d'un milieu professionnel de cadres supérieurs : son père est architecte et sa mère professeur. Elle grandit dans la région de Toulouse. De ses différents séjours aux États-Unis elle bénéficie d'ateliers spacieux et confortables. De retour à Paris, Anne part à la recherche d'un atelier. Elle transforme un magasin désaffecté en espace de travail qui devient également le support de sa démarche artistique au moins pour quelques années.

1. Le temps de la formation

Après l'obtention d'un baccalauréat, option Arts Plastiques, Anne étudie à l'École Normale Supérieure de Cachan dans la section des Arts Appliqués et poursuit ses études aux États-Unis. Elle prépare un *bachelor of Fine Arts* à Oklahoma University en 1983 et un Master à l'Université de Yale. De retour à Paris, elle obtient un diplôme d'Études Approfondies (DEA) en Arts et Sciences de l'Art à l'Université Paris I. Enfin, elle fréquente l'Institut de Hautes Études en Arts Plastiques[1] créé par Pontus Hultén (1924-2006), où se croisent, entre autres, Nicky de Saint Phalle (1930-2002), Daniel Buren, Hans Haacke et Sarkis au cours de séminaires. Lorsque Anne poursuit ses études aux États-Unis, elle bénéficie de conditions de travail privilégiées :

« Quand j'étais étudiante, je bénéficiais d'un atelier d'environ 30 m² et de toute l'infrastructure de l'université qui est une vraie usine de production en plus de l'infrastructure académique (cours, bibliothèque, matériel informatique…) C'étaient des conditions en or sans compter le programme des intervenants, des séminaires conduits par de grands artistes, architectes ou critiques d'art. Je suis restée deux ans dans chacun «.

2. La recherche d'un atelier à Paris

À son retour des États-Unis, en 1990, il lui importe de trouver un atelier rapidement. « Je me promenais autour des abattoirs de Vaugirard où je visais un atelier dans la grande usine de saucisson et de conditionnement de la viande. Le propriétaire m'en a découragée et il m'a proposé une ancienne boucherie abandonnée. Elle faisait 72 m², l'arrière-boutique comprise où j'avais aménagée ma chambre. Dans la boucherie, il y avait encore les blocs de découpe, les crochets et bien sûr les carreaux de céramique blanc. Il y avait aussi un stock de papier sulfurisé avec des vaches souriantes et le nom de la boucherie inscrits. Je ne payais pas de loyer, j'avais le statut d' « hébergée « pour les impôts et l'assurance. Mais je produisais

---

1/ L'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques est créé à Paris en 1987-1992 par Pontus Hulten, historien d'art suédois, Il est conservateur au National museet à Stockholm entre 1957 et 1972 où il développe le Moderna museet en accueillant des artistes américains et français. En 1973, il est nommé directeur du Musée national d'art moderne du Centre Georges Pompidou à Paris jusqu'en 1981.

un dessin chaque mois de format A3«.

Il s'agit d'une boucherie désaffectée située rue de Madagascar, dans le 12e arrondissement, entre les emprises ferroviaires de la gare de Bercy et l'avenue Daumesnil. Comment transformer un espace aussi éloigné de l'atelier pour y travailler et pour y vivre ?

« J'avais installé l'atelier en vitrine, il faisait 55 m^2 et le logement à l'arrière. Il y avait une cuisine dans le couloir, une petite salle d'eau ».

Une relation particulière se noue entre l'artiste et le lieu, entre sa vie et l'activité de la boucherie :

« J'absorbais ce lieu insalubre. Il y avait quelque chose de tragique, de pathos même dans mon travail de l'époque. Même si les bêtes écorchées que je créais offraient, à l'intérieur, un « paradis « interne, leur silhouette suggérait la mort. Quelquefois, pour travailler, je m'emmitouflais avec les mêmes tissus que mes *Carcasses* Je fermais les rideaux pour ne pas être en spectacle et pour avoir chaud, donc il faisait sombre. Tout ça se voit dans mes sculptures de cette époque. Quand j'ai appris que j'étais enceinte, le médecin m'a dit que je perdrais l'enfant si je continuais à vivre dans un endroit aussi insalubre… Je voulais réussir cette nouvelle aventure, avoir un bébé et aussi faire mon travail dans de meilleures conditions. Et puis, je voulais me libérer du pathos de ces dernières recherches «.

Il n'est pas rare qu'un artiste travaille dans un magasin désaffecté, tenant ainsi « boutique « ou atelier en ville, occupant le rez-de-chaussée des immeubles, aux côtés d'activités professionnelles libérales. Nous en avons déjà rencontré. En revanche, ce qui est singulier dans le cas de Anne, c'est le rôle que ce nouvel atelier improvisé exerce sur son travail artistique. En effet, cet espace devient le support de sa démarche. Le propriétaire l'invite à participer à des foires agricoles où les animaux« primés « sont présentés sur les podiums, portant un nœud rouge à leur cou. À la même période, Anne assiste aux défilés de mode de Nina Ricci et de Chantal Thomas. Le parallèle entre ces deux univers n'en est plus saisissant, tant l'opposition est marquée au point de devenir caricaturale. Et le rapprochement des deux fait toute la pertinence de son regard.

« J'ai eu envie de jouer avec ces oppositions entre le monde de la mode, le monde morbide des foires agricoles et cette boucherie insalubre dans laquelle j'ai réalisé mes premiers travaux avec quelques tissus et chiffons. Je voulais expérimenter dans ce travail à la fois l'épouvantable, le dégueulasse, le délicieux et le sublime. J'ai sûrement hérité de mes professeurs aux États-Unis, Barbara Kruger et Vito Acconci[1] «.

Anne réalise une installation avec la série des *Carcasses* dont la référence au *Bœuf écorché* de Rembrandt (1606-1669) et à celui de Soutine n'échappe à personne. Son atelier est devenu un univers, une source d'inspiration pour une mise en scène à la fois morbide et dérisoire de la boucherie et des animaux voués à ce funeste destin. Elle suspend dans son atelier de grandes sculptures en textile inspirées du travail de Claes Oldenburg[2] , aux couleurs éclatantes et aux matières soyeuses, à l'image des quartiers de viande suspendus dans un abattoir.

1/ Barbara Kruger et Vito Acconci sont deux artistes qui marquent l'art Conceptuel.

2/ Claes Oldenburg est un artiste du mouvement Pop Art, il réalise des sculptures d'objets usuels à grande échelle ainsi que des sculptures « molles « en tissu. Parmi ses oeuvres, *The store* en 1961.

L'animal, déguisé prêt à participer à un défilé de mannequin, écorché, ou au contraire sensuel avec la série des *Sleeping bags*, est sans conteste le protagoniste principal de l'univers d'Anne à cette époque-là, mêlant dégoût et volupté. Et *Les Carcasses* prennent toute leur dimension symbolique, lorsqu'elles sont exposées lors de la manifestation « Bêtes et Hommes « qui se déroule à la Grande Halle de la Villette en 2008. Depuis la boucherie désaffectée jusqu'à la Grande Halle aux Bœufs, voilà le parcours qu'emprunte le travail d'Anne.

3. L'atelier du Faubourg Poissonnière

La boucherie désaffectée aussi déterminante soit-elle pour l'artiste devient trop insalubre pour continuer d'y vivre. Il devient nécessaire de partir en quête d'un autre espace de travail.

« Avant d'avoir celui-ci [rue Faubourg Poissonnière], j'avais fait une demande et j'en ai eu un rue Albert dans le 13e arrondissement. C'était un super petit atelier-logement. Un lieu heureux, lumineux mais très exigu, j'ai eu un coupe de bol. C'est un artiste qui voulait faire un échange. Ici, l'atelier fait 60 m^2 et le logement la même superficie «.

Anne s'installe donc en 1995 avec ses deux enfants dans un atelier-logement situé rue Faubourg-Poissonnière, dans le 9e arrondissement au métro Barbès-Rochechouart. Cet

atelier-logement occupe deux niveaux dans l'un des deux immeubles-ateliers que le ministère de la Culture a fait construire à cette adresse. L'entrée donne sur un escalier qui conduit à l'atelier où matériaux, travaux en cours, dessins et ustensiles divers finissent par former le bric-à-brac légendaire de ce genre de lieu. Quand l'artiste nous précise utiliser le sol comme palette, l'atelier, aussi conventionnel soit-il, ne peut se résumer à un espace fonctionnel pour le travail. Anne noue une relation singulière avec lui, comme si elle cherchait à saisir toutes ses capacités ainsi que celles que lui offrent l'environnement pour son travail. L'univers grotesque et humoristique des animaux disparaît progressivement pour celui, plus poétique, du milieu végétal. Mais là encore, ce sont les tissus des magasins Tati, situés à quelques mètres de son atelier, qui inspirent la création de formes florales exubérantes. L'atelier du Faubourg-Poissonnière inaugure une nouvelle phase de son travail.

« Je suis fière de bénéficier d'un atelier-logement mais je ne veux pas que ce soit un acquis « à vie «, d'abord parce que je n'aime pas me sentir chez moi. J'aime bouger, changer d'espace, car c'est à chaque fois une grande source d'inspiration, ensuite parce que je souhaite que quelqu'un d'autre, le jour où je peux aller ailleurs puisse en profiter. C'est un cadeau, c'est une chance, et il faut que tour à tour, on puisse passer le relais aux artistes plus jeunes ou en situation difficile. Il a été un fabuleux outil de travail jusqu'à présent. Aujourd'hui, je suis envahie par mes anciens travaux, mais aussi par l'espace de vie qui déborde et je n'ai plus assez de place pour travailler « (voir Illustration n° 90).

L'immeuble où vit Anne est situé rue du Faubourg-Poissonnière. Il a été construit au début des années 1990 et comprend une vingtaine d'ateliers-logements relevant du ministère de la Culture et est géré par Batigère (un bailleur social). Situé à la limite du 9e, du 10e

et du 18e arrondissement, il marque le passage entre le quartier de la réussite sociale que fut la Nouvelle Athènes pour les artistes de la fin du XIXe siècle, et le quartier de la Goutte d'Or (voir carte n° 18). Ce dernier, composé à l'origine essentiellement de logements spéculatifs destinés aux ouvriers qui travaillent pour les chantiers florissants du chemin de fer devient ensuite un quartier d'immigration, en 1962, à la fin de la Guerre d'Algérie. Depuis les années 1980, il fait l'objet d'une rénovation et d'une réhabilitation. Près de 900 logements sociaux sont construits, dont 10 ateliers-logements, répartis dans les années 1990 entre la rue des Islettes, la rue de la Goutte d'Or et la rue Richomme. Plus récemment, en 2009, 7 ateliers sont réalisés rue Polonceau. Si la proportion des artistes semble dérisoire dans ces vastes programmes sociaux, il faut cependant noter que la population d'artiste est renforcée par l'initiative de la « rue de la Mode «. En effet, la Ville de Paris, conjointement avec l'Opac, met à disposition rue des Gardes des locaux à loyer modérés pour des jeunes stylistes, et ce depuis une dizaine d'années. L'objectif de la « rue de la Mode «, qui compte en 2005 une dizaine de créateurs français et étrangers, offre l'opportunité à ces derniers de se faire connaître dans un quartier dont l'activité commerciale est essentiellement tournée vers les tissus, et de participer ainsi à la requalification du quartier. Cependant les magasins de la « rue de la Mode « sont peu connus du grand public et ne constituent pas un centre d'attraction suffisant, sans compter qu'ils sont localement hors de portée financière pour les habitants du quartier. Finalement, ils ne semblent pas produire l'effet escompté.

En dépit des efforts entrepris pour désenclaver socialement ce quartier, il semble bien que le processus de gentrification n'a pu se réaliser entièrement. Dans l'étude que Marie-Hélène Bacquié et Yankel Filjakow (2006) ont consacré au quartier de la Goutte d'Or est ainsi souligné le caractère inachevé dans ce quartier : les efforts de la rénovation butent au nord du quartier sur la résistance du quartier du Château Rouge et au sud sur la barrière que forme le boulevard Barbès. Quant aux ateliers-logements du Faubourg Poissonnière, ils forment pour l'instant un îlot très discret dans une trame urbaine appelée à terme à une rénovation certaine.

II. NATHALIE WOLFF : UN ATELIER-LOGEMENT DANS LA ZAC DE LA PORTE D'ASNIÈRES, 17e

Après un périple dans des ateliers privés, Nathalie obtient un atelier-logement en 2005 dans la récente ZAC d'Asnières située à la limite du 17e arrondissement. À la différence des autres artistes rencontrés, sa principale activité se développe essentiellement dans le domaine du graphisme et de la photographie. Nathalie fait partie des rares graphistes à bénéficier d'un atelier-logement depuis que ces derniers peuvent y accéder.

Nathalie est née en 1964 et elle a deux enfants. Issue d'un milieu artistique, elle étudie à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg. Elle ensuite s'installe à Paris où elle suit les séminaires de l'Institut supérieur des arts dirigé par Hultén. En 2002-2003, Nathalie séjourne pendant un an dans une résidence d'artistes, la *Schloss Akademie*[1] située

à Stuttgart en Allemagne. C'est l'occasion pour elle de développer une collaboration plus étroite avec un graphiste allemand, qui se poursuit jusqu'à maintenant. Ils ne tardent pas à fonder une maison d'éditions, « Édition totale « qui leur permet de réaliser essentiellement des cartes postales et des livres d'artistes qui relèvent de leur démarche artistique.

1. Le parcours résidentiel

Nathalie, son compagnon, qui travaille dans le secteur du cinéma, et ses deux filles vivent à Colombes dans un appartement privé qui ne comportait pas d'atelier. Lorsque elle a été admise à l'Institut des Hautes études en arts plastiques, Nathalie bénéficiait d'un espace dans l'un des ateliers dont dispose cet Institut.

« Quand j'y étais, on travaillait dans un grand hangar de 200 m^2 à Choisy le Roi où chacun avait aménagé son espace. Ensuite, j'ai déposé un dossier à la Schloss Akademie à Stuttgart où j'ai été retenue. J'avais un studio et un atelier. Et là, nous disposions de tout l'équipement, le matériel nécessaire pour réaliser nos projets. J' y suis restée un an, de juillet 2002 à Juillet 2003. Notre propriétaire nous demande de libérer le logement pour le 30 juin 2004. Mes revenus ayant baissé, il nous était difficile de trouver dans le privé. Nous avons déposé une demande d'atelier-logement «. Près d'un an plus tard, Nathalie obtient un atelier-logement dans la ZAC qui vient de s'implanter à la Porte d'Asnières.

2. L'atelier-logement

A/ L'atelier

L'appartement se situe au premier étage de l'immeuble tandis que l'atelier, défini comme un atelier de sculpteur, occupe le rez-de-chaussée. On y accède par une entrée indépendante depuis une cour. L'atelier est spacieux, 70 m^2, éclairé en partie par une lumière zénithale et par une série de baies. Il est équipé d'une douche et d'un stockage dissimulé sous l'escalier qui mène à l'appartement. Ce dernier se compose d'une salle de séjour associée à la cuisine et de 3 chambres. Sa surface est de 80 m^2 (voir Illustrations n°94). Les usages que Nathalie et sa famille ont inventés autour de l'atelier finissent par lui conférer un aspect polyvalent. En effet, Nathalie a disposé une bibliothèque au fond de l'atelier avec un divan, aménageant ainsi un espace de lecture d'où elle peut aussi regarder ses photographies exposées sur les murs. Au centre de l'atelier, se tient une grande table de travail équipée d'ordinateurs où elle mène principalement son activité de graphiste. Si l'atelier est souvent associé à la solitude, il peut être tout autant, comme c'est le cas ici, un lieu où la famille de l'artiste se retrouve. Chacun dispose d'une table de travail et se consacre au dessin, au graphisme, à l'écriture. L'atelier retrouve ainsi l'une de ses vocations premières, celle de l'apprentissage et de la transmission.

B/ L'atelier d'une graphiste

Cet atelier s'éloigne de l'image d'Épinal du bric-à-brac, mais révèle ce que peut être un atelier d'artiste à l'ère numérique. Le pinceau ou le couteau de sculpteur sont remplacés par l'ordinateur, qui est à la fois l'outil et la méthode. Bref, l'ordinateur est en quelque manière à lui tout seul un atelier, et l'espace autour de lui ne semble faire que le prolonger. Il est

vrai que le bouleversement qu'apporte l'introduction du numérique dans l'art bouscule également les usages de l'atelier. L'espace-temps qu'il représentait est désormais disjoint. En effet, à l'atelier physique de Nathalie se superpose l'espace virtuel que lui proposent les nouvelles technologies. Elle peut ainsi travailler depuis son atelier avec son associé habitant à Stuttgart, mettre en ligne leurs réalisations sans pour autant que son geste artistique ne s'incorpore dans son atelier physique. Où travaillons-nous ? Quand travaillons-nous ? Le sociologue britannique, Anthony Giddens, comprend la séparation de l'espace et du temps comme étant désormais le fondement d'une nouvelle association de nos activités sans avoir à s'appuyer sur un espace précis. Giddens souligne l'importance de la séparation du temps et de l'espace au point de la définir plutôt comme une dislocation qui semble, d'après lui, être le trait majeur de notre époque (1990, p. 18).

L'approche dissonante que les nouvelles technologies introduisent de l'espace et du temps apparaît comme une menace pour l'atelier, entendu du moins au sens traditionnel du terme. Et certains artistes saisissent déjà cette opportunité apportée par les nouvelles technologies pour s'aventurer très loin dans une dématérialisation de leur démarche qui entraîne celle de leur atelier. Et pourtant, l'espace de travail proprement physique n'est pas promis à une disparition prochaine. En effet, malgré l'enthousiasme suscité par les nouvelles technologies qui peuvent modifier les techniques de travail, en particulier celles des sculpteurs, il est difficile d'imaginer la disparition pure et simple de l'espace social attaché à l'atelier. La dislocation de l'espace et du temps trouve sur ce point une limite : peu d'artistes peuvent imaginer un déracinement total de leur création (et de leur mode de vie), au point, par exemple, de ne créer que via des cyber-cafés choisis de façon aléatoire dans le monde. Et même dans ce cas, le cyber-café deviendrait un lieu paradoxal d'enracinement déraciné pour l'artiste et l'œuvre : ce serait en tout cas un espace social de création.

3. La ZAC de la Porte d'Asnières : les Hauts de Malesherbes

Au début des années 1990, la SNCF vend à la Ville de Paris une friche ferroviaire où se trouvaient les bâtiments des décors de l'Opéra Comique et le bastion 54 des fortifications de Thiers à la Porte d'Asnières. Il s'agit de réaliser au-delà du périphérique ce que l'on a appelé Les Hauts de Malesherbes. À l'issue d'un concours d'architecture, le projet de Christian de Portzamparc est retenu pour cette vaste opération d'urbanisme qui consiste à créer un quartier sur plus de 6 hectares, délimité par le boulevard périphérique, le boulevard Berthier et l'avenue de la Porte d'Asnières. L'architecte, lauréat du Prix Pritzker en 1994, le conçoit dans les termes d'un îlot ouvert organisé autour d'un jardin public sur lequel tous les appartements donnent. L'ensemble du programme comprend 600 logements dont 40 % PLA/PLUS, 20 % PLI dont 3 ateliers-logements réalisés par différentes équipes d'architectes.

L'immeuble où se situe l'atelier-logement de Nathalie est en bordure de ce quartier, rue Stéphane Grappelli, tournant le dos au périphérique et orienté vers le fameux immeuble-végétal conçu par l'architecte Édouard François.

Si le nombre des ateliers-logements est dérisoire en comparaison de l'ampleur du programme,

leur présence est cependant significative au regard de l'histoire du 17e arrondissement, et ils assurent sa continuité de l'autre côté du périphérique (voir carte n° 19). En effet, les grandes verrières qui animent les façades du quartier de la Plaine Monceau rappellent l'époque où les artistes appartenaient aussi à la haute bourgeoisie, et le goût de celle-ci pour l'art. À la différence du quartier Montparnasse, où les artistes sont des pionniers de son urbanisation, les artistes se sont installés ici avec la bourgeoisie dans cette partie du XVIIe arrondissement. Entre 1880 et 1910, les hôtels particuliers prolifèrent, les façades de certains d'entre eux présentent de grandes baies, indice architectural marquant la présence d'un atelier de peintre ou de sculpteur. Les immeubles-ateliers s'intègrent dans les îlots aux allures haussmanniennes au fur et à mesure que les lotissements sont construits. Ils donnent sur la rue comme pour mieux affirmer l'appartenance des artistes à la bourgeoisie. Les deux immeubles construits rue Saint Sénoch en sont les illustrations les plus probantes.

De nombreux artistes élisent domicile boulevard Berthier, s'installent boulevard Malesherbes, avenue de Wagram ou encore rue de Courcelles. Une telle domiciliation consacre alors une carrière d'artiste professionnellement réussie.

De fait, l'atelier-logement d'aujourd'hui n'est en somme que la version contemporaine de la présence de l'artiste dans la capitale. Mais il souligne aussi ici, dans le mouvement de la Plaine Monceau vers la Porte d'Asnières, le glissement social de l'artiste depuis les milieux aisés vers les classes sociales moyennes, glissement freiné grâce au soutien d'un État-providence, sans lequel nombre d'artistes auraient été précipités vers des quartiers beaucoup plus pauvres.

III MICHEL GOUÉRY ET DANIÈLE FAUVEL, DOUBLE PORTRAIT D'ARTISTES EN BANLIEUE

Il est des artistes qui, à la recherche d'ateliers et d'habitations plus spacieux et désireux de préserver leur indépendance à l'égard des institutions culturelles, s'éloignent de Paris pour élire domicile dans les communes limitrophes. Ce phénomène n'est pas nouveau. Nous avons déjà souligné l'intérêt qu'il y avait de travailler et de vivre à l'écart du centre de la capitale quand des artistes commandaient à Le Corbusier, à Lurçat ou aux Frères Perret leur maison-atelier à Boulogne-Billancourt ou à Meudon, en quête de tranquillité et d'espace. Cependant, l'ère n'est plus à la construction de véritables manifestes architecturaux. Quand les artistes décident, aujourd'hui, de réhabiliter des hangars industriels, c'est moins pour exprimer une réussite sociale que pour bénéficier d'un espace de travail conçu à leur gré, en fonction des techniques travaillées, la capitale n' ayant pas pu leur en offrir l'opportunité, en raison du prix élevé de l'immobilier. Ils se tournent désormais non plus vers la riche banlieue Ouest de Paris, mais plutôt vers l'est ouvrier et industriel.

C'est la motivation principale qui conduit Danièle, dessinatrice et photographe à s'installer dès le milieu dès les années 1980 à Montreuil, tandis que Michel, peintre reconnu et céramiste reconverti, franchit récemment, en 2006, le périphérique pour Bagnolet. Les deux

communes limitrophes présentent quant à elles chacune une histoire singulière. En revanche, elles partagent un point commun : la mutation technologique et le déplacement de la production en province. Ceci est particulièrement clair à Montreuil et plus précisément dans le Bas Montreuil où les entrepôts et les usines, implantés pour la plupart entre 1820 et 1880, certaines de l'Est de la France, comme la Fonderie de Marne, s'y replient pendant la Première Guerre mondiale, et sont progressivement abandonnées à partir des années 1970. Les Jouets de Paris et l'usine Chapal ferment dans le courant des années 1960 (Voir Illustration n° 99). Les espaces libérés dans ce quartier ainsi qu'à Bagnolet représentent des opportunités pour les artistes en quête de lieux de travail dont le prix est plus abordable que dans la capitale et présentant l'avantage, non négligeable, d'être desservis par le métro. Ainsi, à partir des années 1980, s'installent progressivement des artistes et des intermittents du spectacle qui tentent à effacer, du moins à transformer la forte empreinte ouvrière de cette partie de Montreuil. Le « travail « de la gentrification est à l'œuvre selon les mots de Bidou Zachariasen tout en présentant des différences pour le Bas Montreuil et pour Bagnolet.

L'histoire de Danièle et de Michel et de leurs installations respectives à Montreuil et à Bagnolet révèle la place que l'atelier occupe dans leur vie d'artiste, en fonction des techniques travaillées, de leur manière de travailler, et plus largement de la conception que l'un et l'autre forment concernant leur démarche. Leurs deux histoires s'inscrivent aussi inévitablement dans l'histoire d'un quartier, et plus généralement d'une commune en proie à de profonds changements économique et sociaux.

1. Danièle et Michel : sur le chemin de l'art

Danièle est née en 1959. Elle grandit dans une famille d'agriculteurs en Normandie. Son intérêt pour l'art s'exprime rapidement : dès l'âge de 15 ans, elle s'oriente vers un baccalauréat A7 (Arts Plastiques). À son obtention, elle quitte la région de Coutances pour s'inscrire à l'université, à l'Institut Saint Charles (Paris I) où elle suit un enseignement d'Arts Plastiques. Licenciée, elle est admise par équivalence à l'École Nationale des Arts Décoratifs de Paris et se spécialise dans le domaine de la gravure.

Michel est né à Rennes en 1959 et est issu d'une famille de professeurs. Après avoir réussi son baccalauréat en section scientifique, il s'inscrit à l'École des Beaux Arts de Rennes où il travaille dans l'atelier du peintre de Pierre Antoniucci et obtient son diplôme en 1985. Le passage de Rennes à Paris marque la détermination de Michel :
« Je voulais être à Paris. Pour y rester, la seule option que j'avais, c'était d'avoir un atelier ». Peu de temps après son arrivée dans la capitale, l'entourage de Michel l'encourage à déposer un dossier à la Villa Médicis à Rome. Il est accepté et y séjourne de septembre 1986 à septembre 1987. Il s'agit là d'une importante reconnaissance qui lie l'artiste à l'État d'une manière symbolique. À son retour à Paris, Michel est agent d'accueil au Musée national d'art moderne, avant d'y devenir conférencier.

2. Les artistes et leurs ateliers

A/ L'atelier, une question d'artiste

Comme tous les artistes, Danièle a rencontré au fil de ses années de travail un ensemble de « maîtres « qu'elle tient pour ses référents, dont l'artiste hongrois Moholy-Nagy (1895-1946) en ce qui la concerne. Mais, parmi ses maîtres, le plus proche, mais non le moins exigeant, c'est son atelier. En effet, partageant sa vie entre des activités d'enseignement, de conférencière au Musée national d'art moderne et son propre travail, Danièle cherche à être le plus souvent dans son atelier. Ce dernier peut se résumer à une table de travail ou à une pièce dans ses premières années. Au milieu des années 1980, Danièle décide d'installer son atelier dans un appartement que son compagnon vient d'acheter rue Michelet à Montreuil et elle continue à vivre à Paris. Le fait de pouvoir dessiner, procéder au développement de ses photographies et à ses recherches sur l'image finit par consacrer une relation singulière avec l'atelier. Grâce à une organisation rigoureuse de ses différentes activités, Danièle parvient à consacrer une grande partie de son temps à son travail dans l'atelier. S'en éloigner quelques jours, c'est faillir au pacte passé entre son atelier et elle, comme si l'atelier et son travail la rappelaient sans cesse à son devoir d'artiste. Cette exigence devenant de plus en plus forte, elle décide de réaliser une série de dessins à partir des jours où elle est à son atelier et des jours où elle en est absente. Ce calendrier d'absences ou « les dessins de culpabilité « tel est le titre que l'artiste leur donne, tenu régulièrement à jour, écrivent l'impuissance de ne pouvoir se consacrer entièrement à son travail, en un mot l'épreuve de l'atelier. Ce dernier est pour Danièle bien plus qu'un espace, il est à la fois le complice de son travail mais plus encore son « juge « de ses absences pour reprendre son expression..

La rencontre avec un artiste plus âgé et dont la carrière reconnue lui vaut des commandes et des achats de la part du ministère de la Culture ainsi que de nombreuses expositions la soutient dans ses premières années à Paris. L'appartement qu'ils occupent à Paris n'offre pas l'espace suffisant ou du moins pour satisfaire la volonté d' « avoir son espace « pour Danièle. Son compagnon décide alors d'acheter un deux pièces dans la banlieue limitrophe de Paris, à Montreuil, au milieu des années 1980 pour que Danièle puisse y établir son atelier.

Situé dans le Bas Montreuil, plus précisément dans la partie limitrophe de Vincennes, l'appartement occupe le rez-de-chaussée d'un immeuble en pierre meulière, construit au début du siècle dernier, dans un quartier que Ernest W. Burgess (1886-1966) qualifierait de transition. Dans les rues avoisinantes, le site de l'entreprise Hémard-Pernod délaissé depuis 1976 reconverti en ateliers d'artistes ou des entrepôts plus modestes dont l'activité s'essouffle ou est déjà terminé. Certains même abritent des squats d'artistes. Quelques artistes louent pour une somme dérisoire une usine de fabrication de pâtes où ils aménagent leurs ateliers ainsi qu'un espace « logement » dont le caractère sommaire nous permet d'imaginer sans difficultés les espaces dans lesquels les *lofts rats* vivaient à Manhattan dans les années 1950.

Par contre, dès la dernière année de ses études, Michel est inquiet à l'idée de devoir prochainement quitter l'école travailler seul dans un atelier, en un mot d'être artiste. Il décide de « sortir » de l'école avant même que sa formation en soit achevée.

« Quand j'étais aux beaux arts, en 1984-1985, l'année du diplôme, avec deux autres

étudiants, on a décidé de prendre un atelier à l'extérieur. Une possibilité s'est présentée : Peter Briggs[1] quittait Rennes pour s'installer à Tours. Et puis, on aurait l'impression d'être trop à l'école, on avait plus d'espace dans un autre endroit. On s'est dit, on va faire le saut avait le diplôme… Avant le diplôme, on va quitter l'école «.

L'appréhension d'être prochainement confronté seul à son propre travail de peinture se concentre sur l'espace de l'atelier. Comment passer de l'atelier collectif et rassurant, dirigé par un professeur, à son propre espace de travail, seul devant ses toiles ? La location de cet atelier s'offre comme une « transition douce, une transition angoissante, on était angoissés à l'idée de devenir artiste : Qu'est-ce que c'est ? On ne connaissait pas, quasiment pas d'artistes, exerçant la profession à Rennes. Il n'y en avait pas. J'étais super angoissé par ça et l'idée de prendre un atelier plus vite que normal, c'était une manière d'accélérer les choses pour voir comment cela allait se passer «.

Lorsque Michel décide de s'installer à Paris : « Comme j'avais très envie de m'incruster à Paris, j'essayais de trouver un atelier. C'était la condition *sine qua non* pour travailler, pour me lancer dans mon activité «.Il partage l'atelier de sa compagne, une artiste reconnue dont les œuvres sont déjà présentes dans les collections publiques, qui se situe à Paris. Michel continue cependant de travailler de temps à temps dans son atelier de Rennes où il réalise quelques peintures.

B/ L'atelier et la trajectoire résidentielle

Au début des années 1990, Danièle, à la suite d'une séparation, cherche avec son nouveau compagnon, A., peintre, un lieu dont ils seraient propriétaires, et où chacun pourrait aménager son atelier. A. bénéficie d'un atelier-logement de la Ville de Paris depuis plus d'une dizaine d'années, situé dans un de ces immeubles construits à l'emplacement des fortifications, boulevard Davout, non loin de la Porte de Montreuil. Il expose en France et en Belgique et ses œuvres sont présentes dans les collections publiques de l'État et dans des collections privées. Inscrit comme Danièle à la Maison des Artistes, il assure un enseignement dans une université près de Paris.

« On voulait un logement et deux ateliers séparés. On voulait acheter pour assurer nos vieux jours. On a cherché pendant 3-4 ans en banlieue, à Villejuif. Puis, à partir de 1998, on s'est mis à chercher plus à Montreuil « nous précise Danièle.

De son côté, Michel est à la recherche d'un atelier à Paris à son retour de la Villa Médicis. Il préfère ne pas solliciter le ministère de la Culture pour obtenir un atelier-logement, même s'il est indéniable que son séjour à Rome en aurait facilité l'obtention. « L'idée était de ne pas demander au ministère, je savais que c'était très très long. Ma compagne, elle même, avait fait une demande et je voyais bien que son dossier n'avançait pas «. L'un et l'autre décident de poursuivre leurs recherches d'un lieu de travail et d'un espace pour entreposer les pièces.

« Ma compagne cherchait un stockage à Paris, l'agence immobilière lui a présenté un stockage qui en fait appartenait à un lot plus grand. Quand j'ai appris ça, je suis allé voir

1/ Peter Briggs est sculpteur. Il enseigne à l'École d'art de Tours depuis 1983.

l'agence et je lui ai dit que ce qui m'intéressait c'était le lot dans son entier. Je l'ai acheté. Mes finances ne me le permettaient pas de louer. Mes parents m'ont donné de l'argent à ce moment-là et j'ai emprunté également «.

À cette époque-là, à la fin des années 1980, Michel est devenu conférencier au Musée national d'art moderne. Il installe son atelier dans une ancienne épicerie située rue Berzélius dans le nord du 17e arrondissement. Si Michel ne sollicite pas le ministère de la Culture pour l'obtention d'un atelier-logement, il bénéficie quelques années plus tard d'une aide pour réaliser des travaux dans son propre atelier.

« J'ai eu une aide pour la rénovation de mon atelier, (au début des années 1990), 15 000 francs [soit 2286,73 □]. C'était énorme pour moi à l'époque. J'ai pu refaire ma vitrine qui tombait en morceaux et le sol. Quand j'arrivais, j'avais de la lumière, je pouvais fermer ma porte, l'ouvrir. Je pouvais ranger mes toiles. Pour moi, c'était un atelier en état de fonctionnement «.

Michel travaille pendant près de vingt ans dans cet atelier. Il peint de grandes toiles qui sont exposées dans des galeries parisiennes, certaines d'entre elles sont achetées par le Fonds National d'Art Contemporain (FNAC) et par deux (FRAC) en 1998 et en 2000. Michel réalise également des livres d'artiste et l'ensemble de son travail retient l'attention de la critique. Philippe Dagen, lui consacre quelques articles dans la presse nationale, *Le Monde*, tandis que d'autres paraissent régulièrement dans la presse spécialisée comme *Art Press*.
L'appréhension du jeune artiste de travailler seul dans un atelier s'est définitivement évanouie. Bien au contraire, l'acquisition d'un local à Paris et son aménagement en atelier est devenu un ancrage nécessaire pour Michel qui l'a soutenu dans son travail et dans sa réussite. À la fin des années 1990 et au début des années 2000, son atelier devient trop petit :
« Je peignais des formats de moyenne dimension : 1,75 m par 2,50 m. Cette pile de tableaux augmentait d'année en année. Et l'espace devenait de plus en plus petit. Tous les ans, je voyais mon espace se réduire «. Dans cette période-là, Michel commence à s'intéresser à la céramique. Il se sépare de sa compagne. Il cherche un nouvel espace de vie et de travail.

3. Le temps de l'installation en banlieue.

Au moment où Danièle et son compagnon envisagent de vivre et de travailler à Montreuil, ils se mettent en recherche d'un espace de travail et de vie. Ils décident d'acheter un ancien local commercial de 200 m² situé rue Colmet Lépinay dans le Bas Montreuil (voir carte n°20).

« Avant, c'était un garage de réparation et au fond il y avait un atelier d'ébénisterie. On a demandé à une amie architecte d'aménager cet espace. Elle a utilisé le bâtiment du fond pour la grande pièce à vivre où se trouve l'atelier de A., éclairé par des vasistas, notre chambre et celle de notre enfant et une salle de séjour. C'est nécessaire d'avoir un lieu pour travailler et pour recevoir les critiques, les conservateurs et les collectionneurs « . À l'étage, elle a aménagé mon atelier dans l'ancien atelier de réparation. « Dans une pièce attenante, j'ai mis mon labo photo et je voulais aussi une partie bureau bibliothèque qui est maintenant dans

la mezzanine (Voir Illustration n° 93). La cuisine et la salle de bains sont situés dans une aile qui donne sur la cour en partie couverte «.

Étant donné qu'il s'agit d'un espace commercial, ils demandent le changement d'affectation pour un atelier et une partie en habitation. Sitôt le permis de construire accepté, les travaux commencent en janvier 2000 et au mois de mai, A. et Danièle emménagent quelques semaine avant la naissance de leur enfant. C'est dans cet atelier qu'elle poursuit son travail. Les dessins de la culpabilité sont terminés même si la crainte de ne pas être suffisamment présente à son atelier, de ne pas donner toute son énergie à son art ne l'abandonne pas pour autant.

Après des mois de recherches d'un espace de travail et d'un logement, Michel et sa nouvelle compagne, une jeune architecte américaine, décident d'acheter un hangar industriel à Bagnolet au début des années 2000. Et Michel vend son atelier de la rue Berzélius. Leur nouvelle acquisition, un ancien hangar industriel d'un équipementier automobile, se situe Passage Victor Hugo près de la station de métro Robespierre (voir carte n° 20).

« Ici, j'ai acheté quelque chose qui n'était rien. C'était du béton par terre avec une verrière. On a tout refait. L'ancien propriétaire a décidé de le vendre. Je suis arrivé au bon moment. Quand on est arrivé, c'était un hangar jusqu'à la rue, c'était un volume vide où il fallait faire l'isolation, l'électricité et le sol «.

Investir cet espace se présente comme une entreprise exaltante pour l'un et pour l'autre. La compagne de Michel, dessine les plans de l'atelier : « ma compagne savait ce dont j'avais besoin, de pas mal d'espace. J'étais le client idéal ». Les travaux sont réalisés en partie par des entreprises et par le propriétaire. Elle conçoit l'atelier comme un grand espace avec un retour pour stocker les pièces, éclairé par la grande verrière. Une porte le sépare de la maison (Voir Illustrations n° 95). De fait, les murs étant libérés, Michel installe le four de céramique au fond et dispose sur l'un d'entre eux, des étagères pour ranger ses matériaux et ses pièces. L'atelier occupe 80 m^2 tandis que la cuisine, le bureau et les deux chambres, dont l'une aménagée dans la mezzanine, se répartissent sur un peu moins de 80 m^2. Michel a conçu son atelier comme un espace de travail dédié à la technique de la céramique qui ne cherche pas à être un lieu d'exposition :

« Je serai content d'avoir un atelier plus grand où j'aurais un endroit où je pourrai déployer mes pièces sur un mur blanc. Mais la plupart du temps, les collectionneurs n'ont pas besoin pour être convaincus à ce point-là. Ceux qui viennent dans l'atelier, ils sont capables de voir ça. Ils n'ont pas besoin d'avoir une vraie exposition. Après, il faut payer les taxes ».

Le rôle de l'atelier, entendu comme un espace de travail, est plus aisé quand l'œuvre est représentée par une galerie. En effet, Michel peut s'appuyer sur sa galerie où les conservateurs et les collectionneurs peuvent regarder les pièces du moins dans un premier temps.

4. L'atelier et la ville

Bien que proches géographiquement et socialement, Montreuil et Bagnolet ne partagent pas le même rythme de mutations d'activités et ni exactement le même type de popula-

tion. En effet, Montreuil présente un phénomène exemplaire de transformation urbaine qui s'inscrit dans le profond bouleversement que connaissent les arrondissements situés à l'est de la capitale au point que la presse qualifie la commune de « 21e arrondissement « de Paris.

Si Montreuil, du moins le Bas Montreuil, présente depuis une vingtaine d'années un processus de gentrification considéré comme exemplaire par les sociologues, ce processus résulte de mutations successives qui ont eu lieu de longue date, c'est-à-dire depuis les XVIIe et XVIIIe siècles. La prospérité de Montreuil a longtemps tenue dans les « Murs à Pêches « installés sur le plateau situé à l'est de la commune. C'est la technique particulière de vergers contre des murs, favorisant ainsi les effets de l'ensoleillement et le mûrissement des fruits, qui permet le développement de l'arboriculture et concourt à l'attraction du village. Sa population augmente d'une manière spectaculaire au cours du XIXe siècle, sa population passe de 3 000 habitants 12 000 habitants, en quelque soixante dix ans[1]. Outre la réputation des « Murs à Pêches « contribuant au rayonnement de Montreuil, les fruits sont servis dans les différentes Cours en Europe. Jusqu'à sa disparition dans les années 1930, l'essor de la culture fruitière est paradoxalement associé à la civilité urbaine. En effet, comme le souligne Florent Quellier (2002), c'est l'intérêt porté par l'élite urbaine aux jardins fruitiers situés dans les environs de la capitale qui initie la relation entre la campagne et la ville. La bourgeoisie arboricole se plaît à présenter à son entourage les espaliers de pêchers, considérés comme de véritables cabinets de curiosité en plein air et à construire des maisons de plaisance sur le plateau pour mieux apprécier le caractère bucolique du paysage. Mais, c'est aussi une manière d'exclure socialement les paysans qui sont chargés de la culture. Quellier précise que la bourgeoisie introduit l' « *urbanitas* dans un monde rural déprécié « (*ibid*. p. 30). Il en est de même à Bagnolet.

Face à la concurrence des exploitations de la région du Midi de la France, la prospérité des Murs à pêches, puis la culture des pommes ou des poires déclinent, cédant la place à l'ère industrielle. La situation géographique de Montreuil, commune limitrophe de Paris, attire les artisans et les usines qui se concentrent de préférence dans le Bas Montreuil, zone comprise entre le centre ancien, Bagnolet, Vincennes et les fortifications. Dans le prolongement de la trame urbaine et industrielle du Faubourg Saint Antoine et du 20e arrondissement, les premières industries s'installent entre 1820 et 1880. Orientées vers le meuble avec également le fabricant de pianos Klein, et les papiers peints Dumas, les arts du feu, avec la porcelaine Samson, les industries chimiques ou les tanneries, elles empiètent sur les terres agricoles. Cette mutation industrielle entraîne d'une part une augmentation de la population qui, au début du XXe siècle, s'élève à 30 000 h et d'autre part, une prédominance d'ouvriers. Et à l'âge d'or de Montreuil, entre 1880 et 1914, l'on compte plus de 200 usines implantées. La déclaration de la Première Guerre mondiale incite les industries situées dans l'Est de la France à s'y replier. Ce tournant marque durablement l'histoire de Montreuil. L'expansion économique de Montreuil atteint son apogée dans les années 1950 : près de 755 ateliers et usines emploient

1/ Données provenant d'une étude réalisée dans le cadre d'un mémoire de Cycle supérieur de Spécialisation en Aménagement et en urbanisme et de l'Institut d'Études Politiques de Paris : Marion Augustin, Frédérique Dussarps, Hugues Girard, Sébastien Jaunet, Sara Lubtchansky, Emmanuel Rousseau et Manuel Smadja, *Les murs à Pêches : l'arrière-cour de Montreuil*, sous la direction de Dominique Rueff, 1993, p. 6.

environ 20 000 ouvriers et employés. Si la majorité de l'activité se concentre dans le Bas-Montreuil, elle s'étend jusqu'au Nord-Est de la commune.

Un autre trait caractéristique de Montreuil est l'activité du cinéma qui lui confère une activité à la fois artistique et industrielle mais surtout, à la pointe de la modernité.

Georges Méliès (1861-1938)[1] est tenté de transposer ses talents de prestidigitateur dans l'image. S'il se bat avec Auguste (1862-1954) et Louis (1864-1948) Lumière pour le titre d'inventeur du cinéma, nul ne peut lui retirer par contre celui d'inventeur des trucages.

Propriétaire d'une maison à Montreuil, il construit dans son jardin potager le premier studio de cinéma en verre, en 1897, en s'inspirant des ateliers de photographies (voir Illustration n°92). Installé 74 bis boulevard de l'Hôtel de Ville (l'actuelle avenue du Président Wilson), il dispose déjà d'une machinerie complète. Quelques années plus tard, il en construit un autre rue Galliéni. Quant à Charles Pathé, distributeur des films de Méliès avant la Grande Guerre, il ne tarde pas à concevoir un studio rue du Sergent Bobillot, où Max Linder (1883-1925) y tourne plusieurs films. Si la Grande Guerre met fin à l'activité de Méliès, la marque est suffisamment profonde pour que les frères Pathé poursuivent l'aventure également à Vincennes et à Joinville et qu'elle concourt à l'identité de Montreuil. La cité du cinéma s'établit à Vincennes. En un mot, à l'aube du XXe siècle, l'Est parisien est promu à un bel avenir, celui du cinéma.

L'afflux d'ouvriers à Montreuil incite à la construction de logements sociaux dès les années 1920 dans le secteur de la rue Édouard Vaillant. Et la desserte par le métro en 1937 encourage l'urbanisation de la commune. Mais c'est surtout après la Seconde Guerre mondiale que les programmes de logements sociaux se densifient au Nord-Est et à l'est de la commune. Aussi les maisons de la bourgeoisie arboricole situées du Plateau sont-elles rapidement entourées par de grands ensembles. Et il n'est pas étonnant que Montreuil devienne le terrain d'études tout comme l'est à la même époque le 13e arrondissement des sociologues et en particulier d'Andrée Michel, bientôt collaboratrice de Paul-Henry Chombart de Lauwe au CNRS. Quand, sur l'invitation de prêtres-ouvriers, elle décide de s'y installer, en 1954, pour mener ses recherches sur la logement et la famille, elle confie à Marie Vogel qu' « à Montreuil, il y avait une crise effroyable du logement. Dans les hôtels meublés, j'apprenais beaucoup auprès des ouvriers français, comment fonctionne une famille ouvrière « (2009, p. 14). La construction de logements sociaux tente de remédier à l'insalubrité des habitations surpeuplées. Parmi les opérations les plus importantes, c'est celle du Parc de Montreau avec plus de 1 200 logements. De plus, la rénovation de Paris encourage l'installation des activités industrielles et artisanales dans les communes de la Petite Couronne pour permettre le desserrement de son espace.

Dans cette profonde mutation, c'est le Bas Montreuil qui se situe à l'avant-garde du développement industriel et de l'afflux de la population ouvrière. Il est à la fois le secteur le

---

1/ Georges Méliès (1861-1938), prestidigitateur au théâtre Hourdin à Paris, il contribue largement au développement du cinéma mue. Les techniques de trucage qu'il met au point seront reprises par les plus grands réalisateurs du cinéma.

plus industrialisé et urbanisé, promis à une prochaine mutation au moment où les industries et les ateliers commencent à le quitter pour s'installer en grande banlieue ou en province. L'usine Chapal ferme ses portes dans les années 1960, la distillerie Hémard-Pernod de la rue Douy Delculpe déménage pour Créteil en 1976, la fabrication des papiers peints Dumas, située rue Robespierre, ne tarde pas à fermer ses portes en 1978. Ce sont les studios Disney qui s'y implantent plus d'une dizaine d'années entre 1989 et 2003. L'espace des ateliers et des usines représentent une opportunité de premier ordre pour les artistes rencontrant de plus en plus de difficultés à trouver de grands espaces de travail dans la capitale et dont le prix de l'immobilier les dissuade de s'y installer. Par conséquent, le contexte géographique de Montreuil, limitrophe de la capitale et desservi par le métro apparaît comme un compromis intéressant. De fait, dès le courant des années 1980, les artistes, plasticiens, intermittents du spectacle, et en particulier du cinéma viennent s'y installer. Et le Bas Montreuil fait l'objet d'un phénomène que nous avons déjà décrit, la gentrification, qui prend ici, un relief particulier compte tenu du déplacement d'artistes puis de professions intellectuelles pour devenir aujourd'hui un quartier prisé par les « bobos «. À cet égard, il est considéré comme exemplaire aux yeux de certains sociologues.

5. Les artistes, des pionniers urbains ?

Le quartier du Bas Montreuil, où se situe la maison-atelier de Danièle, présente tous les traits d'une gentrification spontanée en cours depuis les années 1980. Si la façade de sa maison, une porte métallique de garage, préserve le caractère industriel du bâtiment, l'ensemble s'aligne pourtant parfaitement sur les pavillons voisins pour la plupart réhabilités. Certaines maisons du quartier figurent désormais dans des revues d'architecture contemporaine comme des exemples de restauration. La population de la rue comme des voies avoisinantes est composée majoritairement d'intermittents du spectacle, travaillant essentiellement dans le cinéma, ou encore de dessinateurs de bandes dessinées ou de graphistes. Arrivés pour la plupart à la fin des années 1980 et dans le courant des années 1990, pour échapper à la hausse des prix de l'immobilier et au manque d'espace des logements de Paris, ils finissent par constituer un entre soi qui facilite l'intégration des autres habitants dont l'activité professionnelle relève également du domaine artistique. Des liens se tissent autour de leur préoccupation commune, l'art, sous la forme d'une solidarité au moment des Portes Ouvertes, ou bien quand l'un d'entre eux souhaite présenter son travail : « J'ai exposé chez mon voisin qui a une grande maison. Et puis on fête souvent le Nouvel An ensemble «. Ces liens prennent souvent la forme d'une convivialité spontanée autour d'un verre ou d'un dîner improvisé chez les uns ou les autres. Les différentes rencontres avec Danièle dans son atelier se sont souvent poursuivies chez les voisins pour présenter l'aménagement d'une maison. La proximité spatiale et sociale réunies compensent pour certains, le fait de n'avoir pu rester à Paris. À quelques centaines de mètres, l'usine Chapal, installée depuis 1857, dont l'activité consistait dans le traitement des peaux de lapin, est convertie en ateliers où des artistes de Montreuil ou de Paris travaillent (voir Illustration n°91). Elle

témoigne de la conversion d'un quartier dédié à l'activité artisanale et industrielle en un quartier habité essentiellement par des artistes, rejoints par des professeurs de l'enseignement supérieur et des journalistes.

Dans un article (2008), Anaïs Collet examine « moins le phénomène de gentrification « que « les ménages qui en sont les acteurs et qui le font advenir « dans le quartier du Bas Montreuil à partir d'une enquête menée auprès de 26 ménages s'étant installés entre 1987 et 2004. À la fin des années 1990, sa population présente un profil sensiblement distinct du reste de la commune. La population du Bas Montreuil, 25 000 habitants en 1999 présente un profil distinct de la commune, où la part des cadres et professions intellectuelles et supérieures des classes intermédiaires augmente d'une manière significative.

À travers la trajectoire résidentielle de Danièle, nous observons le processus de gentrification qui marque le quartier du Bas Montreuil, depuis le déplacement des artistes au début des années 1980 venus « par compensation « pour reprendre l'expression d'Anaïs Collet, rejoints par d'autres artistes puis par la classe aisée à la recherche d'authenticité. Si les gentrifieurs contribuent à marquer la distance sociale avec les habitants des programmes sociaux de Montreuil, ils participent à préserver l'architecture industrielle et à réhabiliter un pan de l'activité de la ville, le cinéma qui annonçait à l'aube du XXe siècle l'alliance de l'industrie et de l'art.

Ce quartier entretient peu de relations avec les autres quartiers de Montreuil, où se concentre une population immigrée dans les logements sociaux. La « balafre « que forme la percée de la B86 dans le paysage de la ville favorise cette partition. Cependant, la municipalité longtemps communiste jusqu'aux dernières élections municipales a développé une politique en vue de freiner l'embourgeoisement de la ville. Elle exerce son droit de préemption sur les immeubles insalubres, pour y mener des opérations de réhabilitation, développe des programmes de logement sociaux dont certains présentent des ateliers d'artistes. Ces dernières années, l'opération de rénovation de la ZAC Bel Air situé à l'est de la ville s'enrichit de la construction d'une dizaine d'ateliers qui ne sont pas réservés seulement à des artistes habitants à Montreuil. Et à l'est, dans une zone pavillonnaire peu dense, l'office public de l'habitat montreuillois (OPHM) réalise au milieu d'un programme de huit maisons deux ateliers d'artistes. C'est le versant public de la politique menée à l'égard des artistes dans le domaine du logement qui exprime la volonté d'accueillir une population d'artistes dans l'esprit de développer l'art ans la cité ;

Cependant, il n'en demeure pas moins que la présence progressive d'artistes est ressentie par la population avec circonspection. Un habitant ayant grandi dans une ZAC de Montreuil à la fin des années 1980 et 1990 souligne que « les artistes nous invitaient à prendre un verre chez eux, à discuter, ils étaient sympa. Mais, quand ils disaient que le marché n'était pas cher, ça nous énervait. Les Bobos ont fait monter les prix au marché «.

Michel habite dans un quartier en cours de gentrification : les rues empruntées depuis la station de métro Robespierre jusqu'à son atelier présentent un mélange d'entrepôts actifs comme celui qui vend des chaussures en gros, signes persistants d'une vie ouvrière, de bâti-

ments abandonnés et d'agences de graphisme ou encore le conservatoire slave de musique, qui annoncent la lente transformation du quartier. Il en est de même pour les cafés, tenus par des propriétaires d'origine étrangère et fréquentés par une population essentiellement immigrée. Dans ce quartier, l'allée Victor Hugo constitue une enclave. Les hangars et les entrepôts deviennent progressivement des maisons avec éventuellement un atelier. Les voisins de Michel sont principalement des artistes travaillant dans le milieu du spectacle.

« Quand on est arrivé en 2006, on s'est aperçu qu'il y avait des artistes partout. François Bouillon[1] habite la rue d'à côté. Philippe Compagnon[2] aussi. Dans le passage, il y a deux trois chanteurs et un autre qui est metteur en scène. Ici, il n' y a que des artistes. »

La commune de Bagnolet s'est distinguée par la Coopérative des Malassis créée dans les années 1970 dans les ateliers-logements, un des rares mouvements artistiques nés dans les programmes sociaux comme nous l'avons déjà remarqué. Et Jean Rustin, un des proches, continue toujours de vivre et de travailler à Bagnolet, quand bien même une fondation lui étant dédiée vient de s'ouvrir boulevard Raspail à Paris. Mais la percée artistique, pourrait-on dire, s'annonce lorsque la fonderie Blanchard-Landowski, créée en 1870 et installée rue Gambetta, réputée en tant que fondeur de cloches, s'oriente en 1960 vers l'art et commence à travailler avec des sculpteurs tels Ipoustéguy, ou plus tard Daniel Pontoreau. Ce dernier installe un de ses premiers ateliers à Bagnolet afin d'être plus proche du fondeur de ses pièces.
Mais c'est la danse qui est l'activité privilégiée à Bagnolet depuis la création en 1969 du concours de Chorégraphies internationales. Aujourd'hui, cette manifestation se poursuit sous le nom de Festival de la danse contemporaine. Et plus récemment, en 2009, la danseuse étoile Marie-Claude Pietragalla a décidé d'installer sa jeune compagnie dans un ancien entrepôt à Bagnolet. De fait, la présence des artistes appartient à l'histoire de la commune. Elle contribue à l'histoire et à l'identité de la ville de Bagnolet aux côtés de son activité industrielle. Moulinex ou la biscuiterie Belin contribuent à définir son identité industrielle. Si les artistes marquent d'une empreinte la ville, le phénomène n'est pas aussi avancé qu'à Montreuil, la commune limitrophe. En effet, le contexte de la commune est considéré comme « délicat « par un rapport réalisé en 2008 de l'Atelier Urbain de Bagnolet. Depuis 1975, la part des cadres et les retraités diminue, avec la perte des industries au profit d'une population jeune, issue de l'immigration, et peu qualifiée. Il semble que le processus de la gentrification soit de plus en plus discret, voire provisoirement suspendu.

Il serait présomptueux de comparer le rôle des artistes dans l'Est parisien avec celui qu'ils jouent de l'autre côté de l'Atlantique, en raison de l'échelle. Au début des années 1980, comme le décrit Cole dans un article (1987), face à l'augmentation de l'immobilier à Manhattan, les artistes se dispersent dans les villes avoisinantes du New Jersey situées sur la ligne du PATH qui franchit l'Hudson River. Ils modifient le paysage social de villes telles Hoboken, Jersey City ou Newark en louant des bâtiments industriels et finissent par conférer un charme à ces villes dont l'identité reposaient jusqu'alors sur la production industrielle assortie

---

1/ François Bouillon (1944) est un artiste qui enseigne à l'École nationale supérieure des Beaux de Paris.
2/ Phillipe Compagnon (1951) est peintre.

souvent de fortes tensions raciales. Ils ouvrent la voie aux spéculateurs qui se saisissent de l'opportunité financière que constituent ces nouveaux quartiers. Cependant, le rapprochement souligne le rôle que les artistes peuvent jouer dans la transformation des usages d'un espace urbain. Et il semble que seuls les artistes peuvent aujourd'hui se frotter à la laideur et à la rudesse de nos banlieue industrielles. À la différence de Montreuil et de Bagnolet, où aucune galerie ne s'est installée, dans le cas américain, le commerce de l'art a suivi les artistes sur la ligne du PATH. Ce commerce d'art local soutient leur création, et sert en quelque sorte de relais, permettant d'être repérés par les galeries plus huppées de Manhattan. En dépit de la conquête urbaine que les artistes mènent pour des raisons économiques dans les banlieues, Manhattan et Paris centre demeurent donc les hauts lieux de la reconnaissance.

À partir du récit que ces artistes font de leur vie à travers leur atelier, nous dégageons plusieurs points.

1/ Leur atelier apparaît comme un des points les plus fixes dans leur vie comme s'ils étaient le pivot autour duquel leur travail, leur vie se construisaient. Et cet espace peut éventuellement infléchir leur création et s'intégrer à leur démarche : la congruence entre l'intérêt porté par Anne pour les concours d'animaux et la boucherie désaffectée en témoigne. Il existe une progression dans le parcours des ateliers. En effet, les uns et les autres commencent par bénéficier d'un espace de travail temporairement par le biais d'une institution, aménager un espace de travail dans un appartement ou dans un magasin avant de s'installer dans un atelier privé ou d' obtenir un atelier-logement. S'ils reçoivent des soutiens institutionnels, ces derniers se concentrent sur leur propre travail, (expositions, réalisation d'une pièce....), ce n'est qu'une fois rassurés par une reconnaissance artistique, qu'ils envisagent de faire une demande d'atelier-logement ou qu'ils se préoccupent de leur propre espace de travail. La phase d'installation dans un magasin désaffecté correspond à une période de mise en place de leur démarche, comme s'ils devaient se prouver à eux-mêmes leur capacité de création. Et la demande d'un atelier pour l'un dans une situation d'urgence, l'acceptation de demande d'une aide à l'installation pour l'autre, surviennent au moment où leur travail respectif a déjà été reconnu à travers des expositions en France et à l'étranger ou avec le séjour à la Villa Médicis. La fréquentation de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques et le travail que Nathalie mène entre Stuttgart et Paris en relation avec la *Schloss Akademie* contribuent à jouer le rôle de filtre. De fait, l'obtention d'un atelier-logement ou l'aide accordée pour aménager l'atelier viennent confirmer leur reconnaissance artistique et l'appartenance à des cercles invisibles, comme celui de l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques ou le Musée national d'art moderne.

2/ Si par certains points, Anne, Nathalie et Michel se rapprochent de « l'artiste providentiel « en raison des soutiens différents qu'ils ont pu recevoir tout au long de leur activité, leur récit respectif souligne également un écart face au modèle que nous avons pu dégager dans notre étude. En bénéficiant d'une reconnaissance, les artistes sont en mesure d'«ajuster« la proximité qu'ils entendent entretenir avec les institutions. Si les arts graphiques font l'objet d'une attention récente de la part du ministère de la Culture, il n'en demeure pas moins que Nathalie

conçoit son activité artistique plutôt indépendamment. De son côté, Anne tout en bénéficiant d'un atelier-logement, poursuit ses projets et ses expositions aux États-Unis. Michel préfère ne pas s'appuyer de « la réserve de reconnaissance « que constitue le fait d'avoir été pensionnaire à la Villa Médicis pour faire la demande d'un atelier auprès du ministère de la Culture.
S'établir dans un ancien magasin puis dans un quartier où des artistes reconnus y vivent déjà, à Bagnolet, c'est une manière de se familiariser avec l'atelier, objet d'appréhension à la sortie de ses études, et de s'approprier son espace en le façonnant. De fait, il nous revient de nuancer le portrait de l'«artiste providentiel« et d'y distinguer plutôt des degrés selon le parcours des artistes, leur travail, les difficultés rencontrées et de la relation qu'ils entendent instaurer avec les institutions.
3/ À l'opposé de « l'artiste providentiel «, la trajectoire professionnelle et résidentielle de Danièle s'effectue en dehors d'une reconnaissance institutionnelle, tout en étant inscrite à la Maison des Artistes. Dans ses deux ateliers successifs situés dans le Bas Montreuil, se dégage le souci de pouvoir aménager son espace de travail en fonction des techniques utilisées. La pièce qu'elle avait agencée dans son premier appartement était maintenue sombre pour y réaliser ses travaux photographiques. Quelques années plus tard, elle conçoit un véritable laboratoire de photos dans son propre atelier. Son implication dans le quartier est plus nette que celle de Nathalie et d'Anne. Le fait de choisir son quartier et de concevoir sa propre maison s'accompagne d'un intérêt plus marqué pour l'atelier et pour le voisinage. Danièle et Michel ont l'expérience de ce que Donzelot nomme «les douceurs d'un urbanisme affinitaire « (2009, p. 40). L'un et l'autre tirent en partie leur identité de leur rôle dans la ville. Lorsque Danièle s'installe à Montreuil à la fin des années 1980, ses voisins sont des artistes et des architectes qui squattaient alors d'anciens entrepôts et qui font figure également de pionniers de la ville. L'acquisition d'une maison quelques années près d'une quinzaine d'années plus tard, à proximité du métro de la Croix-de-Chavaux, témoigne à la fois de son affirmation dans sa vie artistique, et du travail de la gentrification dans le Bas Montreuil.

C'est dans la durée d'une vie avec ses méandres et ses contradictions que peut se lire la plus ou moins grande intimité que l'artiste entretient avec son ou ses atelier(s).
L'histoire que les uns et les autres retracent à partir de leur atelier, ou, plus exactement, de leurs ateliers successifs, révèle tout d'abord l'imbrication de leur espace de travail et de leur propre démarche artistique. Parler de leur atelier revient pour les uns et les autres à révéler comment ils sont devenus les artistes qu'ils sont aujourd'hui.
Il en ressort que leurs récits sont ceux de pratiques sociales, qui à partir de leur travail, mettent en lumière les manières que les uns et les autres ont de communiquer avec leur environnement. C'est par cette compétence sociale particulière, c'est-à-dire par cette aptitude singulière à communiquer de façon non-intentionnelle avec son environnement que l'atelier participe profondément à l'urbanité de la ville autant qu'il participe de la vie et de l'œuvre de l'artiste.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La « sortie « des artistes de la Grande Galerie du Louvre fait date dans l'histoire, elle inaugure une nouvelle relation entre le pouvoir politique, l'artiste et la ville. La dispersion des artistes à travers les différents quartiers de Paris apprend à conjuguer avec l'urbanisme du baron Haussmann et la société industrielle naissante. C'est par le détour de la politique menée dans le domaine du logement social par la Ville de Paris puis par l'État, que l'artiste, revient dans les sphères de l'institution. Mais, le contexte est différent. Le pouvoir est passé de la monarchie à la république, la noblesse s'est éteinte pour une bourgeoisie affairiste et industrielle, la classe des ouvriers s'est renforcé. L'art n'est plus une affaire de privilèges, il est devenu un objet d'intervention publique qui résulte d'un échange entre le « corps social « des artistes et l'État. Malraux annonce le dessein de la politique culturelle en une formule efficace, « l'État n'est pas fait pour diriger l'art mais pour le servir « qui cherche avant tout à réconcilier l'Art et l'État. Dubois (1999) ne manque pas de souligner le paradoxe entre la mission publique de l'État et la doctrine d'intervention dans le domaine culturel. Aussi, les ateliers-logements deviennent-ils la marque infaillible d'une relation solidaire entre la Ville de Paris, l'État et les artistes. Servir les artistes appelle à les soutenir dans leur entreprise de création et dans leur vie quotidienne. Entre « accorder des privilèges « et « servir les artistes «, le bouleversement est grand et généreux sans toutefois penser la rénovation de Paris et de la région de l'Île-de-France avec l'artiste.

La politique des ateliers-logements s'essouffle

Comme le ministère de la Culture, mène une politique de décentralisation, depuis 1982, les ateliers-logements demeurent essentiellement une question attachée à la spécificité de Paris et de sa région, à l'exception de Lyon et de Marseille. Et par conséquent, elle bénéficie d'un traitement distinct jusqu'en 1999 par la DAP. Après avoir mené une politique pour améliorer les conditions de vie et de travail des artistes pendant une trentaine d'années, il s'avère nécessaire pour l'État d'établir un bilan sur la portée de son action pour éventuellement l'adapter plus justement à un contexte immobilier devenu moins accessible aux artistes, le marché ayant considérablement augmenté dans les années 1990 à Paris et sa région.

En dépit de la politique de décentralisation, Paris demeure le centre d'attraction des artistes français et, même si New York a volé la modernité à Paris, le mythe artistique lui demeure attaché. Tandis que le marché de l'art s'est déporté vers New York et Berlin comme Quemin le souligne (2002, p. 96-99), il n'en demeure pas moins que la capitale française bénéficie d'un certain rayonnement avec, entre autres, la création du Centre Georges Pompidou. De fait, la population des artistes plasticiens ne cesse d'augmenter dans la capitale et dans la région de l' Île-de-France. Elle compte 19 689 artistes à la fin de l'année 2006, alors que l'on en comptabilise 37 857 sur l'ensemble du territoire. Près d'un artiste sur 3 vit à Paris. D'un autre côté, le parc des ateliers-logements, initiés par le ministère de la Culture et la Ville de Paris, s'élève à près de 2000, est dérisoire d'autant plus que le mouvement annuel est minime. De fait, la question de l'atelier-logement est promise à une réflexion, la disponibilité foncière

s'amenuisant et la spéculation de l'immobilier ne fléchissant guère depuis les années 1990. Devant le contexte immobilier rendu difficile, le ministère de la Culture, souhaitant poursuivre la politique en direction des ateliers-logements, a envisagé d'autres possibilités. D'une part, il a souhaité en vain imposer un quota par programme social. D'autre part, il a tenté de devenir un agent immobilier en quelque sorte, en se mettant à la recherche d'immeubles vétustes voués à la réhabilitation dans la ville ou la Petite Couronne, ou de friches industrielles pour y aménager des ateliers-logements. Mais l'initiative aussi pertinente soit-elle, s'est heurtée à la résistance des promoteurs immobiliers. Il s'avère que les ateliers-logements situés dans des programmes éloignés de Paris permettent certes aux artistes de travailler dans de bonnes conditions, en revanche la distance géographique avec la capitale est souvent considérée comme un handicap. Les critiques d'art, les galeristes, les conservateurs visitent rarement leur atelier. De fait, la politique menée avec générosité et animée d'un idéal, celui de diffuser la culture et l'art dans les Villes Nouvelles, les banlieues, bref dans la région à travers les ateliers-logements, ne rencontre pas le succès attendu. Et le rôle de support social de l'atelier-logement à l'égard de l'artiste facilitant son intégration sur la scène artistique de Paris s'affaiblit.

Les nouvelles technologies

L'introduction des nouvelles technologies dans l'art bouleverse les pratiques artistiques dès les années 1990. En effet, elles sont bien plus qu'un outil perfectionné qui s'ajoute aux techniques de l'artiste, mais elles sont à elles seules, un processus de travail confondant l'oeuvre et son exposition. Rappelons-nous que Fred Forest, artiste pionnier de l'art vidéo et du Net. art, vend en 1997, pour la première fois aux enchères une œuvre virtuelle, intitulée Parcelle/Réseau. Edmond Couchot et Norbert Hillaire (2003) soulignent que l'artiste a donné le code électronique secret leur permettant d'accéder à l'œuvre qui avait pour galerie un site Web. Si les nouvelles technologies contribuent à dématérialiser l'art, elles interrogent également l'espace physique de l'atelier. Christophe Bruno, artiste du Net. art nous précise que « l'internet, c'est un atelier ouvert «. De fait, l'atelier que nous connaissons peut s'effacer devant l 'atelier virtuel offrant désormais à l'artiste la possibilité de s'inscrire dans le Global environnement. Et le sociologue Jean-Paul Fourmentraux souligne que « la métaphore de l'atelier en ligne constitue une nouvelle acception de ce régime domiciliaire du Net. art. L'internet défait le coutumier clivage entre l'atelier et la galerie (ou le musée) : il expose au regard du public l'espace intime où se déploient les ficelles du métiers et fait émerger à l'écran le savoir-faire et les œuvres inachevées de l'artiste » (2007, p. 142). Il apparaît que le processus de dématérialisation de l'art présente une démarche que, ni les critiques, ni les institutions politiques ne sauraient négliger sans pour autant renoncer à l'atelier « physique «. Mais, il révèle la nécessité et la pertinence à conduire une réflexion sur l'atelier aujourd'hui. Malgré le développement des nouvelles technologies dans le domaine avec l'invitation d'un atelier « invisible «, les demandes d'ateliers-logements n'ont pas fléchi. Ce contexte technologique met en évidence que l'atelier physique n'est pas seulement un espace de travail, mais revêt le rôle d'un espace social qui est attaché à l'artiste, et ce quelque soit son travail, les techniques travaillées.

Dans les années 1960, le choix d'associer les ateliers dans les logements sociaux est-il aussi judicieux aujourd'hui ? Il s'avère que cette solution demeure celle qui est la plus facile et la moins coûteuse, malgré la réticence des bailleurs sociaux : « construire un atelier-logement c'est deux logements en moins et nous avons choisi de ne construire que des ateliers-logements au rez-de-chaussée pour les peintres, c'est plus simple » fait remarquer l'un d'entre eux (SGIM). Puisque les ateliers-logements sont intégrés dans les logements sociaux, les loyers sont plus abordables pour les artistes dont les revenus sont souvent précaires et irréguliers. Et de plus, les artistes peuvent bénéficier de l'Aide pour le Logement (APL), comme tout autre habitant sur la partie correspondant à son logement. La réflexion menée par le ministère de la Culture dans les années 1990 n'a pas pour autant entamé sa volonté de poursuivre la politique initiée par Malraux au début des années 1960. Elle lui a permis, cependant, d'apporter des modifications pour mieux adapter les ateliers-logements aux artistes. Les ateliers-logements relevant de l'État sont gérés par la DRAC de la région Île-de-France depuis 2000. Le ministère a renoncé à des ateliers-logements situés à Fontenay-le-Fleury, Pierrefitte, à Évry et au Blanc-Mesnil. Ils sont attribués à des habitants non artistes. Il tend à remédier à l'éparpillement des artistes dans les programmes sociaux en préconisant leur rassemblement sur un même site. Plusieurs réalisations récentes, comme celle de la réhabilitation d'une ancienne verrerie où 9 ateliers sans logements ont été aménagés par Nathalie Rallet, impasse des Annelets dans le 19e arrondissement. Mais ces modifications apportées aux ateliers-logements sont des retouches qui ne précisent pas pour autant la politique dans ce domaine.

De son côté, la Ville de Paris, rompue à la gestion des logements sociaux, tend à orienter son action à l'égard des ateliers-logements en faveur des jeunes artistes sur des temps plus courts, deux ans et un an renouvelable, afin d'éviter l'installation « à vie « des artistes dans un atelier. Il n'en demeure pas moins que les ateliers-logements constituent une question qui dépasse le soutien aux conditions de travail des artistes. Elle ouvre une réflexion plus large sur l'inscription de l'artiste dans la vie qui pourrait se résumer à deux questions : Où ? Pour combien de temps ?

Si la DRAC de l'Île-de-France a suspendu, ces derniers temps, les commissions d'attribution d'ateliers-logements, le ministère de la Culture poursuit sa réflexion. Le retrait de l'État face à la question de l'atelier-logement et la politique plus restrictive de la Ville de Paris ne peut échapper à tout observateur. Elles sont une des facettes de la crise de l'État-providence. Depuis l'ère de Malraux, celui-ci apparaît de plus en plus inadapté au contexte économique et social depuis le Premier Choc Pétrolier. Par conséquent, il revient, comme le préconise Paul Pierson (1996), de penser autrement la protection sociale sans susciter de manifestations trop vives de la part des citoyens. La question présente une certaine acuité avec les ateliers-logements. Face à la position de repli que le ministère semble adopter, les différents syndicats rappellent la « pénurie « des ateliers. Le terme utilisé « pénurie « dans les différents discours tenus par les syndicats dont le SNAP CGT, ferait référence à une époque où il y aurait eu suffisamment d'ateliers à Paris. Cependant, les ateliers-logments deviennent ces dernières années l'objet d'articles dans la presse, d'interpellations au Sénat et de réunions syndicales, bref une

question publique qui ne cessent de souligner l'écart entre le nombre des ateliers-logements réalisés et le nombre d'artistes vivants à Paris et sa région. Plus profondément, la réflexion menée par les instances culturelles prend conscience des limites d'une politique qui fut pensée jusqu'à présent à partir d'un seul point de vue, celui de la culture, sans vraiment le croiser avec celui de l'urbanisme. En effet, l'insertion des ateliers-logements dans les programmes sociaux fait l'objet jusqu'à présent d'une négociation, opération par opération, sans envisager une politique d'ensemble associant durablement l'artiste à l'habitat social et par conséquent l'artiste à la ville.

Mais là, il importe de franchir le seuil de représentations séduisantes et généreuses mais tout aussi naïves réduisant l'artiste à un rôle de « missionnaire « sur la lancée d'une politique culturelle militante, lui attribuant un engagement politique et social qui n'est pas nécessairement de mise aujourd'hui ou pour le moins pas de cette manière. Du côté des syndicats, ces derniers suggèrent de développer le nombre des ateliers-logements et d'ateliers pour artisans dans les programmes sociaux en avançant l'idée selon laquelle les artistes joueraient le rôle de « pansement « dans certains quartiers ». L'argumentaire qui valorise le rôle social de l'artiste pour mieux convaincre les instances politiques et les bailleurs sociaux résonne plus comme un compromis sans développer, eux aussi, une réelle relation entre l'artiste et les quartiers rénovés ou réhabilités à Paris et dans la région de l'Île-de-France. D'un côté, la suspension provisoire de la politique des ateliers-logements et d'autre part, les revendications pressées des artistes et des syndicats soulignent avant tout l'impasse d'une politique qui semble avoir perdu sa réelle signification aujourd'hui.

La tentation des résidences d'artistes

De son côté, la Ville de Paris cherche à contourner l'enracinement des artistes dans les ateliers en favorisant leur mobilité. Elle dispose de différentes stratégies que nous avons déjà évoquées précédemment. Depuis quelques années, des ateliers de travail soumis à une durée limitée sont présentés aux artistes. Plus récemment, à partir du constat de la difficulté rencontrée par les jeunes, à l'issue de leurs études, pour disposer d'un espace de travail, il est apparu pertinent de favoriser ce segment de la population des artistes en leur allouant un atelier-logement ou un atelier pour une durée limitée. Il est reconnu que la mobilité des jeunes, en quête de nouvelles expériences à l'étranger, est plus prononcée. Mais la stratégie la plus avancée est celle qui consiste à développer les résidences d'artistes à Paris.

Sur l'exemple de la Cité Internationale des Arts, fondée en 1965, dans l'idée d'offrir aux boursiers étrangers la possibilité de séjourner à Paris, la Ville de Paris développe quelques décennies plus tard l'initiative de la résidence d'artistes. Il s'agit de renouer d'une part, avec la tradition du séjour des artistes à l'étranger considéré comme formateur dès la Renaissance et d'autre part, de restaurer l'image de Paris comme centre artistique à l'échelle internationale.

Elle offre à des artistes, toutes disciplines confondues, un séjour allant de deux mois à un an. En 2008, l'on compte près de 18 000 artistes français et étrangers qui y ont séjourné depuis sa création. Mais, il importe aujourd'hui de préciser les nouvelles conditions du séjour

des artistes : « l'objectif est d'installer la cité dans le paysage parisien et de bâtir une politique culturelle » nous rappelle son directeur. Ses 309 ateliers, répartis sur deux sites, celui du quai de l'Hôtel de Ville et la Cité Norvins dans le 18e arrondissement, accueillent des artistes sélectionnés respectivement par chacun des 46 pays souscripteurs. L'orientation nouvelle consiste à proposer aux différents boursiers, bénéficiant pour la plupart d'entre eux d'une reconnaissance, des contacts avec des professionnels français de la culture et de développer des partenariats, entre autres avec des espaces d'art contemporain, à l'instar du Plateau situé dans le 19e arrondissement. Cette politique s'inspire de celle que l'Association Française pour l'Action Artistique (AFAA)[1] avait menée depuis sa création à l'étranger, mais cette fois-ci en France. Aujourd'hui, les contraintes budgétaires limitent la diffusion des arts à l'étranger. Cependant, l'État entend entretenir l'attrait que présente Paris pour les artistes étrangers en s'appuyant entre autres sur les résidences d'artistes

Dans la percée ouverte par la Cité Internationale des Arts, d'autres résidences d'artistes s'ouvrent à Paris qui permettent la réhabilitation d'anciens immeubles, comme l'Ancien Couvent des Récollets, ou d'anciens espaces désaffectés, le 104, en ateliers d'artistes qui accueillent des artistes étrangers. Cependant, si les résidences d'artistes viennent compléter le paysage artistique et perpétuer le rayonnement international de Paris dans ce domaine, elles s'inscrivent dans un autre temps que celui des ateliers-logements. Les artistes séjournent quelques mois sans avoir le temps de laisser une empreinte dans la ville autre qu'une présence fugitive. La relation qui s'établit entre les artistes et Paris ainsi que la région de l'Île-de-France est liée à une politique d'État-providence qui, à partir de modèles philanthropiques, cherche à procurer de bonnes conditions de travail et de vie aux artistes. Ce système se révèle centralisateur au sens où, en se préoccupant de l'inscription sociale de l'artiste dans la société, l'État tisse une toile d'aides multiples, depuis son propre travail jusqu'à son atelier, autour de l'artiste qui renforce sa professionnalité. En même temps, il finit par former une élite parmi la population des artistes. Être inscrit à la Maison des Artistes constitue le premier pas vers la voie de la reconnaissance que le ministère de la Culture offre aux artistes à travers l'éventail de ses aides. Si le système satisfait un nombre restreint d'artistes, il se laisse déborder par les initiatives prises par des artistes qui tout en étant inscrits à la Maison des Artistes, revendiquent une certaine indépendance, et trouvent à travers les squats une autre voie de reconnaissance non seulement artistique mais à travers la ville.

Au terme de notre étude, nous avons tenté de mettre en évidence la relation complexe qui lie l'artiste à la ville, l'artiste à Paris, à partir d'un cas particulier, l'atelier-logement, relevant à la fois de la politique du logement social et de celle menée par le ministère de la Culture

1/ L'AFAA, organisme relevant du ministère des Affaires Étrangères, créée en 1918, pour promouvoir la création artistique française à l'étranger. En 2000, elle fusionne avec Afrique Création et en 2006 avec l'Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF). Elle s'appelle désormais CulturesFrance.

et de la Ville de Paris. Si l'artiste est impliqué, bon gré mal gré, dans les aventures de la rénovation urbaine de certains quartiers de la capitale ou de la périurbanisation, il demeure un habitant singulier de l'espace urbain. Le parcours depuis la « sortie du Louvre « aux ateliers-logements inscrits dans les programmes sociaux, il apparaît clairement que l'artiste est attaché au pouvoir politique tout en défendant l'idée de la liberté.

« L'air de la ville rend libre «, dit une formule prêtée à Friedrich Hegel (1770-1831). Il est assurément possible que le milieu urbain ouvre un large champ de possibles et de mondes à l'artiste et lui offre ainsi une liberté particulière. Mais la ville a été aussi l'expérience non de la liberté mais de la précarité pour bien des artistes. À Paris, la « sortie du Louvre « des artistes aura été à tous égards le moment clé de cette entrée des artistes dans la ville moderne qu'ils ont contribué à créer, essaimant leurs ateliers dans le charme supposé de la « bohème «, mais au risque de la misère pour certains. L'émergence de l'État social, puis de l'État-providence, va renouer un vieux rapport entre le pouvoir politique et le monde de l'art : le premier mécène, protecteur, mais aussi en partie contrôleur du second dont il normera désormais, à défaut des œuvres, les ateliers, plus précisément les ateliers-logements. La solidarité de la ville, en tant qu'institution, et, au-delà de celle-ci, de l'État avec les artistes fait partie du vaste mouvement solidariste caractéristique du modèle social républicain (Audier, 2010). Cette solidarité qui est s'exprimée dans des ateliers-logements et dans une politique hygiéniste et protectrice normant la construction des ateliers d'artistes est incontestablement un progrès social. Elle est aussi, de façon peu contestable, la reconstruction par le pouvoir républicain, après la chute du système monarchique, d'un nouveau lien direct entre le politique et le monde de l'art.

Parallèlement à l'établissement des artistes dans les logements sociaux, Paris traverse une de ses aventures urbaines les plus marquantes. Donzelot résume par la formule la « ville à trois vitesse « (2009), les figures urbaines de ce changement où l'artiste s'inscrit. En effet, quand Paris envisage de construire massivement des grands ensembles dans sa banlieue, l'artiste est alors expulsé avec les ouvriers des quartiers centraux. Il est relégué dans des « grands ensembles » parmi d'autres habitants, amené à un entre soi contraint, qui l'éloigne d'une socialité propre puisqu'il n'a plus la possibilité de générer un espace social propre ; en ce sens, la relégation est une précipitation vers un anonymat social, une forme de dissolution du mode de vie et de production propre aux artistes. Quand l'aménagement de l'Île-de-France développe la périurbanisation, avec la création de Villes Nouvelles, le ministère de la Culture invite l'artiste à rejoindre les ateliers-logements réalisés dans la grande périphérie. Et lorsque la Ville de Paris décide de rénover certains quartiers de la capitale, l'inscription d'ateliers-logements dans les ces quartiers contribue à modifier la trame urbaine. Si l'artiste est souvent associé au processus de gentrification, il apparaît clairement être un véritable pionnier urbain mais aussi social. Ce rôle de précurseur apparaît par exemple lorsque l'artiste installe son atelier dans un ancien espace industriel : très vite, ce qui n'était que le vestige désolé d'un moment urbain précédent, celui, en l'occurrence, de la production industrielle, devient un nouvel espace urbain valorisé par la présence même des ateliers d'artistes.

Ce phénomène de gentrification est remarquable à notre sens en ceci qu'il manifeste

une fonction inattendue de l'artiste : il est un acteur central du recyclage de la ville. En ce sens, il a une fonction urbaine particulière : par l'installation de son atelier, il peut faire passer un quartier, ou, de façon plus parcellaire encore, un îlot urbain, une rue, une place, d'un cycle urbain à un autre. Ainsi en va-t-il des Frigos à Paris : ils n'ont pas disparu, ils ont été littéralement recyclés.

Pour assumer cette étonnante fonction de recyclage urbain, l'artiste dispose d'un atout particuliers : n'appartenant vraiment à aucune classe sociale, l'artiste, par son détachement social même est paradoxalement au cœur de la ville parce qu'il peut en être un explorateur. Dans cette entreprise, il n'explore pas seulement des quartiers, des rues ou des places ; il explore de nouvelles façon d'habiter et de vivre des espaces urbains. Le loft est un exemple éclatant de ce phénomène : il est le résultat d'une exploration, d'un recyclage, et pour finir de gentrification d'un type d'espace précédemment industriel, qui est devenu bourgeois par la médiation des ateliers d'artistes. Ce phénomène de gentrification est manifeste dans certains quartiers de Londres ou de Paris. Si la ville n'est pas simplement un ensemble de bâtiments et de population mais bien une façon de vivre, il faut reconnaître que l'artiste peut y avoir un rôle proprement créateur au cœur de la ville : il ne crée pas seulement des œuvres, mais aussi une manière de vivre la ville, un style de vie urbain.

Pour mesurer la puissance de cet impact de l'artiste sur la ville par l'intermédiaire de son atelier, on peut dresser un bref parallèle avec le laboratoire scientifique, autre lieu de création. L'architecture des laboratoires scientifiques a fait, de son côté, l'objet d'analyses. Peter Galison, par exemple, l'a étudiée (1999), en montrant comment l'architecture des laboratoires scientifiques suivait les aléas de la politique, devenant typiquement clos sur eux-mêmes pendant la période de la Guerre froide. Mais le laboratoire scientifique ne fait rien, ou fait peu, à la ville, il n'affecte pas celle-ci comme le fait l'atelier d'artiste : il ne crée pas un style de vie, ni un style urbain, et encore moins une manière nouvelle d'habiter l'espace. L'atelier d'artiste crée du lien social ; le laboratoire scientifique, de plus en plus clos sur lui-même pour des impératifs de sécurité, ne crée pas, ou du moins peu, de lien social et urbain particulier. L'atelier d'artiste, loin d'être clos sur lui-même, fait souvent corps avec l'évolution de l'art depuis du XXe siècle : l'œuvre peut être un processus, et non pas forcément une entité picturale ou sculpturale. Or ce que l'atelier fait à la ville est de l'ordre du processus : c'est en ce sens de l'art en marche, ou, si l'on préfère une dynamique artistique insufflée à la ville.

Songeons à cet égard au destin de l'atelier. Ce dernier a pu être une forme architecturale à la mode, la bourgeoisie se plaisant à vivre dans des ateliers « chics« d'artistes, jouant ainsi à la bohème en empruntant à celle-ci quelques uns de ses signes extérieurs. Il a pu être aussi l'objet d'une politique sociale, visant à protéger les artistes en leur garantissant des lieux de vie et de travail décents. Il est aussi une expérience urbaine initiée par les artistes, reprise par la bourgeoisie et promise à se répandre auprès des journalistes ou des intellectuels qui bénéficient souvent de la liberté de travailler chez eux.

L'atelier d'artiste aura donc essaimé son expérimentation originale et novatrice de l'espace urbain dans la ville. À Paris, ce phénomène est net. Il manifeste un mouvement apporté

par les artistes à la ville. Ainsi, lorsque les artistes boudent les ateliers-logements créés pour eux en banlieue, la ville de Paris doit bien infléchir sa politique et la réorienter en la matière vers le centre-ville. L'atelier d'artiste est certes souvent lié au pouvoir politique, l'artiste professionnel inscrit à la Maison des Artistes et bénéficiant d'un atelier-logement du ministère de la Culture et de la Ville de Paris devenant un acteur à son insu de différentes politiques d'urbanisation ; mais le pouvoir de réaction des artistes est réel : s'ils rejettent une installation en banlieue, c'est la politique urbaine qui sera modifiée. Les initiatives ne sont pas toujours publiques et institutionnelles : les usines Bertheau, par exemple, ont participé au phénomène de l'essaimage des ateliers d'artistes dans la ville. En effet, Pierre Bertheau, constatant les difficultés rencontrées par les artistes pour trouver des espaces de travail et de logement, créa des Sociétés civiles Immobilières, (SCI) réunissant des artistes, des intellectuels, des journalistes, chacun apportant une part de capital pour acheter ensemble une fiche industrielle et pour la réhabiliter. Les logements des SCI créées par Pierre Bertheau étaient livrés en béton brut, chacun les aménageant ensuite en fonction de ses besoins, de ses goûts et, bien sûr, de ses revenus.

L'atelier d'artiste est le lieu de la rencontre de deux utopies : celle de l'art, celle de la ville. L'atelier Bertheau en est l'un des symbole : il est un espace créé, repris à une friche urbaine, recyclé, recrée, mais essentiellement brut. Certes, l'atelier Bertheau a aussi contribué à banaliser l'atelier d'artiste. Mais cette banalisation même est remarquable : l'atelier d'artiste est partout à sa place dans la ville, puisqu'il n'a pas de lieu désigné, en dépit de toutes les politiques institutionnelles favorisant son implantation ici ou là. Dans le même temps, ce phénomène manifeste le fait que c'est la ville qui, à travers ses métamorphoses, est devenue le premier atelier de l'artiste.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages

- Alpers Svetlana, *L'atelier de Rembrandt,* (1988), trad. fr., Paris, Gallimard, 1991.
- Alpers Svtetlana, *La création de Rubens,* (1995), trad. fr., Paris, Gallimard, 1996.
- Amaury-Duval Eugène, *L'atelier de Ingres souvenirs,* éd. Arthéna, Paris, 1993.
- Arbour Daniel & associés, *Étude de développement du secteur l'Arcadie-Chabanel*, 11 mai 2004, ronéo.
- Aristote, *La Politique,* trad. Pierre Louis, Paris Herman, 1996.
- Aristote, *L'Ethique à Nicomaque,* trad. fr. J. Tricot, Paris, Vrin, 1967.
- Audier Serge, *La Pensée solidariste : aux sources du modèle social européen*, Paris, PUF, 2010.
- Augé Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Le Seuil, 1992.
-Augustin Marion, Dussarps Frérérique, Hugues Girard, Jaunet Sébastien, Lubtchansky Sara, Rousseau Emmanuel et Smadja Manuel, *Les murs à Pêches : l'arrière-cour de Montreuil,* sous la direction de Dominique Rueff, mémoire Institut Sciences Politiques, Paris, 1993.
-Authier Jean-Yves, Bidou-Zachariasen Catherine, « La question de la gentrification urbaine », *Espaces et Sociétés,* n°132-133, 3008/1-2, pp. 13-21.
- Avenel Cyprien, « La mixité sociale, un mythe », *Informations sociales*, 2005/5, n°125, pp. 62-71.
- Babelon Jean « Le Louvre, demeure des rois et temple des arts », *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora, (dir.), Gallimard, Paris, 1986.
- Balzac Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu*, in *La peinture incarnée*, de Georges Didi-Huberman, Paris, éd. Minuit, 1985.
- Barbonne Rémy, « Gentrification, Nouvel urbanisme et évolution de la mobilité quotidienne : vers un développement durable ? Le cas du Plateau Mont Royal (1998-2003) », *Recherches Sociographiques*, XLIX, 3, 2008, pp. 423-445.
- Bardet Georges, *L'urbanisme,* Paris, PUF, 1959.
- Baty-Tornikian Ginette, *Ebenezer Howard, Les cités jardins de demain*, Paris, éd. Sens &Tonka, 1998.
Baudelaire Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Curiosités esthétiques, l'Art romantique,* Paris, Garnier Flammarion, 1986.
- Bayard Jean-Émile, *Montmartre, hier et aujourd'hui ; ses artistes et écrivains étrangers les plus célèbres,* Paris, Jouve et Cie, 1925.
- Becq Annie, *Genèse de l'esthétique moderne,* 1680-1815, Paris, Albin Michel, 1994.
- Bell Daniel, *Vers la société post-industrielle : essai de prospective sociologique*, (1973), trad. fr., Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.
- Bell Daniel, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, (1976), tr. fr., Paris, PUF, 1979.
- Bellavance Guy, Latouche Daniel, « Les ateliers d'artistes dans l'écosystème Montréalais :

une étude de localisation », *Recherches sociographiques*, XLIX, 2, 2008, p. 231-260.
- Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, ( ) trad. fr., Paris, Payot, 1982.
- Belting Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. fr., Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1989.
- Bénichou Paul, *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977.
- Benhamou Françoise, Moureau Nathalie, Sagot-Duvauroux Dominique, *Les galeries d'art contemporain*, Paris, La Documentation Française, 2001.
- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, ( ), trad. fr., Paris, éditions du Cerf, 1989.
- Benton Tim, *Les Villas parisiennes de Le Corbusier, 1920-1930,*(1991), trad. fr., Paris, Les éditions de la Villette, 2007.
- Berger Martine, *Les périurbains de Paris,* Paris, éditions du CNRS, 2008.
- Besançon Alain, *L'Image interdite,* Paris, Gallimard, 1994.
- Besse Jean-Marc, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace Géographique*, 2010-3, p. 211-224.
- Bidou-Zachariasen Catherine, « À propos de la « service class » : les classes moyennes dans la société britannique », *Revue française de Sociologie,* vol. 41, n°4, oct. déc. 2000, pp. 777-796.
- Bidou-Zachariasen Catherine, *Retours en ville : des processus de gentrification aux politiques de revitalisation des centres* (dir.), Paris, Descartes et Cie, 2002.
- Bidou-Zachariasen Catherine, Poltorak Jean-François « le travail de la gentrification : les transformations sociales d'un quartier parisien populaire », *Espaces et Sociétés*, n° 132-133, 2008 /1-2, pp. 197-224.
- Bidou-Zachariasen Catherine Authier Jean-Yves, « La question de la gentrification urbaine », *Espaces et Sociétés,* n°132-33, 2008/1-2, pp. 13-21.
- Binh Lenhat, Bertin Marie, *Rapport sur la gestion des ateliers-logements,* ministère de la Culture, ronéo. 2006.
- Blondé Francine, Muller Arthur, *L'artisanat en Grèce Ancienne, Les Productions, Les Diffusion*, Actes du colloque de Lyon, (10-11 déc. 1998), Université Lille 3, éd. Seges, 2000.
- Borel Pierre, *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, publiées par Pierre Borel, Genève, 1951.
- Bourdeneuve Jacques, *Combat*, 11 janvier 1959
- Bourdieu Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1972.
- Bourdieu Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 1, n°2, mars 1975, pp. 67-93.
- Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, éditions de Minuit, 1984.
- Breerette Geneviève, *L'aide des Pouvoirs Publics à la création dans les Arts Plastiques en France,* document ronéo.
- Brooks David, *Bobos in paradise*, New York, Simon &Schuster, 2000.
- Brubaker Rogers, « Au delà de l'identité », *Actes de la recherche en sciences sociales*,

2004, n°139, pp. 66-85.
- Brugière Pierre-Georges, *Art et représentation*, Paris, Maison des Sciences de L'Homme, 1987.
- Butler Tim, Robson Garry, *London calling : the middle classes and the remaking of inner,* London, Berg Publishers, 2004.
- Carrangeot Delphine, « Les artistes et leurs résidences dans l'espace urbain », *Histoire Urbaine,* n°26, octobre 2009, p. 21-42.
- Cassagne Sophie, *D'art et d'argent, les artistes et leurs clients dans l'Europe du Nord (XIVe-XVe siècle)*, Rennes, PUR, 2001.
- Castro Roland, « La rue et la ségrégation sociale », *Pouvoirs,* 2006/1, n°116, pp. 111-115.
- Centorame Bruno, *La Nouvelle Athènes,* Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 2001.
- Chagall Marc, *Ma vie* Paris, Stock, 1957.
- Challons-Lipton Siulolovao, « The Scandinavian Pupils of the Atelier Bonnat 1867-1894«, *Scandinavian studies*, 2002, n°6.
- Chamboredon Jean-Claude, Lemaire Madeleine, « Proximité spatiale et distance sociale : les grands ensembles et leur peuplement », *Revue française de Sociologie*, n°XI-1, 1970, p. 3-33.
- Chamfleury, *Chien-Caillou, Fantaisies d'hiver,* Paris, À la Librairie Pittoresque de Martinon, 1847.
- Chapoulie Jean-Michel, *La tradition sociologique de Chicago*, Paris, Le Seuil, 2001.
- Charbonnier Georges, *Entretiens avec André Masson,* Paris, éditions Julliard, 1958.
- Charmes Éric, « Le retour à la rue comme support de la gentrification », *Espaces et sociétés* 2005/3, pp. 115-135.
- Chevalier Louis, « Préambule démographique aux projets d'aménagement de Paris », *Population* (French édition), 19e année, n°2 (april-may, 1964), pp. 335-348.
- Chevallier Fabienne, *L'œuvre d'Eliel Saarinen en Finlande et la question de l'architecture nationale de 1898 à 1909*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001.
- Chementov Paul, Marrey Bernard, Architectures de Paris 1848-1914, Paris, Dunod, 1980.
- Choay Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Le Seuil, 1965.
- Chombart de Lauwe Pierre-Henri, *Paris et l'agglomération parisienne,* Paris, PUF, 1952.
- Cinqualbre Olivier et *al., Mallet-Stevens, Mallet Stevens : l'œuvre complète*, Paris, Centre Georges Pompidou, (27 avril-29 août 2005).
- Cohen Jean-Louis, *L'Architecture d'André Lurçat (1894-1970) : autocritique d'un moderne*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, thèse dirigée par Hubert Damisch, 1985.
- Cole David B, « Artists and Urban Redevelopment », *Geographical Review,* vol. 77, n°4, oct. 1987.
- Collet Anaïs, « Les gentrifieurs en question du Bas Montreuil : vie résidentielle et vie professionnelle », *Espaces et Sociétés*, 2008/132-133, pp. 125-141.
- Colomb Claire, « Le new labour et le discours de la « Renaissance urbaine » au Royaume-Uni. Vers une revitalisation ou une gentrification accélérée des centres «, *Sociétés contem-*

poraines, 2006, n°63, pp. 15-37.
- Coing Henri, *Rénovation urbaine et changement social, l'îlot n°4* (Paris 13°), Paris, Les éditions ouvrières, 1966.
- Colliot-Thélène Catherine, *Études wébériennes, rationalités, histoires, droits,* Paris, PUF, 2001.
- Couchot Edmond, Hillaire Norbert, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art,* Paris, Flammarion, 2003.
- Cusin François, « La gentrification en question, entre stratégies résidentielles des classes moyennes et mutations socioéconomiques des villes », *Espaces et Sociétés,* 134, 2008, pp. 186-179.
- Damaris Rose, Germain Annick, Twigge-Molowey Amy, « Mixité sociale ou inclusion ? Bricolage montréalais pour un jeu à acteurs multiples », *Espaces et Sociétés,* n°140-141, 2010, n°1, pp. 143-157.
- Davy Marie-Madeleine, *Initiation médiévale, la philosophie du XIIe siècle*, Paris, éd. Albin Michel, Paris, 1980.
- Deit Pierre, « Cinq Villes Nouvelles dans la Région parisienne », *Économie et statistique*, n°50, novembre 1973, pp.61-66.
- Delorme Jean-Claude, Dubois Anne-Marie, *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 2002.
- Depaule Jean-Charles, « Fictions littéraires et espaces habités », *Communications,* n° 73, 2002, pp. 245-264.
- Deroche Henri, *Le Nouvau Christianisme et les écrits sur la religion,* Paris, Le Seuil, 1969.
- Desportes Pierre, « les Villes », *La France Médiévale,*Jean Favier (dir.), Paris, éd. Fayard, 1983.
- Détienne Marcel et Vernant Jean-Pierre *Les Ruses de l'Intelligence,* l*a Métis des Grecs,* Paris, Flammarion, coll. Champs, 1974.
- Diderot, *Les Salons,* Paris Éditions sociales, 1970.
- Dilas-Rocherieux Sylvia, *L'Utopie ou la mémoire du futur, de Thomas More à Lénine : le rêve éternel,* Paris, Robert Lafont, 2000.
- Donzelot Jacques, *L'invention du social,* Paris, Le Seuil, 1994.
- Donzelot, Jacques, *La Ville à trois vitesses*, Paris, Éditions de la Villette, 2009.
- Donzelot Jacques, « Repenser la politique de la ville », *Le Monde,* 9 février 2010.
- Driant Jean-Claude, *Les politiques du logement en France,* Paris, La Documentation Française, 2009.
- Dubois Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique,* Belin, Paris, 1999.
- Dumont Jeanne-Marie, *Le Logement social à Paris, 1850-1930,* Paris, éd. Mardaga, 1991.
- Durkheim Émile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 2004.
- Dussieux Léon, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture,* Paris, J.B. Dumoulin, 1854.

- Enfantin Proper, *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin,* Paris, éditions Dentu, 1867.
- Erlande-Brandebourg Alain, *Le sacre de l'artiste, la création artistique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2000.
- Eun Eun-Gi, « Une gestion socialiste en matière de logements à Boulogne-Billancourt (1947-1965) », *Mouvement Social,* 2005/4, n° 213, pp. 31-51.
- Evans David O., *Le socialisme romantique, Pierre Leroux et ses contemporains*, Paris, Librairie Marcel Rivière, 1948.
- Fénéon Félix, « Chez les barbouilleurs, les affiches couleurs », 1893, *Œuvres- plus-que-complètes,* Genève, Droz, 1970.
- Filjakow Yankel, Oberti Marc, « Urbanisme, embourgeoisement et mixité sociale à Paris » *Mouvements,* n°13, janvier février 2001 pp. 9-21.
- Finley Moses I., *Les Anciens Grecs, Une Introduction à leur vie et à leur passé,* (1963), trad. fr., Paris, François Maspero, 1979.
- Fishman Vincent, *L'utopie urbaine : Ebenezer Howard*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1977.
- Fourmentraux Jean-Paul, « L'Internet militant : retour sur une décennie d'actions artistique, 1995-2005 », *Mouvements,* n°49, janvier-février 2007, pp. 137-143.
- Fraenkel Béatrice, *La signature, Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992.
- Frontisi-Ducroux Françoise et Vidal-Naquet Pierre, *Le chasseur noir,* Paris, La Découverte, 1991.
- Frontisi-Ducroux Françoise, *Dédale, Mythologie de l'artisan en Grèce antique,* Paris, La Découverte, 2000.
- Fumaroli, Marc, *L'École du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle,* Flammarion, 1994.
- Fumaroli Marc, « De l'Académie à l'académisme, le paradoxe des avant-gardes », *Le Débat*, n° 88, janvier-février 1996.
- Gaillard Jeanne, *Paris, la ville (1851-1870)*, Paris éditions L'Harmattan, 1997.
- Galison Peter, *The architecture of science,* Massachussetts, The MIT Press, 1999.
- Garrigou Gilberte, *Naissance et splendeurs du manuscrit monastique du VIIe au XIIe siècle,* Noyon, éd. Gilberte Garrigou, 1992.
- Gassiot-Talbot Gérald et *al., Mythologies quotidiennes*, Paris, ARC, 1964.
- Gaussen Frédéric, *Le peintre et son atelier,* Paris, Parigramme, 2006.
- Genestier Philippe, « L'expression « lien social » : un syntagme omniprésent, révélateur paradigmatique », *Espaces et Sociétés,* 2006/3-126, pp. 19-34.
- Giddens Anthony, *The consequence of Modernity,* Stanford, Stanfod University Press, 1990.
- Ginouvès René, *Dictionnaire Méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*, École française de Rome, 1992.
- Glass Ruth, *Introduction to London : Aspects of changes,* London, Center for urban studies, 1963.
- Graëffly Romain, *Le logement social, étude comparée de l'intervention publique en France*

et en Europe occidentale, Paris, éditions Librairie générale de droit et de jurisprudence, 2006.
- Grafmeyer Yves, Authier Jean-Yves, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 1994.
- Gravereau Sophie, « Se partager l'espace urbain » , *Les Annales de la recherche urbaine,* n°106, 2010. pp. 6-15.
- Gribenski Jean (dir), *La maison de l'artiste*, Rennes, PUR, 2007.
- Gruet Brice, « Retour sur Hippodamos de Milet », *Histoire urbaine,* n° 21, avril 2008, pp. 87-100.
- Grumbach Antoine, Crosnier Isabelle, Quelen Marc, *Les immeubles d'ateliers d'artistes à Paris*, École d'Architecture de Paris La Villette, Étude réalisée pour le ministère de l'Urbanisme, du Logement et des Transports, documenté sans date, ronéo.
- Guilbaut Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, (1983), trad. fr., Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1996.
- Guyard Jacques, *Évry, Ville Nouvelle, 1960-1973, la troisième banlieue,* Évry, Espaces Sud, 2003.
- Hadot Pierre, *La Citadelle Intérieure, Introduction aux «Pensées » de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992.
- Hamrick Loïs Cassandra, «« Être artiste en 1838 », Lettre inédite d'Eugène Delacroix », *Romantisme*, vol. 16, n° 54, 1986, p. 78-88.
- Haubold Johannes, « The imaginary Polis », in *Acts of the Copenhagen Polis center* vol. 7, Copenhague 2005 (symposium 7-10 january 2004) edited by Mogens Herman Hanssen, The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, 2005.
- Heinich Nathalie, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique,* Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- Heinich Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck 1996.
- Hellmann Marie-Christine, *L'Architecture Grecque*, Paris, éd. Picard, 2002
- Hopper Robert J, *Trade and Industry in Classical Greece, Aspects of greek and roman life*, Thames & Hudson, London, 1979.
- Jacobs Jane, *The death and life of the Great american cities,* New York, Vintage Books, 1961.
- Jackson Jeffrey H., « Artistic Community and urban Development in 1920s Montmartre », *French Politics, Culture and Society*, vol. 24, n° 2, summer 2006.
- Joly Pierre, *Le Corbusier à Paris,* Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, édition la Manufacture, 1987.
- Jonas Stéphane, Weidman Francis, *Simmel et l'espace de la ville d'art à la métropole*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Kaspi André et Marès Antoine, *Le Paris des étrangers,* Paris, Éditions Imprimerie nationale, 1985.
- Kimpel Dieter, « Organisation des chantiers Reims et Amiens », *Artistes, Artisans et Production artistique au Moyen Age*, Paris, éd. Picard, 1987.
- Kierkegaard, Søren, *Journal d'un séducteur*, (1843), trad. fr., Paris, Gallimard, 1990.

- Kirzsbaum Thomas, « Un Janus aux deux visages : la diversité dans l'habitat », *Raisons politiques*, 2009/3, n°35 p. 49-65.
- Laclotte Michel et *al., Gustave Courb*et (1819-1877), Paris, Galeries du Grand Palais, (30 sept. 1977- 2 janv.1978).
- Langlois Gilles-Antoine, *Montparnasse et le 14e arrondissement,* collection Paris et son Patrimoine, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2000.
- Laneyrie-Dagen Nadeije, *Le métier d'artiste, peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge,* Paris, Larousse, 1999.
- Lapierre Eric, *Dictionnaire d'Architecture 1900-2008,* Paris, Pavillon de l'Arsenal, 2009.
- Laugier Claude, « Impasse Ronsin », *Paris 1937- Paris 1957,* Paris, musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 440.
- Laverdant Gabriel-Désiré, « De la mission de l'art et des artistes », *Phalange*, janvier-juin 1845.
- Lawless Catherine, *Artistes et Ateliers,* Paris, éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- Le Corbusier, *Vers l'architecture,* Paris, Flammarion, 1995.
- Lees Loretta, Slater Tom, Wyly Elvin, *Gentrification*, Routledge Taylor&Francis group, 2008.
- Lefebvre Henri, *Introduction à la Modernité,* Paris, Éditions de Minuit, 1962.
- Lefebvre Henri, *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.
- Lefebvre Henri avec Monique Coornaer, *Perspectives de la sociologie contemporaine*.
- Lelévrier Christine, « Mobilités et ancrages des familles en Île-de-France. Les changements de la rénovation urbaine », *Informations sociales*, 2007/5, n° 141, pp. 98-109.
- Lelièvre Pierre, *Vivant Denon,* Paris, éd. Picard, 1993.
- Levine George, « The Eighteenth Century rediscovery of Alexis Grimou and the emergence of the proto-Bohemian Image of the French artist, », *Eighteenth century Studies*, Vol. 2, n° 1 special issue Autumn 1968, pp 58-76.
- Lévy Clara, « le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains de langue française », Sociétés contemporaines, 2001/4, n°4, pp. 75-90.
- Lévy Clara, Quemin Alain, « Sociologie des oeuvres sous conditions », *L'Année sociologique,* 2007, 57, n°1, pp. 207-236.
- Lextrait Francis, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La Documentation Française, 2001.
- Ley David, *The new middle class and the remaking of the central city,* Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Liot Françoise, *Le métier d'artiste,* Paris, L'Harmattan, 2004.
- Livi François, « Le « saut vital », le monde littéraire italien à Paris (1900-1914) », André Kaspi et Antoine Marès (dir.), *Le Paris des Étrangers,* Paris, Imprimerie nationale, 1989.
- Lorente Jean Pedro, « Quartiers d'art, vitalisation urbaine, reconsidération des termes », *L'Art contemporain, champs critères, réception*, Actes du Colloque, L'Art sur la place, éd. L'Harmattan, 2000.

- Loyer François, *Paris XIXe siècle, l'immeuble et la rue,* Paris, Hazan, 1987.
- Loyer François, André Fermigier, *La Bataille de Paris, Des Halles à la Pyramide,* Paris, Gallimard, 1991.
- Loos Adolf, *Ornementation et crime et autres textes,* (1908), trad. fr., Paris, Payot et Rivages, 2003.
- Lussault Michel, « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », *in* Chris Younès, Thierry Paquot, Michel Lussault (dir.), *Habiter, le propre de l'homme,* Paris, La Découverte, 2007.
- Mallet Étienne, « L'aménagement du Quartier Italie », *Le Monde*, 15 avril 1970.
- Manent Pierre, *Histoire intellectuelle du libéralisme,* Paris, Hachette, 2002, Paris Calmann-Lévy, 1987.
- Marchal Hervé, Stébé Jean-Marc, *La diversité en France, impératif ou idéal,* Paris, Éditions Éllipses, 2010.
- Marin Louis, *L'utopie, jeux d'espace*s, Paris, éditions de Minuit, 1973.
- Marontate Jan, Quemin Alain, *Sociologies et Sociétés,* vol n°34, n°2-2002, pp. 5-14.
- Martin Roland, *L'art grec,* Paris, Larousse, 1994.
- Meier Christian, *La naissance du politique*, Paris, Gallimard, 1995,
- Menger Pierre-Michel, *Profession artiste, extension du domaine de la création,* entretien mené par Bertrand Richard, Paris, éditions Textuel, 2005.
- Menger Pierre-Michel, *Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard, 2009.
- Menozzi Daniele, *Les Images, l'Église et les Arts Visuels*, Paris, éd. du Cerf, 1991.
- Messu Michel, « L'effet Beaubourg », *Revue française de Sociologie*, 1994, 35-4, pp. 619-643.
- Michon Perrine, 2008, « Le partenariat public-privé et la régénération urbaine, l'exemple des Docklands », *Géocarrefour*, 2008/2, vol. 83, pp. 119-128.
- Mignot Claude, Grammaire des immeubles parisiens, Paris, Parigramme, 2002.
- Minnaert Jean-Baptiste, *Henri Sauvage,* Paris, éd. Norma, 2002.
- Moiroux Françoise, « La rénovation du centre d'Ivry-sur-Seine (1963-1988) », *AMC*, n° 154, septembre 2005, pp. 91-98.
- Mollard Claude, *Le 5ème pouvoir*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Moncan Patrice de, *Villes utopiques, villes rêvées,* Paris, les éditions du Mécène, 1998.
- Mondzain, Marie-José, *Image, Icône, Économie,* Paris, Seuil, 1996.
- Monod-Fontaine Isabelle et *al., Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.
- Montesquieu, *L'Esprit des Lois,* Paris, Gallimard, 1951.
- More Thomas, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement,* (1516), trad. fr., (site internet : http://classiques.uqac.ca/classique/More_thomas/html).
- Mossé Claude, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Paris, le Seuil, 1984.
- Mossé Claude, *Politique et Société en Grèce ancienne,* Paris, Flammarion, 1999.

- Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- Moulin Raymonde, *L'artiste, L'Institution et le Marché, l'identification sociologique des Artistes*, Paris, Flammarion, 1992.
- Moulin Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
- Mumford Lewis, *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Nerval Gérard de, *Les chimères, la bohème galante, Petits châteaux de bohème*, Paris, Gallimard, rééd. 2005.
- Nerval Gérard de, *Promenades et Souvenirs*, Paris, éd. Garnier Flammarion 1972.
- Oberti Marco et Préteceille Edmond, « Gentrification : discours et politiques urbaines (France, Royaume-Uni, Canada », *Sociétés Contemporaines*, 2006/3, n° 63 pp. 5-13.
- Ory Pascal, *La Belle Illusion, Culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1937,* Paris, Plon, 1994.
- Panofsky Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique,* Paris, éditions de Minuit, 1967.
- Panofsky Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental,* Paris, Flammarion, 1993.
- Paquot Thierry, « Éloge de la rue ou quand l'art urbain soigne les dehors...», *Flux,* 2006-2007/4-1, n°66-67, pp. 127-133.
- Paquot Thierry, *Utopies et Utopistes,* Paris, La Découverte, 2007.
- Paquot Thierry, « Politiques de la ville », *Projet,* 4/2007 (n°299), pp. 13-23.
- Paquot Thierry, « Georg Simmel, la ville moderne comme état d'esprit », *Le territoire des philosophe*s (dir.), Paris, La Découverte, 2009.
- Paugam Serge, *Repenser la solidarité,* Paris, PUF, 2007.
- Péchu Cécile, *Les squats*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.
- Péquignot Bruno, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Péquignot Bruno, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin 2009.
- Pigot Lise (dir.), « Que font les artistes à la ville », *Observatoire des politiques culturelles,* Grenoble, 2004.
- Pinol Jean-Luc (dir.), *Histoire de l'Europe Urbaine*, Paris, Seuil, 2003.
- Pinol, Jean-Luc, Garden Maurice, *Atlas des parisiens de la Révolution à nos jours,* Paris, Parigramme, 2009.
- Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Quartiers bourgeois, quartiers d'affaires,* Paris, éditions Payot, 1992.
- Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, *Sociologie de Paris,* Paris, La Découverte, 2004.
- Pinson Daniel, *Des banlieues et des villes*, Paris, Les éditions Ouvrières, 1992.
- Pinson Daniel, « Histoire des villes », Jean-Marc Stébé et Hervé Marchal (dir.), *Traité sur la ville*, Paris, PUF, 2009.
- Platon, *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, coll. La Pléiade,1950 a : *La République, Le Banquet ;* 1950 b : *Les Lois*.

- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle,* Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Pommier Édouard, *Comment l'art devient l'Art ?*, Paris, Gallimard, 2007.
- Pottier René, *Le Plessis-Robinson, Histoire d'un village,* Paris, éditions Nouvelles, 1996.
- Proudhon Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier frères, Paris, 1865.
- Quellier Florent, « Le bourgeois arboriste, (XVIIe et XVIIIe siècles). Les élites urbaines et l'essor des cultures fruitières en Île-de-France », *Histoire urbaine*, 2002/2, n°6.
- Quemin Alain, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*. Paris, Antrhopos-Économica, 1997.
- Quemin Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris, éditions Jacqueline Chambon, collection Artprice, 2002.
- Queyrel Anne, *Une Cité archaïque*, Paris, éd. Picard, 2003.
- Queyrel Anne et François, *Lexique d'histoire et de civilisation grecques*, Paris, Ellipses, 2010.
- Ragon Michel, *Histoire de l'Architecture et de l'Urbanisme modernes,* Paris, Casterman, 1986.
- Gilles Ragot, « *Les Villas de le Corbusier et Pierre Jeanneret dans la région parisienne* " mémoire de maîtrise, Histoire de l'Art dirigé par Bernard Dorival, Paris IV, année non précisée, (consulté à la Fondation Le Corbusier, Paris).
- Ragot Gilles, Mathilde Dion, *Le Corbusier en France,* Paris, Electa éditions, 1987.
- Rapp Birgitta, *Konstnär och Kulturpolitiker 1890-1915,* Stockholm, Tryck Gotab, 1978.
- Raulin Anne, « Utopies locales et laboratoire social, l'exemple du 13e arrondissement à Paris », *L'Année Sociologique*, 2008/1, vol. 58, pp. 47-70.
- Raymond Henri, *L'architecture, les aventures spatiales de la raison,* Paris, Centre Georges Pompidou-Centre industriel de la création, 1984.
- Regnault Emmanuelle, « Aménagement des Halles, Demandes, exigences sociales et planification urbaine », *Revue Française de Sociologie*, vol. 15, n°4, octobre-décembre 1974, pp. 487-528.
- Régnier Philippe, « Les Saint Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme,* 1990, vol. 20, n° 67, pp. 31-36.
- Renaut Alain, *L'ère de l'individu,* Paris, Gallimard, 1989.
- Rewald John, *Histoire de l'Impressionnisme,* Paris, Hachette Littérature, Paris, 1955.
- Rey Henri-François, « Ainsi parlait Cendrars de son copain Léger », *Arts et Spectacles*, n° 489.
- Rochefort Isabelle, *Peintre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998.
- Rodriguez Véronique, « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre », *Sociologie et sociétés*, volume 34, n°2, automne 2002, pp. 121-138.
- Romilly Jacqueline de, *La loi dans la pensée grecque,* Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- Roncayolo Marcel (dir.), *La ville aujourd'hui*, Paris, Le Seuil, 1985.

- Roncayolo, Marcel (dir.), *Villes et civilisations*, Paris, Larousse, 1992.
- Roquebert Anne, « La technique de Corot «, *in Corot, un artiste et son temps,* Paris, éd. Klincksieck, 1998.
- Rosanvallon Pierre, *La crise de l'État-providence,* Paris, Seuil, 1981.
- Rosanvallon Pierre, *L'État en France de 1789 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Rose Damaris, « Les atouts des quartiers en voie de gentrification : du discours municipal à celui des acheteurs. Le cas de Montréal », *Sociétés Contenporaines,* 2006/3, n° 63. pp. 39-61.
- Rouleau Bernard, *Paris, histoire d'un espace*, Paris, Seuil, 1997.
- Ruskin William, *The works*, London, Cook and Alexander Wedderburn Library, 1903.
- Saint-Simon Claude-Henri de, *De l'organisation sociale de la société européenne* 1814, *Œuvres complètes* t. V, vol. 10, Paris, éditions Dentu, 1878.
- Saint-Simon, *Le Nouveau Christianisme et les écrits sur la religion,* choisis par Henri Deroche, Paris, Le Seuil, 1969.
- Sand, George, *Correspondance*, Paris, éditions de Georges Lubin, Garnier, 1969
- Schiller Friedrich von, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, (1795), trad. fr., Paris, éditions Aubier Montaigne, 1976.
- Schnapper Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004.
- Segaud Marion, Driant Jean Claude, Brun Jacques (dir.), *Dictionnaire Critique de l'Habitat et du Logement,* Paris, éditions Armand Colin, 2003.
- Seigel Jerrolde, *Paris Bohème, culture et politique aux marges de la vie bourgeoise,* (1986) trad. fr., Paris, Gallimard, 1991.
- Serfaty-Garzon Perla, « L'Appropriation », Marion Segaud, Jacques Brun, Jean-Claude Drian (dir.), *Dictionnaire critique de l'Habitat et du logement,* Paris, éditions Armand Colin, 2003, pp. 27-30.
- Séris Jean-Pierre, *La Division du Travail, Ferguson,* Paris, Vrin, 1994.
- Simmel Georg, *Sociologie, Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- Simmel Georg, « Digression sur l'étranger », *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine,* Paris, Le Seuil, 2004.
- Simmel Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, 2007.
- Simpson Charles R., *SoHo, the artist in the city,* Chicago, Chicago Press University, 1981.
- Singer-Lecoq Yvonne, *Un Louvre inconnu, quand l'État y logeait les artistes, 1608-1806,* Paris éd. Librairie Académique Perrin, 1986.
- Smith Neil, *The new urban frontier, gentrification and the revanchist city,* London, New York, Routledge, 1996.
- Stébé Jean-Marc, *Le logement social en France*, Paris PUF, 1998, réédition 2009.
- Stébé Jean-Marc, *Architecture, Urbanistique et société, idéologies et représentations dans le monde urbain,* Paris, L'Harmattan, 2001.
- Stébé Jean-Marc, Marchal Hervé, *La sociologie urbaine,* Paris, PUF, Que sais-je ? 2007.
- Stébé Jean-Marc « Utopies urbaines » p. 561 sqq, in Jean-Marc Stébé, Hervé Marchal

(dir.), *Traité sur la ville*, Paris, PUF, 2009.
- Stébé Jean-Marc, Marchal Hervé, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Steinmetz Jean-Luc, « Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème) », *Romantisme*, 1988, vol. 18, n° 59, pp 59-69.
- Sweig Stefan, *Le monde d'hier, Souvenir d'un européen*, (1941) trad. fr., Paris, éditions Belfond, 1999.
- Tabart Marielle, « Histoire et fonction de l'atelier », *L'Atelier Brancusi,* Paris, exposition Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 26-67.
- Thiébaut, Philippe, « Les ateliers de Signac: Art Nouveau et Néo-impressionnisme », *Revue de l'Art*, 1991, vol. 92, n° 92, pp. 72-78.
- Tilly Charles, *Contraintes et capital dans la formation de l'Europe*, (1990), trad. fr., Paris, Aubier-Montaigne, 1992.
- Tocqueville de Alexis, *La démocratie en Amérique*, Œuvres complètes, Gallimard, 1981.
- Urfalino Philippe, « La philosophie de l'État esthétique », *Politix*, n° 24, 1993, pp. 23-35.
-Van Criekingen Mathieu, « Que deviennent les quartiers centraux à Bruxelles ? », *Brussels Studies*, n°1, 12 décembre 2006, p. 6, (site internet : http://www.brusselstudies.br).
- Van Criekingen Mathieu, « Réubarnisation ou gentrification ? Parcours d'entrée dans la vie adulte et changements urbains à Bruxelles », *Espaces et Sociétés,* 2008/3, n°134, pp. 149-166.
- Van Doesburg, « Elementarismus », *De Stijl,* dernier numéro, 1932.
- Van Gogh Vincent, *Lettres à son frère Théo,* (1911), trad. fr., Paris, Gallimard, 1956.
- Velasco-Graciet Hélène, « La petite Italie, quartier italien de Montréal » , (site internet : M@ppemonde 86 (2007.2) http : //mappemone.mgm.fr/num.1'articles/art07204.html).
- Vermeersch Stéphanie « Liens territoriaux, liens sociaux : le territoire, support pré-texte ? », *Espaces et Sociétés,* 2006/3-126, pp. 53-66.
- Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *La Grèce ancienne, L'espace et le Temps*, Paris, Le Seuil, 1991.
- Vilder Anthony, *L'espace des Lumières : architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.
- Vogel Marie, « Entretien avec Andrée Michel », *Travail, Genre et Sociétés,* 2009/2, (n°22), pp. 8-23.
- Warnod Jeannine, *La Ruche et Montparnasse*, Paris, Genève, éditions Weber, 1978.
- Watier Patrick, *Georg Simmel, sociologue*, Paris, éditions Circé Poche, 2003.
- Warnke Martin, *The court artis*t, Cambridge university press, 1993.
- Weber Max, *Économie et Société,* Paris, La Découverte, 1998.
- White Harrison C. et Cynthia A. *La carrière des peintres au XIXe siècle*, (1965), trad. fr., Paris, Flammarion, 1991.
- Whiteley Linda, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, n°40, 1983, pp. 65-75.
- Wittkower Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture ?* (1977), trad. fr., Paris, Macula, 1977.

- Worms Jean-Pierre et Regnault Emmanuelle, « Aménagement des Halles, Demandes, exigences sociales et planification urbaine », *Revue Française de Sociologie*, vol. 15, N° 4, Issue 4 et Supplément, octobre-décembre 1974, pp. 487-528.
- Wunenburger Jean-Jacques, *Philosophie des Images*, Paris, PUF, 1997.
- Wunenberger Jean-Jacques, « Regard et Transparence : utopie et philosophie », *Quaderni* 1999, vol. 40 n° 40.
- Wunenberger Jean-Jacques *Imaginaires du politiques,* Paris, éd. Éllipses, 2001.
- Young Mickael, Willmott Peter, *Le Village dans la ville, Famille et parenté dans l'Est londonien*. Paris, PUF, 2010.
- Zukin Sharon, « Art in the arms of power », *Theory and Society*, 11, (1982) pp. 432-452.
- Zukin Sharon, « Culture and capital in the Urban core », *Annual Review of Sociology,* vol. 13, 1987, pp. 129-147.
- Zukin Sharon, *Loft living : culture and capitalism urban change*, Routgers University Press, New Brunswick New Jersey, 1989.
- Zukin Sharon, « Consuming authenticity », *Cultural studies,* vol. 22, n°5, sept. 2008 pp. 724-748.
Zukin Sharon, « Changing landscapes of Power : Opulence and the urge for Authenticity », *International Journal of Urban and Regional Research,* vol. 33.2, june 2009, pp. 543-553.

2. ÉTUDES

- L'Atelier, outil de travail pour l'Artiste, ministère de la Culture, Paris, La Documentation Française, 1978.
- L'aide des Pouvoirs Publics à la création dans les Arts Plastiques en France, ministère de la Culture, 1975, ronéo.
- Rapport : Étude sur les modalités d'attribution et d'occupation des ateliers d'artistes dépendant du parc social de la collectivité parisienne, Mairie de Paris, octobre 2009, ronéo.
- « Les artistes… des locataires comme les autres », *L'Habitat social,* n° 54, juillet-août 1980.

3. ARCHIVES

- Archives de la Ville de Paris.
- Archives, Bibliothèque Kandinsky, Musée national d'Art Moderne, Paris.

4. SITES INTERNET

- www.insee.fr
- www.apur. org

LISTE DES SIGLES

- AFAA, Association Française de l'Action Artistique
- APLD 91, Association pour le Développement du 91
- ATA, Artist's Tenants Association
- CAES, Centre Autonome d'Expérmentation Social
- CALQ, Conseil des Arts et des Lettres du Québec
- CBD, Central Business District
- CGT, Confédération Générale du Travail
- CNAP, Centre national des Arts Plastiques
- CNIT, Centre des Nouvelles Industries et Technologies
- DAP, Délégation aux Arts Plastiques
- DRAC, Direction régionale des Affaires Culturelles
- ESH, Entreprises Sociales pour l'Habitat
- FAP, Federal Art Project
- FIACRE, Fonds d'incitation à la création
- FRAC, Fonds Régional d'art contemporain
- GLA, Greater London Authority,
- GLC, Greater London Council
- HBM, Habitation à bon marché
- HLM, Habitation à loyer modéré
- MPF, Mouvement Populaire des Familles
- NYSCA, New York State Council on the Arts
- OCA, Organisation des Architectes Constructivistes
- OPAC, Office Public d'Aménagement et de Construction
- OPH, Office Public de l'Habitat
- OPHBMVP, Office Public d'HBM de la Ville de Paris
- PUD, Plan d'Urbanisme Directeur
- PWA, Public Works Administration
- RER, Réseau Express Régional
- RIVP, Régie Immobilière de la Ville de Paris
- SAGI, Société Immobilière de Gestion Immobilière
- SIMPA, Société Immobilière du Patrimoine Architectural de Montréal
- SPACE, Space provision, Artistic, Cultural and Educational
- SDAURIP, Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne

LISTES DES CARTES

- Carte n° 1, p. 100, La Nouvelle Athènes entre les années 1820 et la fin du XIXe siècle à Paris, 9e arrondissement.
- Carte n°2, p. 111, Les cités d'artistes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle à Paris
- Carte n°3, p. 179, Répartition des ateliers-logements réalisés dans les HBM dans les années 1930 à Paris.
- Carte n° 4, p. 183, Les Maisons-Ateliers et Immeubles-Ateliers réalisés à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle dans le 16e arrondissement à Paris.
- Carte n° 5, p. 186, Répartition des immeubles ateliers, des maisons ateliers et des cités d'artistes dans le 14e arrondissement à Paris dans les années 1920.
-Carte n°6, p.213, Carte de la répartition des ateliers subventionnés par la ville de Montréal en 2008.
- Carte n°7, p. 217, Carte de répartition des ateliers des associations Space et Acme à Londres depuis la fin des années 1960 nos jours.
- Carte n°8, p. 236, Répartition des Artistes-Plasticiens par région en
- Carte n°9, p. 272, La rénovation du 14e arrondissement à Paris dans les années 1970.
- Carte n° 10, p. 276, La rénovation du 4e arrondissement à Paris dans les années 1970.
- Carte n° 11, p.282, Boulogne-Billancourt : des maisons-ateliers réalisées dans les années 1920, aux ateliers-logements des années 1970.
- Carte n° 12, p. 285, Répartition des Ateliers-Logements réalisés en Île-de-France dans les années 1960 et 1970.
- Carte n° 13, p. 289, Carte de l'îlot n°4 du 13e arrondissement, sa rénovation urbaine et la réalisation d'ateliers-logements.
- Carte n° 14, p. 296, Le 13e arrondissement : des cités d'artistes aux Frigos entre la fin du XIXe siècle et le début du XXIe siècle.
- Carte n° 15, p. 316, Répartition des ateliers et ateliers-logements à Paris dans les années 1990.
Carte n°16, p. 322, Répartition des ateliers et ateliers-logements à Paris dans les années 2000-2010.
- Carte n°17, p. 328, Les squats à Paris en 2011.
- Carte n°18, p. 369, Le quartier d' Anne Ferrer situé entre le 9e et 18e arrondissement à Paris.
- Carte n°19, p. 371, Le quartier de Nathalie Wolff, dans le 17e arrondissement à Paris.
- Carte n°20, p. 375, Implantation des ateliers de Danièle Fauvel à Montreuil et de Michel Gouéry à Bagnolet en 2011.
- Carte n°21, p. 381, Carte récapitulative des ateliers d'artistes privés et publics depuis la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXIe siècle à Paris.

LISTE DES TABLEAUX

- Tableau n°1, p.148, Les bénéficiaires du legs Ziem entre 1913 et 1922.
- Tableau n°2, p.210, Évolution sociodémogragphique à Bruxelles au cours des années 1990
- Tableau n°3, p.233, Artistes ayant obtenu un atelier de la Ville de Paris entre 2001 et 2008.
- Tableau n°4, p.235, Répartition par sexe des artistes inscrits à la Maison des Artistes et à l'Agessa entre 2004 et 2008.
- Tableau n°5, p.235, Répartition par âge des artistes inscrits à la Maison des Artistes et à l'Agessa entre 2004 et 2008.
- Tableau n°6, p. 235, Répartition par technique des artistes inscrits à la Maison des Artistes et à l'Agessa entre 2004 et 2008.
- Tableau n°7, p. 238, Répartition des ateliers-logements par mandataire à Paris et en Île-de-France entre 1930 et 2006.
- Tableau n°8, p.279, Évolution des catégories sociaux professionnelles de la population du 4e arrondissement à Paris entre 1954 et 1982.
- Tableau n°9, p.280, Les catégories des professions et des catégories sociaux professionnelles de la population du 4e arrondissement à Paris en 1999.
- Tableau n°10, p. 281, Évolution de la population de Boulogne-Billancourt et sa composition entre 1954 et 1968.
- Tableau n° 11, p.289, La population des Villes Nouvelles et le nombre des ateliers-logements entre 1968 et 2008.
- Tableau n°12, p. 291, Le nombre des logements sociaux et des ateliers-logements dans le 13e arrondissement à Paris entre 1954 et 1999.
- Tableau n°13, p.294, La répartition de la population par catégories sociaux professionnelles, puis par professions et catégories sociaux professionnelles et des artistes plasticiens du 13e arrondissement à Paris entre 1954 et 1999.
- Tableau n°14, p.319 Les ateliers et les ateliers-logements fiancés par le ministère de la Culture et la Ville de Paris entre 1980 et 2010.
- Tableau n° 15, p.320, La population des artistes en France entre 2004 et 2009.
- Tableau n°16, p.320, La répartition de la population des artistes en France entre 2005 et 2009.
- Tableau n°17, p.321, Répartition par âge des artistes en France de 2005 à 2008.
- Tableau n°18, p.321, Répartition des artistes entre Paris et l'Île-de-France en 2009.
- Tableau n°19, p.330, Les différentes configurations de squat proposées par Hans Pruijt.
- Tableau n°20, p.353, Tableau des artistes interviewés.

LISTE DES GRAPHISMES

- Graphisme n°1, p. 206, Évolution des activités dans la quartier de SoHo à New York entre 1980 et 2005.
- Graphisme n°2, p. 324, Répartition des bénéficiaires d'atelier-logement par discipline.
- Graphisme n°3, p. 324, Répartition des bénéficiaires d'atelier-logement par type de logement.

LISTE DES ENCADRÉS

- Encadré n°1, p. 60, L'abbaye de saint Gall (Suisse), paradigme du plan des monastères en Europe.
- Encadré n°2, p. 99, Les artistes à Londres au XIXe siècle.
- Encadré n°3, p. 117, Les cités ouvrières à Paris.
- Encadré n°4, p. 139, La maison de Geselius, Lindgren et Saarinen à Hvitträsk en Finlande
- Encadré n°5, p. 158 Témoignage d'un artiste locataire d'un atelier à la cité des Lunettes au Plessis-Robinson
- Encadré n°6 p. 161, La Maison-atelier de Theo Van Doesburg à Meudon, un manifeste architectural.
- Encadré n° 7, p 218, L'activité artistique américaine : l'École de New York et le Pop Art
- Encadré n°8, p. 224 - p. 223, Les ateliers d'artistes en Europe du Nord
- Encadré n°9, p 240, Les Ateliers-logements et les catégories de logements sociaux.
- Encadré n°10, p. 250, L'immeuble-Atelier de Michel Kagan.
- Encadré n°11, p. 268, L'atelier de Constantin Brancusi : de l'impasse Ronsin à Beaubourg.

LISTES DES ILLUSTRATIONS

- Illustration n°1, p. 44, Plan de l'*agora* d'Athènes entre le VIe siècle av. J. -C et le IIe siècle ap. J. C.
- Illustration n°2, p. 47, Coupe du peintre de la fonderie, Céramique attique 490-480 av. J. -C., Berlin, Staatliche Museen.
- Illustration n°3, p. 48, Athènes, Acropole, L'Érechthéion, 421-406 av. J.-C.,l'Acropole, Athènes.
- Illustration n°4, p. 56, Ouvriers au travail, Vitraux de la cathédrale de Chartres, XIe siècle.
- Illustration n°5, p. 57, Plan de l'abbaye de Cluny achevée au XIIIe siècle.
- Illustration n°6, p. 60, Plan de l'abbaye de Saint-Gall, (Suisse), vers 820-830.
- Illustration n°7**,** p. 61, Nanni di Banco (1390-1421), Tailleur de pierre et sculpteur (détail). Après 1410, marbre, Florence, Or San Michele.
- Illustration n° 8, p. 67, Livre de Kells, vers 800 après J. -C. (330 X 250 mm. 340 pages).
- Illustration n° 9, p. 70 Académie de Pietro Francesco Alberti, 1584, gravure, 1531, École des beaux arts, Paris.
- Illustration n°10, p. 72, Atelier d'artistes dans la Grande Galerie du Louvre, date???
- Illustration n°11, p. 76, Plan de la Maison de Mantegna, Mantoue, 1476.
- Illustration n°12, p. 76, Cour intérieure, Maison de Mantegna, Mantoue, 1476.
- Illustration n° 13, p. 87, Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1638-1640, musée du Louvre, Paris.
- Illustration n° 14, p. 98, Maison de Gustave Moreau, 1852, 14 rue de la Rochefoucauld, 9e, Paris.
- Illustration n° 15, p, 113, La Ruche, cité d'artistes, réalisée en 1902 par Alfred Boucher, passage Dantzig, Paris 15e.
- Illustration n° 16, p. 113, Plan de la cité d'artistes, La Ruche, en 1902.
- Illustration n° 17, p. 117, Cité Napoléon, 58 rue Rochechouart, Paris, 9e, construite en 1849-1853 par l'architecte M- G. Veugny.
- Illustration n° 18, p. 117, Passage d'Enfer, réalisée en 1855 par F. Pigeory, Paris 4e.
- Illustration n° 19, p. 127, L'île de l'Utopie, Thomas More, 1516, gravure d'Ambrosius Holbein.
- Illustration n° 20, p. 127, Plan de Sforzinda réalisé par le Filarète, 1457.
- Illustration n° 21, p. 127, Claude-Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans.
- Illustrations n° 22, p. 135, *The Red House* réalisée par Ph. Webb pour William Morris en 1859 à Bexleyheath, Kent, Angleterre.
- Illustration n° 23, p. 137, Intérieur de l'atelier d'Akseli Gallen-Kallela en 1894-1895 à Ruovesi, Finlande.
- Illustration n° 24, p. 140, La maison de Herman Gesellius, Armas Lindgren et Eliel Saarinen réalisée en 1901 à Hvitträsk, en Finlande.
- Illustration n° 25, p. 152, Montmartre-aux-artistes réalisé par A.Thiers en 1930, 189 rue

Ordener, Paris 18e.
- Illustration n° 26, p. 153, Atelier-logement dans un HBM, 1923-1927, Porte d'Orléans, Paris 14e.
- Illustration n° 27, p. 162, Maison de Theo van Dœsburg réalisée en 1930-1931 à Meudon, vue de la façade.
- Illustration n° 28 et n°29, p. 162, Maison de Theo van Dœsburg réalisée en 1930-1931 à Meudon, Vues de l'atelier.
- Illustration n° 30 et n°31, p. 163, Le Castel Béranger réalisé par Hector Guimard entre 1895-1898, 16e Paris, et détail.
- Illustration n° 32, p. 167, rue Mallet-Stevens, Paris, 16e.
- Illustration n° 33 et n°34, p. 167, Robert Mallet-Stevens, Maison-atelier de jan et Joël Martel, 1926, et détail.
- Illustration n° 35, p. 169, Maquette et Plan,Maison Citrohan dessinée par Le Corbusier, Salon d'Automne, 1920.
- Illustration n° 36, p. 172, Maison-atelier d'Amédée Ozenfant, réalisée par Le Corbusier en 1923-1924, 53 avenue Reille, Paris 14e.
- Illustration n° 37, p. 172, Vue intérieure de la mezzanine, Maison-atelier Ozenfant.
- Illustration n° 38, p. 172, Maison-atelier Ozenfant, état actuel après transformations.
- Illustration n° 39, p. 173, Le Corbusier, Atelier d'Oscar Miestchaninoff, Boulogne-Billancourt, 1924.
- Illustration n° 40, p. 174, Immeuble-ateliers, 9 rue Delambre, Paris, 14e, réalisé par Henri Astruc en 1926 .
- Illustration n° 41, p. 177, Immeuble d'ateliers d'artistes, 31 rue Campagne-Première, Paris, 14e, réalisé en 1911 par André Arfvidson en 1911.
- Illustration n° 42, p. 177, Immeuble-ateliers réalisé par Michel Roux-Spitz en 1930, 3 rue de la Cité-Universitaire, Paris, 14e .
- Illustration n° 43 p. 177, Immeuble-ateliers réalisé par Jean-Pelée de Saint Maurice, en 1930, rue Gazan, Paris, 14e.
- Illustration n° 44, p. 178, Studio-building au Vert-Galant réalisé par Henri Sauvage en 1927, 65 rue La Fontaine/ Paris, 16e.
- Illustration n° 45, p.188 Maison-Atelier de Chana Orloff, Auguste et Gustave Perret, 1926, Villa Seurat, Paris 14e.
- Illustration n° 46, p. 188, Maison-Ateliers de Édouard Gœrg et Marcel Gromaire, André Lurçat, 1925, Villa Seurat, paris 14e.
- Illustration n°47, p. 188, Maison-Atelier de Quillet, André Lurçat, 1926, Villa Seurat , Paris 14e.
- Illustration n°48, p. 188, Maison-Atelier d'Arnold Huggler, André Lurçat, 1926, Villa Seurat, Paris 14e.
- Illustration n°49, p. 189, Maison-atelier de Monsieur Oui, réalisée par Raymond Fischer en 1927, rue Georges-Braque, Paris, 14e.

- Illustration n°50, p. 189, Maison-atelier de Walter Guggenbühl réalisée par André Lurçat en 1927, rue Nansouty, Paris, 14e.
- Illustration n°51, p. 189, Atelier de Hans Hartung, puis de Nicolas de Staël réalisé par Marcel Zielinski, en 1930, rue Gauguet, Paris, 14e.
- Illustration n°52, p. 200, Plan actuel de Barnsbury, Islington à Londres (Angleterre).
- Illustration n°53, p. 203, Plan actuel de Park Slope, Brooklyn, à New York City (États-Unis).
- Illustration n°54, p. 211, *.Factory* d'Andy Warhol, East 47 th street, New York, 1964-1965
- Illustration n°55, p. 245, Immeuble d'ateliers-logements d'artistes, 13 rue Ricaut, Paris 13e, 1968, Opac.
- Illustration n°56, p. 245, Ateliers d'artiste, 31 Villa d'Alésia, Paris 14e réalisés par J.F. Schmitt et C. Massin, 2004, RIVP.
- Illustration n°57, p. 245, Ateliers-logements dans l'opération de réhabilitation de l'hôtel Benoît Saint Paulle, rue Faubourg Poissonnière, Paris 10e, 200, RIVP.
- Illustration n°58, p. 246, Maison-atelier, 1 chemin du Parc de Charonne, Paris, 20e réalisé par Yann Brunel, 1983, RIVP., Plan de la maison-atelier.
- Illustration n°59 p. 246, Immeuble d'habitation avec ateliers-logements, 49-53 quai de la Seine, Paris 19e, réalisé par Yves Lion, 1983-1991, RIVP.
- Illustration°60, p. 251, La cité d'artistes de Michel Kagan réalisée en 1992, Parc Citroën, Paris.
- Illustration n°61, p. 252, Immeuble-atelier, Michel Kagan.
- Illustration n°62, p. 258, La Cité Internationale des Arts réalisée quai de l'hôtel de Ville, 4e Paris.
- Illustration n°63, p. 261 Le Bateau-Lavoir dans les années 1920.
- Illustration n°64 , p. 261 Le Bateau-Lavoir en 2011.
- Illustration n°65, p. 262 La cité du Maine, 15 avenue du Maine, Paris 15e, au début du XIXe siècle.
- Illustration n°66, p. 262, La cité du Maine, 15 avenue du Maine, Paris 15e en 2011.
- Illustration n°67, p. 263 La cité de La Ruche dans les années 1920, Paris, 15e.
- Illustration n° 68, p. 263, La cité de La Ruche en 2011.
- Illustration n° 69, p. 273, Ateliers-logement, 2 rue Decrès, Paris 14e.
- Illustration n° 70, p. 273, 2 rue Decrès, Paris 14e.
- Illustration n° 71, p. 273 54 rue Pierre Larousse, Paris 14e.
- Illustration n°72, p. 284, Rénovation d'Ivry-sur-Seine réalisée par Jean Renaudie (1925-1981) entre 1970 et 1975.
- Illustration n°73, p. 284, Ateliers-logements réalisés par Renée Gailhoustet, La Maladrerie Aubervilliers entre 1975 et 1984.
- Illustration n°74, p. 287 Saint-Quentin en Yvelines, Marta Pan, *La Perspective*, 1998.
- Illustration n°75, p. 287, Cergy Pontoise, Dani Karavan, *L'Axe Majeur*, 1980.

- Illustration n°76, p. 293, Les Hautes Formes, rue Château des Rentiers, réalisées par Ch. de Portzamparc, 1993, Paris 13e.
- Illustration n°77, p. 293, La Tour Croulebarbe, 33 rue Croulebarbe, est réalisée par Édouard Albert, en 1956-1961, Paris 13e.
- Illustration n°78, p. 302, Coopérative des Malassis, sérigraphie réalisée dans les années 1970.
- Illustration n°79, p. 305, Cité Montmartre aux artistes,187 rue Ordener, Paris, 18e.
- Illustration n°80, p. 311, Château de l'Ouvrier, 77 rue Raymond Losserand, Paris 14e.
- Illustration n° 81, p. 311, maison-atelier réalisée par Pierre Colboc, allée du Château de L'Ouvrier, Paris 14e, en 2006.
- Illustration n°82, p. 331, La cité Corot, 2 rue d'Arcueil, Paris, 14e.
- Illustration n°83, p. 331, Affiche du squat Art-Cloche.
- Illustration n°84, p. 332, Squat Électron Libre, en 2011, 55 rue de Rivoli, Paris 1er.
- Illustration n°85, p. 332, Atelier d'Henri Schurder, CAES, Ris Orangis.
- Illustration n°86, p. 333, Le Caes à Ris Orangis (91) en 2010.
- Illustration n°87, p. 334, Les Frigos en 2010, Paris 13e.
- Illustration n°88, p.336, Telefonplan à Stockholm (Suède), en 2010.
- Illustration n°89, p. 336, Manifestation artistique Inside-Out Telefonplan.
- Illustration n°90, p. 336, atelier-logement d'Anne Ferrer, 187 rue du Faubourg Poissonnière, Paris 9e.
- Illustration n°91, p. 364, Usine Chapal, Bas Montreuil en 2010.
- Illustration n°92, p. 364, Studio de Georges Méliès au début du XXe siècle à Montreuil.
- Illustration n°93, p. 367, Vue de l'atelier de Danièle Fauvel, Bas Montreuil.
- Illustration n°94, p. 372, Atelier-logement de Nathalie Wolf, ZAC Porte d'Asnières réalisée en 2006, Paris 17e.
- Illustration n° 95, p. 376, Atelier de Michel Gouéry à Bagnolet en 2010.

ANNEXES

LISTE DES PERSONNES INTERVIEWÉES

- Roberto Alvarez-Rios, artiste
- Monsieur Aussire, SGIM
- Monsieur François Begrand, SAGI
- Jean-Marc Bourgeois, Maison des Artistes
- Monsieur Corsy, mairie de Paris
- Ronald Bowen, artiste
- Elina Brotherus, artiste
- Pierre Colboc, architecte
- Claude Courtecuisse, artiste et designer
- Madame Chopin, gardienne Montmartre aux artistes
- Bruno Delfino, architecte
- Antoine Desjardins, artiste
- Michel Euvrard, administrateur de la Ruche
- Véronique Évanno, DAP
- Danièle Fauvel, artiste
- Anne Ferrer, artiste
- Fabienne Ferrera, artiste
- Caroline Feyt, artiste
- Jean-Michel Fickinger, artiste
- Monsieur Flandrin, Paris-Habitat
- Jeanne Galiano, architecte
- Marc Gayda, artiste
- Isabelle Geoffroy de Chaume, artiste
- Michel Gouéry, artiste
- Romain Goupil, cinéaste
- Serge Haziza, mairie de Montreuil
- Madame Joyeux, gardienne Montmartre aux artistes
- Nicolas Libert, Agence Ateliers, Lofts et associés
- Philippe Mougey, artiste
- Leoni Léonard, artiste
- Dominique Obadia, artiste
- Paëlla, artiste
- Antoine Perrot, artiste, président de la FRAAP
- Sydney Peyrolles, directeur de la Cité Internationale des Arts
- Nathalie Rallet, architecte
- Jacqueline Salmon, artiste
- Michel Salzmann, artiste
- Françoise Schein, artiste
- Valérie Stetter, artiste
- Marc Thébault, artiste
- Nathalie Wolff, artiste

GRILLE D'ENTRETIENS

1/ L'obtention de l'atelier-logement :

Quelles sont les raisons pour lesquelles l'artiste a t-il décidé de faire une demande d'atelier-logement ?

Comment s'est déroulée l'obtention de l'atelier-logement (démarches, durée d'attente, choix entre différents lieux ?

D'après l'artiste, quelles ont été les raisons de l'attribution : des critères sociaux et/ou des critères artistiques ?

2/ La situation antérieure :

Où vivait et travaillait l'artiste avant l'obtention ? Comment y travaillait-il ?

3/ L'Atelier-logement :

Quel est le plan et quelle est la répartition de l'espace entre atelier et logement?

Quel usage l'artiste en fait-il ?

Comment l'artiste s'est-il ou non adapté à l'espace de son atelier ?

Quelle est l'organisation de son lieu de travail ?

L'obtention de l'atelier a-t-il eu une incidence sur son travail ?

L'organisation du travail. L'obtention d'un atelier-logement suffit-il à la pratique artistique ? Nécessité d'un autre atelier ?

4/ Le voisinage, le quartier

Quelles relations l'artiste entretient-il avec les voisins non artistes de son immeuble, de sa rue, de son quartier ? Comment vit-il dans son quartier ,

5/ Quelles sont les relations de l'artiste bénéficiaire avec le ministère de la Culture ou la Ville de Paris ?

6/ Quelles sont les relations avec le bailleur ?

7/ Profil de l'interviewé :

Âge

Situation familiale

Techniques (s)

Activité salariale parallèle à son activité artistique

Expositions en France, à l'étranger, bourses, galeries, autres...

INDEX(S)

Index des Noms Propres

- Aristote, 34, 35, 45, 67.
- *Arts and Crafts*, 128, 131-132, 135-136-137.
- Bell Daniel, 6, 194, 219, 337.
- Bidou Zachariasen Catherine, 196, 214, 359.
- Bourdieu Pierre, 18, 21, 64, 343, 346, 349.
- Brancusi Constantin, 110, 113-114, 144, 265- 266.
- Braque Georges, 110, 144, 157, 182-183, 246, 265, 279.
- Chombart de Lauwe Paul-Henry, 288, 371.
- Donzelot Jacques, 6, 195, 337, 347, 348, 377, 385.
- Durkheim Émile, 11, 18, 20.
- École de Chicago, 18, 19, 23, 117, 162, 288, 343.
- Glass Ruth, 189, 197, 213, 262, 272.
- Heinich Nathalie, 20, 22- 23, 29, 67-68,-69, 103-104, 345.
- Kant Emmanuel, 84, 87, 88, 345.
- Le Corbusier, 159, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 171, 173, 180, 183, 191, 245, 246, 264, 265, 279, 289, 290, 308, 359.
- Lurçat André, 164, 166, 167, 182-183, 359.
- Malraux André, 10, 225, -226-227-228, 254, 265, 276, 313, 338, 345, 380, 382.
- Menger Pierre-Michel, 22-23, 225, 235.
- Moulin Raymonde, 21, 23, 92-93, 225, 268-269, 293, 334, 345, 376.
- Panofsky Erwin, 20-21, 56, 64, 124.
- Paquot Thierry, 19, 121, 127.
- Park Erwin, 19, 20.
- Péchu Cécile, 321, 323-324-325.
- Perret, 246, 316, 359, 161, 162, 163, 164, 182, 183.
- Picasso Pablo, 94, 110, 144, 157, 182, 205, 265, 268, 276, 349.
- Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, 180, 262, 289.
- Pinson Daniel, 276.
- Platon, 34-35-36-37, 46, 48, 123-124.
- Quemin Alain, 22, 380.
- Simmel George, 18-19, 117, 120-121, 342.
- Smith Neil, 197, 199-200, 213.
- Stébé, 13, 16, 18-19, 124, 127, 134, 227, 245-246, 263, 348.
- Warhol Andy, 216, 220, 335.
- Zukin Sharon, 22, 308, 310-311, 342.

Index des Lieux

- Art Cloche, 329-330- 331-332.
- Barnsbury, 197, 213, 272.
- Bas Montreuil, 17, 359, 361, 364, 366, 371, 372, 377, 378.
- Boulogne-Billancourt, 94, 156, 163-164, 156, 171, 278, 279, 282, 284, 379.
- Bruxelles, 15, 93, 207-208.
- Caes, 331-332.
- Centre Georges Pompidou, 272-273, 276-277, 311, 313, 266 , 274, 380.
- Finlande, 7, 135-136-137, 222-223, 253.
- Grande Galerie, 8, 9, 11, 17, 24, 70-71-72, 78, 85, 87, 95, 153, 190, 311, 344, 347, 380.
- Le Bateau-Lavoir, 94, 110, 118, 157, 190, 254-255, 265.
- La Cité Fleurie, 108, 110, 254, 256-257, 258, 265, 289, 297.
- Les Frigos, 332- 333-334-335.
- Les Halles, 264, 272, 276, 332.
- La Ruche, 108, 110, 112, 113-114, 116, 118, 265.
- Londres, 6, 97, 183-194-195,-196-197, 200, 207, 213-214, 217-218, 337.
- Lower Manhattan, 22, 194, 195, 202, 203, 206, 337.
- New York, 92, 144, 216, 224, 254, 271, 276, 310, 312-313, 335, 342-343, 380.
- Montmartre, 7, 101, 102, 108, 110? 116, 117, 118, 119, 120,
- Montmartre aux artistes, 148, 149, 152-153, 224, 225, 248, 304, 306-307.
- Montparnasse, 108, 110, 112, 114, 116-117, 120, 143-144, 148-149, 154, 173, 179, 180, 182, 188-189-190, 224, 228, 254, 255, 256, 260, 263, 267, 268, 269, 271, 293, 304, 306, 307, 337.
- Montréal, 223, 312, 208, 209, 210, 212, 195.
- Nouvelle Athènes (la), 85, 91, 95-96, 100-101-102-103, 105, 143, 157, 173, 183, 190, 225, 355.
- Suède, 7, 134-182, 217, 222-223, 253, 335.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements p 3
Sommaire p 5

INTRODUCTION GÉNÉRALE p 8

CHAPITRE I :
NAISSANCE DE LA FIGURE DE L'ARTISTE ENTRE
LA CITÉ GRECQUE ET LA COUR ROYALE EN FRANCE p 29

PARTIE 1 :
LA CITÉ GRECQUE OU L'AMBIGUÏTÉ DE L'ARTISAN ET DE L'ARTISTE p 33
I. L'artisan, un héros de la mythologie p 34
1. Le cheval de Troie p 34
2. Dédale p 34
II L'artiste dans la cité des philosophes p 36
1. La cité, une affaire de philosophes p 36
A/ Platon et le philosophe-roi p 36
B/ Aristote p 36
2. La cité des Magnètes, l'artisan indésirable p 37
III L'Artisan et la cité aux limites de la citoyenneté p 39
1. La cité de la raison p 39
2. Qui sont les artistes ? p 41
A/ Solon et Athènes p 41
B/ L'artisan dans la cité de Clisthènes : vers des liens civiques p 43
IV Les activités de l'artisan et ses lieux dans la cité p 43
1. L'atelier, un espace de travail dans la cité p 43
2. L'activité de l'artisan, objet de mépris et d'admiration p 46
A/ Travail et otium p 46
B/ Progrès techniques et division du travail p 46
C/ Le temple de l'Erechthéion p 48
D/ Le travail de l'artiste p 50
3. L'artisan-artiste et la cité p 51
A/ Le travail de la terre p 51
B/ L'écart entre technè et épistémè p 51

PARTIE 2 :
LA VILLE CHRÉTIENNE PROPICE À L'ARTISTE p 53
I De la cité antique à la ville chrétienne p 53

1. La cité antique revue par le christianisme p 54
2. Les ordres religieux et la ville p 54
II Le christianisme et l'image, entre attrait et méfiance p 55
1. Deux lectures de la mimèsis p 55
2. Grégoire le Grand (vers 540-604) et le destin de l'image p 56
III Figures de l'atelier p 59
1. Les monastères et les scriptoria p 59
A/ Cité terrestre, cité céleste p 59
B/ Les scriptoria p 59
2. L'atelier, un espace de travail dans la cité p 62
A/ Les chantiers : l'atelier itinérant, la loge p 62
B/ l'atelier au coeur de la ville p 64
3. L'atelier, l'apanage des puissants p 64
A/ Portrait de l'artiste de cour p 64
B/ Giotto (vers 1266-1337) p 65
C/ Charles V et le Louvre p 65

PARTIE 3 :
LA VILLE MODERNE ET LA NAISSANCE DE L'ARTISTE p 68
I L'atelier : des académies à l'Académies royale de peinture et de sculpture p 68
1. L'académie de Platon et les académies de la Renaissance p 68
2. L'académie royale de peinture et de sculpture p 71
II L'atelier, entre la cour et la ville p 72
1. Les artistes vivent et travaillent dans la Grande Galerie p 73
2. L'artiste au palais du Louvre ou l'apprentissage de l'homme moderne p 74
3. L'atelier, côté ville ou la liberté p 75
A/ La maison de Mantegna p 75
B/ Claude Gellée, peindre c'est expérimenter p 77
C/ La montée de l'individualisme et l'atelier p 78
4. L'artiste entre la ville et le pouvoir p 79
A/ Le palais du Louvre et l'embellissement de Paris p 79
B/ Les Entrées Royales p 80

CHAPITRE II :
L'ATELIER DE L'ARTISTE, UN ENJEU POLITIQUE ET SOCIAL
DANS LA VILLE p 85

PARTIE 4 :
L'ARTISTE ET LA VILLE : UNE FIGURE DU LIBÉRALISME p 89
I Vers un libéralisme de l'artiste dans la société p 89

1. Liberté politique, liberté artistique p 89
2. Le temps des associations p 91
A/ Le Salon p 91
B/ D'autres initiatives p 92

C/ La société anonyme coopérative et à capital variable
des artistes peintres, sculpteurs p 92
II Le Commerce de l'art, le libéralisme économique p 93
1. Adoplhe Goupil (1806-1896) et Paul Durand-Ruel (1831-1922) p 94
2. Des marchands avisés p 95
III La Nouvelle Athènes p 98
1. L'expulsion des artistes de la Grande Galerie du Louvre p 97
2. La Nouvelle Athènes p 98

PARTIE 5 :
LA BOHÈME, SON ÉCONOMIE ET
SA CONTRIBUTION À LA VILLE p 105
I L'artiste, une figure de désordre dans la ville p 105
1. La bohème, ses lieux et ses non-lieux dans la ville p 106
A/ Les lieux de la bohème à Paris p 106
B/ La bohème, un style de vie p 106
2. La bohème ou la modernité p 108
II L'Artiste et la solidarité dans la ville p 109
1. Le temps des cités p 110
A/ La naissance des cités p 110
B/ Localisation des cités p 112
2. Alfred Boucher (1850-1934), un fondateur de cités p 114
A/ La Ruche p 114
B/ La cité de l'impasse Ronsin p 115
III Un paradoxe : la bohème, une alliée de l'urbanisme de Paris p 118
1. Montmartre et Montparnasse : l'axe de l'art p 118
2. Montmartre et ses initiatives politiques p 120
3. L'artiste « réorganise « la ville p 121

PARTIE 6 :
L'ATELIER D'ARTISTE, ACTEUR DE L'UTOPIE URBAINE p 124
I La ville, lieu privilégié de l'utopie p 125
1 Des villes rêvées aux villes réalisées p 125
2 L'artiste et la cité utopique p 130
A/ Pierre-Jean Proudhon (1809-1865) p 131

B/ Saint-Simon p 131
C/ William Morris, un précurseur p 132
II Les communautés d'artistes p 133
1. Vers un retour à la nature et aux traditions p 133
A/ The Red House, l'invention d'un style de vie p 136
B/ En Suède, les Opposants p 136
C/ En Finlande, le mouvement Arts and crafts et Akseli Gallen Kallela p 137
2. Des expériences singulières p 138
III L'urbanisation de Paris : de l'utopie à la pénurie de logements p 141
1. Paris, entre les cités ouvrières et les habitations à bon marché p 143
A/ Paris et le baron Haussmann (1809-1891) p 144
B/ Les conditions du logement p 145
2. Patis attire les artistes p 145
A/ Les lieux artistiques de la ville p 145
B/ Félix Ziem (1821-1911) ou la solidarité entre les artistes p 146
3. Les artistes entrent dans les habitations à bon marché p 149
A/ Les débuts du logement populaire p 149
B/ Montmartre aux artistes p 150
C/ L'atelier d'artiste, un espace normé p 155

PARTIE 7 :
LES ATELIERS D'ARTISTES PRIVÉS, OEUVRES D'ARTISTES
ET ENCLAVES ARTISTIQUES À PARIS p 159
I La naissance de l'atelier moderne p 160
1. L'atelier de l'artiste, un espace moderne p 160
2. Vers l'atelier moderne p 163
A/ Auguste et Gustave Perret, l'invention d'un style de vie p 164
B/ Robert Mallet-Stevens (1886-1945) p 165
C/ André Lurçat (1894-1970) p 166
II Les ateliers de Le Corbusier p 169
1. La maison Citrohan, vers l'atelier de l'artiste p 171
2. Une architecture-manifeste p 171
A/ L'arelier d'Ozenfant, un manifeste de l'atelier (1923-1924) p 171
B/ La Villa Planeix (1924-1928) p 172
3. Les ateliers de Jacques Lipchitz, d'Oscar Miestchaninoff
à Boulogne-Billancourt (1923-1924) p 173
III Les immeubles-ateliers dans Paris p 175
1. L'immeuble-atelier p 175
2. L'immeuble-atelier, un immeuble de rapport p 180
IV L'artiste dans la ville p 181

1. Le 16e arrondissement, de l'Art Nouveau à l'art moderne p 182
2. Le 14e arrondissement, une terre d'élection pour les artistes p 182
A/ Le temps de la reconnaissance sociale p 184
B/ Appropriation de l'atelier, Appropriation de la ville p 185

CHAPITRE III :
L'ARTISTE, UN PROTAGONISTE DE L'URBANISME p 195

PARTIE 8 :
L'ARTISTE, UN PIONNIER URBAIN p 198
I La gentrification, naissance d'un concept p 199
1. Le quartier de Barnsbury à Londres, un laboratoire de la gentrification p 199
2. Neil Smith : la théorie du rent gap p 199
3. La gentrification : la new middle class p 202
4. L'approche de Sharon Zukin p 204
A/ Lower Manhattan, un lieu d'investissements p 204
B/ L'État p 205
C/ Le sud de Manhattan, vers la gentrification p 207
III Figures de la gentrification p 209
1. Le centre de Bruxelles : un âge de la vie p 209
2. Montréal p 210
A/ Le quartier des Récollets p 211
B/ Les artistes, principaux acteurs de la gentrification de Montréal p 212
3. Londres p 215
A/ La gentrification d'une capitale p 215
B/ L'action des artistes dans la ville p 216
a/ Space p 216
b/ Acme p 219

PARTIE 9 :
L'ATELIER D'ARTISTE, INSTRUMENT
DE POLITIQUE SOCIALE ET URBAINE p 226
I Malraux, « l'État n'est pas fait pour diriger l'art mais pour le servir » p 227
1. L'État-providence et l'artiste : sur la voie de la professionnalité p 227
A/ Le ministère des Affaires Culturelles p 228
B/ Les conditions de la création p 229
2. L'atelier-logement et les critères d'attribution p 230
A/ Les critères d'attribution p 231
a/ Les ateliers-logements relevant du ministère de la Culture p 231
b/ Les ateliers-logements relevant de la Ville de Paris p 232

c/ La Préfecture de Paris p 233
d/ Paris-Habitat p 233
B/ L'attribution et la trajectoire résidentielle des artistes p 233
a/ L'attribution des ateliers-logements p 233
b/ Le parcours résidentiel des artistes p 233
c/ L'ambiguïté du bail p 234
d/ Profil du bénéficiaire p 238
3. Valeur symbolique de l'atelier p 239
II L'atelier-logement dans les HLM, objet social et architectural p 241
III Vers une typologie architecturale des ateliers dans les HLM p 241
1. L'inscription spatiale p 243
2. Les différents types d'ateliers-logements p 244
A/ Les ateliers-logements associés à un immeuble d'habitat p 244
B/ Les immeubles-ateliers p 244
C/ Les maisons-ateliers p 244
D/ Les ateliers-logements dans les opérations de réhabilitation p 244
E/ Les ateliers p 247
IV L'atelier, objet d'usage p 248
1. Réception de l'atelier : atelier conçu, atelier vécu p 249
2. L'artiste et son atelier : sa valeur d'usage p 249
3. Atelier ou atelier-logement ? p 253
V Atelier-logement à l'épreuve de la politique urbaine p 254
1. La Cité Internationale des Arts p 255
2. Sauvegarde des cités d'artistes p 256
A/ Le Bateau-Lavoir et la renaissance de la Butte Montmartre p 256
B/ La cité Fleurie p 258
C/ La Ruche, une cité résistante p 259

PARTIE 10 :
L'ARTISTE, AU COEUR DE LA RÉNOVATION URBAINE p 264
I La rénovation urbaine et la dispersion de artistes dans la ville p 265
1. Paris sur la voie de la rénovation p 265
2. Les artistes, victimes de la rénovation de Paris p 266
A/ Les crises du logement et les artistes p 266
B/ La rénovation urbaine et les cités d'artistes p 267
C/ Les grandes étapes de la rénovation de Paris p 267
3. Le quartier de la gare Montparnasse, un exemple de dispersion et de reconnaissance p 269
A/ La démolition des ateliers p 269
B/ La conception d'un nouveau quartier p 210

C/ Les ateliers-logements p 211
4. L'artiste, un vecteur de la revitalisation du centre de Paris p 273
A/ Les Halles et le quartier Beaubourg p 274
a/ Le Centre Georges Pompidou p 275
b/ Des ateliers p 275
c/ Un quartier rénové p 278
d/ La rénovation sociale p 278
5. Les artistes de l'autre côté du périph' p 280
A/ La proche banlieue p 280
a/ Boulogne-Billancourt :les artistes et la rénovation d'une commune p 280
Les ateliers-logements p 284
b/ Les artistes et la marche vers la banlieue p 286
La Petite Couronne p 286
B/ Les Villes Nouvelles p 287
C/ Les Villes Nouvelles et les artistes p 287
II Le 13e arrondissement, un territoire d'utopies ? p 290
1. Un laboratoire social et ses utopies p 290
A/ De l'activité industrielle à la rénovation p 291
B/Les logements sociaux et les ateliers-logements p 295
2. L'artiste, un agent de la rénovation du 13 e arrondissement p 295
A/ L'artiste, un acteur de la cohésion sociale ? p 298
B/ Tentative d'un quartier d'artistes ? p 300
III L'artiste et la ville p 301
1. Déstructuration de la sociabilité de l'artiste p 301
A/ Déficit d'identité artistique p 302
B/ La création et les HLM : la Coopérative des Malassis à Bagnolet p 302
2. L'artiste, un nomade de la hiérarchie sociale ? p 303
3. Les ateliers d'artistes, la tentation d'un entre soi, Montmartre aux artistes p 306
A/ Un village mythique p 306
B/ Les limites de l'entre soi p 309
a/ Les ateliers dans le programme Planchat-Vignoles (20e) p 310
b/ Les maisons-ateliers du Château de l'Ouvrier (14e) p 310
c/ Les ateliers-logements et la mixité sociale p 311

PARTIE 11 :
L'ARTISTE, UN HABITANT SINGULIER DANS LA VILLE p 315
I La politique des ateliers-logements à Paris, vers un ajustement p 315
1. Les ateliers-logements : réalisations et réflexions p 315
A/ Le ministère de la Culture p 315
B/ La Ville de Paris p 315

C/ Des soutiens diversifiés p 317
a/ L'aide à l'installation p 317
b/ Le soutien aux associations d'artistes p 317
D/ Les bailleurs sociaux p 318
II Le portrait du demandeur p 320
1. Caractéristiques de la population des artistes plasticiens en France p 320
2. Les artistes candidats à un atelier-logement p 321
A/ La population de artistes plasticiens en Île-de-France p 321
B/ Portrait de l'artiste demandeur d'un atelier-logement p 321
a/ Les ateliers-logements demandés p 323
b/ Les ateliers-logements et les aléas administratifs p 323
III Les squats d'artistes : une manière singulière de s'inscrire dans la ville p 323
1. Vers le squat p 323
A/ Histoire de mots p 323
B/ Histoire d'une contestation p 325
2. Vers une histoire des squats p 327
3. Art-cloche ou l'épopée de squatters à Paris p 331
4. Les Frigos ou l'aventure d'un territoire p 333
A/ Les Frigos p 335
B/ Les Frigos, un défi à la rénovation urbaine p 336
C/ Les Frigos entre Factory et Telefonplan p 337
CHAPITRE IV :
L'ATELIER DE L'ARTISTE, UN ALLIÉ
À L'IDENTITÉ DE L'ARTISTE p 343

PARTIE 12 :
L'ATELIER OU LE PROCESSUS D'IDENTIFICATION DE L'ARTISTE p 346
1. L'atelier, lieu d'identité secrète de l'artiste p 346
2.Vers une identification extérieure p 347
3. L'affaiblissement du rôle identitaire de l'atelier p 350

PARTIE 13 :
RÉCITS D'ATELIER, RÉCITS DE VIE p 352
I Anne Ferrer : de l'atelier improvisé à l'atelier-logement :
un parcours vers la reconnaissance p 354
1. Le temps de la formation p 354
2. La recherche d'un atelier à Paris p 354
3. L'atelier-logement du Faubourg Poissonnière p 356
II Nathalie Wolff : un atelier-logement dans la ZAC de la Porte d'Asnières p 358
1. Le parcours résidentiel p 358

2. L'atelier-logement p 359
A/ L'atelier p 359
B/ L'atelier d'un graphiste p 359
3 La ZAC de la Porte d'Asnières : les Hauts de Malesherbes p 360
III Michel Gouéry et Danièle Fauvel : double portrait d'artistes en banlieue p 361
1. Danièle et Michel : sur le chemin de l'art p 362
2. Les artistes et leurs ateliers p 362
A/ L'atelier, une question d'artiste p 362
B/ L'atelier et la trajectoire résidentielle p 365
3. Le temps de l'installation en banlieue p 366
4. L'atelier et la ville p 368
5. Les artistes, des pionniers urbains ? p 374

CONCLUSION GÉNÉRALE p 382
Bibliographie p 390
Liste des sigles p 403
Liste des cartes p 404
Liste des tableaux p 405
Liste des graphismes p 406
Liste des encadrés p 407
Liste des illustrations p 408
Annexes :
Liste des personnes interviewées p 412
Grille des entretiens p 413
Document de demande d'atelier p 414
Index des noms propres p 418
Index des lieux p 419
Résumé p 429

RÉSUMÉ

À travers la longue et complexe odyssée que traverse l'artiste, depuis la culture grecque antique jusqu'à nous, son atelier se révèle bien plus qu'un espace de travail. S'il est l'endroit où sont réalisées les images religieuses et politiques qui permettent à l'artiste de se distinguer de l'artisan, l'atelier, installé à proximité des cours royales ou du Vatican, devient un indice certes artistique, mais surtout social de son inscription dans la ville et dans la société. L'expulsion des artistes académiciens de la Grande Galerie du Louvre, au début du XIXe siècle finit par libérer l'artiste de ses liens avec l'académie et contribue à l'inscrire différemment dans la ville. Contrainte de s'installer « en ville », l'élite artistique se regroupe dans les quartiers habités par la bourgeoisie d'affaires. Les grands travaux de transformation que le baron Haussmann impose à Paris, déplace les plus démunis de sa population dont les artistes non reconnus. Tandis que la capitale ne cesse d'attirer les artistes étrangers. À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, Montmartre et Montparnasse, récemment rattachés à la capitale, concentrent la vie artistique dans des cités improvisées. Inspirée des initiatives philanthropiques menées à l'égard des ouvriers, la Ville de Paris construit à ses portes des logements sociaux destinées aux employés et aux ouvriers entre les deux guerres. La politique de solidarité s'étend aux peintres et aux sculpteurs et elle est renforcée par l'action que le ministère des Affaires Culturelles engage dans les années 1960 auprès des artistes. Cette politique manifeste l'action de l'État-providence en faveur des artistes. La construction d'ateliers-logements dans les nombreux programmes de logements sociaux participe à la rénovation de Paris et de sa banlieue. L'atelier-logement, impliqué dans la ville devient un support de reconnaissance sociale de l'artiste professionnel.
Mots-clés : artiste, atelier, ville, rénovation urbaine, gentrification, atelier-logement, identité.

Throughout the long and complex odyssey the artist has been traversing from the times of Ancient Greece to the present day his studio has been much more than just a site for work. If for a certain time it had been the place where images for religious and political practices were created allowing the artist to distinguish himself from the craftsman, his studio, located in the proximity of the royal courts or of the Vatican, had become a token of artistic activity but above all of his membership as a citizen of the township and of the society. When in early 19th century the artists, members of the Academy, were expelled from the Grand Gallery of Louvre it signified for them a liberation of their ties with the Academy and opened a new way to be part of the urban milieu. As a consequence, the artists had to settle «in town« the elite of them choosing to find foothold in the neighbourhoods inhabited by the bourgeoisie of business activities. The less fortunate popular strata, including the unrecognized artists, had to move away from the massive transformations of the urban infrastructure imposed by baron Haussman on the city of Paris. At the same time, Paris continued to attract artists from abroad. At the end of the 19th and in the beginning of the 20th century, the newly attached Montmartre and Montparnasse became the favoured neighbourhoods gathering artists living in improvised quarters. Inspired by the philanthropic initiatives benefiting the working population, the City of Paris started constructing between the wars social lodgings for employees and workers at the city's gates. This activity marked by solidarity was extended to include also painters and sculptors. It received new momentum in the 1960's by the Ministry of Culture in form of the actions it undertook in favour of artists. These activities were a concrete expression of the policy of the welfare state promoting the artists. In the housing renovation programmes in Paris and the nearby suburbs the construction of residential studios for artists was included in numerous social housing projects. A residential studio in the urban context became a basis of recognition for the professional artist.
Key words: artist, studio, city, urban renovation, gentrification, studio-residence, identity.