

Les ateliers d'artistes transformés en musées : enjeux et spécificités pour les médiations

Cas d'étude : le musée Bourdelle et le musée de Montmartre



Vue de l'atelier de sculpture, musée Bourdelle, en 2026, © Jade Vauquelin.



Vue de l'atelier de Suzanne Valdon, musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

VAUQUELIN Jade

Sous la direction de François MAIRESSE

Mémoire de master 1

Direction de projets ou d'établissements culturels

Parcours musées et nouveaux médias

2026-2027



Attestation de non plagiat

Déclaration sur l'honneur

Je, soussigné(e), déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.



Fait à Paris, le 20 mai 2026.

Déclaration sur l'honneur concernant l'usage de l'IA

En accord avec le document « cadrage concernant l'usage de l'IA dans les mémoires », remis par les directeurs du master, je, soussigné(e), déclare (barrer la mention inutile):

~~avoir rédigé ce mémoire sans aucun recours à l'IA~~

avoir rédigé ce mémoire en ayant recours à l'IA. Dans ce cas, j'explique ici de manière détaillée la nature précise des usages qui en ont été faits :

J'ai utilisé l'IA comme un outil de recherche afin de m'aider à trouver des ouvrages et des articles pertinents pour mon sujet. Il m'a également accompagné dans la sélection, le tri, la mise en valeur de mes idées et ressources. Je certifie, cependant, n'avoir jamais employé l'IA dans la rédaction de ce mémoire, ni pour la reformulation, ni pour la correction.

Fait à Paris, le 20 mai 2026.



Signature de l'étudiant.e

SOMMAIRE

Déclaration sur l'honneur.....	1
Sommaire.....	3
Remerciements.....	5
Introduction.....	6
Chapitre 1 – Les ateliers d'artistes : une réflexion entre muséalisation et authenticité.....	12
I – L'atelier d'artiste : un musée spécifique ?	12
a. De l'espace de travail au patrimoine.....	13
b. L'atelier-musée : un objet muséal hybride.....	14
II – Muséalisation et authenticité.....	19
a. Conserver l'authentique : entre trace et reconstruction.....	19
b. Le processus créatif au cœur d'une fiction patrimoniale.....	23
III – Les deux études de cas : deux modèles de muséalisation.....	26
a. Le musée Bourdelle : préserver l'atelier-monument.....	26
b. Le musée de Montmartre : reconstituer l'univers de Valadon.....	29
Chapitre 2 – Retrouver l'artiste dans son atelier : entre mise en scène et héritage.....	33
I – In situ : Une création en contexte, configuration des lieux, authenticité, respect.....	33
a. Le lieu original comme garantie d'authenticité.....	33
b. Reconstituer l'atelier : immersion et fiction patrimoniale.....	36
II – Les œuvres, témoigner de la production artistique.....	38
a. L'œuvre comme trace du processus artistique.....	38
b. L'exposition de l'inachevé, des outils et des pratiques.....	41
III – D'autres modèles d'ateliers-musées.....	42
a. L'atelier ou l'œuvre potentielle.....	42
b. L'atelier comme décor narratif.....	43

Chapitre 3 – Donner a voir la fabrique de l’art : le visiteur au cœur de l’atelier, acteur ou témoin ?	45
I – De l’institution aux visiteurs : analyse des discours	45
a. Construire la figure l’artiste	45
b. Transmettre le goût de l’atelier	51
II – Le visiteur face à l’atelier : témoin ou acteur ?	52
a. Le visiteur contemplatif : observer l’artiste absent	52
b. Le visiteur acteur : expérimenter la fabrique de l’art	53
III – Et si l’artiste n’avait plus rien à dire : les limites de la fiction patrimoniale	55
a. L’atelier comme mise à l’épreuve d’une fiction muséale	55
b. Les tensions entre authenticité et immersion	56
Conclusion	58
Annexes	61
Annexe 1 – Retranscription du parcours « Atelier de peinture » de l’application de visite du musée Bourdelle	61
Annexe 2 – Retranscription du parcours « Atelier de sculpture » de l’application de visite du musée Bourdelle	65
Annexe 3 – Retranscription d’une visite guidée de l’atelier de Suzanne Valadon au musée de Montmartre	70
Annexe 4 – Photographies de l’atelier de peinture, musée Bourdelle	71
Annexe 5 – Photographies de l’atelier de sculpture, musée Bourdelle	83
Annexe 6 – Photographies de la salle des techniques, musée Bourdelle	98
Annexe 7 – Photographies de l’atelier/appartement, musée de Montmartre	104
Annexe 8 – Photographies des textes de médiation, musée Bourdelle	125
Annexe 9 – Photographies des textes de médiation, musée de Montmartre	127
Annexe 10 – Compte rendu d’une visite-atelier en 2024, musée Bourdelle	135
Annexe 11 – Photographies de la visite-atelier, musée Bourdelle	138
Bibliographie	140
Résumé	146
Mots clés	147

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Monsieur François Mairesse, co-directeur du Master Musées et nouveaux médias, titulaire de la Chaire UNESCO pour l'étude de la diversité muséale et son évolution, dont les conseils, l'écoute et la disponibilité ont été de précieux alliés dans la poursuite de ce mémoire, tant sur le plan de la motivation que du travail de fond. Je lui suis aussi reconnaissante de m'avoir fourni de précieuses indications bibliographiques et d'avoir répondu à mes interrogations.

Je remercie également Monsieur Fabien Van Geert, co-responsable du Master Musées et nouveaux médias, directeur adjoint du département de médiation culturelle, pour son accompagnement précieux tout au long de ma première année de Master et pour sa présence à mon jury d'examen.

J'adresse aussi mes remerciements aux équipes des musées Bourdelle et Montmartre pour le temps qu'ils m'ont accordé et la qualité de leur retour professionnel. Je salue au passage le personnel des bibliothèques de Sorbonne-Nouvelle et Forney sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour et je les remercie de leur généreuse disposition à mon égard.

J'adresse enfin mes plus amicales salutations à l'ensemble de mes camarades de promotion avec qui j'ai pu partager mes expériences – élément déterminant dans la course de longue haleine qu'est la réalisation d'un mémoire – et dont la bienveillance autant que la bonne humeur ont assurément contribué à l'aboutissement de cette recherche.

Je termine ces remerciements en exprimant ma gratitude envers l'ensemble de mes relectrices et relecteurs, amis et proches qui se reconnaîtront pour avoir été des soutiens indéfectibles et précieux dans toutes les réjouissances comme dans tous les instants de doute.

INTRODUCTION

« Une œuvre tient tout entière à tout l'individu, à tout ce qui est un être humain. Cela tient à l'esprit, cela tient à l'âme si vous y croyez, cela tient à toute l'humanité ; cela tient à nos faiblesses, à nos forces, à nos passions ; c'est nous-mêmes¹. » : c'est ainsi qu'Antoine Bourdelle exprime sa conception de la production artistique et de son héritage en 1910 dans *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*. On y décèle la place prépondérante que le sculpteur accorde à son atelier. Pour l'artiste, l'atelier n'est pas seulement un lieu de stockage, de confection, de présentation ou un simple lieu fonctionnel mais il apparaît avant tout comme un espace de création, d'intimité, de souvenirs qui contribue à éclairer et comprendre une œuvre par ses conditions d'apparition. Ainsi l'atelier est-il un endroit où se forme la symbiose entre l'art et l'artiste, un endroit où la création se réalise et s'incarne. Pour aller plus loin, on peut relier cette citation à la volonté de Bourdelle, de son vivant, d'élaborer un projet de musée-atelier, pour permettre au potentiel visiteur de « suivre en entier la genèse de l'œuvre d'art² », depuis sa conception jusqu'à sa réalisation. Ainsi, pour l'artiste, l'œuvre d'art ne peut être séparée des gestes, des empreintes et des archives de sa création et de son lieu d'origine, ici l'atelier.

L'atelier d'artiste ne peut donc pas être réduit à un simple lieu de travail. Les travaux en histoire de l'art et en muséologie démontrent qu'il s'agit d'un lieu aux fonctions multiples. Il est à la fois foyer de création, lieu de production, de réception, de vente, mais aussi espace de vie et de retraite. De ce fait, l'atelier est aussi bien un lieu matériel que symbolique. C'est en même temps un cadre technique mais aussi un environnement sensible qui participe à la construction de l'artiste lui-même. L'atelier est plus qu'un simple espace de création, c'est un endroit de circulations humaines, de discussions et de visites qui composent la vie

¹ Antoine Bourdelle, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, 5 mai 1910, p. 229.

² Jouanneau, Alexandra, (dir. Claire Boisserolles), *De l'éphémère au permanent. Le rôle des expositions temporaires dans la création du musée Bourdelle (1928-1938)*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2021, p. 15.

des artistes. C'est précisément ce caractère habité qui est essentiel, démontrant ainsi que l'atelier n'est pas un espace abstrait mais qu'il est toujours situé, vécu et investi. Par conséquent, c'est cette particularité qui fait de l'atelier un objet d'étude intéressant pour comprendre la manière par laquelle la muséalisation est synonyme de la mise en place d'une fiction patrimoniale dont la transmission au public relève de nombreux enjeux tant au niveau de l'authenticité, de la capacité itérative de l'expérience de création que des processus immersifs de la mise en scène. L'atelier est vu comme quelque chose de vécu et de vivant par les visiteurs alors que sa période d'animation, celle du temps de l'artiste, est révolu. Un des enjeux de cette étude est également de questionner la capacité fictionnelle de l'atelier et des œuvres qu'il expose, c'est-à-dire, la capacité de ce dernier à rendre vivantes, pour le visiteur, la vie de l'artiste, sa création et son œuvre une fois l'atelier devenu musée.

Selon le *Dictionnaire de muséologie*, dirigé par François Mairesse, la muséalisation désigne :

« l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son contexte naturel ou culturel d'origine et à la transformer en "objet de musée" soit à la faire entrer dans le champ muséal. Cette opération, réalisée pour des raisons scientifiques et patrimoniales, repose sur les fonctions de préservation, de recherche et de communication du musée, qui présente ces objets comme des témoignages authentiques d'une réalité à laquelle ils renvoient³. »

Cette définition souligne la transformation de statut que subit l'atelier pour devenir musée. Ainsi, en suivant cette réflexion, l'atelier n'est pas seulement conservé, il est transféré dans un nouveau régime de sens et de visibilité. L'atelier cesse d'être un lieu d'usage et de pratique pour devenir un objet de savoir, de mémoire et d'interprétation. Cependant, le processus de muséalisation implique de choisir ce que l'on conserve, ce que l'on expose et la manière de le représenter.

Or l'atelier peut paraître difficile à muséifier. Dans *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard définit la topo-analyse comme « l'étude psychologique

³ Mairesse, François, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

systématique des sites de notre vie intime »⁴. Il démontre que certains lieux ne sont pas que des espaces matériels mais aussi des espaces chargés de mémoire, d'affect et d'imaginaire. Ainsi, l'atelier d'artiste peut être vu comme « la topographie de notre être intime »⁵, constituant un véritable cosmos personnel où se mêlent souvenirs, gestes de création, habitudes, rêves... L'atelier est un espace vécu et sensible profondément lié à l'identité de l'artiste. Dans ce cas, sa muséalisation soulève un défi : comment conserver et exposer un lieu vivant et en perpétuelle transformation sans en effacer son essence même, à savoir sa dimension intime ?

De plus, Dominique de Font-Réaulx démontre que la notion de « musée-atelier » repose sur un oxymore fondamental. En effet, l'atelier renvoie à l'intime, au secret, au personnel, à la création en cours tandis que le musée renvoie à l'espace public, un lieu ordonné où les œuvres sont sélectionnées et terminées⁶. De ce fait la muséalisation des ateliers consiste à faire cohabiter des pôles contradictoires.

Cette problématique occupe une place importante dans l'historiographie. Comme le démontre Jean Davallon, le patrimoine n'est pas une donnée naturelle, il est le résultat d'une relation, d'un acte de mise en valeur qui relie un passé au présent, un producteur à un public⁷. La muséalisation d'un atelier ne se résume pas à découvrir une essence patrimoniale déjà présente mais plutôt à créer un lien symbolique et une forme de communication. On peut faire référence aux travaux de Serge Chaumier qui souligne que l'exposition sort du cadre du musée traditionnel pour devenir un média social⁸. De ce fait, l'atelier muséalisé devient alors un expôt, une unité de mise en exposition pour sa valeur de représentation plutôt que pour son usage. Ce déplacement du fonctionnel vers le symbolique est central dans l'étude des ateliers d'artistes, puisqu'il conduit à penser la patrimonialisation comme un processus de sélection, de mise en valeur, de réinterprétation et de mise en récit.

⁴ Balchelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p.27.

⁵ *Ibid*, p.18.

⁶ De Font-Réaulx, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n° 173, 2016, p. 45-55.

⁷ Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000.

⁸ Chaumier, Serge, *Traité d'expologie (Musées-Mondes)*, Paris La Documentation française, 2013.

Les recherches de Mieke Bal permettent aussi d'approfondir cette lecture. Pour l'auteure l'exposition ne se résume pas à une simple exposition d'objets mais plutôt à une performance de sens en faisant entrer dans le domaine public mais aussi en en créant des récits et des interprétations⁹. De ce fait, ce qu'elle souligne dans son ouvrage *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, permet de comprendre que les ateliers muséalisés ne sont pas neutres car ils sont cadrés, scénographiés, interprétés, orientés dans un sens. Par exemple, le musée Bourdelle met en scène un certain récit autour de l'artiste, de ses œuvres, de sa création... Le visiteur se retrouve donc face à une reconstruction muséale. Cette analyse peut être transférée sur le cas du musée de Montmartre et la vision qu'il donne de l'artiste Suzanne Valadon.

Ce mémoire propose une étude comparative entre deux musées-ateliers phares du paysage parisien, le musée Bourdelle et le musée de Montmartre où se situe l'atelier de Suzanne Valadon. Il paraît pertinent de rapprocher et de confronter deux formes de différentes transformations d'atelier d'artistes en musée, pour pouvoir explorer les manières de conserver les mémoires, d'exposer les archives ou de reconstruire une atmosphère de création. Pour le musée Bourdelle, la muséalisation de l'atelier a lieu très tôt, par l'artiste lui-même, notamment quand « il entreprend une publication de toute son œuvre, tel un musée de papier devant rendre accessible au plus grand nombre la richesse et la cohérence de sa production¹⁰ ». Au contraire, dans l'atelier de Suzanne Valadon, la muséalisation est plus contemporaine et se place dans une logique de reconstitution sensible.

Pour pouvoir réaliser cette analyse la méthode adoptée s'inscrit dans un courant à la croisée des disciplines. Elle mobilise des notions d'histoire de l'art, de médiation culturelle et des observations sociologique. Ce positionnement interdisciplinaire permet d'envisager l'atelier-musée comme un objet au carrefour de pratiques, de discours et d'expériences. Afin d'enrichir cette étude, plusieurs

⁹ Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996.

¹⁰ Jouanneau, Alexandra, (dir. Claire Boisserolles), *De l'éphémère au permanent. Le rôle des expositions temporaires dans la création du musée Bourdelle (1928-1938)*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2021, p.12.

angles ont été abordés notamment les visites attentives de musée, l'observation et l'analyse des dispositifs et textes de médiation ou encore le suivi de visites guidées.

Cette étude comparative entend contribuer à l'historiographie de la question des ateliers d'artistes car elle interroge un objet souvent vu comme un simple lieu de mémoire alors qu'il est en réalité un espace bien plus complexe. Cette recherche interroge la capacité d'un atelier d'artiste à rester authentique malgré sa muséalisation et sa médiation. Elle se demande également comment construire la figure de l'artiste dans les discours muséaux. Il s'agira donc d'organiser ce mémoire autour de la réflexion suivante : la muséalisation des ateliers d'artiste doit-elle se limiter à la conservation du lieu de création ou est-elle la production d'une fiction patrimoniale du processus artistique ?

Afin d'apporter des éléments de réponse à cette question, ce mémoire s'organisera en trois chapitres. Dans un premier temps, il s'agira de poser le cadre d'une analyse muséale de l'objet « atelier d'artiste » en interrogeant la littérature relative aux musées-ateliers. Faisant siennes les réflexions des muséologues, des historiens d'art et des sociologues à propos de cette question, cette étude reprendra la tension soulignée par ces chercheurs entre muséalisation et authenticité avant de chercher à l'appliquer aux deux cas d'étude qui portent ce mémoire. Dans un second temps, la focale se portera sur la production d'une fiction patrimoniale pour ressusciter l'atelier comme lieu vivant de la création et de l'expression de l'artiste. Il s'agira tout d'abord de comprendre comment cette fiction patrimoniale se met en scène mêlant à la fois éléments authentiques et objets reconstitués. Dans la droite ligne de la topo-analyse proposée par Bachelard, l'enjeu sera ici de saisir sur quels composants repose la fiction patrimoniale. L'œuvre d'art exposée constituera le support privilégié de cette mise en récit muséale et il conviendra de faire dialoguer les deux cas à l'étude avec d'autres modèles d'ateliers-musées pour mettre à l'épreuve ces fictions patrimoniales et leur matérialisation dans l'espace scénographié de l'atelier. Dans un dernier temps, cette étude embrassera le parti du visiteur pour déceler et comprendre les réussites potentielles des techniques, des dispositifs et des supports de médiation développés par les institutions muséales dans le but de transmettre la vie de l'artiste et sa fabrique de l'art en contexte. Ces médiations permettront de questionner la place du visiteur face à l'atelier, simple

témoin ou acteur à part entière d'un processus créatif toujours rejoué et resté opérant. Enfin, il s'agira de porter un regard critique sur ces dispositifs et sur la fiction patrimoniale qu'ils soutiennent en cherchant les limites d'un espace patrimonialisé qui peine parfois à conjuguer son authenticité avec sa capacité immersive, laquelle tient largement dans la perpétration de son sens technique et pratique.

CHAPITRE 1 – Les ateliers d’artistes : une réflexion entre muséalisation et authenticité

I – L’atelier d’artiste : un *musealia* spécifique ?

Dans notre imaginaire commun, l’atelier d’artiste est d’abord pensé comme un espace intime de création et un lieu de vie. Toutefois, l’atelier fait l’objet d’un processus de transformation quand il est intégré au champ patrimonial¹¹. Conçu en premier lieu comme un espace de production artistique et de retrait du monde extérieur, l’atelier est progressivement investi par des logiques de conservation, de valorisation et de médiation quand il devient objet de musée, entraînant ainsi une redéfinition de ses fonctions et de sa portée symbolique. C’est ce basculement de statut, en transformant l’atelier en objet de musée, qui en fait un *musealia* :

« Néologisme proposé par le muséologue tchèque Zbyněk Stránský, basé sur le mot latin *musaeum*, synonyme d’« objet de musée », mais plus précis. L’argument de Stránský est que les reproductions, les panneaux de texte et les vitrines sont aussi des objets de musée. Au sens littéral, tout objet présent dans un musée est un objet de musée. Par conséquent, *musealium* désigne un objet qui a été muséalisé par le personnel du musée, au nom de sa muséalité, afin d’entrer dans les collections. Il serait cohérent de composer une série de termes techniques non équivoques, entre autres *museofacts* comme terme générique pour désigner les muséalies : les fac-similés et les accessoires d’exposition. Néanmoins, ce terme ne rencontre pas une approbation unanime car il suggère un lien direct avec le concept de « muséalité » de Stránský¹². »

Cette définition indique que l’objet de musée a des frontières floues, il n’est pas entièrement œuvre, ni simple document mais il devient plutôt objet de musée par le processus de muséalisation. Cette transformation de l’atelier en objet de musée nécessite de mobiliser plusieurs notions dont l’authenticité, la conservation, la médiation ou encore l’expérience visiteur car c’est un objet hybride et spécifique. Ainsi, le passage de l’atelier à un objet de musée suppose un déplacement du regard : on ne regarde plus seulement un endroit de création où l’artiste a travaillé mais plutôt un support de mémoire et un dispositif de médiation.

¹¹ Davallon, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, 2006.

¹² Mairesse, François, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

a. De l'espace de travail au patrimoine

L'atelier d'artiste avant d'être transformé en objet de musée est un lieu de labeur, de création où se déploient les gestes techniques et la concentration de l'artiste. Il est à la fois espace de réalisation mais aussi espace de vie sociale. Par exemple, l'atelier de Bourdelle, impasse du Maine, constitue « un véritable creuset où s'entremêlent relations familiales et amicales : ses parents l'y rejoignent, tandis que d'autres artistes investissent comme lui les ateliers alentours¹³ ». Pour Valadon, c'est le même processus qui s'opère, elle partage son atelier avec son fils et son mari, tous les deux artistes, et ce trio s'inspire, pour ses œuvres, de la vie du quartier de Montmartre où est situé l'atelier. Dans ce contexte, l'atelier n'est pas considéré encore comme un objet de patrimoine mais plutôt comme un endroit propice à la création et aux rencontres.

Par conséquent, l'atelier d'artiste n'est pas encore perçu comme un lieu muséal. Le passage de l'espace de travail au patrimoine se fait le plus souvent après la mort de l'artiste¹⁴, par ses héritiers, par un processus de patrimonialisation. Cette transformation du lieu d'usage en un lieu conservé correspond à une logique plus large de patrimonialisation. L'atelier est alors patrimonialisé pour son caractère mémoriel et la valeur testimoniale qu'on lui attribue. Ce changement de statut de l'objet oblige une redéfinition de ses fonctions, il ne s'agit plus uniquement d'un espace de création, de production artistique mais plutôt d'un espace à protéger, à transmettre et à interpréter pour les visiteurs. C'est précisément ce transfert qui fait entrer l'atelier dans une logique patrimoniale où l'authenticité du lieu, l'empreinte du geste artistique et la présence fantôme de l'artiste deviennent des arguments majeurs dans sa conservation.

¹³ Jouanneau, Alexandra, (dir. Claire Boisserolles), *De l'éphémère au permanent. Le rôle des expositions temporaires dans la création du musée Bourdelle (1928-1938)*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2021, p.8.

¹⁴ Bättschmann, Oskar, De Poli, Aldo, Gamboni, Dario, Herrmann, Daniel F., Waterfield, Giles, « From studio to monument to museum », *Perspective*, n°1, p. 43-54.

Pour appuyer cette réflexion, on peut citer les travaux de Bättschmann et de ses coauteurs qui soulignent que l'atelier conservé participe d'un mouvement plus vaste de monumentalisation des lieux de vie et de travail de personnalités illustres¹⁵.

« Ces habitations et lieux de travail conservés pourraient être regroupés sous le terme de « musées de personnalité », suggérant non seulement leur association avec tel individu mais aussi le statut particulier que cette personne a acquis au cours de sa vie, voire même après sa mort par le biais du musée¹⁶. »

Cette citation permet d'accentuer l'importance qu'ont le processus de patrimonialisation et les discours museaux dans la construction de la figure de l'artiste. Ainsi, l'atelier ne se limite pas à un espace isolé, il appartient à un ensemble plus large de dispositifs mémoriels qui lient le visiteur à une relation sensible entre le passé de la création et le présent de la réception. Les ateliers d'artiste sont uniques car :

« Leur spécificité tient au fait qu'ils attirent et retiennent en raison de leur proximité, réelle ou supposée, avec le phénomène de la création artistique. À ce titre, ils appartiennent à la fois au passé dont ils témoignent, et au présent de la réception des œuvres, toujours actualisée par chaque sujet : ils représentent un lieu physique où ces deux moments du temps peuvent entrer en contact¹⁷. »

b. L'atelier-musée : un objet muséal hybride

Une fois muséalisé, l'atelier d'artiste devient un objet muséal spécial : un objet muséal hybride. Il est caractérisé par son hybridité structurelle, fonctionnelle et symbolique. Ainsi, l'atelier est à la croisée de plusieurs logiques : lieu de création, espace social et domestique ou encore dispositif d'exposition et objet patrimonial. De ce fait, il échappe aux catégories traditionnelles du musée pour s'inscrire dans un entre-deux instable, aux frontières floues car l'atelier-musée n'est pas seulement un lieu créatif conservé ni un musée classique mais plutôt un espace où cohabitent mémoire de l'œuvre et du geste créateur, matérialité du lieu originel et construction muséale.

¹⁵ Bättschmann, Oskar, De Poli, Aldo, Gamboni, Dario, Herrmann, Daniel F., Waterfield, Giles, « From studio to monument to museum », *Perspective*, n°1, p. 43-54.

¹⁶ *Ibid*, p. 44.

¹⁷ *Ibid*, p. 43.

Sur le plan théorique, cette notion d'hybridité des ateliers-musées peut être éclairée par la notion de *musealium*. Selon le Dictionnaire de muséologie, un *musealium* est un objet transformé par le processus de muséalisation, c'est-à-dire extrait de son contexte d'origine. Ainsi, l'objet perd sa « valeur utilitaire ou d'échange, au profit d'une valeur de témoignage ou de documentation sur l'homme et son environnement¹⁸ ». Cependant, dans le cas de l'atelier-musée ce phénomène s'étend aux objets et à l'espace de création.

La muséalisation implique donc un changement de statut fondamental. C'est ce que souligne Jean Davallon en déclarant que les *musealia* ne sont pas des objets en soi mais plutôt des « êtres de langage¹⁹ ». Il explique que :

« ce qu'il faut mettre sous le terme « objets » : au fond, les *musealia* sont moins à considérer comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des êtres de langage (ils sont définis, reconnus comme dignes d'être conservés et présentés) et des supports de pratiques sociales (ils sont collectés, catalogués, exposés, etc.)²⁰. »

Dans le cas de l'atelier-musée, ce sont les outils, les meubles et l'espace originel qui acquièrent une valeur patrimoniale non pour leur utilité mais par leur intégration dans un dispositif de médiation.

Toutefois, cette transformation de l'atelier peut parfois sembler ambiguë. Dominique de Font-Réaulx insiste sur le caractère encore peu théorisé de ce « genre muséal singulier²¹ ». Elle souligne que « L'usage est de les confondre avec les maisons d'écrivains, avec les demeures d'hommes célèbres, effaçant ainsi souvent la dimension de la collection, la part du musée dans l'atelier²². » En effet, l'atelier-musée se distingue notamment par la présence centrale de la collection d'œuvres de l'artiste et par la mise en exposition de celles-ci comme un témoignage du processus créatif. C'est précisément cette dimension du musée au cœur même de l'atelier qui en fait un objet hybride.

De plus, cette spécificité tient également à la double nature de l'atelier conservé qui « peut être considéré soit comme une sorte de document, soit comme

¹⁸ Mairesse, François, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

¹⁹ Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p. 104.

²⁰ *Ibid*, p. 104.

²¹ De Font-Réaulx, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n° 173, 2016, p. 45.

²² *Ibid*, p. 45.

un lieu de mémoire²³ ». Dans le premier cas, il isole l'artiste pour analyser son processus créatif. Dans le second cas, il propose une immersion sensible dans un environnement chargé d'affects. Cette lecture qui peut être double, participe pleinement au caractère hybride de l'atelier.

L'atelier-musée peut être aussi interprété comme un espace de médiation complexe. Si on suit la réflexion de Mieke Bal, spécialiste de la culture, vidéaste et professeure, le discours peut être décrit comme « apo-deictic²⁴ », c'est-à-dire à la fois démonstratif et autoritaire. De ce fait, les dispositifs de médiation montrent et interprètent en même temps, de manière simultanée. Cette réflexion transposée aux cas des ateliers-musées permet de démontrer que l'exposition ne se contente pas de présenter les œuvres mais affirme implicitement comment l'artiste créait. Ainsi, le lieu devient un récit incarné où l'espace fait lui-même office de discours.

Cette hybridité de l'atelier d'artiste repose aussi sur l'articulation entre objet et processus. Duncan Camron, introduit la notion de « kinetifact²⁵ » afin de désigner les phénomènes en action que le musée cherche à rendre lisibles²⁶. Par exemple, l'atelier-musée souhaite montrer le geste du créateur, bien que figé, à travers les témoins matériels comme les outils et œuvres en cours, invitant ainsi le visiteur à reconstituer mentalement l'activité passée. Les visiteurs doivent par le biais des « kinetifact » apprendre un nouveau langage, le langage muséal. L'atelier est alors donné à voir, le public doit le lire comme le reste visible d'un acte de création.

Par ailleurs, l'atelier-musée met en tension les termes d'art et d'artisanat. De ce fait, on peut citer les travaux d'Howard Becker rappelant que :

« Les membres des mondes de l'art distinguent souvent l'art de l'artisanat. Ils reconnaissent que la création artistique exige des compétences techniques qui peuvent être considérées comme des savoir-faire artisanaux, mais ils insistent généralement sur le fait que les artistes apportent au produit quelque chose qui dépasse la simple maîtrise technique : une contribution liée à leurs capacités créatives et à leurs dons, donnant à chaque objet ou performance un caractère unique et expressif²⁷. »

²³ Bättschmann, Oskar, De Poli, Aldo, Gamboni, Dario, Herrmann, Daniel F., Waterfield, Giles, « From studio to monument to museum », *Perspective*, n°1, p. 44.

²⁴ Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996, p. 3.

²⁵ Cameron, Duncan, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education1 », *Curator*, vol.11, p.33-40, 1968.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Becker, Howard Saul, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 2014, p. 272.

En effet, dans l'atelier-musée, les outils et les matériaux deviennent des indices d'une vision artistique qui participe à la construction du mythe du créateur. Le lieu expose ainsi des outils et le travail inachevé de l'artiste, pouvant être relié au monde de l'artisanat, mais aussi la transformation symbolique de ce travail en œuvre.

Cette dimension est renforcée par ce que Walter Benjamin nomme « l'aura ». Il explique que :

« ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art [n'est] jamais totalement détaché de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur singulière de l'œuvre d'art "authentique" trouve son fondement dans le rituel, au sein duquel elle puisait sa valeur d'usage originelle et première²⁸ »

Ici, l'atelier-musée peut être envisagé comme le lieu d'un « rituel sécularisé²⁹ » où l'authenticité de l'œuvre reste liée à son inscription dans une tradition et à son unicité. Il devient alors, si on suit cette réflexion, un espace de consécration où se rejoue symboliquement l'acte de création, où la présence de l'artiste semble encore perceptible à travers les traces conservées.

L'hybridité des ateliers-musées se manifeste également dans sa cohabitation entre sphère privée et sphère publique. Laura Castro décrit ces lieux comme des espaces « semi-publics³⁰ » où les objets prennent un sens uniquement dans leur contexte. Ces éléments sont :

« en particulier la mémoire personnelle et ses supports matériels : l'édifice et son environnement (les biens immobiliers) et la collection (le mobilier), preuves tangibles de la personnalité et de la pensée de l'individu. Chacun de ces éléments, qui constituent un tout indissociable, établit avec les autres un jeu d'influence réciproque³¹ »

De ce fait, l'atelier de Suzanne Valadon au musée de Montmartre montre l'imbrication étroite entre vie domestique et production artistique qui est caractéristique de ces lieux hybrides. L'atelier-musée conserve les marques de l'intime, chez Suzanne avec son espace de toilette ou encore la chambre de son fils Maurice Utrillo, en les soumettant au regard du public.

²⁸ Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Castro, Laura, « Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal », *Culture & Musées*, 34, 2019, p. 173.

³¹ *Ibid.*, p. 175.

Ce mixte des fonctions est particulièrement visible dans des ensembles comme l'atelier-maison Pellan, « qui touche à de nombreuses facettes du propriétaire, comprenant à la fois lieu d'inspiration, lieu de travail et lieu de vie privée³² ». Ainsi, le public est spectateur privilégié en observant un mélange entre intimité biographique et génie créateur. « L'atelier maison devient un théâtre de la mémoire où le temps est suspendu³³. » En effet, l'espace déploie une expérience immersive basée sur la présence supposée de l'artiste. Les ateliers-musées sont des lieux d'exposition mais surtout des espaces de projection symbolique et affective.

Pour continuer cette réflexion sur l'atelier lieu intime et espace de création, on peut citer les travaux de Daniel Fabre qui propose de considérer ces lieux comme des « objets-personnes³⁴ ». L'atelier-musée n'est plus seulement un contenant de collections, mais une extension de l'être de l'artiste, un réceptacle de sa présence physique et spirituelle. Ainsi, les ateliers permettent de donner accès à une forme d'intériorité, réelle ou reconstruite, qui participe de son attractivité. La valeur du lieu tient autant à ce qu'il montre qu'à ce qu'il suggère.

Enfin, l'atelier-musée s'inscrit dans une réflexion plus large sur la relation entre production et diffusion de l'art. De ce fait, Laurier Lacroix souligne que les pratiques contemporaines tendent à « réduire l'espace et la distance entre la création et l'exposition de leur travail³⁵. » L'atelier-musée apparaît alors comme une réponse à cette séparation, en combinant dans un même lieu le processus créatif de l'œuvre et sa présentation. Ainsi, il offre au visiteur l'illusion d'un accès direct au temps de la création alors qu'en réalité c'est le produit d'un dispositif muséal élaboré.

Ce caractère hybride peut se retrouver également dans l'expérience du visiteur. Les musées-ateliers permettent de répondre aux multiples attentes des visiteurs, notamment celles de la quête de connaissances ou encore de l'expérience contemplative et émotionnelle³⁶. De ce fait, l'atelier-musée produit une expérience globale où se mêlent curiosité, authenticité et ressourcement. C'est ce qui en fait un

³² Dubreuil, Martine, « L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. », *Muséologies*, 2012, vol. 6, no 1, p. 104.

³³ *Ibid*, p. 115.

³⁴ Fabre, Daniel, *Emotions Patrimoniales*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2015.

³⁵ Lacroix, Laurier, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006, p. 33.

³⁶ Falk, John H., Dierking, Lynn D., *The Museum Experience Revisited*, Londres, Routledge, 2016.

objet muséal à part entière dont la singularité tient précisément à sa capacité à maintenir vivante la tension entre création, mémoire et exposition.

Pour résumer, l'atelier-musée peut être défini comme un objet muséal hybride en raison de la superposition de ses statuts, à la fois lieu et collection, document et mémoire, espace privé et espace public, dispositif scientifique et expérience sensible.

II – Muséalisation et authenticité

Avant d'aborder les conditions de conservation et de reconstruction des ateliers-musée, il est important de définir ce que ce mémoire entendra par la notion d'authenticité. Si on se réfère au *Dictionnaire de muséologie*, l'authenticité est « une qualité conférée ou un statut basé sur la perception qu'a un individu, ou un groupe d'individus, d'un objet physique, d'un assemblage, d'un événement ou d'une expérience, comme étant l'objet particulier de patrimoine culturel qu'il prétend être³⁷ ». Cette définition met en lumière que l'authenticité ne repose pas uniquement sur des caractéristiques matérielles objectives, mais également sur des croyances, des jugements et des cadres d'interprétation. Par conséquent, « l'authenticité n'est pas toujours une qualité ou un statut de type vrai/faux [...], elle admet toutes sortes de degrés³⁸ ».

Ainsi, dans le cas des ateliers-musées, l'authenticité ne peut être pensée uniquement comme la fidélité matérielle à un état passé. Elle repose sur une articulation entre témoins du passé, reconstitutions et interprétations.

a. Conserver l'authentique : entre trace et reconstruction

L'atelier-musée se présente comme un espace où l'authenticité est revendiquée avec force, le visiteur y cherche la trace du geste créateur, la présence de l'artiste et plus largement un lieu figé, demeuré fidèle à son origine. Cependant, cette

³⁷ Mairesse, François, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

³⁸ *Ibid.*

authenticité n'est jamais immédiate, elle est toujours le résultat d'un travail de sélection, de conservation et de reconstitution. Ainsi, l'atelier muséalisé ne donne-t-il pas à voir le lieu original intouché mais plutôt une forme stabilisée du passé qui est rendue lisible par les discours muséaux. Tout l'enjeu est de comprendre comment l'authentique peut être fabriqué et mis en scène.

L'authenticité est ici indissociable de la figure moderne de l'artiste. Selon Pierre-Michel Menger, sociologue français, l'individualité artistique, depuis le XVIII^e siècle, repose sur une intériorité singulière qu'il faut préserver de l'imitation et des influences extérieures³⁹. Cette réflexion amène à penser que muséaliser l'atelier d'artiste reviendrait à figer cette singularité dans la matière du lieu. De cette manière, les outils, les objets ou encore l'agencement des espaces pourraient garantir la présence de la personnalité créatrice de l'artiste.

Selon, Walter Benjamin :

« l'authenticité d'une chose réside dans tout ce qu'elle peut transmettre d'elle depuis son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir d'évocation historique. Puisque celui-ci se fonde sur celle-là, si la chose tombe dans la reproduction, là où sa durée matérielle s'est dérobée aux hommes, son pouvoir de témoignage historique s'en trouve tout aussi ébranlé⁴⁰. »

Pour l'auteur, l'authenticité d'une chose tient à ce qu'elle transmet depuis son origine. Cette continuité peut être fragilisée dès qu'intervient la reproduction car celle-ci détache l'objet de son cadre traditionnel et affaiblit son « aura⁴¹ ». Cependant, toute reconstruction muséale relève d'un processus en remplaçant la présence unique de l'objet par une présence reconstituée et l'expérience directe par une expérience cadrée. Ainsi, l'atelier-musée ne conserve-t-il pas seulement une trace mais il produit-il ce qu'on pourrait qualifier d'aura seconde.

Cette tension apparaît très nettement dans les cas de reconstitutions d'ateliers déplacés ou recréés comme celui de Brancusi au Centre Pompidou.

« Dans le cas de l'atelier Brancusi à Paris, par exemple, on a opté pour une solution de déplacement et pour la reconstruction dans un nouveau contexte. Les espaces qui en résultent, en bordure du Centre Pompidou, doivent être qualifiés de stériles, mais ils demeurent préférables à une destruction pure et simple. La comparaison de l'état

³⁹ Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002.

⁴⁰ Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

⁴¹ *Ibid.*

actuel de l'atelier Brancusi avec les photographies de l'atelier original démontre que tous les espaces qui ne sont plus habités et qui sont conservés deviennent des espaces morts⁴². »

Ici, l'important n'est pas seulement de sauver un contenu mais de maintenir une lisibilité patrimoniale du geste créateur. La conservation devient alors un compromis entre intégrité historique et intelligibilité muséale⁴³.

Comme énoncé en amont, la patrimonialisation, selon Jean Davallon, permet de changer le statut de l'objet en le soustrayant à son usage ordinaire⁴⁴. Toutefois, il analyse trois étapes clés du passage des objets au statut patrimonial. Tout d'abord, il faut la reconnaissance de l'œuvre comme monument en mettant l'accent sur le caractère exceptionnel du lieu, on doit y voir l'expression du génie et cela doit être légitimé par des experts⁴⁵. Dans un second temps, l'objet transformé doit constituer un savoir, relever des disciplines comme l'histoire de l'art pour justifier et donner un sens à la collection (ici l'atelier) et l'authentifier⁴⁶. Ainsi, le musée ne se contente pas de montrer, il internalise le discours savant dans l'organisation spatiale de l'exposition. L'authenticité est donc toujours médiatisée par un dispositif de présentation qui établit la relation entre l'objet et le public⁴⁷.

Par ailleurs, Nathalie Heinich démontre que l'authenticité ne doit pas être pensée comme une qualité absolue mais plutôt comme la « continuité du lien entre l'objet en question et son origine : un produit et son terroir, un document et son producteur, le résultat d'un acte et son intentionnalité, l'œuvre insubstituable et son auteur particulier⁴⁸. » Dans ce cas, restaurer ou reconstituer un atelier peut renforcer sa lisibilité tout en modifiant ce que l'on prétend conserver. L'authenticité est une valeur située, socialement attribuée et non une propriété purement matérielle. Dans l'atelier-musée, l'enjeu est donc moins de préserver un état figé plutôt que de

⁴² Bäschmann, Oskar, De Poli, Aldo, Gamboni, Dario, Herrmann, Daniel F., Waterfield, Giles, « From studio to monument to museum », *Perspective*, n°1, p. 47.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Davallon, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, 2006.

⁴⁵ Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p. 110.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸ Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 239.

maintenir une continuité crédible entre les traces subsistantes et l'histoire qu'elles rendent perceptibles.

Si on poursuit cette réflexion, Daniel Fabre permet de penser cette conservation comme une véritable machine à manipuler le temps.

« Conserver [...] désigne le moment de mise à l'épreuve du traitement patrimonial, celui où émergent les débats doctrinaux les plus récurrents, qui donnent forme aux règlements et aux opinions en matière de patrimoine en tant que machine à manipuler le temps. Bien entendu, cet anneau de la chaîne patrimoniale s'est trouvé, en Europe occidentale, placé au cœur de l'âge monumental qui a vu se former, à l'occasion des premières controverses, les répertoires d'arguments⁴⁹. »

Ainsi, le patrimoine ne fige pas simplement le passé, il le réorganise pour le rendre présentable et transmissible. Dans cette perspective, l'atelier muséalisé n'est pas un vestige brut mais plutôt une forme de temporalité reconstituée dans laquelle la trace matérielle importe autant par le récit que par sa propre présence. La préservation de l'authenticité repose sur une tension entre l'originalité des éléments conservés et la reconstruction de leur mise en forme⁵⁰.

Cet aspect est mis en avant par l'autrice Mieke Bal quand elle affirme que l'exposition comble l'écart entre la chose et le discours par la narration. L'atelier-musée n'est jamais l'atelier d'origine car :

« Le simple fait d'exposer l'objet — de le présenter tout en apportant des informations à son sujet — pousse le sujet à relier le “présent” des objets au “passé” de leur fabrication, de leur usage et de leur signification. C'est l'un des niveaux auxquels l'exposition relève du récit. L'autre niveau sur lequel le récit intervient réside dans la nature nécessairement séquentielle de la visite⁵¹. »

Cette citation permet de comprendre que les objets muséalisés sont rendus intelligibles grâce au récit muséal, l'authenticité est toujours médiatisée. La visite devient ainsi une opération de lecture pendant laquelle le public reconstruit mentalement un monde de création à partir d'indices (d'objets) soigneusement mis en scène.

Par ailleurs, cette reconstruction n'est pas un défaut du musée, elle est la condition de son efficacité. De ce fait, Duncan Camron rappelle que le musée agit

⁴⁹ Fabre, Daniel, *Emotions Patrimoniales*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 58.

⁵⁰ Fabre, Daniel, *Emotions Patrimoniales*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2015.

⁵¹ Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996, p. 4.

par un langage non verbal fondé sur les objets réels, mais que ce langage dépend de l'environnement construit autour des objets. Le dispositif muséal crée des relations et réduit les interférences, il permet de guider la traduction du sens⁵². Toutefois, cette intelligibilité repose souvent sur un effet de vraisemblance plutôt que sur une restitution intégrale fidèle au passé. L'atelier-musée présente un état révolu, mais celui-ci résulte d'un processus de sélection, de mise en scène et parfois même de recomposition a posteriori. Howard Becker permet d'éclairer ce mécanisme en montrant que la création artistique s'inscrit dans des mondes de l'art collectifs, tandis que l'institution muséale tend à privilégier la figure d'un créateur singulier. La conservation de l'atelier contribue ainsi souvent à occulter la dimension collaborative de la production artistique au profit d'une représentation plus unifiée et cohérente de l'artiste isolé⁵³.

Une question demeure : qu'est-ce qui est vraiment authentique, le lieu originel, l'agencement initial, le témoin de l'usage ou bien l'effet de présence produit par la muséographie ? D'après tous les auteurs précédemment cités, on peut établir que la réponse réside dans un entre-deux. L'atelier-musée conserve des fragments originaux mais leur sens ne se déploie qu'au sein d'un système de reconstruction muséale.

b. Le processus créatif au cœur d'une fiction patrimoniale

Si l'authenticité de l'atelier-musée repose sur la conservation des traces matérielles, elle repose tout autant sur une mise en récit du processus créatif. L'atelier muséalisé ne dépeint pas seulement un lieu de travail disparu, il crée une fiction patrimoniale donnant l'impression au visiteur d'accéder à la genèse de l'œuvre. Cette fiction n'est pas un mensonge mais une construction discursive. De ce fait, l'atelier-musée ne se contente pas de conserver, il raconte la création⁵⁴.

Mieke Bal insiste sur le fait que l'exposition transforme l'objet en signe qui comble l'écart entre le présent de la chose et le passé de la fabrication. Ainsi, le

⁵² Cameron, Duncan, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education1 », *Curator*, vol.11, p.33-40, 1968.

⁵³ Becker, Howard Saul, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 2014.

⁵⁴ Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996.

visiteur est invité à relier ce qu'il voit à ce qu'il imagine du travail de l'artiste. Dans le cas des ateliers-musées, ce phénomène est particulièrement marqué car chaque objet, outil, semble renvoyer au geste du créateur. Le lieu devient alors un texte spatial à lire et la visite un parcours narratif⁵⁵.

« L'autre niveau auquel le récit intervient réside dans la nature nécessairement séquentielle de la visite. La "visite guidée" relie les différents éléments de l'exposition pour le "second sujet" (le visiteur). Parcourir un musée revient à lire un livre. Les deux récits se superposent sans pour autant être identiques. Ces récits tendent à suivre ce que Gananath Obeyesekere appelle des "modèles mythiques". Ce terme désigne des mythes paradigmatiques puissants qui servent de modèles à la construction d'autres mythes similaires, tels que le mythe du "bon sauvage", lequel nourrit d'autres mythes parallèles ou dérivés du primitivisme⁵⁶. »

Cette dimension narrative s'appuie sur des modèles mythiques puissants. Dans cette citation, l'auteure démontre que les discours muséaux tendent à naturaliser certains récits en les faisant passer pour des évidences. Pour les ateliers-musées, les discours muséaux s'appuient sur le mythe du créateur solitaire, exclu du monde extérieur et absorbé par son œuvre. Cela permet au musée de produire une image cohérente du génie artistique alors même que la création est souvent collective, comme c'est le cas pour les œuvres de Bourdelle.

Pour déconstruire ce mythe de l'artiste créateur, on peut s'appuyer sur l'ouvrage *Art worlds*, d'Howard Becker, qui introduit le concept « d'édition⁵⁷ ». En effet, le musée simplifie la réalité du travail pour renforcer la lisibilité du récit. Ainsi, l'atelier-musée privilégie des objets qui soutiennent la légende de l'artiste comme des esquisses, des croquis ou encore des outils. C'est une forme d'édition posthume qui construit une image cohérente, et parfois fictive, de l'artiste⁵⁸.

Jean Davallon permet d'inscrire cette lecture dans une théorie plus générale de la médiation. Le musée n'est pas un simple contenant d'objets, il est producteur de sens en organisant les relations entre les choses, les textes, les parcours de visite et le public. L'atelier-musée relève parfaitement de cette logique car il transforme l'espace créateur en un support d'interprétation. Le visiteur ne découvre pas un

⁵⁵ Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Becker, Howard Saul, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 2014.

⁵⁸ *Ibid.*

atelier intact mais plutôt un montage de l'atelier qui donne à penser une continuité entre la vie de l'artiste, son travail et sa postérité⁵⁹.

D'autre part, pour créer la fiction patrimoniale l'atelier-musée doit créer un environnement propice à celle-ci. Duncan Cameron précise que :

« Le concepteur de l'exposition et son designer créeront également des environnements pour les artefacts ou les kinéfacts qui, a) réduisent le "bruit" ou les interférences dans la transmission du message et, b) facilitent la traduction grâce à des relations significatives entre les artefacts ou kinéfacts et par l'emploi d'autres langages non verbaux tels que la couleur, la forme et la texture⁶⁰. »

Cette citation souligne le fait que le musée doit être capable de constituer des environnements pouvant réduire le bruit et favoriser la traduction du message. Dans le cas des ateliers-musées, cette traduction passe notamment par la scénographie qui aide les visiteurs à attribuer une signification aux objets exposés. Les objets sont bien présents mais ils s'inscrivent dans une organisation qui en facilite le sens. Ce que produit alors le musée est une vérité construite par la mise en scène et les relations entre objets plutôt qu'une restitution fidèle d'un contexte et d'une authenticité disparus⁶¹.

De plus, Dominique de Font-Réaulx rappelle que le musée-atelier est souvent pris dans une tension entre document et interprétation⁶². L'atelier-musée doit à la fois préserver un état supposé des lieux mais aussi produire un récit accessible à tous les publics. L'objectif dans tous les ateliers-musées est de faire sentir la présence de l'artiste, mais en réalité cette présence est toujours fabriquée par une fiction muséale⁶³.

Pour poursuivre cette réflexion, Rosanna Pavoni propose deux types de Maisons des Illustres, celles qui cherchent à restituer un document d'époque, les maisons-musées descriptives et celles qui proposent une lecture du passé, les maisons-musées interprétatives⁶⁴. L'atelier-musée oscille entre ces deux logiques,

⁵⁹ Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p. 99-123.

⁶⁰ Cameron, Duncan, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education I », *Curator*, vol.11, 1968 p. 36.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² De Font-Réaulx, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n° 173, 2016, p. 45-55.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Pavoni, Rosanna, « House Museums: Types, Interpretation and Reuse », *Museum International*, 2002.

il souhaite montrer l'atelier tel qu'il était dans le passé mais il ne peut le faire qu'à travers des reconstitutions et des choix scénographiques. Ainsi, la fiction patrimoniale n'annule pas la vérité des lieux, elle en constitue juste la forme communicable.

Dans cette perspective, l'atelier-musée peut être compris comme une estampe littéraire ou comme une fiction spatiale crédible qui construit une image du processus créatif qui semble naturelle parce qu'elle s'appuie sur des traces réelles. Mais ces traces sont toujours intégrées à une logique d'exposition qui les transforme en signes. Le visiteur ne voit jamais le passé lui-même, il voit seulement une version du passé rendue plausible par la muséographie⁶⁵.

En définitive, l'atelier-musée n'est pas la simple conservation d'un lieu de travail. Il est une forme de récit patrimonial qui organise la mémoire de la création à travers des objets, des espaces et des dispositifs de médiation. Son authenticité tient moins à l'immutabilité matérielle du lieu qu'à la cohérence du montage qui permet d'en faire sentir l'histoire. C'est en ce sens qu'il constitue un objet muséal profondément hybride, à la fois trace et interprétation, relique et reconstruction, présence et fiction⁶⁶.

III – Les deux études de cas : deux modèles de muséalisation

a. Le musée Bourdelle : préserver l'atelier-monument

Situé au 18 rue Antoine Bourdelle, dans le 15^{ème} arrondissement de Paris, le musée Bourdelle constitue un exemple paradigmatique de muséalisation d'un lieu de création, où l'atelier conservé de l'artiste est au cœur du dispositif muséal⁶⁷. Aujourd'hui le musée appartient à la Ville de Paris. Antoine Bourdelle s'installe dans l'ancienne cité des artistes de Montparnasse, à l'époque 16 impasse du Maine, où il y vit et y travaille pendant plus de quarante ans. Le musée s'ancre alors dans un lieu profondément biographique et chargé d'histoire. A partir de 1885, l'artiste

⁶⁵ Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p. 99-123.

⁶⁶ Davallon, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, 2006.

⁶⁷ Site du Musée Bourdelle.

loue les lieux puis investit progressivement plusieurs ateliers voisins, au sein d'un environnement collectif où « se côtoient peintres, sculpteurs, graveurs et artisans⁶⁸ » faisant de cet endroit un véritable foyer de création.

Figure majeure de la sculpture moderne, Bourdelle s'impose comme « l'un des trois grands sculpteurs du début du XXe siècle⁶⁹ », au côté de Rodin et de Maillol. L'artiste développe des œuvres marquées par « le sens de la construction et des formes synthétiques⁷⁰ » comme *l'Héraklès archer*, une de ses plus emblématiques sculptures. Il est reconnu à l'échelle nationale et internationale, il participe à l'Armory Show en 1913, expose en Europe et aux Etats-Unis, reçoit d'importantes commandes publiques, notamment en Argentine et en Pologne⁷¹. Lors de sa mort en 1929, la presse souligne l'ampleur de sa renommée artistique : « Sa mort subite fait songer à l'écroulement d'un Titan⁷² » ; « La sculpture française est en deuil ⁷³ ».

Bourdelle s'illustre particulièrement dans le domaine de la sculpture monumentale qu'il contribue à renouveler en pensant ses œuvres en grand, comme des formes destinées à dialoguer avec l'espace public⁷⁴. Ainsi, ses réalisations telles que la *Vierge à l'offrande* ou le *Monument à Mickiewicz* témoignent de cette ambition caractérisée par des dimensions colossales et une esthétique synthétique. Cette approche de la sculpture trouve ses racines notamment dans une profonde fascination pour l'Antiquité. Ses œuvres puisent dans la mythologie et développent un langage formel épuré, fondé sur un « travail net, dépouillé et sans nuance⁷⁵ », qui s'affranchit à la fois des normes académiques et de l'héritage de Rodin. Cette tension entre retour aux sources et modernité inscrit l'œuvre de Bourdelle « au cœur des prospections les plus audacieuses de l'art moderne⁷⁶ ».

En parallèle de sa carrière de sculpteur, Bourdelle joue un rôle essentiel dans la formation des futurs artistes. Il est enseignant pendant vingt ans à l'académie de la Grande Chaumière où il forme plus de 500 élèves venus du monde entier, parmi

⁶⁸ Site du Musée Bourdelle.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

lesquels on peut compter l'artiste Giacometti⁷⁷. Cette volonté pédagogique trouve un écho dans la muséalisation de son atelier, pensé comme un lieu vivant transmettant savoirs et pratiques.

La transformation de l'atelier-maison de Bourdelle en espace muséal repose sur une volonté familiale forte et inscrite dans une logique de transmission mémorielle. « Après la mort du maître, le passage de relais voit l'affirmation inlassable et tenace de Cléopâtre Sevastos-Bourdelle. A force de visites, de campagnes de presse et de persuasions militantes, le projet connaît une première ébauche en 1938 alors que sourdent les premiers affrontements européens⁷⁸. » Cette mobilisation aboutit à l'ouverture d'un premier musée en 1949, marquant l'aboutissement d'un processus de patrimonialisation initié dans la sphère privée. Selon Alexandra Jouanneau, Cléopâtre s'impose alors comme « l'unique protagoniste aux commandes⁷⁹ », orientant la muséalisation selon sa propre vision.

La muséalisation des ateliers de Bourdelle se caractérise par un glissement significatif. En effet, le projet muséal initial de Bourdelle, pensé de son vivant, portait sur l'exposition monumentale de ses œuvres. Cependant, de nos jours, le musée représente plus une valorisation de « l'atelier et des lieux de vie, porteurs de mémoire⁸⁰ ». Ainsi, l'atelier devient un « atelier-monument⁸¹ » où l'espace lui-même est patrimonialisé au même titre que les œuvres.

Par ailleurs, le caractère exceptionnel de l'atelier-musée de Bourdelle repose sur la préservation remarquable de l'authenticité matérielle des lieux. Contrairement à de nombreux ateliers souvent recomposés, celui de Bourdelle est présenté comme « un atelier totalement unique en France et presque même dans le monde⁸² » souligne Ophélie Ferlier-Bouat, conservatrice du patrimoine, à la direction du musée Bourdelle. Cette dernière insiste sur le fait que l'atelier de

⁷⁷ Site du Musée Bourdelle.

⁷⁸ Jaurégui, Léa, « L'atelier ardent (1929-1949) : une archéologie de la muséalisation militante de l'atelier-musée Antoine Bourdelle », *Culture & Musées*, n°34, 2019, p265.

⁷⁹ Jouanneau, Alexandra, (dir. Claire Boisserolles), *De l'éphémère au permanent. Le rôle des expositions temporaires dans la création du musée Bourdelle (1928-1938)*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2021, p. 141.

⁸⁰ Théault, Chloë, « Le musée Bourdelle, lieu de mémoire et de valorisation d'une collection monographique », *In Situ*, n°29, 2016.

⁸¹ Magnien, Aline, « « Bourdelle intime » : Compte rendu d'exposition (Paris, musée Bourdelle, 13 novembre 2013-16 mars 2014) », *Histoire@Politique*, 2023.

⁸² Grossin, Benoit, « Musée Bourdelle : les ateliers du maître fidèlement sauvegardés et une nouvelle scénographie des collections », *Radio France*, 2023.

sculpture « n'a jamais été modifié, jamais été repeint⁸³ ». Ainsi, chaque élément, mobilier, outil ou œuvre en cours participe à la suspension du temps. Les restaurations ont privilégié la conservation de l'existant en consolidant les matériaux d'origine afin de maintenir « cette patine du temps⁸⁴ » et de permettre au visiteur de « sentir véritablement l'âme de la création ⁸⁵».

Cette fidélité au lieu d'origine s'accompagne d'une mise en exposition qui valorise ce qu'on pourrait qualifier d'esprit de l'atelier. Le parcours muséal s'organise dans les espaces historiques, où se déploient sculptures, dessins, archives et études préparatoires, permettant de saisir les processus de création « à l'œuvre » en dialogue avec l'architecture originelle⁸⁶. L'atelier devient ainsi un outil de médiation, notamment à travers des dispositifs didactiques proposant une approche « visuelle, tactile et sonore⁸⁷ » des techniques sculpturales.

En résumé, le musée Bourdelle incarne un modèle de muséalisation fondé sur la continuité, une volonté d'authenticité et de transmission. En associant la reconnaissance internationale de l'artiste, la conservation du lieu de création et la valorisation du processus artistique, il transforme l'atelier en un véritable lieu de mémoire, où l'œuvre reste intimement liée à son contexte de production.

b. Le musée de Montmartre : reconstituer l'univers de Valadon

Le musée de Montmartre propose quant à lui un modèle de muséalisation qui diffère du musée Bourdelle. En effet, celle-ci repose sur la reconstitution afin de restituer l'univers artistique de Suzanne Valadon.

Situé dans la Maison du Bel Air, l'une des plus anciennes bâtisses de la Butte, le musée s'inscrit dans un environnement chargé d'histoire et marqué par « l'effervescence artistique de ses ateliers⁸⁸ » et la vie des cabarets qui ont façonné l'identité de Montmartre. Ce Montmartre en contexte est essentiel pour comprendre

⁸³ Grossin, Benoît, « Musée Bourdelle : les ateliers du maître fidèlement sauvegardés et une nouvelle scénographie des collections », *Radio France*, 2023.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Dossier de presse, exposition *Bourdelle et l'Antique : une passion moderne*, au musée Bourdelle, du 04 octobre 2017 au 04 février 2018.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Site du Musée de Montmartre.

la figure de Suzanne Valadon qui est indissociable de cet environnement. Elle a appartenu à ce milieu artistique du berceau à la tombe⁸⁹. Le musée de Montmartre a été créé en 1960 et le lieu est une propriété de la Ville de Paris mais géré par la société Kléber Rossillon.

Pour mieux comprendre la muséalisation de l'atelier du « trio infernal », il est important d'être familier de la figure de l'artiste Suzanne Valadon. La peintre a un parcours assez atypique et profondément ancré dans la culture montmartroise. Issue d'un milieu populaire, elle débute dans l'univers du cirque mais se blesse à l'âge de quinze ans signant l'arrêt de sa carrière⁹⁰. Elle se lance alors comme modèle et muse pour des grands noms du monde de l'art comme Degas, Renoir ou encore Toulouse-Lautrec. Ce sont ces mêmes peintres qui vont la pousser à développer son génie de la peinture. Artiste admirée pour son trait « dur et souple⁹¹ », elle développe une œuvre indépendante de tout courant ou école. Suzanne Valadon s'impose petit à petit dans un monde dominé par les hommes. Sa singularité artistique se traduit par une esthétique basée sur la sincérité, elle refuse de « produire de jolies peintures destinées à être accrochées dans des cadres dorés, elle choisit de représenter la complexité et l'intensité de la vie⁹² ». Par exemple, ses nues se distinguent par leur frontalité en « montrant sans détour toutes les imperfections de leurs corps ⁹³».

Le lien entre Suzanne Valadon et Montmartre est indissociable, c'est une véritable appartenance existentielle, Suzanne écrit à un de ses amis que « Montmartre était mon foyer. Ce n'était que dans ses rues que l'on trouvait l'excitation, l'amour et les idées⁹⁴ ». Ce quartier nourrit son imaginaire et sa fabrique artistique. Son atelier est par ailleurs un espace de sociabilité et de création lorsqu'elle ouvre les portes à ses proches et admirateurs, récréant ainsi une forme

⁸⁹ Somerville, Kristine, « Suzanne Valadon of Montmartre », *The Missouri Review*, 2025, vol. 48, n°2.

⁹⁰ Darblay, Louise, « Muse ou peintre révolutionnaire : qui était Suzanne Valadon ? », *Art Basel*, janvier 2025.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Somerville, Kristine, « Suzanne Valadon of Montmartre », *The Missouri Review*, 2025, vol. 48, n°2.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

de bohème. Cette dimension vivante du quartier de Montmartre représente un enjeu majeur dans la muséalisation de l'atelier.

Cependant, à l'opposé du musée Bourdelle, fondé sur la persévération d'un atelier aussi authentique que possible, le musée Montmartre repose sur une reconstruction quasi intégrale de l'atelier. L'atelier-appartement du 12 rue Cortot, était habité par Suzanne Valadon, son fils Maurice Utrillo et son mari André Utter, à partir de 1912. Toutefois, « Après la mort d'Utter en 1948, le lieu change plusieurs fois de propriétaires et les espaces intérieurs sont transformés au fil des années. Aussi, un demi-siècle plus tard, il ne reste rien ou presque du mythique atelier de Valadon ⁹⁵ ». La muséalisation prend donc ici la forme d'une enquête historique et scénographique visant à recréer un espace disparu.

Ainsi, le projet de reconstruction conçu par le scénographe Hubert Le Gall, inauguré en 2014, est défini comme une « restitution vivante⁹⁶ ». Pour ce faire, le scénographe s'appuie sur des archives variées : anciennes photographies, lettres, témoignages, œuvres, peintures... Il reconstitue minutieusement l'agencement et l'atmosphère de l'atelier du temps de Suzanne Valadon. De ce fait, cette démarche vise moins à restituer une vérité matérielle qu'à produire une expérience immersive et sensible. L'atelier, reconstitué au plus proche de la réalité du « trio infernal », donne au visiteur un sentiment que « l'artiste vient à peine de quitter son atelier, pinceaux éparpillés, tubes de peinture ouverts et palette barbouillée, chevalet déplié⁹⁷ ».

Toutefois, cette reconstruction implique également une part d'interprétation. En effet, le mobilier et les objets disparus ont tous été chinés afin de correspondre à l'esthétique et aux usages de l'époque. Ici, l'authenticité ne réside pas dans l'intégrité des éléments originaux mais plutôt dans la cohérence d'ensemble et la capacité à restituer une ambiance, une atmosphère. Ainsi, le projet de Hubert Le Gall cherche à redonner vie à l'atelier en recomposant les traces matérielles de l'existence artistique⁹⁸.

⁹⁵ Peresan-Roudil, Delphine, « L'atelier de Suzanne Valadon, capsule temporelle au cœur de Montmartre », *Beaux Arts*, 2025.

⁹⁶ La Rédaction, « Paris : Atelier-appartement de Suzanne Valadon, une reconstitution vibrante au Musée de Montmartre - XVIII^e arr », *Paris la Douce*, 2026.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

C'est pourquoi, l'atelier reconstitué met en scène des éléments qui constituent la vie quotidienne et créative de l'artiste comme le poêle, les espaces de travail, les pinceaux et les lieux de vie (chambre et cabinet de toilette). Pour autant, ce lieu scénographié s'inscrit dans une muséographie plus large où les collections permanentes retracent l'histoire de Montmartre, ses ateliers, ses vies d'artistes, son bateau-lavoir ou encore son fameux cabaret le Lapin Agile⁹⁹.

Le musée de Montmartre propose un autre modèle de muséalisation d'atelier d'artiste. Ici, l'atelier est recréé à partir de fragments. Cette approche permet de restituer non seulement un espace mais aussi un mode de vie et une identité artistique en faisant de l'atelier de Suzanne Valadon un lieu fortement mémoriel et sensible.

⁹⁹ Site du Musée de Montmartre.

CHAPITRE 2 – Retrouver l’artiste dans son atelier : entre mise en scène et héritage

I – In situ : Une création en contexte, configuration des lieux, authenticité, respect

a. Le lieu original comme garantie d’authenticité

Se rendre au musée Bourdelle, autrefois impasse du Maine, aujourd’hui rue Antoine Bourdelle, c’est fouler l’endroit même où l’artiste a livré ses œuvres majeures et y a passé des moments intimes, familiaux et privés. Il en va de même pour Suzanne Valadon, qui a habité la Maison du Bel Air, avec son fils et son mari, avant que les lieux ne soient muséalisés bien des années plus tard. La localisation s’impose donc comme critère premier dans la garantie de l’authenticité du lieu originel.

Pour chacun des musées-ateliers, il convient de souligner combien ces lieux de création s’inscrivaient dans le bouillonnement artistique de leur époque. Ainsi :

« Avant d’être un quartier de bureaux et de magasins, Montparnasse fut l’épicentre de la création artistique dans l’entre-deux-guerres. Son nom d’ailleurs, emprunté à la montagne grecque qui héberge les muses dans la mythologie, lui est donné, dit-on, avec humour par des étudiants fauchés du Quartier latin qui y déclamaient des vers. Au début du XX^e siècle, les artistes en quête d’ateliers spacieux et accessibles jettent leur dévolu sur cette zone en friche proche du centre historique de la capitale¹⁰⁰. »

Bourdelle et des artistes comme Zadkine ou Chagall, qu’on appelle alors les « Montparnos ¹⁰¹ » vont contribuer à faire de ce quartier un véritable laboratoire où s’exprime la modernité. Aujourd’hui l’effervescence des Années Folles n’est plus mais l’endroit attire encore beaucoup de badauds et touristes grâce aux nombreux ateliers et la brasserie Rotonde par exemple. Il en va de même avec le Montmartre de Suzanne Valadon, haut lieu de la création et poumon culturel de Paris à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, un lieu fréquenté par des artistes de renom comme Toulouse-Lautrec, Degas, Renoir, un lieu où l’on danse, on chante, on invente, on crée... Montmartre est à cette époque « le théâtre d’une vie de bohème, modèle et

¹⁰⁰ Bousser, Nicolas, « Sur les traces des artistes de Montparnasse en 9 lieux emblématiques », *Beaux-Arts*, avril 2026.

¹⁰¹ *Ibid.*

fruit de l'inspiration des artistes de l'avant-garde¹⁰² ». La Butte est encore de nos jours un repère culturel avec son incontournable place du Tertre, ses galeries, ses caricaturistes ou son musée Dali. Force est donc de constater que nos ateliers d'artistes ont été muséalisés notamment pour leur implantation géographique dans des quartiers parisiens hautement historiques et particulièrement versés dans l'art et la création.

Par ailleurs, outre la localisation et l'attractivité du quartier, l'architecture même des bâtiments s'impose comme gage de conformité au réel puisqu'elle semble avoir traversé le temps. Ainsi, le constat est particulièrement frappant au musée Montmartre où les archives et tableaux présentent une Maison du Bel Air parfaitement reconnaissable aujourd'hui encore avec son jardin donnant sur les vignes et son bâtiment haut surplombé par l'atelier des artistes (annexe 7 ; fig. 36 ; annexe 7 ; fig.47).



Fig. 36 : Tableau de René Zimmermann (1904-1991), *La Maison d'Utrillo* (Montmartre), 1933, huile sur toile, Musée de Montmartre, acquis grâce au soutien de la Fondation pour le Rayonnement du Musée de Montmartre, © Jade Vauquelin.



Fig.. 47 : Vue depuis le jardin du musée de Montmartre sur l'atelier de Suzanne Valadon, en 2026, © Jade Vauquelin.

Par ailleurs, il convient de mettre en lumière les espaces hors-normes que constituent ces ateliers-musées. Choisis par les artistes à l'écart du Paris Haussmannien dans les champs de blé et les vignes, ils présentent l'intérêt d'offrir un cadre inspirant et surtout de larges et hauts espaces propices à la création avec

¹⁰² Daubrée, Anne, « Exposition Valadon à Paris : à quoi ressemblait Montmartre au tournant du XXe siècle ? », *Connaissance des arts*, janvier 2025.

notamment d'imposantes surfaces vitrées essentielles à la sculpture comme à la peinture. Ces grands domaines ont probablement permis la transformation en musée dans la mesure où ils offrent aujourd'hui l'espace suffisant pour l'accueil des publics et l'on y déambule aisément en tant que visiteurs.

Enfin, pour conclure ce paragraphe sur le lieu originel garant d'authenticité et, pour prendre le contre-pied de ce qui vient d'être dit sur l'immensité des lieux, il faut avouer combien le visiteur aime à plonger dans l'intime, dans le secret, dans le privé, au fond de l'âme de l'artiste en jetant un œil dans une chambre ou un cabinet de toilette, en feuilletant ses albums photos ou en s'approchant de son mobilier. Ainsi, l'on vit presque l'expérience de la méridienne tant chez Bourdelle que chez Valadon car ces objets nous sont donnés à voir comme s'ils avaient traversé le temps. Si l'on s'y attarde, la puissance de notre imagination pourrait nous surprendre à y voir un modèle féminin de Bourdelle ou Suzanne Valadon en personne (annexe 7 ; fig. 44 ; annexe 7 ; fig. 54).



Fig. 9 : Séance de pose sur la méridienne de l'atelier de peinture, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 12 : Vue de l'atelier de peinture avec la méridienne, en 2026, © Jade Vauquelin.

Pour que l'illusion prenne, savoir que l'artiste y a vécu et travaillé ne suffit pas, encore faut-il que la reconstitution des lieux et notamment de l'atelier, élément phare de la visite, opère pour offrir un véritable voyage dans le temps aux spectateurs.

b. Reconstituer l'atelier : immersion et fiction patrimoniale

Pour permettre l'immersion et la fiction patrimoniale, une attention particulière a été accordée aux ateliers de création. Chacun des musées étudiés, avec des approches très différentes, a travaillé pour le visiteur l'illusion du réel. Ainsi, des expériences immersives répondant parfaitement à nos imaginaires collectifs sont proposées dans une mise en scène très bien orchestrée voire quasi théâtralisée où tout a été pensé dans le moindre détail.

Au musée Bourdelle, l'atelier est figé dans le temps et a conservé la configuration d'origine, avec son grand escalier conduisant à la mezzanine, son imposante verrière lumineuse, l'abondance de moules en plâtre, les pièces de collection de l'artiste (annexe 5 ; fig. 16 ; annexe 5 ; fig.22). Tout se passe comme si le sculpteur venait juste de quitter les lieux, comme si on s'attendait à le voir surgir d'un instant à l'autre. Cette impression est renforcée par l'absence des scénographies muséales dites du « white cube ». Le seul texte de médiation a été délibérément placé à l'entrée de l'atelier et aucun cartel ne figure sous les œuvres. Ce choix est affirmé par la directrice Ophélie Ferlier-Bouat :

« C'est un véritable sanctuaire. Il est très important dans cette pièce emblématique qu'il n'y ait pas de cartel, pas d'explication, mais qu'il y ait cette atmosphère de création ! On voit qu'Antoine Bourdelle mélangeait en fait ses propres œuvres, comme le Centaure mourant¹⁰³ ».

L'accès à l'atelier se fait par la volonté propre du visiteur qui est invité lui-même à vivre l'expérience immersive et à connaître l'émerveillement que procure ce voyage dans le temps. Cet effet surprenant est particulièrement flagrant chez le jeune public qui exprime dans un cri d'étonnement sa surprise à la découverte d'un tel lieu. C'est l'effet « wow » garanti ! L'émerveillement est suscité également par la préservation de l'atelier dans son état premier : aucune trace de modernité, un parquet ancien qui garde les marques du temps, des murs et des matériaux bruts, une accumulation d'ouvrages, une confusion d'objets et un savant désordre. Et, si l'on ne le fait pas car on possède les codes du musée, tout est accessible sans

¹⁰³ Grossin, Benoit, « Musée Bourdelle : les ateliers du maître fidèlement sauvegardés et une nouvelle scénographie des collections », *Radio France*, 2023.

barrière, sans cordelette, sans vitrine d'exposition, comme si l'on entrait chez un proche, un ami, un familier et que l'on pouvait s'autoriser à toucher ce qu'on voit.

« On croirait presque que le sculpteur vient de s'absenter. Tout a été méticuleusement conservé : le parquet en point de Hongrie, les lambris, couleurs des murs, les traces d'aménagements successifs (comme les clous), les traces du temps (les fissures) et même les graffitis de la main de Bourdelle sur les murs ! La restauration menée en 2022 a permis de consolider le bâtiment, de stabiliser les écailles de peinture sur les murs, de restaurer les œuvres et de remplacer les textiles abîmés¹⁰⁴ ».



Fig. 14 : Bourdelle et Rhodia adolescente dans l'atelier de sculpture, vers 1926, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 28 : Mur des moulages, © Pierre Antoine.

La reconstitution de l'atelier au musée Montmartre, quant à elle, diffère de l'approche du musée Bourdelle. Si le scénographe Hubert Le Gall au début des années 2010 s'est évertué à retrouver l'âme des lieux et à reconstituer aussi fidèlement que possible et très minutieusement le lieu de création du « trio infernal » avec son poêle, son petit cabinet de toilette, ses toiles en cours de création, ses palettes maculées de peinture, allant même jusqu'à noircir les plafonds de suie et donnant à voir les traces du temps avec des empreintes de cadres aux murs (annexe 7 ; fig. 40 ; annexe 7 ; fig. 56), ce n'est pas l'authentique atelier de Suzanne Valadon, de Maurice Utrillo et d'André Utter puisqu'ils y ont vécu et travaillé une quinzaine d'années mais que les lieux ont connu après eux d'autres propriétaires et inévitablement des modifications considérables. Les volumes initiaux des pièces ont été recréés, les objets et le mobilier ont été chinés pour retranscrire l'atmosphère d'origine. Le visiteur fait donc une expérience immersive comme au musée

¹⁰⁴ Annexe 2 ; *Introduction*, p. 65.

Bourdelle mais tout est fac-similé, reproduction ou objets d'époque brocantés. Pourtant la magie opère : le parquet grince, la lumière inonde les lieux et les odeurs fortes de térébenthine saisissent les visiteurs. L'illusion est complète ! Participent également de cet effet de réel saisissant la présence d'un hall d'appartement ou même la reconstitution de la chambre de Maurice Utrillo (annexe 7 ; fig. 49). De même qu'on est amené à le vivre au musée Bourdelle, au musée Montmartre également le visiteur est acteur de sa visite, pousse des portes, jette un œil, entre délibérément dans l'atelier et plonge dans l'intimité du trio.



Fig. 40 : Suzanne Valadon dans son atelier, son fils Maurice Utrillo (assis à droite) et André Utter, peintres français, vers 1920, épreuve argentique, photographie d'Henri Martinie / Roger Viollet, © Musée de Montmartre.



Fig. 56 : Vue de la mezzanine dans l'atelier de Suzanne Valadon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.

Les ateliers de Montmartre et de Bourdelle qui sont des ateliers in situ garantissent une authenticité puisqu'ils donnent à voir la création contextualisée dans des univers réels ou fictifs mais nécessairement aptes à susciter l'émerveillement.

II – Les œuvres, témoigner de la production artistique

a. L'œuvre comme trace du processus artistique

De toute évidence, ce qui fait la force du musée Bourdelle et l'éloigne du musée de Montmartre, c'est la prolifération et l'exhaustivité d'œuvres imputables à l'artiste in situ, alors que les œuvres du « trio infernal » ne sont pas majoritairement représentées dans les salles d'exposition de la Butte.

L'œuvre de Bourdelle est variée. « Il aurait créé environ 300 pastels, essentiellement des portraits féminins, aux effets vaporeux, exposés au Salon dans les années 1890¹⁰⁵ ». Nombreux sont ceux que l'on peut voir dans l'atelier de peinture comme le charmant *Portrait à l'ombre* de 1892 qui représente Marie Laprade, premier grand amour de Bourdelle. Figurent également aux murs deux autoportraits : l'un à 17 ans, laissé inachevé, et l'autre à 47 ans, coiffé d'un chapeau de paille.

Peintre et pastelliste, Bourdelle est surtout connu pour ses sculptures monumentales qui trônent magistralement dans l'atelier-musée. D'emblée, une fois la billetterie franchie, le cloître accueille le visiteur avec son gardien de bronze, l'incontournable *Héraklès archer*. L'œuvre a littéralement stupéfié la critique et le public au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1910. La sculpture puise son sujet dans la mythologie grecque puisqu'elle représente l'instant décisif où Héraklès, lors du sixième travail, vise les oiseaux du lac Stymphale aux serres d'airain et s'apprête à décocher sa flèche contre ces créatures monstrueuses. Le modèle est arc-bouté et un vide béant s'ouvre sous sa jambe gauche, le geste se suffit sans flèche ni carquois et les pieds sont des pattes de lion. La tension du corps montre la puissance du héros antique dans une approche brute du métal et des muscles taillés à vif. La portée de ce chef d'œuvre est telle que plusieurs exemplaires figurent dans les plus grands musées du monde (annexe 5 ; fig. 21).

Outre *l'Héraklès archer*, le buste de *La Roumaine*, inspiré par Fanny Moscovici, élève de Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière et praticienne à l'atelier de 1925 à 1928, s'impose comme une œuvre majeure de la production du sculpteur. Cette œuvre est en terre crue et a été modelée à l'aide de boulettes de glaise écrasées par le pouce du sculpteur. La terre a été abîmée lors du moulage mais Bourdelle a voulu conserver la sculpture. Lors du séchage, la terre s'est

¹⁰⁵ Annexe 1 ; *Bourdelle peintre et pastelliste*, p. 62.

rétractée, provoquant de nombreuses fissures. « Cette œuvre est un témoin rare et fragile du modelage original issu de la main de l'artiste. Bourdelle appréciait particulièrement la souplesse de la terre et la rapidité d'exécution qu'elle permet : « La vie est courte, il faut se hâter de réaliser son œuvre », disait-il¹⁰⁶ ».

Double de l'artiste, la créature hybride du centaure, mi-homme mi-cheval, tient une place considérable dans l'œuvre de Bourdelle et s'incarne sous les traits du *Centaure mourant*. A nouveau le thème mythologique est mis en avant et Bourdelle choisit l'expiation de cet être fabuleux avec sa tête posée sur l'épaule et son bras qui retient la lyre d'Orphée dans un dernier chant poétique. Bourdelle se représente souvent en centaure, « allégorie de l'Esprit maîtrisant la matière¹⁰⁷ ». Il était donc logique pour sa veuve Cléopâtre que cette sculpture trône en majesté dans la chapelle ardente de son atelier à la mort du sculpteur.

« Le Centaure réintègre alors l'atelier où il fut élaboré. Penchant sa tête au-dessus du cercueil, il semble pleurer son créateur. L'artiste est mort, mais il demeure vivant dans sa création. Par une opération de transfiguration, le Centaure incarne désormais Bourdelle, sa présence même dans l'atelier. Il est devenu le gardien du sanctuaire¹⁰⁸ ».

Notre analyse des créations majeures de Bourdelle se limitera aux exemples précédemment cités mais l'œuvre est plurielle puisque tout ce qui est offert aux yeux du spectateur a été façonné de la main de Bourdelle ou de ses élèves.

Face à cette prolifération d'œuvres de l'artiste, le musée de Montmartre fait pâle figure dans la mesure où il n'expose qu'un nombre très restreint d'œuvres du trio et seulement trois huiles de l'artiste Suzanne Valadon : *Le Jardin de la rue Cortot*, *Autoportrait au miroir* et *Portrait de Maurice Utrillo*. Dans son *Autoportrait au miroir*, elle se représente par touches visibles, larges et colorées, sans concession. Elle y dévoile son environnement de proximité et casse les codes de l'autoportrait bourgeois avec audace. Le visiteur mesure la chance qui lui est donnée de se retrouver face une telle œuvre d'art mais comment ne pas ressentir une légère déconvenue devant la rareté des œuvres de l'artiste dont on visite un atelier si bien reconstitué ?

¹⁰⁶ Annexe 2, *La Roumaine et le modelage*, p. 66.

¹⁰⁷ Annexe 2, *Centaure mourant*, p. 66.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 66.

Si l'on fait indubitablement l'expérience du processus artistique au musée Bourdelle, les œuvres présentes dans l'atelier-musée de Montmartre donne davantage à voir une vie de quartier qu'elle n'offre une trace de ce processus et la création tient davantage à ce qui fait atelier qu'à ce qui est œuvre dans ce dernier lieu.

b. L'exposition de l'inachevé, des outils et des pratiques

L'atelier du « trio infernal » crée l'illusion du réel en grande partie grâce aux indices qui nous orientent vers la création picturale. Ainsi s'offrent aux visiteurs, pêle-mêle, dans un désordre scénographié, des reproductions de tableaux originaux de Suzanne Valadon, des chevalets maculés de peinture, des cadres vides, des boîtes de peinture vieilles par le temps et l'usage, des escabeaux, des pinceaux usagés, des pots en grés, des lampes à l'huile, des esquisses et même, comble du réel, de la poussière, des taches, des chiffons sales... (annexe 7 ; fig. 50 ; annexe 7 ; fig. 52).

La même prolifération d'objets de peinture et de sculpture s'offre au regard du visiteur chez Bourdelle mais il sait que chaque objet qu'il regarde a connu l'artiste, du moindre ciseau, de la moindre pointe aux hautes selles de sculpture à plateau rotatif patinées par le temps. Cela s'observe dans les multiples legs que Rhodia Dufet-Bourdelle, la fille du sculpteur, a généreusement confiés à la Ville de Paris (annexe 6 ; fig. 31 ; annexe 6 ; fig. 32). Ces legs entretiennent la part du vivant de l'artiste, toujours là, prêt à saisir l'outil adéquat et à faire résonner son bruit créateur dans l'atelier. La création n'a donc pas de fin chez Bourdelle quand elle montre un aspect plus fini au musée de Montmartre. Le visiteur de Montparnasse a l'impression de vivre une forme de continuité dans le processus créatif tant la représentation de l'inachevé est forte, tout est encore en devenir, nous pourrions être les nouveaux élèves de Bourdelle qui vont reprendre les ébauches présentes en grand nombre dans l'atelier.

Partout, des photographies rappellent que ces lieux ont été hantés par la création. Des artistes de renom les ont fréquentés et des élèves ont fait leurs armes dans ces lieux, se prenant au jeu de poser pour la postérité dans des clichés très largement exposés aux yeux du visiteur.

La représentation de l'inachevé ou plus largement l'idée de continuité dans la création témoigne nécessairement de la production artistique et occupe une attention centrale dans les ateliers-musées.

III – D'autres modèles d'ateliers-musées

a. L'atelier ou l'œuvre potentielle

Pour élargir la réflexion sur la muséalisation des ateliers d'artiste et dépasser la dualité musée Bourdelle/musée de Montmartre, il convient d'évoquer d'autres modèles.

Prenons l'exemple du musée Rodin, situé non loin des Invalides, qui expose un nombre important de sculptures de l'artiste et de Camille Claudel. Le parcours muséal propose différents temps, de la genèse de ses travaux à sa prospérité et à sa mort. L'hôtel particulier était plus un lieu d'habitation que de création et le musée ne se revendique nullement comme un atelier-musée. Pourtant, par bien des aspects, on peut rapprocher la démarche muséale de l'atelier d'artiste. Ainsi, de nombreuses œuvres sont présentées sur des sellettes de sculpture comme si elles trônaient dans l'atelier, c'est le cas notamment du célèbre buste de Balzac. Une vitrine nous donne à voir la collection d'antiques de Rodin qui n'est pas sans laisser penser à celle qui figure dans l'atelier de peinture de Bourdelle. Autre élément évocateur de l'atelier la salle 13 dite « A la gloire de Rodin » où sont exposées ses premières œuvres en plâtre avec cette étape de la création souvent liée à l'atelier¹⁰⁹.

C'est parfois par ce qui est donné à voir de l'intime, par l'accumulation d'objets authentiques et par l'adéquation entre l'espace muséal et le lieu de vie de l'artiste que la comparaison peut s'établir sans qu'il s'agisse d'atelier d'artiste. L'on pense notamment aux Maisons des Illustres telles la maison de George Sand à Nohant où l'endroit est montré comme un lieu propice à la production littéraire¹¹⁰. Certes la scénographie ne crée pas l'effet d'un atelier mais l'atmosphère plonge le spectateur dans la création et notamment la production littéraire. Evoquons encore la maison

¹⁰⁹ Site du Musée Rodin.

¹¹⁰ Site de la Maison de George Sand à Nohant.

Victor Hugo, place des Vosges, qui dépeint plusieurs facettes de l'écrivain artiste qui fait des meubles, de la pyrogravure, de la peinture, de la marqueterie¹¹¹.

Ainsi, sans être érigé au statut d'atelier, il arrive bien souvent que le musée contienne en substance un caractère hautement lié à la création in situ.

b. L'atelier comme décor narratif

A contrario, il arrive parfois que l'atelier-musée ne réponde pas aux attentes du visiteur nourri par l'imaginaire du génie créatif dans son atelier.

Ainsi, certains visiteurs pourraient-ils s'interroger sur la pertinence d'un musée-atelier comme celui de Delacroix qui, extérieurement, a tout d'un atelier d'artiste avec sa grande verrière, son espace de verdure et son escalier extérieur mais qui ne parvient pas à recréer l'espace de l'atelier de peinture tant il ne présente pas les caractères énoncés précédemment : la représentation de l'inachevé, la fabrique de l'art, l'accumulation d'outils, l'authenticité des lieux soumis à l'épreuve du temps¹¹²... Un tel parcours s'apparente davantage à une Maison des Illustres comme la maison Balzac avec son parcours biographique et chronologique de salle en salle¹¹³. Mais l'intérêt de ce musée, c'est non seulement de savoir où a vécu le génie et où il a créé mais surtout d'appréhender, en dehors des grands classiques figurant au Louvre, certaines de ses œuvres moins connues, leur abondance, leur diversité, et les sources d'inspiration de l'auteur.

Il en va de même du musée Gustave Moreau, qu'on pourrait qualifier de musée-maison-atelier puisque le rez-de-chaussée et le premier étage sont dédiés à l'habitation et que les deuxième et troisième étages sont des ateliers. Si ces derniers s'apparentent davantage à des lieux d'exposition avec l'accrochage tapisserie voulu par l'artiste, tout ce qui relève du processus créatif semble volontairement s'effacer devant les œuvres¹¹⁴. Le musée Zadkine, récemment réouvert, suit la même logique de mise en avant des œuvres, reléguant au second plan l'atelier de création pour en faire davantage un atelier d'exposition des œuvres¹¹⁵.

¹¹¹ Site de la Maison de Victor Hugo.

¹¹² Site du Musée National Eugène-Delacroix.

¹¹³ Site de la Maison de Balzac.

¹¹⁴ Site du Musée National Gustave Moreau.

¹¹⁵ Site du Musée Zadkine.

La diversité des approches des ateliers-musées permet donc selon le projet muséal de mettre l'accent tantôt sur la création tantôt sur la narration avec une focale sur la vie de l'artiste et son œuvre.

CHAPITRE 3 – Donner à voir la fabrique de l’art : le visiteur au cœur de l’atelier, acteur ou témoin ?

I – De l’institution aux visiteurs : analyse des discours

Les musées-ateliers s’attachent à un ou des profils d’artistes dont il convient d’explorer toutes les facettes de l’existence et de la création. Au-delà des lieux évocateurs, le rôle des médiations passent nécessairement par l’élaboration de discours propres à élever l’artiste au statut de mythe ou de légende. Une attention particulière sera donc accordée à l’ensemble des discours, qu’ils soient narratifs ou oraux, qu’il s’agisse de faire parler les œuvres ou les lieux.

a. Construire la figure l’artiste

Construire la figure de l’artiste, c’est pour le visiteur parvenir à en cerner toutes les subtilités et pour la médiation, c’est mettre tout en œuvre pour que les messages passent et que les visiteurs soient en situation de réception.

La première façon de discourir sur l’artiste est de faire une narration, de raconter son histoire et d’établir des supports qui seront ces canaux de diffusion. Le premier chapitre de la narration s’écrit à la billetterie où des plans et des dépliants sont remis aux visiteurs avides de connaissances ou de découvertes. L’histoire se prolonge dans le musée qui regorge de supports écrits, des textes de salles aux cartels, en passant par les fléchages et les repères signalétiques. Les deux musées étudiés ont fait le choix de recourir uniquement aux textes de salle, renonçant à tout cartels dans les ateliers afin de pas nuire à l’expérience immersive avec des dispositifs qui briseraient l’illusion du réel en rappelant un parcours classique de visite au musée.

Les textes de salles au musée Bourdelle sont donnés à lire avant de pénétrer dans l’atelier de peinture et l’atelier de sculpture. Ce sont des grands formats qui s’apparentent à des plaques de métal (qu’on pourrait prendre pour du bronze), qui proposent des textes concis structurés en trois paragraphes avec des informations essentielles sur la vie de l’artiste, le lieu et quelques éléments remarquables du

mobilier. Ils peuvent sembler d'emblée un peu lacunaires ou ont fait l'objet d'un travail de sélection de l'information. Ils sont très accessibles à la compréhension grâce à des structures de phrases simples, un vocabulaire usuel, une police très lisible et une mise en page aérée. Outre la traduction en anglais qui est d'usage, un QR Code situé en bas du texte permet aux visiteurs, à la fois de connaître l'application de visite du musée mais aussi d'obtenir un complément d'informations s'il est souhaité. En quelques phrases bien choisies, le mythe se construit autour de l'artiste avec un focus sur ce que le visiteur est amené à découvrir derrière la porte. Un horizon d'attente est ainsi créé et c'est avec impatience que l'on veut devenir le visiteur privilégié à qui on a donné la possibilité d'entrer dans l'intimité même de Bourdelle (annexe 8 ; fig. 57 ; annexe 8 ; fig. 58). Au-delà de l'artiste pour qui le visiteur est venu, c'est l'homme qui nous est donné à voir dans son quotidien, dans sa banalité. Ainsi, peut-on lire dans le texte de salle de l'atelier de peinture : « Le mobilier « de famille » choisi par Bourdelle est toujours en place : son bureau et sa commode en noyer, le meuble à pastels, le lit de repos d'époque Restauration...¹¹⁶» Cette façon de présenter l'artiste permet de ne pas le réduire à son statut d'artiste mais lui confère une humanité pleine et entière apte à construire le mythe. La médiation a donc ici ce rôle particulier de tisser chaque élément inhérent à l'artiste pour les lier à une histoire.

Les textes de salle au musée de Montmartre sont regroupés dans ce qui fait office de hall d'appartement. Un immense panneau retrace les grandes étapes de la vie de Suzanne Valadon, le fond à motif choisi par la médiation entrave quelque peu la lisibilité des informations. La traduction en anglais en police rouge est encore moins lisible que le texte en français et finalement c'est davantage par les photographies de Suzanne et de ses tableaux également présentes sur le texte de salle qu'on s'immerge dans la vie de l'artiste (annexe 9 ; fig. 63 ; annexe 9 ; fig. 64). Deux autres textes de médiation accompagnent ce premier panneau : l'un est consacré à Suzanne Valadon et l'autre à Maurice Utrillo (annexe 9 ; fig. 61 ; annexe 9 ; fig. 62). La démarche est tout autre, l'objectif étant essentiellement de justifier aux yeux du visiteur les choix de reconstitution scénographique opérés par Hubert le Gall puisque l'intérieur de l'appartement de Suzanne Valadon est très souvent

¹¹⁶ Annexe 8 ; fig. 57, p. 125.

une source d'inspiration pour sa peinture. C'est ce que précise cet extrait du texte de médiation :

« Son environnement quotidien lui sert de modèle. Son décor se retrouve ainsi dans ses toiles : ce petit salon avec des meubles de style, un canapé, une cheminée, le rideau d'une antichambre et des cadres, ou bien encore une pièce où une servante prépare l'eau chaude ¹¹⁷».

Outre son intérieur, la médiation laisse comprendre que la figure de l'artiste, Suzanne Valadon, se construit également dans le quartier de Montmartre où on aime à l'appeler la Reine de Montmartre car tout le monde la connaît sur la Butte, elle qui n'est pas une artiste mondaine. L'atelier-musée, s'il n'est pas centré uniquement sur le personnage de Suzanne Valadon, permet donc de construire cette légende de la montmartroise bohème. Enfin, dans une approche critique toute relative, on peut noter qu'aucun écrit ne précise que tout ce qui figure dans l'atelier n'a pas appartenu à l'artiste, à son fils ou à son mari. Ce sont des objets chinés, de brocante, conformes à la période qui permettent la reconstitution d'époque. Il faut noter également qu'il n'existe aucune application de visite.

La médiation écrite se double souvent d'une médiation orale et elle est particulièrement travaillée au musée Bourdelle qui a fait le choix de ne pas proposer de visite guidée des collections permanentes avec une personne physique. Pour ce faire, seules existent les visites-ateliers, souvent adressées au jeune public mais dont le coût est plus élevé et la réservation obligatoire. Un outil spécial a été créé pour le musée Bourdelle, il s'agit d'une application de visite développée par Smartapps et téléchargeable sur smartphone¹¹⁸. Cette application propose sept parcours de visite : nouveaux regards (19 œuvres, 35min), parcours chefs d'œuvres (12 œuvres, 30min), parcours intégral (36 œuvres, 1h30), atelier de sculpture (10 œuvres, 20min), atelier de peinture (8 œuvres, 20min), parcours ludique de 6 à 99 ans, architecture et jardin (20min). Pour des raisons évidentes liées à la thématique de ce mémoire, nous analyserons essentiellement les deux parcours « atelier de peinture » et « atelier de sculpture ». Equipé de ses écouteurs, le visiteur se place en état de réception et va établir une proximité avec la vie de l'artiste. Deux voix narrent les parcours de visite en tant que narrateurs omniscients sans fond musical.

¹¹⁷ Annexe 9 ; fig. 61, p. 129.

¹¹⁸ Site du Musée Bourdelle

Le visiteur lance l'écoute et la bande-son s'accompagne de photographies qui illustrent le propos. Ce dispositif est inclusif dans la mesure où toute personne malentendante peut néanmoins accéder aux informations grâce à une retranscription de l'audio. Cette application de visite a été conçue autour de la figure de Bourdelle et contribue à construire et nourrir le mythe de l'artiste, à la fois peintre et sculpteur. Ainsi est-il rappelé dès l'introduction de l'atelier de peinture, que l'expérience proposée doit mener à une pleine connaissance de l'artiste :

« Au milieu de sa collection de bric et de broc et de son mobilier chiné, Bourdelle présente ses propres créations - sculptées ou peintes - à la curiosité des amateurs. Pour le visiteur d'aujourd'hui, comme pour les hôtes d'autrefois, pousser la porte de l'atelier de peinture, c'est entrer dans l'intimité d'un monde intérieur, partager l'histoire d'une œuvre et d'une vie¹¹⁹ ».

Le parcours accorde une place importante à la famille de l'artiste et à toutes celles et ceux qui ont façonné l'homme. A de nombreuses reprises sont évoquées Cléopâtre et Rhodia, la femme et la fille de Bourdelle, ce qui permet d'humaniser profondément l'artiste et ce qui souligne également le rôle prépondérant de l'épouse dévouée qui a contribué au succès et à la postérité de l'artiste. Ainsi peut-on entendre dans la partie consacrée à Cléopâtre :

« Devenue la compagne de l'artiste, elle renonce à la sculpture. Leur fille Rhodia naît en 1911. Pour permettre à Bourdelle de se consacrer pleinement à son œuvre, elle prend en charge la gestion des ateliers, en véritable chef d'entreprise. Elle se charge des comptes d'ouvriers, surveille les moulages et les fontes, planifie les modèles et élèves, tient les relations épistolaires, négocie avec la banque... Et si nécessaire, elle participe aux travaux d'agrandissement des sculptures¹²⁰ »

L'application nous invite ensuite à gagner l'atelier de sculpture : « Vous entrez dans l'atelier où Emile Antoine Bourdelle s'installe peu après son arrivée dans l'impasse du Maine en 1885 et dans lequel il travaille plus de 40 ans, jusqu'à sa dernière année¹²¹ ». Un objet est particulièrement mis en valeur, c'est le fauteuil en style néo-gothique travaillé par le père de Bourdelle, ébéniste et sculpteur sur bois. Au-delà de l'objet, c'est toute une histoire familiale qui est liée à ce fauteuil et qui

¹¹⁹ Annexe 1 ; *Introduction*, p. 61.

¹²⁰ Annexe 1 ; *Cléopâtre Sévastos Bourdelle*, p. 64.

¹²¹ Annexe 2 ; *Introduction* p. 65.

contribue à l'écriture du mythe. Bourdelle s'inscrit dans un héritage artisanal et artistique, notamment grâce à la figure du père :

« Grâce à lui, le jeune Bourdelle apprend à copier des meubles anciens. Il acquiert ainsi le sens de l'architecture, ce qui lui permet de comprendre la structure d'une œuvre. Peu après son arrivée à Paris, Bourdelle fait venir ses parents, malgré ses maigres ressources. Son père continue son activité dans l'impasse du Maine jusqu'à ses 82 ans¹²² ».

Au cours des quarante années impasse du Maine, on apprend que Bourdelle a étendu ses ateliers aux ateliers avoisinants, son premier atelier devenant alors un petit studiolo où il médite, où il dessine et où il accueille des personnalités du monde entier¹²³. Bourdelle a acquis une notoriété qui va vite dépasser les murs et de son atelier et les frontières de Montparnasse pour prendre une dimension internationale. Il fera notamment poser plusieurs grands de ce monde comme le président de la République argentine Marcelo de Alvear dans des fauteuils de son père précieusement conservés. Le parcours se poursuit avec la même idée de donner à voir qui était l'artiste en évoquant les multiples sources qui l'ont inspiré. A des fins personnelles et pédagogiques, Bourdelle comme Rodin ou de nombreux autres sculpteurs, possède des reproductions en plâtre de sculptures de référence pour son inspiration. Elles figurent principalement sur le mur des moulages, elles sont révélatrices des goûts et des découvertes de l'artiste. La collection de « Bourdelle montre la diversité de ses sources d'inspiration. Si les références antiques sont habituelles, les œuvres médiévales sont moins attendues¹²⁴ ». Puis après la construction de la figure de l'artiste vient comme une apothéose le moment de la rencontre et l'on est invité à nous approcher du mur opposé à la verrière pour découvrir un autoportrait en statuette d'Antoine Bourdelle :

« vêtu de son célèbre costume en velours côtelé qui est alors la tenue des ouvriers. Il s'affiche ainsi en artisan, fier de ses origines, pour qui le labeur est une vertu. Trapu (il mesure 1m66), la tête penchée vers le sol tel un bœuf, la barbe fournie, le front bombé, la tête baissée, il semble absorbé dans des pensées créatrices¹²⁵. »

¹²² Annexe 2 ; *Fauteuil et mobiliers rustiques*, p. 68.

¹²³ Annexe 2 ; *Introduction*, p. 65.

¹²⁴ Annexe 2 ; *Le murs des moulages*, p. 67.

¹²⁵ Annexe 2 ; *Autoportrait sans bras*, p. 69.

L'homme et l'artiste sont nés sous nos yeux ; pour le visiteur, l'expérience est totale. Si cette application présente des atouts, les surveillants de salle interrogés n'hésitent pas à confier qu'elle est peu utilisée ; des stratégies de communication devront être mises en place pour une plus large diffusion auprès du public.

La médiation orale du musée de Montmartre est confiée à un guide qui prend un groupe d'une quinzaine de personnes maximum qu'il n'équipe pas d'audio-guide. Il mène le groupe vers des étapes clés du parcours : le jardin et les vignes d'où on peut voir l'ancien cabaret du *Lapin Agile* qu'affectionnait particulièrement Suzanne Valadon, la visite de la collection permanente essentiellement centrée sur le quartier de Montmartre et le théâtre d'ombre du *Chat Noir*, cabaret très prisé où tous les vendredis après-midi, peintres, poètes et musiciens se retrouvaient pour chanter, réciter des vers et partager des moments conviviaux entre artistes et amis. Le groupe est ensuite amené à quitter ces lieux, à repasser par le jardin et à gagner un autre bâtiment qui présente dans les étages l'appartement-atelier reconstitué du « trio infernal ». La visite de l'atelier constitue un moment fort du parcours et le guide pose alors davantage la légende de Suzanne Valadon qu'il a été difficile d'établir dans les collections permanentes où elle est une figure artistique parmi d'autres dans le Montmartre de la fin du XIXe, début du XXe siècles. Mais, si l'atelier est davantage centré sur l'artiste, elle n'en est pas moins la mère du célèbre Maurice Utrillo et l'épouse d'André Utter. C'est donc plus un atelier partagé qui est donné à voir et l'on peine à individualiser l'artiste. Appréhender la figure artistique de Suzanne Valadon est moins évidente qu'elle ne l'est pour Bourdelle et peut-être le discours mériterait-il d'être enrichi et recentré sur l'artiste. On apprend néanmoins que :

« Suzanne Valadon, avant de peindre, était modèle, modèle pour des peintres comme Renoir, Toulouse-Lautrec ou encore Degas, qui sont ceux qui l'ont poussée vers le pas de la création. Dans un premier temps, elle s'exerce au dessin, puis à la peinture, elle a un parcours atypique¹²⁶ ».

L'on apprend également combien il était compliqué d'être une femme artiste à cette époque et de vivre de son art. Maurice Utrillo, son fils, restera davantage dans la

¹²⁶ Annexe 3, p. 70.

postérité alors même que sa mère lui a tout appris, lui a tout transmis et l'a lancé dans le monde de l'art¹²⁷.

Ces analyses comparées des discours narratifs et oraux permettent de souligner l'importance des médiations et leur rôle prépondérant dans la construction de la figure de l'artiste. Dans les ateliers-musées, ces discours sont d'autant plus importants qu'ils sont la seule façon pour le visiteur d'appréhender des lieux qu'on s'efforce de présenter dans leur authenticité.

b. Transmettre le goût de l'atelier

Dans les discours, l'artiste et l'atelier sont indissociables car la visée n'est pas uniquement de proposer des monographies d'artistes mais on s'intéresse aussi au processus artistique et on aimerait transmettre le goût de l'atelier.

C'est flagrant au musée Bourdelle où une salle est dédiée aux techniques. Une telle salle n'existe pas au musée de Montmartre mais pour autant le goût de l'atelier est tout de même suggéré par la magie des lieux et suscité par le bouillonnement de la bohème montmartroise qui tient une place centrale au musée.

Pour revenir à la salle des techniques du musée Bourdelle, elle est contiguë à l'atelier de sculpture dont elle est l'extension. Elle nous livre le secret de la création, notamment de la sculpture qui est un processus complexe. Mais au-delà d'explications purement théoriques, elle offre des approches sensibles avec la matériauthèque qui permet de toucher différentes matières comme le bronze, la plâtre, le marbre avec différentes traces d'outils, le marbre poli, la pierre ou encore la terre (annexe 6 ; fig. 33). Cette expérience sensorielle est complétée par des perceptions visuelles avec le dispositif intitulé « jeux d'éclairage » qui permet de faire pivoter la reproduction d'un buste en bronze de Bourdelle et de choisir parmi différents éclairages celui qui correspondra le plus à l'intention qui veut être donnée (annexe 6 ; fig. 35). Un jeu fait de cubes dont les faces pivotent rappelle aux visiteurs que des ateliers de l'envergure de ceux de Bourdelle ne sont pas fréquentés que par un seul individu mais qu'autour du maître fourmille une multitude de petites mains aux métiers variés qui sont rappelés ici comme le metteur aux points (annexe

¹²⁷ Annexe 3, p. 70.

6 ; fig. 34). Des contenus multimédias, interactifs permettent également de « découvrir la création d'un monument, la notion de réemploi et de multiple en sculpture ou encore le contexte de création et de diffusion d'une œuvre¹²⁸ ». Pour des raisons évidentes de sécurité, les outils de sculpture, qui sont ceux ayant appartenu à Bourdelle, sont présentés sous vitrine et donc tenus à distance de l'expérience. Néanmoins, ils peuvent susciter le goût de la sculpture par leur variété, leur diversité, le mystère de leur fonction ou encore l'usure du temps dont ils sont marqués.

Preuve est faite que de nombreux dispositifs sont mis en œuvre dans les ateliers-musées pour susciter le goût de l'atelier et le musée Bourdelle fait figure d'exception dans la démystification du processus créatif.

II – Le visiteur face à l'atelier : témoin ou acteur ?

Face à l'atelier, les choix de médiation concernant le concept d'agentivité vont placer le visiteur en position d'acteur ou non de sa propre visite.

a. Le visiteur contemplatif : observer l'artiste absent

Venir au musée et visiter un lieu, qu'il soit atelier d'artiste, lieu d'exposition ou Maison d'Illustre, c'est, pour le visiteur, accepter de se placer dans une posture contemplative. On lui donne à voir des tableaux, des objets, des écrits scénographiés dans un parcours pensé pour répondre à un projet muséal. On a souvent tendance à voir le musée comme un sanctuaire, un temple, un lieu où règne le silence et où le visiteur est tenu à distance de ce qu'il observe.

Le musée Bourdelle comme le musée de Montmartre, tout musée-atelier qu'ils soient, n'échappent pas à cette logique. Mais loin d'être passif, le visiteur est plutôt placé dans un état contemplatif. Il sait pertinemment que l'artiste n'est plus là mais qu'il hante les lieux. Ainsi, chaque objet, chaque tableau, chaque sculpture sème des indices de la présence de l'artiste et maintient le visiteur dans un état d'éveil et de curiosité. Au musée Bourdelle, l'artiste c'est le *Centaure mourant*,

¹²⁸ Annexe 6 ; fig. 29, p. 98.

l'Autoportrait sans bras, la méridienne de l'atelier de peinture... Au musée de Montmartre, Suzanne c'est un bouquet de fleurs posé sur une table ou encore le divan que l'on peut retrouver dans sa peinture.

L'attitude contemplative s'impose au public également par le biais de la profusion d'objets qui s'offrent à lui dans les ateliers notamment, où dans une grande confusion et une grande abondance, le regard ne sait où se poser. Rien ne semble ordonné et cela exige du visiteur un regard plus aiguisé, une attention plus soutenue et sollicite ses capacités d'interprétation en raison de l'absence de cartels.

b. Le visiteur acteur : expérimenter la fabrique de l'art

Pour sortir de cette attitude uniquement passive ou contemplative, le service de médiation propose au public de prolonger l'expérience artistique en expérimentant la fabrique de l'art et en devenant à son tour celui ou celle qui crée.

Ainsi, de nombreuses visites-ateliers sont à la disposition du public au musée Bourdelle et permettent une découverte de la sculpture, du modelage en terre ou encore de la gravure sur bois. Chaque séance est bâtie de la même façon : un groupe de 10 à 15 personnes est pris en charge par une médiatrice plasticienne qui propose d'abord une visite centrée sur la thématique retenue à travers les espaces dédiés du musée et avec l'incontournable passage dans l'atelier de sculpture de Bourdelle, puis, vient le temps où le groupe est conduit à son tour dans un atelier spacieux avec des tables regroupées en un îlot central (annexe 11 ; fig. 65). C'est là que le visiteur va toucher à la matière, la façonner, donner libre cours à son imagination et créer. J'ai eu la chance en 2024 de participer à un tel atelier dans le cadre de ma licence 2 où je devais faire un compte rendu critique d'une visite-atelier (annexe 10). La médiatrice, ce jour-là, avait choisi de permettre au groupe de réaliser un faune en terre. Elle a commencé par nous montrer étape par étape la création d'un corps, puis, elle nous a fait voir comment donner du mouvement à nos personnages et comment on pouvait le mettre en position sur un socle. Puis ce fut au tour du groupe de se mettre à sculpter. Muni d'argile et d'une pique en bois, chacun, de manière très libre, se lance dans la création. Certains choisissent le faune, d'autres lui préfèrent d'autres figures mythologiques comme Ulysse, Athéna, Hercule... Le

moment est convivial, ludique, amusant et la matière est facile à travailler. Le groupe prend néanmoins conscience que la sculpture est un art difficile et complexe. On est loin du travail de Bourdelle dans les réalisations finales mais l'expérience créatrice, la fabrique de l'art a bien eu lieu (annexe 11 ; fig. 66). L'objectif est atteint : le visiteur est devenu acteur de sa visite. Le lieu originel a retrouvé sa fonction première de lieu de création. C'est non seulement autour de Bourdelle, mais aussi dans le lieu même où tout a commencé, que l'expérience se produit. Après s'être immergé dans l'univers du génie créatif de Bourdelle, les visiteurs-plasticiens des visites-ateliers ont transféré un savoir théorique en expérience pratique et se sont nourris de l'inspiration des lieux pour trouver une inspiration propre, créer à leur tour et devenir les nouveaux élèves de Bourdelle un siècle plus tard.

En 2023, le musée de Montmartre proposait également des visites-ateliers autour des œuvres de Suzanne Valadon et notamment de toutes les compositions florales présentes dans ses peintures. La visite intitulée « les fleurs de Valadon » était essentiellement réservée aux enfants de 6 à 12 ans et s'organisait, comme au musée Bourdelle, en trois temps, avec tout d'abord la découverte des œuvres autour de la thématique dans la collection permanente, puis l'incontournable passage par l'atelier du « trio infernal », pour finir par la salle d'atelier pratique. L'objectif était de réaliser à partir des toiles de l'artiste une composition florale avec du papier crépon. Contrairement à ce qui est proposé au musée Bourdelle où le visiteur expérimente la pratique de l'artiste, la sculpture, il en va différemment au musée de Montmartre où le visiteur s'attache bien aux tableaux de Suzanne Valadon mais n'expérimente pas la technique picturale¹²⁹.

Ces temps de création, de pratique, de fabrique de l'art font particulièrement sens dans les ateliers-musées où, malgré l'absence des artistes, les gestes créatifs demeurent et résonnent encore avec force. Les visites-ateliers sont donc des parcours complets qui mêlent la découverte des œuvres et de la vie de l'artiste, l'immersion en atelier et l'expérience des techniques.

¹²⁹ Site du Musée de Montmartre.

III – Et si l’artiste n’avait plus rien à dire : les limites de la fiction patrimoniale

A ce stade de la réflexion, on est droit de s’interroger sur les limites de la fiction patrimoniale dans la mesure où cette illusion du réel est parfois une réalité augmentée, un surcroît de réalité ou encore une réalité atténuée.

a. L’atelier comme mise à l’épreuve d’une fiction muséale

Certes, l’effet de réel est garanti dans les deux ateliers-musées choisis pour cette étude mais tout lieu ou objet muséalisé perd nécessairement sa dimension quotidienne pour devenir fiction muséale.

Tout d’abord, les vies de Bourdelle et de Suzanne Valadon telles qu’elles sont présentées ont certes une portée autobiographique et repose sur des vérités, des données d’archives, des photographies, néanmoins, nécessairement, ce sont des vies narrativisées, romancées, scénographiées et passées au prisme de la fiction. La confiance dans le discours muséal nous amène à accepter les choix, les omissions, les priorités voulus par les exigences d’une biographie concise dans la mesure où le visiteur a besoin de repères clés et de temps forts mais ne peut pas et ne veut pas se perdre dans une biographie fleuve.

La muséalisation s’accompagne également d’une incontournable théâtralisation, artificialisation des lieux et des objets et une nouvelle fois, on bascule dans la fiction patrimoniale. On atteint particulièrement ces limites de la reconstitution au musée de Montmartre où on a voulu donner à voir l’atelier de l’artiste sans avoir les matériaux originels de son histoire. Il a donc fallu tout recomposer, définir les espaces, les recloisonner, chiner les objets d’époque, reconstituer le cabinet de toilette et donner l’illusion d’un lieu où le temps se serait arrêtés à l’époque de la bohème montmartroise de Suzanne Valadon. L’atelier devient donc décor narratif et théâtral et se pose l’intérêt d’une telle démarche quand une expérience numérique immersive pourrait suffire. Ce à quoi répond Walter Benjamin en affirmant que l’œuvre a une « aura » et que l’expérience de l’objet est unique¹³⁰.

¹³⁰ Benjamin, Walter, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

La théâtralisation de l'atelier d'artiste est moindre chez Bourdelle puisque le décor de visite a subi peu de modifications depuis la mort de l'artiste. Preuves en sont les clous et graffitis au mur qui ont été soigneusement conservés comme des marques laissées par le temps et l'activité de Bourdelle. Pour autant, l'atelier a été longtemps fermé pour rénovation et lorsqu'il a réouvert ses portes en mars 2023, les restaurateurs n'ont pas manqué de souligner combien sa préservation dans le respect des marques laissées par le temps a constitué un enjeu majeur des travaux de rénovation. Ainsi peut-on lire dans le dossier de presse du musée sur sa réouverture :

« Les murs de l'atelier de sculpture ont fait l'objet d'une restauration complète. Les joints de moellons ont été repris en partie inférieure. Les pans de bois et lambris en partie basse des murs ont été conservés, renforcés ou refaits à l'identique, lorsqu'ils avaient disparu sous l'effet de l'humidité et des attaques xylophages.¹³¹ »

Les tensions entre authenticité et rénovation, entre authenticité et théâtralisation, authenticité et fiction, sont des questions centrales des lieux patrimoniaux et sont encore plus criantes dans les musées-ateliers. Ce sont des défis majeurs et une harmonie doit exister pour qu'on croie en la fiction patrimoniale.

b. Les tensions entre authenticité et immersion

Si dans l'atelier reconstitué, l'authenticité est souhaitable et attendue par le public, elle peut être remplacée par une vérité du moment que celle-ci fait illusion du réel, que le visiteur y croit et qu'il peut vivre l'expérience d'immersion. C'est le cas dans l'atelier de Suzanne Valadon et pourtant est soulevé le problème de la compréhension de l'artiste car on croit moins en son personnage et plus en son atelier tant la reconstitution se construit davantage autour d'un lieu que d'un sujet. L'absence de toiles de la peintre, puisque toutes celles de l'atelier sont des fac-similés, montre bien que la fiction est fragile et que l'adhésion du visiteur peut se heurter à un tel manque d'authenticité.

Les tensions entre authenticité et immersion pourraient ne pas exister chez Bourdelle dans la mesure où le spectateur est plongé dans sa vérité d'homme et

¹³¹ Dossier de presse, *Musée Bourdelle – réouverture 15 mars 2023*, 2023.

d'artiste, pourtant, comme on l'a dit précédemment, le temps joue contre l'authenticité. C'est toute la question du paradoxe dit du « bateau de Thésée » : que restera-t-il d'authentique quand les planchers vieillissants auront été changés, quand les murs déjà restaurés nécessiteront d'être à nouveau consolidés, quand la toiture subira un affaissement... ? S'agira-t-il encore de l'atelier de Bourdelle ? Un autre aspect met l'immersion à distance, c'est l'absence des dimensions sonores et olfactives qui ont disparu de l'atelier de Bourdelle et qui sont uniquement remplacées par les bruits des visiteurs.

L'immersion peut être rendue difficile encore malgré l'authenticité car l'atelier a été modifié selon les souhaits de l'artiste avant sa mort et transformé en un lieu d'exposition qui concentre l'intégralité du génie de sa création. L'artiste Gustrave Moreau entre dans cette logique. Avant de mourir, il convoque un architecte et le charge des travaux d'embellissement de son atelier. Ce qui est donné à voir aujourd'hui est ce résultat mais les pinceaux, peintures, chevalets et autres cadres ont disparu avec l'artiste. Le visiteur, s'il est bien immergé dans un atelier, peine à croire en la vérité de l'atelier malgré son authenticité. En effet, comme on l'a défini dans notre introduction, l'atelier, c'est davantage un lieu de création, de travail, un lieu intime, un lieu de passage et de rencontres, un lieu d'expériences, mais tout a disparu ici, l'atelier se limitant à une galerie d'art figée à l'époque de l'artiste.

Les tensions entre authenticité et vérité, immersion et compréhension sont réelles et variables selon le modèle d'atelier conservé. Tout atelier qui devient atelier-musée connaît un passage par la fiction nécessaire à sa compréhension avec l'élaboration de discours pour en offrir une lecture, mais ce passage est fragile car il tient entièrement à la cohérence entre la fiction proposée et la construction de la figure de l'artiste.

CONCLUSION

Par le processus de muséalisation, l'atelier relève le défi de l'authenticité à travers sa conservation ou sa reconstitution bien qu'il semble que devenu atelier-musée, il nécessite l'entremise d'une fiction patrimoniale entretenue par des médiations et des scénographies pour se rendre intelligible au public et retrouver une partie de l'animation qui en faisait un lieu vivant.

En effet, cette étude montre que l'atelier-musée ne se contente pas de conserver un espace de travail et de création mais cherche plutôt, par sa transformation en objet de musée, à préserver un lieu de mémoire et un support d'interprétation. Il ne s'agit donc plus seulement de préserver les traces d'une activité passée, mais de construire les conditions de leur lisibilité pour le visiteur. De plus, l'atelier d'artiste est un objet muséal hybride, à la croisée du lieu de vie, de l'espace de production et du dispositif patrimonial. Les travaux mobilisés ont mis en évidence la tension constante entre conservation et réinterprétation, ainsi que le rôle central de la muséalisation dans le passage d'un espace d'usage à un espace de patrimoine. L'atelier patrimonialisé devient alors un espace où s'articulent conservation, mise en récit et médiation, trois dimensions qui participent ensemble à sa requalification muséale.

Cette logique se fait nettement jour dans les deux musées étudiés : le musée Bourdelle et le musée de Montmartre où se situe l'atelier de Suzanne Valadon. L'atelier d'Antoine Bourdelle est conservé comme un lieu chargé d'authenticité. L'interprétation se fait à partir des témoins d'usure des outils, de la matérialité des lieux et des œuvres de l'artiste qui permet aux visiteurs de percevoir comme une empreinte de la fabrique de l'art. En effet, la présence du lieu originel, l'agencement quasi-intact des espaces et de certains objets donnent à voir une atmosphère animée de la mémoire du génie créateur. A contrario, l'atelier de Suzanne Valadon, au musée de Montmartre, relève davantage d'une reconstitution sensible dans laquelle la matérialité des lieux s'accompagne d'un travail de restitution narrative et atmosphérique. Ici, la fidélité au passé ne passe pas par la conservation des éléments d'origine mais plutôt par la reconstruction d'un univers crédible de l'époque de

l'artiste. Cette reconstruction permet de faire ressentir aux visiteurs l'environnement artistique de la peintre mais aussi son intimité, sa vie domestique.

De plus, dans les cas du musée Bourdelle et du musée de Montmartre, l'atelier n'est pas uniquement maintenu dans sa matérialité, il est mis en récit, scénographié et rendu lisible par des dispositifs de médiation permettant d'orienter le regard du visiteur. De ce fait, la conservation des ateliers d'artistes s'accompagne toujours d'une forme de reconstruction explicite ou implicite qui fabrique la présence de l'artiste à travers les objets, les lieux et les traces subsistantes. Cette présence n'est pas donnée naturellement, elle est produite par le musée par ses choix de présentation, par ses discours et par les parcours proposés au public.

Ainsi, l'atelier-musée produit une expérience de visite singulière. Il invite le public à ne pas observer seulement un décor, mais à entrer dans une atmosphère en donnant à voir et à imaginer la création en train de se faire. Ce qui est montré relève moins d'un passé figé que d'une fiction patrimoniale, une mise en scène du geste de l'artiste qui donne au lieu sa force sensible et symbolique. En d'autres mots, l'atelier-musée ne transmet pas seulement un héritage, il rejoue plutôt un témoignage et le rend accessible et transmissible.

Toutefois, cette recherche doit être nuancée par les limites de l'enquête. Le corpus retenu, fondé sur l'étude comparative de deux musées parisiens permet de dégager des logiques significatives mais il ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Il serait alors nécessaire pour cette analyse d'élargir le corpus à d'autres formes d'atelier-musée en province voire au-delà des frontières françaises afin de mesurer la diversité des formes de muséisation. De plus, un tel élargissement permettrait de vérifier si les modèles observés, ici l'atelier de Bourdelle et l'atelier de Suzanne Valadon, relèvent d'une spécificité parisienne ou d'un phénomène plus large. Cette recherche gagnerait aussi à être complétée par des entretiens et des questionnaires de visite de ces institutions afin d'évaluer pleinement la réception du public sur ce modèle de muséisation. Enfin, cette étude comparative est figée dans le temps car les dispositifs muséaux observés correspondent à une période. Les musées, les parcours de visite, les restaurations et les médiations évoluent ce qui signifie qu'on a capturé un moment précis de la narration de ces ateliers-musées.

Pour conclure, l'atelier-musée apparaît comme un objet hybride, à la fois lieu conservé et récit construit, espace authentique et fiction patrimoniale, document de mémoire et expérience sensible. Son intérêt patrimonial ne tient pas uniquement à ce qu'il préserve mais à ce qu'il fait percevoir comme la persistance du geste créateur et la mémoire de l'artiste. La muséalisation des ateliers d'artistes protège un passé, le met en forme, le transmet en le transformant en une expérience de visite.

Objet de réflexion et support d'une possible rénovation pour défaire le musée de son caractère passif, sanctuarisé, soit pour déconstruire le musée temple, l'atelier apparaît comme un espace essentiel pour penser le musée ludique ou pédagogique. Sa capacité à ressusciter les gestes et les pratiques d'artistes semble être un réservoir de potentiel pour des médiations inclusives qui font du visiteur un acteur du parcours muséal et un apprenti artiste s'essayant à la fabrique de l'art. Le musée de Montmartre et le musée Bourdelle apparaissent ainsi comme des précurseurs de cette rénovation muséale puisque l'atelier-musée du sculpteur propose déjà des ateliers pratiques et des espaces de manipulation dans ses salles d'exposition. L'amplification de cette dynamique briserait l'image poussiéreuse qui colle encore parfois au musée en les offrant à nouveau au champ de la production artistique contemporaine, quand bien même celle-ci serait faite en amateur pour des finalités pédagogiques, ludiques et de divertissement.

ANNEXES

Ces deux premières parties des annexes (annexe 1 ; annexe 2) retranscrivent deux parcours de visite de l'application mobile du musée Bourdelle. L'application propose sept parcours de visite.

Annexe 1 – Retranscription du parcours « Atelier de peinture » de l'application de visite du musée Bourdelle

« Introduction :

Comme l'atelier de sculpture, où bat le cœur du musée, l'atelier de peinture est un témoin clé de la création. Bourdelle s'installe à l'entrée du 16 de l'impasse du Maine vers 1893. Les murs de l'atelier sont mitoyens de l'échoppe de menuisier-ébéniste occupée par son père au rez-de-chaussée du même pavillon. Dans le fonds de photographies anciennes du musée, une série de clichés donnent un aperçu de l'atelier de peinture au quotidien. Bourdelle y réunit volontiers la famille, des amis et des élèves proches. Ce territoire est propice au tête-à-tête avec les visiteurs et les modèles dont Bourdelle fait parfois le portrait à l'huile ou au pastel.

Le goût marqué de Bourdelle pour l'archaïsme est particulièrement manifeste dans sa collection de sculptures et de meubles anciens : un tabernacle en bois doré du XVIII^e siècle, un moulage en plâtre du monumental David de la cathédrale de Reims, un Saint Jean en bois polychrome du XV^e siècle, ou encore les terres cuites antiques présentées dans l'armoire-vitrine.

Au milieu de sa collection de bric et de broc et de son mobilier chiné, Bourdelle présente ses propres créations - sculptées ou peintes - à la curiosité des amateurs. Pour le visiteur d'aujourd'hui, comme pour les hôtes d'autrefois, pousser la porte de l'atelier de peinture, c'est entrer dans l'intimité d'un monde intérieur, partager l'histoire d'une œuvre et d'une vie.

La collection antique :

Conseiller de Rodin pour l'enrichissement de sa collection, Bourdelle entame à son tour une collection nettement plus modeste, en rapport avec ses moyens financiers : elle tient presque tout entière dans l'armoire vitrée. A l'exception de la tête barbu en calcaire de Chypre datée du Ve siècle avant J.-C., la majorité des pièces sont des terres cuites.

À compter de 1904, Bourdelle achète ses premières figurines gallo-romaines comme la *Femme tenant un bélier*, puis des pièces grecques du Ve siècle avant J.-

C., des figurines béotiennes d'époque classique où l'on reconnaît une tête de « Tanagra », une Péplophore, une grande Protomé polychrome, peut-être repeinte par Bourdelle lui-même. Elles côtoient des lécythes attiques – ces petits vases cylindriques à figures noires – et des œuvres d'Italie du Sud d'époque hellénistique comme Nymphe et Pan, mêlées à quelques pièces étrusques plus anciennes, comme une petite Koré du VI^e siècle avant J.-C.

La collection comporte un certain nombre de faux et d'imitations modernes comme Aphrodite à la coquille... Mais l'authenticité de ses antiques ne préoccupe guère Bourdelle, qui y trouve d'abord matière à rêver.

La collection de grands maîtres :

Collectionneur passionné, Antoine Bourdelle réunit un ensemble de peintures alors attribuées à des maîtres. Il acquiert ainsi une *Vénus à sa toilette*, censée être un « Grand et sublime Titien ». Il s'agit en fait d'une copie ancienne de la *Vénus au miroir* aujourd'hui conservée à la National Gallery of Art de Washington.

Au-dessus du bureau en pente, vous remarquerez un somptueux *Portrait de femme brune dans un paysage*. Le personnage féminin est richement vêtu d'une robe en satin gris perle, ornée de dentelle noire et de nœuds cramoisis. Bourdelle l'acquiert comme une œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres, son illustre compatriote de Montauban. Il croit retrouver dans le magnifique modelé de l'épaule et de la nuque la technique du maître. Le tableau est aujourd'hui attribué au cercle d'Ingres, possiblement à son élève Amaury-Duval.

Bourdelle peintre et pastelliste :

Connu comme sculpteur, Antoine Bourdelle œuvre également comme peintre et pastelliste, surtout à ses débuts.

Il réalise plusieurs autoportraits peints, dont deux sont exposés : l'un à 17 ans, laissé inachevé, et l'autre à 47 ans, coiffé d'un chapeau de paille, très marqué par l'art de Paul Cézanne et peut-être créé pendant l'été à Villard-de-Lans (Isère). Plusieurs petites esquisses peintes représentent Marie Laprade, premier grand amour de Bourdelle, notamment le charmant *Portrait à l'ombrelle* de 1892.

Bourdelle est également un pastelliste remarquable. Il aurait créé environ 300 pastels, essentiellement des portraits féminins, aux effets vaporeux, exposés au Salon dans les années 1890. Ces œuvres de commande constituent une source de rémunération précieuse pour le jeune artiste. Elles lui permettent de financer ses travaux de sculpture en attendant le succès.

Bourdelle et la Cathédrale de Reims :

Le colossal moulage du David, aux bras levés tenant le glaive, constitue un témoignage exceptionnel de la célèbre cathédrale de Reims car l'œuvre originale en pierre, sur laquelle il a été moulé, a été détruite. En 1906 des figures en pierre de la façade occidentale de la cathédrale étant abîmées, le service des Monuments Historiques décide de les remplacer par des copies. Sans doute pour servir de référence aux figures nouvelles, les originaux sont moulés sur la façade avant leur destruction, dénoncée par de nombreux artistes, Rodin en particulier.

Les moulages sont récupérés par un antiquaire. C'est ainsi que Bourdelle acquiert deux David en plâtre, issus du décor sculpté surmontant la grande rose de la cathédrale. Acquis en 1908, celui qui est présenté dans l'atelier de peinture est installé par Bourdelle lui-même, qui lui consacre en 1912 une leçon à l'Académie de la Grande Chaumière.

Cette œuvre atteste l'attachement de l'artiste pour Notre-Dame de Reims, où il emmène ses élèves et dont il possède d'autres moulages, notamment des têtes de statues des portails. Bourdelle est au désespoir lors de la destruction partielle de l'édifice sous les bombardements allemands en septembre 1914. Il réalise alors des dizaines de dessins aquarellés, où des anges tentent de parer la chute des pierres et statues.

Stéphanie Van Parys Bourdelle :

Plusieurs œuvres représentent la peintre Stéphanie Van Parys, première épouse d'Antoine Bourdelle, mère de son fils Pierre né en 1901. Leur divorce est prononcé en 1910.

Bourdelle exécute plusieurs portraits peints de sa compagne, notamment en rêveuse assise dans un jardin (à gauche de l'armoire vitrée), et un portrait intime avec son fils Pierre dans une chambre bleue (à droite de l'armoire). Stéphanie pose pour plusieurs sculptures, notamment *Le Nuage*, *La Mélancolie*, ou le visage de *Pénélope*, et Bourdelle la photographie abondamment.

Sa compagne pose nue, de dos, le buste penché en avant et le pied gauche posé sur le lit. Il transcrit cette posture en peinture et en sculpture dans deux œuvres présentées près du lit de repos. Le décor intime disparaît pour devenir, en peinture, un nu dans un paysage. En sculpture, la scène prend une tonalité mythologique : la jeune femme devient l'héroïne grecque Atalante, tenant dans ses bras les pommes d'or du jardin des Hespérides déposées par son prétendant Hippomène.

Cléopâtre Sévastos Bourdelle :

La vie de Cléopâtre Sévastos, seconde épouse d'Antoine Bourdelle et créatrice du musée, est évoquée par quelques œuvres. Au-dessus du lit de repos, un grand portrait la représente enfant, en compagnie de ses deux sœurs. Issue d'une famille aristocrate grecque, Cléopâtre vient à Paris se former à la sculpture, après une première initiation à Athènes. Elle entre dans l'atelier de Bourdelle fin 1904 et devient sa muse, lui inspirant de nombreuses œuvres, comme la *Femme sculpteur au repos*. On la voit en blouse d'atelier, dans un hanchement marqué, sa coiffure nattée relevée sur le haut de la tête, le marteau à ses pieds. Elle s'appuie sur une sculpture ébauchée dans la pierre qui représente une figure ramassée sur elle-même, la tête penchée vers le sol.

Devenue la compagne de l'artiste, elle renonce à la sculpture. Leur fille Rhodia naît en 1911. Pour permettre à Bourdelle de se consacrer pleinement à son œuvre, elle prend en charge la gestion des ateliers, en véritable chef d'entreprise. Elle se charge des comptes d'ouvriers, surveille les moulages et les fontes, planifie les modèles et élèves, tient les relations épistolaires, négocie avec la banque... Et si nécessaire, elle participe aux travaux d'agrandissement des sculptures.

Bourdelle met en exergue ce caractère déterminé dans le portrait un peu austère exécuté vers 1912-1913, posé sur la cheminée. On reconnaît son emblématique coiffure aux nattes plaquées.

Rhodia Dufet Bourdelle :

Sur un ancien pétrin (coffre en bois à fond arrondi destiné à conserver la farine et à pétrir la pâte), deux bustes en plâtre évoquent Rhodia, la fille adorée de Bourdelle, née en 1911.

Bourdelle livre un buste gracieux et espiègle de sa fille, intitulé *Amourette*. Il en existe une version en pied dans le jardin intérieur, où Rhodia ailée, en équilibre sur une jambe, semble un lutin malicieux surgi des buissons.

Plus tard, la sculptrice Marguerite Cossaceanu représente Rhodia en jeune fille souriante et intériorisée dans une tête exposée au Salon des Tuileries en 1936. Elève roumaine de Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière, Cossaceanu œuvre également comme praticienne, chargée de tailler les œuvres du maître, à son atelier. Epouse du médailleur André Lavrillier, elle fait carrière à Paris et Bucarest. C'est une portraitiste réputée, auteure des bustes d'Alberto Giacometti et Georges Enesco.

Longtemps après la mort du sculpteur, elle continue de fréquenter Cléopâtre et Rhodia Bourdelle. »

Annexe 2 – Retranscription du parcours « Atelier de sculpture » de l'application de visite du musée Bourdelle

« Introduction :

Vous entrez dans l'atelier où Emile Antoine Bourdelle s'installe peu après son arrivée dans l'impasse du Maine en 1885 et dans lequel il travaille plus de 40 ans, jusqu'à sa dernière année.

L'espace comporte les éléments architecturaux caractéristiques d'un atelier d'artiste de la fin du XIXe siècle. Observez l'imposante hauteur sous plafond et les grandes verrières orientées au nord : elles assurent une lumière égale dans toute la pièce. Un poêle en fonte permet de réchauffer l'atmosphère humide, des sellettes servent de support aux œuvres en cours de création et une meuleuse permet d'aiguiser les outils. Compte tenu du poids des matériaux, les ateliers de sculpteur se situent traditionnellement au rez-de-chaussée. Il ne manque plus que Bourdelle lui-même et son équipe d'aides et de praticiens, chargés de tailler les marbres.

Avez-vous remarqué la mezzanine ? Elle est caractéristique de l'atelier. Bourdelle y dort dans les premiers temps, d'où le tissu posé sur la rambarde pour dissimuler l'espace intime. Il stocke ses œuvres dans les vitrines et y installe sa presse à copier. Cette presse servait pour copier des documents avant l'invention de la photocopieuse ! La mezzanine offre aussi au sculpteur un point de vue commode pour observer en surplomb ses œuvres monumentales.

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, Bourdelle réalise dans cet espace ses chefs-d'œuvre : *Tête d'Apollon*, *Torse de Pallas en marbre*, *Héraclès archer*, *Carpeaux au travail*, *Centaure mourant*...

Peu à peu, Bourdelle investit tous les ateliers avoisinants. Ce premier atelier devint alors un studiolo, un cabinet propice à la méditation, au dessin ou à la conversation. L'artiste y accueille des personnalités du monde entier, dont il modèle parfois le buste.

A la mort de l'artiste en octobre 1929, l'atelier est sanctuarisé. La plupart des œuvres et des pièces de la collection de Bourdelle y sont laissées. Le *Centaure mourant*, l'une de ses œuvres iconiques, est installée au milieu de la pièce. On croirait presque que le sculpteur vient de s'absenter. Tout a été méticuleusement conservé : le

parquet en point de Hongrie, les lambris, couleurs des murs, les traces d'aménagements successifs (comme les clous), les traces du temps (les fissures) et même les graffitis de la main de Bourdelle sur les murs ! La restauration menée en 2022 a permis de consolider le bâtiment, de stabiliser les écailles de peinture sur les murs, de restaurer les œuvres et de remplacer les textiles abîmés.

Centaure Mourant :

Le *Centaure mourant* est une œuvre majeure d'Antoine Bourdelle. L'homme-cheval meurt dans une tension sublime. Son torse se dresse vers le ciel, tandis que s'affaissent la tête abandonnée sur l'épaule et le corps bestial encore frissonnant. Le bras tendu en arrière retient la lyre, comme pour un dernier chant. Que de regrets dans cet être fabuleux qui expire !

Bourdelle considérait l'être mythologique comme un double. Il se représente souvent en Centaure, incarnation parfaite de l'artiste par sa nature hybride, humaine et animale, mais également allégorie de l'Esprit maîtrisant la matière.

À la mort du sculpteur en 1929, sa veuve Cléopâtre organise une chapelle ardente dans l'atelier, où viennent se recueillir élèves, amis, personnalités et une foule d'inconnus. Le Centaure réintègre alors l'atelier où il fut élaboré. Penchant sa tête au-dessus du cercueil, il semble pleurer son créateur. L'artiste est mort, mais il demeure vivant dans sa création. Par une opération de transfiguration, le Centaure incarne désormais Bourdelle, sa présence même dans l'atelier. Il est devenu le gardien du sanctuaire.

La Roumaine et le modelage :

La Roumaine est l'un des plus beaux bustes féminins d'Antoine Bourdelle, inspiré par Fanny Moscovici, son élève à l'Académie de la Grande Chaumière. Elle est aussi sa praticienne à l'atelier pendant trois ans, entre 1925 et 1928.

Cette œuvre en terre crue a été modelée par l'artiste sur une armature en métal enduite de plâtre. Approchez-vous pour observer les boulettes de glaise écrasées par le pouce du sculpteur. Les lignes parallèles sont les traces laissées par un outil appelé mirette gradinée qui sert à travailler l'argile. L'œuvre encore humide a été moulée pour en tirer un plâtre, plus solide. La terre a été abîmée lors de cette opération, mais Bourdelle a quand même voulu la conserver. Lors du séchage, la terre s'est rétractée, ce qui a provoqué de nombreuses fissures. Cette œuvre est un témoin rare et fragile du modelage original issu de la main de l'artiste. Bourdelle appréciait particulièrement la souplesse de la terre et la rapidité d'exécution qu'elle permet : « La vie est courte, il faut se hâter de réaliser son œuvre », disait-il.

Simu et la mise-aux-points :

Bourdelle réalise le portrait du collectionneur Anastase Simu, créateur du musée d'art moderne de Roumanie à Bucarest, pour lequel il lui achète des sculptures. Ce premier marbre est resté inachevé dans l'atelier, probablement en raison d'une profondeur insuffisante à l'arrière du bloc. A côté du marbre, vous pouvez observer le plâtre qui a servi de référence pour sa réalisation, grâce à la technique de la mise-aux-points. Cette technique consiste à implanter des petites pyramides surmontées d'un clou appelées points de basement. Ces points sont implantés de part et d'autre de la base et au sommet de la tête, dessinant ainsi un triangle dans l'espace. Ils servent d'appui aux pointes de la machine à mettre-aux-points, dont un exemplaire se trouve dans la salle des techniques voisine.

Les points tracés sur le modèle en plâtre sont autant de repères pour définir avec précision les formes de l'œuvre. Chaque point est ensuite reporté sur le bloc de marbre dégrossi, grâce au bras articulé de la machine. Sur le marbre inachevé, on distingue nettement les trous du report des points, destinés à être abrasés lors du travail de finition.

Dans l'atelier se trouve un autre marbre inachevé, le Buste d'Henriette Vaïsse-Cibiel. Cette fois-ci, ce sont probablement les défauts du marbre qui ont poussé l'artiste à l'abandonner au profit d'une pierre de meilleure qualité.

Mur des moulages :

Les reproductions en plâtre permettent aux artistes d'étudier des sculptures de référence, pour les méditer ou s'en inspirer. Elles sont réalisées par moulage d'une œuvre originale. Toutes les écoles de dessin ou de beaux-arts possédaient une collection de moulages, surtout d'œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance, à des fins pédagogiques. La collection d'un artiste est différente : constituée en fonction de ses goûts, de ses découvertes, de ses voyages, elle est unique et personnelle. Celle de Bourdelle montre la diversité de ses sources d'inspiration. Si les références antiques sont habituelles, les œuvres médiévales sont moins attendues.

Dès 1907-1908, Bourdelle installe sur le mur de son atelier trois plâtres : deux œuvres grecques, la *Tête de cheval du Parthénon* et l'*Apollon de Théra*, offert par Rodin, ainsi qu'une œuvre médiévale, la *Tête du roi David* de la cathédrale de Reims, posée sur un chapiteau.

Par la suite, il ajoute la tête de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange, deux personnages du temple de Prambanan en Indonésie, un relief bouddhique, des

œuvres médiévales de Vézelay, Chartres et surtout Reims, en particulier le célèbre *Ange au sourire*.

Fauteuil et mobilier rustiques :

Présenté sous la verrière, le fauteuil en style néo-gothique a été taillé par le père de Bourdelle, ébéniste et sculpteur sur bois. Grâce à lui, le jeune Bourdelle apprend à copier des meubles anciens. Il acquiert ainsi le sens de l'architecture, ce qui lui permet de comprendre la structure d'une œuvre. Peu après son arrivée à Paris, Bourdelle fait venir ses parents, malgré ses maigres ressources. Son père continue son activité dans l'impasse du Maine jusqu'à ses 82 ans. L'artiste conserve précieusement plusieurs sièges de son père. Il y fait poser les grands de ce monde, comme le président de la République argentine Marcelo de Alvear.

À partir de 1917, son aisance financière permet à Bourdelle d'emplir l'atelier de beaux meubles anciens, comme les stalles d'église ou la crédence aux panneaux néo-gothiques située sous la mezzanine. Fidèle à ses origines rurales et modestes, il les associe avec des pièces de mobilier traditionnel plus rustiques, comme l'armoire à galettes bretonne, le meuble gothique ou la grande table paysanne.

Selles et socles :

L'atelier présente une grande variété de selles de sculpteur. Leur plateau rotatif permet de tourner l'œuvre, pour la travailler sous tous les angles. La hauteur du plateau est souvent réglable grâce à une vis ou un système de crémaillère. Initialement destinées au travail, les selles servent régulièrement à Bourdelle de socles pour la présentation des sculptures.

Il est particulièrement sensible à l'harmonie entre une œuvre et son socle car tous deux doivent « équilibrer leurs volumes et harmoniser leurs profils ». Il présente volontiers ses œuvres sur des socles anciens qui l'inspirent. Il acquiert ainsi une grande variété de supports, procède à des assemblages personnalisés. Ainsi il pose un chapiteau corinthien sur une colonne en bois, une meule de moulin sur un cylindre en granit ou encore un chapiteau roman à quatre têtes sur une colonne carrée. Il crée même des socles de toute pièce, comme celui des Génies au masque présenté sur le mur opposé à la verrière. Il l'orne de deux bas-reliefs créés pour le Théâtre des Champs-Élysées. Cet objet hybride est à la fois piédestal et œuvre d'art !

La collection médiévale de Bourdelle :

Antoine Bourdelle constitue au fil du temps une collection d'œuvres anciennes chinées auprès d'antiquaires, mêlées à ses créations dans les ateliers.

Avant 1910, il accroche à la mezzanine le Grand Christ en Croix en bois du XIV^e siècle. Dix ans après, il ajoute deux poutres sculptées, acquises lors d'un voyage en Bretagne. Sur l'une figurent des anges et sur l'autre un moine combattant un dragon. Il dispose dessus deux bustes du XIV^e siècle, une Vierge et un Evêque, en bois polychromé.

Parmi les statues en pierre de sa collection, on remarque une Sainte Catherine de la fin du XV^e siècle acéphale, c'est-à-dire sans tête, et une Vierge allaitant l'Enfant du XIV^e siècle dont seul le sein nourricier est figuré. Le caractère synthétique, le drapé géométrisé, le hanchement prononcé, rejoignent les préoccupations formelles du sculpteur et font écho à sa Sainte Barbe.

Une clef de voûte lorraine en pierre peinte du XV^e siècle représente la Trinité, composée de Dieu, du Christ en Croix et de la colombe du Saint-Esprit.

Ces œuvres manifestent le goût de Bourdelle pour la sculpture médiévale et la polychromie, lui qui colorait volontiers ses propres plâtres.

Autoportrait sans bras :

Approchez-vous du mur opposé à la verrière pour découvrir un autoportrait en statuette d'Antoine Bourdelle, présenté sur le socle du Génie au masque. Bourdelle est vêtu de son célèbre costume en velours côtelé qui est alors la tenue des ouvriers. Il s'affiche ainsi en artisan, fier de ses origines, pour qui le labeur est une vertu. Trapu (il mesure 1m66), la tête penchée vers le sol tel un bélier, la barbe fournie, le front bombé, la tête baissée, il semble absorbé dans des pensées créatrices.

Cette figure modelée vers 1907-1908 évoque *L'Homme qui marche* de Rodin, qui venait de triompher au Salon de 1907, ou encore *le Serf* de Matisse. Il pourrait sembler surprenant pour un sculpteur de se représenter sans bras, comme empêché d'œuvrer. Or pour Bourdelle, ce n'est pas les mains qui font le sculpteur, mais l'esprit. L'absence de bras, donc de geste, concentre l'attention sur le front et sur l'expression réfléchie du visage. L'artiste se représente dans la phase essentielle de création de l'œuvre : sa conception mentale. Comme il le répétait à ses élèves, pour créer, il faut développer son esprit, qui dirige la main.

Torse de Pallas :

Pallas – qui signifie « jeune fille » en grec – est l'un des noms qui qualifient la déesse Athéna, la vierge guerrière représentée ici. En 1903, Bourdelle réalise en terre un torse de femme grandeur nature, surmonté d'une tête à l'expression sévère,

dans laquelle on croit déceler un portrait. Cette œuvre constitue un jalon majeur dans l'évolution de la création du sculpteur. Elle révèle l'admiration de l'artiste pour la simplification des volumes de la sculpture grecque archaïque. Observez la forme du tronc, des cuisses et des bras. L'ensemble s'inscrit parfaitement à l'intérieur d'un cylindre. Cette construction géométrique doit beaucoup à la leçon plastique de Cézanne. La découpe en cassure des bras évoque un fragment antique. Monolithique, virginal et synthétique, le marbre de Pallas est bien un torse de déesse !

Annexe 3 – Retranscription d'une visite guidée de l'atelier de Suzanne Valadon au musée de Montmartre

Les visiteurs sont regroupés dans le SAS d'entrée de l'appartement-atelier de Suzanne Valadon et observent la chambre de son fils, Maurice Utrillo.

Médiateur : « L'atelier a été reconstitué à l'aide d'images d'archives que possède la société du vieux Montmartre, et beaucoup de choses ont été chinées en brocante dans l'objectif de retrouver des objets de cette époque-là. On a pu reconstituer ces pièces-là (désigne la chambre d'Utrillo ainsi que l'espace déambulatoire dans lequel nous sommes) à partir de ces photos (désigne les photographies sur les panneaux de médiation). Vous avez ici une petite pièce qui est la reconstitution de la chambre de Maurice Utrillo, le fils de Suzanne Valadon. Ils ont vécu ici avec André Utter, qui était à la fois le meilleur ami de Maurice Utrillo, mais également l'amant puis le mari de Suzanne Valadon. Il y avait peut-être 20 ans d'écart qui séparaient André Utter et Suzanne Valadon, mais à l'époque, c'était moins choquant que cela pourrait l'être aujourd'hui. Ceux qu'on appelait le « trio infernal » ont vécu plusieurs années ici. On les appelait « trio infernal » parce que c'était une cohabitation un peu particulière entre mère, fils, mari, meilleur ami, c'est somme toute particulier, d'autant plus qu'il y avait des problèmes d'alcool, notamment pour Maurice Utrillo, qui était alcoolique, qui abusait à la fois du petit gris, vin, et de l'absinthe qui coulait à flot à Montmartre. C'est d'ailleurs pour ça qu'il y a une grille sur la fenêtre qui avait été installée, puisque Maurice Utrillo avait la fâcheuse tendance à balancer toutes sortes de choses par la fenêtre quand il était ivre. Il a donc fallu remédier à cela pour éviter qu'il ne blesse trop de personnes. »

Le visiteur se déplace et pousse la porte pour entrer dans l'atelier de Suzanne Valadon.

Médiateur : « Voici l'atelier où Suzanne et Utrillo aimaient beaucoup travailler. Un atelier qui est quand même très grand, ce qui est assez rare à l'époque, pour les artistes, notamment à Paris, d'avoir des ateliers aussi spacieux. Donc là, c'est le

privège montmartrois pour le coup, puisque les artistes qui avaient des ateliers dans Paris intra-muros étaient beaucoup plus exigus et surtout beaucoup moins lumineux. La luminosité est ici un grand atout de ces ateliers, puisque lorsqu'on peint, c'est certainement la chose la plus recherchée pour avoir un meilleur rendu des couleurs. On observe aussi ici un espace de toilette. Il faut savoir que Suzanne Valadon, avant de peindre, était modèle, modèle pour des peintres comme Renoir, Toulouse-Lautrec ou encore Degas, qui sont ceux qui l'ont poussée vers le pas de la création. Dans un premier temps, elle s'exerce au dessin, puis à la peinture, elle a un parcours un peu atypique, qui est à applaudir parce que pour une femme, à l'époque, c'est très compliqué d'être artiste et d'en vivre, et ça se retrouve dans le fait que son fils finira par être plus connu qu'elle-même et par vendre beaucoup plus, alors que c'est sa mère qui lui a tout appris et qui l'a lancé dans cette vie-là. »

Annexe 4 – Photographies de l'atelier de peinture, musée Bourdelle



Fig. 1 : L'atelier de peinture lors de l'ouverture du musée, vers 1949, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, l'album a été réalisé par l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris, impression jet d'encre – 2023, reliure réalisée par Bourgogne Reliure, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 2 : L'atelier de peinture avec le moulage du David de la cathédrale de Reims, vers 1949, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 3 : L'atelier de peinture ouvert à la visite, en 1938, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 4 : Bourdelle, Cléopâtre et Rodolfo Alcorta devant l'armoire-vitrine de l'atelier de peinture, vue stéréoscopique, vers 1917, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 5 : Bourdelle devant l'armoire-vitrine de la collection d'antiques dans l'atelier de peinture, vers 1910, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 6 : Bourdelle et Cléopâtre, sa nouvelle épouse, dans l'atelier de peinture, vers 1912, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 7 : Marie Bermond, élève et amie que Bourdelle photographie dans l'atelier de peinture, vers 1904, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 8 : Accrochage de peintures de Bourdelle dans l'atelier, vers 1908, on reconnaît entre autres : *Autoportrait au chapeau*, *Portrait de Cécile Sorel enfant*, *Femme à sa fenêtre*, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 9 : Séance de pose sur la méridienne de l'atelier de peinture, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 10 : Vue de l'atelier de peinture devant l'armoire-vitrine de la collection d'antiques, en 2026, © Jade Vauquelin.

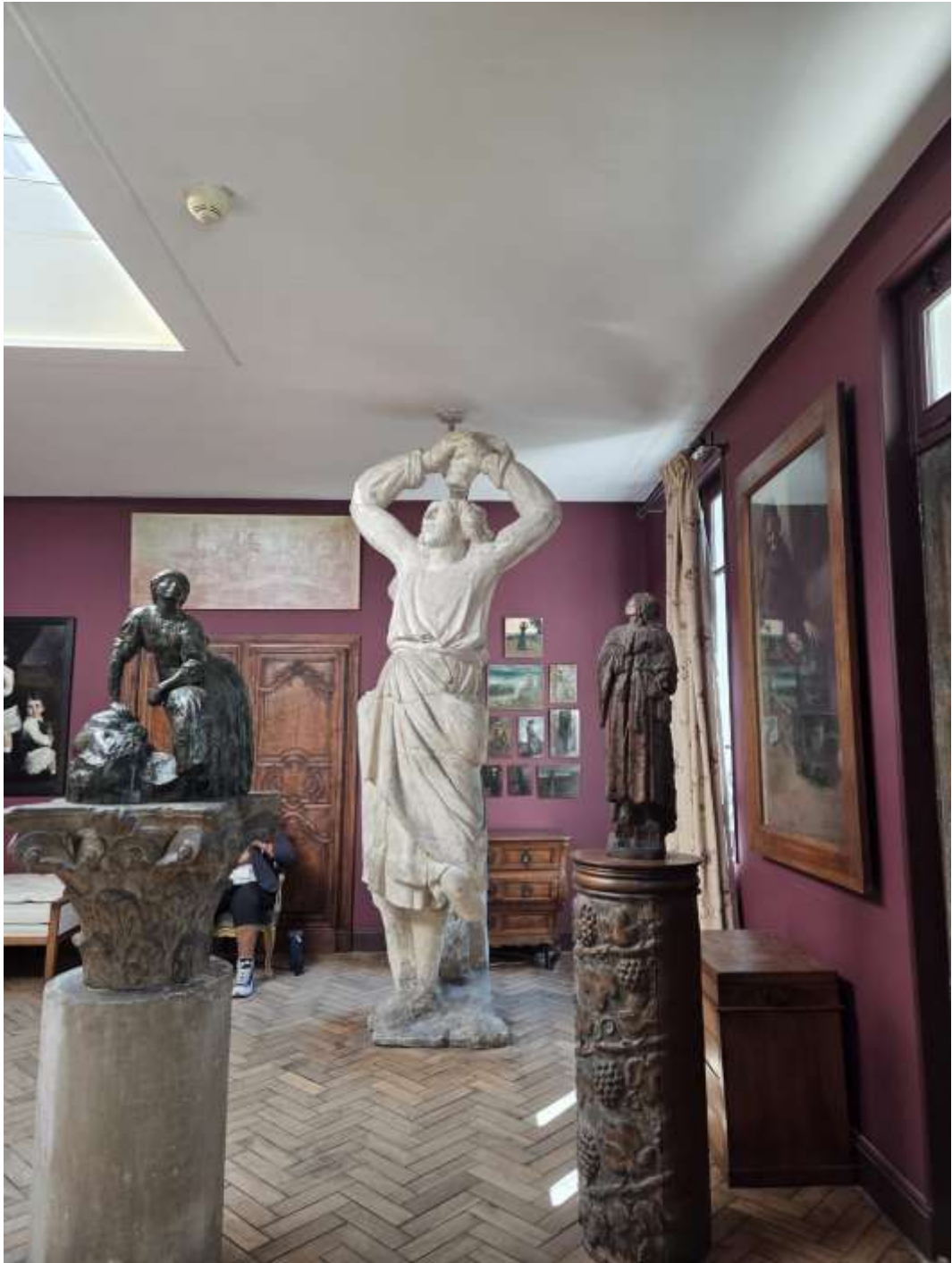


Fig. 11 : Vue de l'atelier de peinture avec le moulage du *David* de la cathédrale de Reims, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 12 : Vue de l'atelier de peinture avec la méridienne, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 13 : Vue de l'atelier de peinture, mur des peintures derrière le *David* de la cathédrale de Reims, en 2026, © Jade Vauquelin.

Annexe 5 – Photographies de l’atelier de sculpture, musée Bourdelle



Fig. 14 : Bourdelle et Rhodia adolescente dans l’atelier de sculpture, vers 1926, album constitué de reproductions d'après les négatifs ou les tirages anciens du fonds de photographies conservés au musée Bourdelle, © Agathe Barisan & Clara Bellet.



Fig. 15 : Antoine Bourdelle et ses praticiens dans son atelier, juillet 1903, © musée Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 16 : Antoine Bourdelle et des praticiens près du *Centaure mourant* en cours de moulage dans l'atelier, 1914, © musée Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 17 : Le cercueil d'Antoine Bourdelle et le *Centaure mourant* dans l'atelier, octobre 1929, © musée Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 18 : Antoine Bourdelle modelant le buste de Marcelo Alvear, 1922, © musée Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 19 : Anonyme, Stéphanie Van Parys-Bourdelle plaçant la machine à mettre-
aux-points sur le buste de Madame Vaïsse-Cibiel, musée Bourdelle, Paris, © musée
Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 20 : Albert Harlingue, Rodin à côté de son *autoportrait dans l'atelier*, © musée Rodin / Paris Musées.



Fig. 21 : Anonyme, le commandant Doyen-Parigot posant pour *Héraklès archer* d'Antoine Bourdelle dans l'atelier, vers 1909, négatif sur verre au gélatino-bromure d'argent, © musée Bourdelle / Paris Musées.



Fig. 22 : Vue de l'atelier de sculpture, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 23 : Le *Centaure mourant* dans l'atelier de sculpture, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 24 : Détails des sculptures présentes dans l'atelier de sculpture, en dessous de la mezzanine, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 25 : Détails de la mezzanine de l'atelier de sculpture, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 26 : Vue de l'atelier de sculpture, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 27 : Vue de l'atelier de sculpture, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 28 : Mur des moulages, © Pierre Antoine.

Annexe 6 – Photographies de la salle des techniques, musée Bourdelle



Fig. 29 : Texte de médiation de la « salle des techniques », en 2026 © Jade Vauquelin.



Fig. 30 : Vue sur les dispositifs d'exposition et de médiation dans la salle des techniques, en 2026 © Jade Vauquelin.



Fig. 31 : Outils pour la sculpture de Bourdelle dans la salle des techniques, en 2026
© Jade Vauquelin.

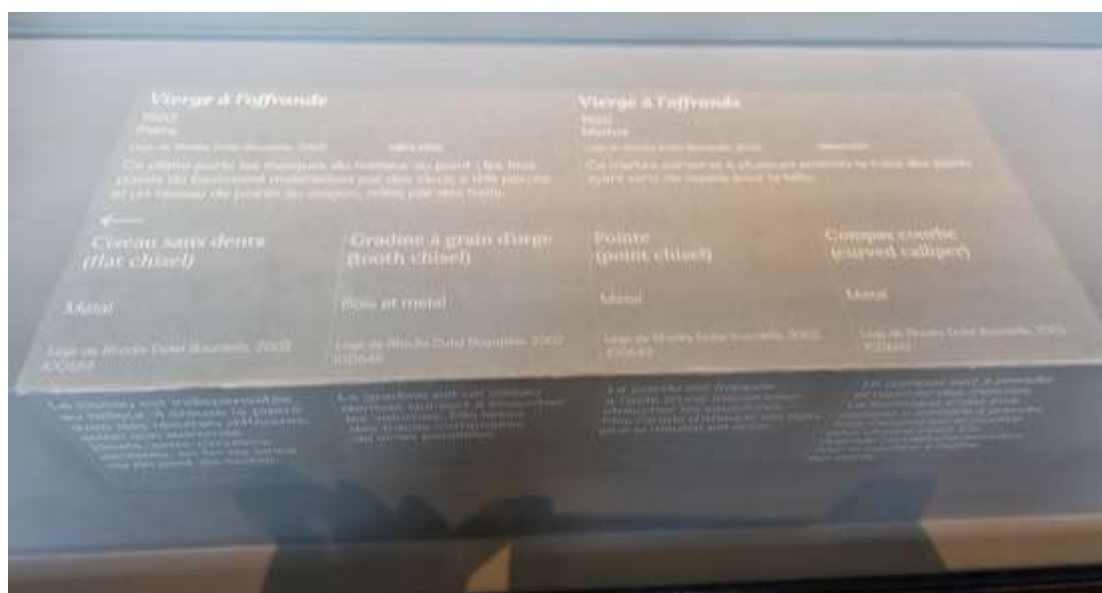


Fig. 32 : Cartel de médiation de la fig. 31 ; les outils sont des legs de Rhodia Bufet Bourdelle, en 2026 © Jade Vauquelin.



Fig. 33 : Matériauthèque de la salle des techniques, en 2026 © Jade Vauquelin.



Fig. 34 : Dispositif de médiation interactif dans la salle des techniques, en 2026 © Jade Vauquelin.



Fig. 35 : Dispositif de médiation interactif « jeu d'éclairage » dans la salle des techniques, en 2026 © Jade Vauquelin.

Annexe 7 – Photographies de l’atelier/appartement, musée de Montmartre



Fig. 36 : Tableau de René Zimmermann (1904-1991), *La Maison d'Utrillo* (Montmartre), 1933, huile sur toile, Musée de Montmartre, acquis grâce au soutien de la Fondation pour le Rayonnement du Musée de Montmartre, © Jade Vauquelin.



Fig. 37 : Photographie inconnu, *14 et 16, rue Cortot*, photographie à l'albumine, collection Le Vieux Montmartre, © Musée de Montmartre.



Fig. 38 : Tableau de Suzanne Valadon, *Le Jardin de la rue Cortot*, 1928, huile sur toile, Musée Utrillo-Valadon, collection de la Ville de Sannois, Val-d'Oise, dépôt au musée de Montmartre, © Jade Vauquelin.



Fig. 39 : Suzanne Valadon dans son atelier, son fils Maurice Utrillo et son jeune mari André Utter, Paris, 1920, photographie d'Henri Martinie, © Musée de Montmartre.



Fig. 40 : Suzanne Valadon dans son atelier, son fils Maurice Utrillo (assis à droite) et André Utter, peintres français, vers 1920, épreuve argentique, photographie d'Henri Martinie / Roger Viollet, © Musée de Montmartre.



Fig. 41 : Anonyme, Rue Cortot, épreuve gélatino-argentique, Musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre, © Musée de Montmartre.



Fig. 42 : Anonyme, l'atelier de Suzanne Valadon et Maurice Utrillo, 12-14 rue Cortot, vers 1909, épreuve gélatino-argentique, Musée de Montmartre, collection Le Vieux Montmartre, © Musée de Montmartre.



Fig. 43 : Anonyme, vue d'atelier Suzanne Valadon et André Utter, épreuve argentique, Musée de Montmartre, © Jean Fabris.



Fig. 44 : Tableau de Suzanne Valadon, *L'Avenir dévoilé*, 1912, huile sur toile, 130 x 163 cm, collection Association des Amis du Petit Palais, Genève, © Studio Monique Bernaz, Genève.



Fig. 45 : André Utter (1886-1948), peintre français, dans son atelier à Montmartre, photographie Roger-Viollet, © Roger-Viollet.



Fig. 46 : Façade du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 47 : Vue depuis le jardin du musée de Montmartre sur l'atelier de Suzanne Valadon, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 48 : Vue du sas d'entrée dans l'espace muséalisé de l'appartement-atelier de Suzanne Valadon, Maurice Utrillo et André Utter, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 49 : Vue de la chambre reconstituée de Maurice Utrillo, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 50 : Vue de l'atelier de Suzanne Valdod, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 51 : Détail des chevalets présents dans l'atelier de Suzanne Valdon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 52 : Vue de la table où reposent les outils et éléments nécessaires pour peindre dans l'atelier de Suzanne Valdon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 53 : Détails de la table où reposent les outils et éléments nécessaires pour peindre (peintures, pinceaux...) dans l'atelier de Suzanne Valdon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 54 : Vue du canapé, des escabeaux, des chevalets et des reproductions de toiles présents dans l'atelier de Suzanne Valdon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 55 : Vue de l'espace toilette présent dans l'atelier de Suzanne Valdon, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.



Fig. 56 : Vue de la mezzanine dans l'atelier de Suzanne Valdod, son fils et son mari, en 2026, © Jade Vauquelin.

Annexe 8 – Photographies des textes de médiation, musée Bourdelle



Fig. 57 : Texte de médiation de « l'atelier de peinture », en 2026, © Jade Vauquelin.

← ATELIER DE SCULPTURE

Lieu emblématique, l'atelier de sculpture a abrité la création de nombreux chefs-d'œuvre de Bourdelle tels qu'*Apollon*, *Héraklès* ou le *Centaure mourant*. Inadapté pour la réalisation de pièces toujours plus monumentales, il devient au fil du temps essentiellement un espace de mise en valeur des œuvres et de la collection de Bourdelle, un lieu de sociabilité et de transmission.

À la mort de Bourdelle, en 1929, le plâtre du *Centaure mourant* est disposé en son centre, en lieu et place de l'artiste. L'atelier a depuis lors été conservé en l'état : parquet en point de Hongrie, lambris, verrières, mezzanine en bois dotée d'une vitrine pour entreposer des œuvres de petites dimensions, mobilier, sellettes... jusqu'aux clous !

En 2022, les murs ont fait l'objet d'une restauration à titre conservatoire. Un travail de restitution à partir d'archives photographiques a permis de réinstaller bon nombre de sculptures et d'objets comme du temps de Bourdelle.

SCULPTURE STUDIO

The iconic space of the sculpture studio witnessed the creation of numerous masterpieces by Bourdelle such as *Apollon* [Apollo], *Héraklès* [Hercules] or *Centaure mourant* [Dying Centaur]. Unsuitable for the production of increasingly monumental sculptures, it became over time a room essentially dedicated to showcase Bourdelle's artworks and collection, a room for sociability and transmission.

Upon Bourdelle's death in 1929, the plaster cast of *Dying Centaur* was placed in its centre, in the artist's stead. Since then, the studio has been kept the same: Hungarian point floorboards, paneling, high windows, wooden mezzanine with a display case to store small artworks, furniture, sculpture stands... down to the nails!

In 2022, the walls underwent a precautionary restoration. Many sculptures and items were returned to the place they held in Bourdelle's time, thanks to a work of restoration based on archival photographs.



Téléchargez le parcours thématique sur l'atelier de sculpture dans notre application de visite !

Download the thematic tour on the sculpture studio in our mobile app!



Fig. 58 : Texte de médiation de « l'atelier de sculpture », en 2026, © Jade Vauquelin.

Voir la figure 29 pour le texte de médiation de la « salle des techniques ».

Annexe 9 – Photographies des textes de médiation, musée de Montmartre

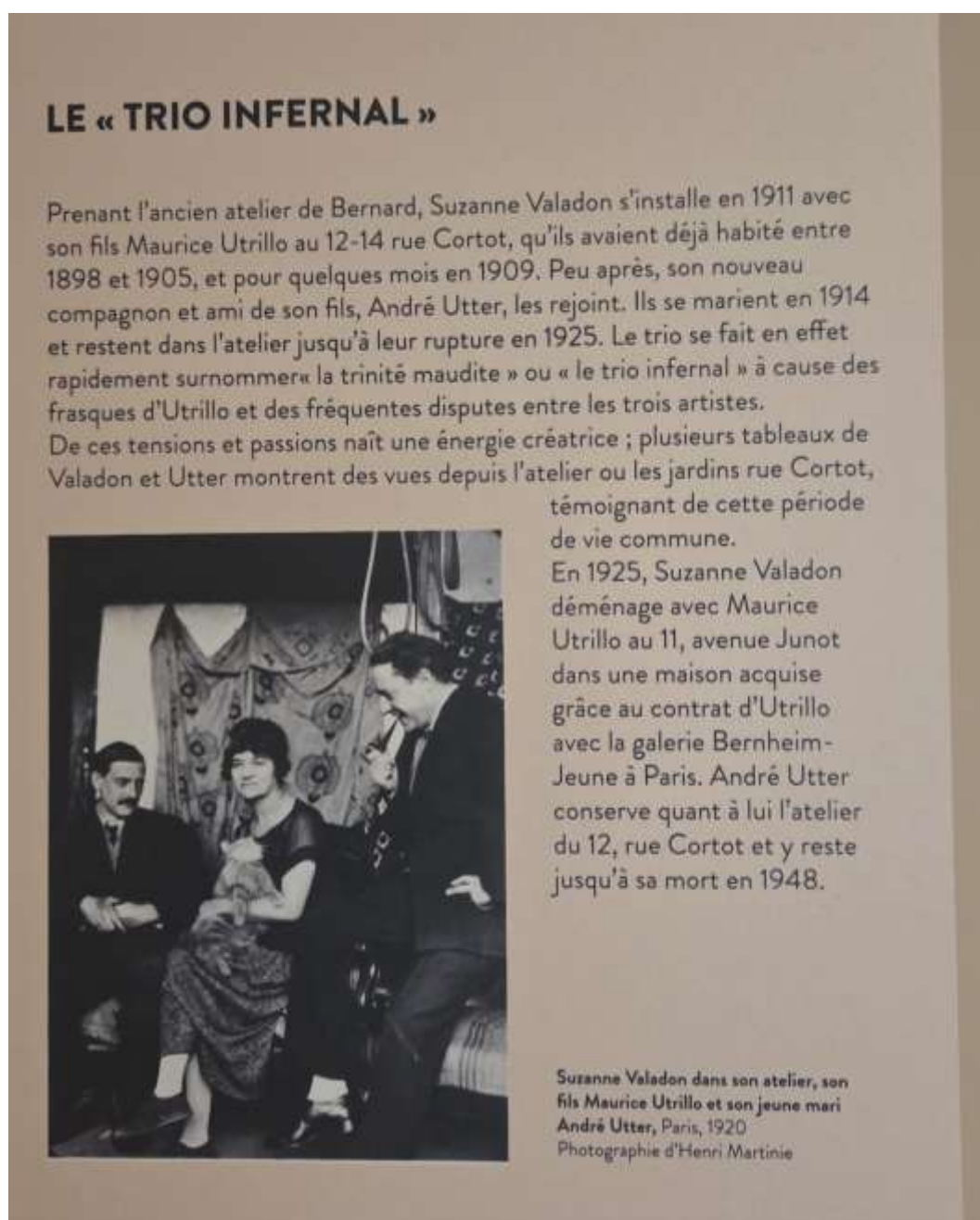


Fig. 59 : Texte de médiation sur « le trio infernal », dans le parcours permanent du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

LES ARTISTES DU 12-14, RUE CORTOT

Avant d'abriter le Musée de Montmartre, le 12-14, rue Cortot formait un ensemble d'ateliers dans la seconde moitié du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle. Durant cette période s'y sont succédé des artistes considérés aujourd'hui comme majeurs dans l'histoire de l'art moderne : Pierre-Auguste Renoir, Maximilien Luce, Raoul Dufy, Othon Friesz, Charles Camoin, Émile Bernard, Francisque Poulbot, Démétrius Galanis ou encore le « Trio infernal » formé par Suzanne Valadon, André Utter et Maurice Utrillo. Plus qu'y habiter, ils ont souvent représenté les lieux ou ses jardins, devenus des sujets de leurs expérimentations formelles novatrices. Alors que Montmartre s'impose au tournant des deux siècles comme la nouvelle capitale des arts, ces ateliers offraient ainsi une localisation idéale en plein cœur de ce haut lieu de création. Nombre d'artistes, de tous horizons, s'y installent, s'y croisent et échangent entre eux dans un contexte de partage et d'émulation. L'ensemble d'œuvres montré ici présente ces illustres habitants, qui ont fait de ces lieux de véritables ateliers mythiques.

Fig. 60 : Texte de médiation sur « les artistes du 12-14, rue Cortot », dans le parcours permanent du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

Toutes les photographies suivantes sont des textes présents dans l'espace appartement-atelier du musée de Montmartre.

SUZANNE VALADON (1865-1938)

« Je ne serai pas capable de dessiner de mémoire un sucrier » disait Suzanne Valadon en parlant de la composition de ses œuvres.

Son environnement quotidien lui sert de modèle.

Son décor se retrouve ainsi dans ses toiles : ce petit salon avec des meubles de style, un canapé, une cheminée, le rideau d'une antichambre et des cadres, ou bien encore une pièce où une servante prépare l'eau chaude.

Entre 1917 et 1920, Suzanne représente plus de douze fois le motif du jardin de la rue Cortot.



SUZANNE VALADON (1865-1938)

"I couldn't even draw a sugar bowl from memory" Suzanne Valadon admitted, speaking about the composition of her works.

Her everyday surroundings were her models.

Her small living room with its period furniture, settee and fireplace, the curtain separating an anti-chamber and stored frames, and another room where a servant prepared hot water was often replicated in her works.

Between 1917 and 1920, the garden at rue Cortot was represented in over 12 of Suzanne's works.

Portrait de Lily Walton 1922

Huile sur toile

100 x 81 cm

Musée des Beaux-Arts
de Limoges, AM 2204 P,
dépôt du MNAM,
Centre Pompidou, Paris

Femme à la contrebasse c. 1914-1915

Huile sur toile

100 x 73 cm

Collection : Association des
Amis du Petit Palais, Genève
Crédit photographique : Studio
Monique Bernaz, Genève.



Nu assis sur un divan 1922

Huile sur toile

61 x 46 cm

Collection Paul Dini,
Villefranche-sur-Saône

Fig. 61 : Texte de médiation sur « Suzanne Valadon », dans l'espace appartement-atelier du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

Maurice Utrillo, artiste véritablement parisien, s'inspire de Montmartre dans ses peintures particulièrement lumineuses. L'homme n'a pas sa place dans ses peintures d'architectures et de paysages.

Utrillo joue avec les couleurs aussi bien qu'avec le blanc, il marque toute une génération d'artistes.

Toute sa vie, Utrillo souffre d'alcoolisme. Il traverse des périodes très tourmentées, et doit être interné à plusieurs reprises; plus de cent toiles sont réalisées pendant ces périodes.

Sans arrêt en quête de luminosité, « peintre des couleurs claires », il reste néanmoins connu pour son travail dans une certaine obscurité. Sa chambre à la pénombre constante traduit une existence troublée et une timidité malade. La fenêtre est grillagée pour l'empêcher de jeter tout ce qui lui passe sous la main sur les passants.

MAURICE UTRILLO (1883-1955)

Taking inspiration from Montmartre in his particularly vivid paintings, Maurice Utrillo was the true Parisian artist. Man has no place in his architectural scenes and landscapes.

Utrillo experimented with white as well as with colour and marks a whole generation of artists.

A long-life alcoholic, Utrillo often went through extremely troubled periods, and had to be admitted into mental health asylums several times yet he painted over 100 works during these periods.

While never ceasing in his search for light, and « painting pure colours », he was known for working in relatively dark conditions. His constantly dark room translates his tormented existence and extreme shyness. The window was even fitted with bars to stop him from throwing anything he found at passers-by.



Valadon Suzanne (1865-1938)

Vase de fleurs

1917

Huile sur toile

73 x 50 cm

Collection particulière

Fig. 62 : Texte de médiation sur « Maurice Utrillo », dans l'espace appartement-atelier du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

SUZANNE VALADON : DU MODÈLE À L'ARTISTE.

SUZANNE VALADON : FROM MODEL TO ARTIST.

Marie-Clémentine est née en 1865 à Bessines-sur-Gartempes (Vienne). Venue à Paris avec sa mère qui travaille comme blanchisseuse, elle devient modèle à 16 ans et pose pour les peintres Henner, Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec et plus tard Modigliani.

Marie-Clémentine was born in 1865 in Bessines-sur-Gartempes (Vienne). She came to Paris with her mother who worked as a washerwoman and became a model at the age of 16, posing for painters such as Henner, Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec and later Modigliani.



Comme elle pose pour des peintres âgés, Toulouse-Lautrec, la surnomme « Suzanne » en référence à l'histoire biblique de Suzanne et les vieillards. Elle conservera ce prénom toute sa vie.

A dix-huit ans, en 1883, Suzanne donne naissance à son fils Maurice, déclaré de père inconnu avant d'être légitimé par le peintre et homme de lettres espagnol Miguel Utrillo. Elle réalise ses premières œuvres.

The painters that she posed for were elderly and thus Toulouse-Lautrec nicknamed her 'Suzanne', referring to the Bible story of Susanna and the Elders (Susanna being surprised while in the bath by two elderly men). She was to keep this name all of her life.

In 1883, aged 18, Suzanne gave birth to her son, Maurice, to an unknown father. He was later recognised and legitimised by the Spanish painter and writer Miguel Utrillo. She soon began to produce her first works.

Jeanne Bécu
Jeune fille en blanc et les cheveux
de Suzanne (Suzanne Valadon)
1884
Huile sur toile
30 x 47 cm
Musée Languedoc, Toulouse-Lautrec Gallery
and Jean Bécu, Paris, France

Jeanne Bécu
Diane à la table
1884-1887
Huile sur toile
30 x 47 cm
Musée Languedoc, Paris

Henri de Toulouse-Lautrec
Madame Suzanne Valadon,
artiste peintre
1891
Huile sur toile
30 x 47 cm
J.P.T. Gallery, Gipswood, London



André Kertész
Portrait of
Suzanne Valadon
1926
Huile sur toile
30 x 47 cm
J.P.T. Gallery, Gipswood, London

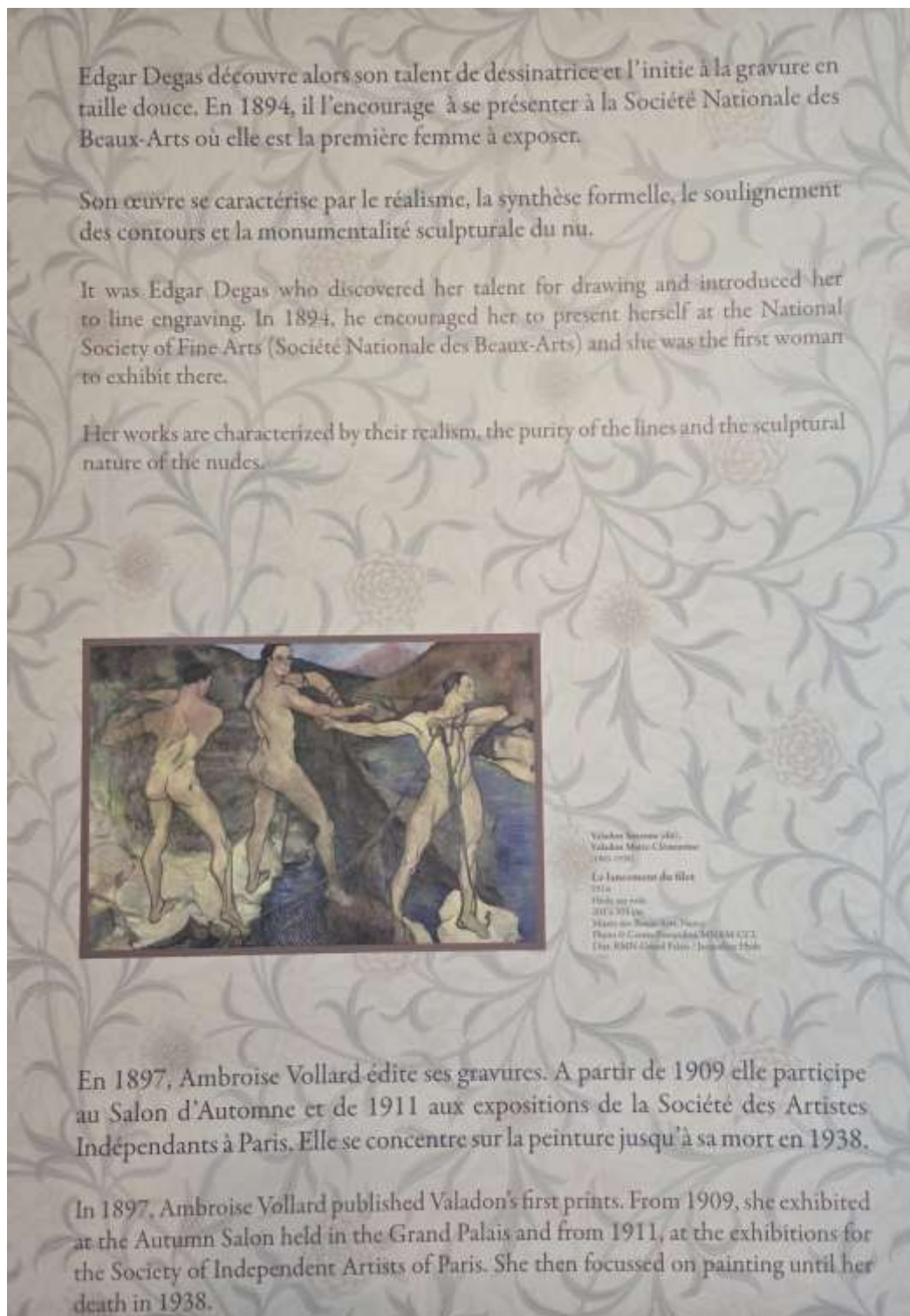


Fig. 63 : Texte de médiation sur « Suzanne Valadon : du modèle à l'artiste », dans l'espace appartement-atelier du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

Suzanne Valadon habite rue Cortot entre 1896 et 1905 avec son premier mari le banquier Paul Mousis.

En 1912, elle y revient et s'installe avec son fils dans cet appartement précédemment occupé par Emile Bernard. André Utter, peintre originaire de Montmartre et ami de son fils, devient le compagnon de Suzanne Valadon. Plusieurs tableaux montrent des vues de l'atelier et du jardin ; ils témoignent de ces années passées ensemble. En 1914, Suzanne Valadon et André Utter se marient. Ils restent dans l'atelier jusqu'à leur séparation en 1926.

Suzanne Valadon lived on rue Cortot between 1896 and 1905 with her first husband, the banker Paul Mousis.

In 1912, she returned and settled with her son in this apartment, previously occupied by Emile Bernard.

André Utter, an artist friend of her son who had been born in Montmartre became her partner.

Several works depict scenes of the studio and garden on rue Cortot and bear witness to the years they spent here together. Valadon and Utter married in 1914 and stayed in the studio until they separated in 1926.



Fig. 64 : Texte de médiation sur « Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, André Utter : le trio infernal », dans l'espace appartement-atelier du musée de Montmartre, en 2026, © Jade Vauquelin.

Annexe 10 – Compte rendu d’une visite-atelier en 2024, musée Bourdelle

J’ai contacté le musée par mail et l’équipe des réservations a tout de suite bien voulu m’accueillir pour suivre une de leurs nombreuses activités/visites. Après la réponse du musée, dans le cadre de nos cours de spécialité avec Madame Laroche nous nous sommes rendus à Bourdelle où j’ai pu rencontrer Aleth Morio, plasticienne responsable de nombreux ateliers, et avec qui j’ai pu m’entretenir pour fixer une date de visite. Mon choix s’est porté sur « l’atelier de modelage en famille : les héros de la mythologie C’est une visite et un atelier pour un public familial en individuel auxquels j’ai assisté le mercredi 13 mars 2024 à 13h30. Nous avons d’abord découvert les collections du musée et plus particulièrement celles ayant un rapport à la mythologie puis nous nous sommes rendus dans les salles d’atelier pour créer notre propre personnage mythologique en argile. La durée de l’atelier est de 2h sur le site comme dans la réalité et les dates sont accessibles grâce à un calendrier d’activité. Le prix de l’activité est raisonnable, 10 euros pour les adultes et 8 euros pour les enfants. De plus, l’activité est accessible pour les enfants à partir de 6 ans ce qui est adéquat car les enfants passent une heure dans les collections avant d’accéder aux salles de création où ils apprennent la base des techniques de moulage. Cela demande de l’écoute et de la patience que les enfants de moins de 6 ans n’auraient pas.

On était 13 pour l’atelier (la médiatrice et moi-même incluses), dont 6 enfants qui avaient entre 6 et 9 ans et 5 accompagnants dont 2 grand-mères et 3 mères. Les salles du musée n’étant pas très grandes, nous étions un bon petit groupe pour circuler et accéder aux œuvres. Les accompagnants laissaient les enfants se mettre devant les œuvres et la médiatrice s’adressait en particulier à eux avec un vocabulaire très adapté pour leur âge. En premier lieu, Aleth rappelle à tout le monde, surtout aux enfants, les règles à respecter dans un musée : ne pas toucher aux œuvres, être calmes, ne pas courir... La visite commence dans le patio de la maison de l’artiste, la médiatrice demande aux enfants s’ils ont déjà visité des musées, et si oui, lesquels. Ensuite la plasticienne nous emmène dans la maison de Bourdelle où elle explique qui était ce fameux sculpteur et comment l’ancien atelier de l’artiste est devenu un musée. Tout en interagissant avec les enfants, Aleth concentre son récit autour de la famille de Bourdelle : son père était menuisier, Cléopatra était son élève et sa femme, Pierre et Rhodia étaient ses enfants. Puis, notre groupe sort de la maison et se dirige dans le patio verdoyant en face des ateliers du sculpteur. Ici, la médiatrice essaye de faire deviner aux enfants quels personnages issus de mythes sont représentés sur les deux statues. On se concentre sur une statue de Cupidon avec deux grandes ailes en forme de cœur ainsi que sur un satyre avec une tête de garçon surmonté de petites cornes et des pattes de chèvre (photo 4 et 5). Ces deux statues représentent les enfants de Bourdelle, l’artiste transforme ses enfants en légendes grecques. La suite de la visite se passe dans les ateliers du sculpteur. Tout en faisant participer les enfants, la médiatrice explique

les techniques de modelage, moulage, l'importance de la lumière naturelle dans l'atelier et comment on coule du bronze ou on sculpte la pierre. Dans l'atelier, les enfants apprennent les matériaux essentiels pour le modelage et le vocabulaire des sculpteurs comme la ronde-bosse ou encore les bas-reliefs. La médiatrice essaye d'utiliser des termes accessibles à tous et les enfants du groupe sont particulièrement attentifs et curieux. Après les précisions sur les techniques de sculptage, la médiatrice conduit notre groupe au premier patio de départ, où elle explique le mouvement des statues aux enfants. Elle se sert de la statue de Bourdelle, *Héraklès archer*, pour illustrer son propos. Après une brève contextualisation de l'œuvre et de qui est Héraklès, Aleth explique que le personnage tend son arc juste avant de tuer les oiseaux du lac Stymphale. Elle précise aux enfants tous les éléments qui permettent de déterminer cela et leur propose de reproduire la même pose que Héraklès. Les enfants rient, reproduisent la pose, comprennent l'importance du mouvement des corps dans les statues ainsi que la complexité de garder une pose en tant que modèle. La plasticienne nous guide ensuite dans les salles où sont exposées les œuvres de Bourdelle et se concentre sur les sculptures en lien avec les mythes. Ainsi, dans un jeu de devinettes des personnages et d'explication des légendes, les enfants découvrent le mythe de Pan ou encore celui de Médusa, la Gorgone. La visite a duré 1h et même si les enfants étaient très sollicités, intéressés et calmes, ils ont un peu décroché des explications à la fin. Je pense qu'il faudrait peut-être raccourcir le temps de visite des collections et faire un parcours qui inclut moins de déplacements car souvent on revenait sur nos pas pour découvrir des œuvres. Cependant, la visite a l'air d'avoir beaucoup plu aux accompagnateurs ainsi qu'aux enfants. La médiatrice était très pédagogue, son récit était construit et elle interagissait très souvent avec les enfants, soit par des questions sur leurs connaissances, soit par des questions sur leur observation des œuvres. Néanmoins, je pense que parfois le ton du discours était trop centré sur les enfants et que les adultes accompagnants n'étaient pas très intégrés dans la visite. En effet, toutes les interactions de la médiatrice étaient des questions posées aux enfants, les parents étant relégués au second plan dans cette visite familiale.

Dans un second temps, nous nous sommes rendus dans la salle d'atelier du musée. C'est un grand espace très pratique avec des tables assemblées en un grand carré, des tabourets, un accès à un point d'eau, des toilettes, des tabliers et elle est remplie de matériels. Une fois toutes les familles installées, Aleth m'a gentiment proposé de participer à l'atelier. Tout d'abord, la plasticienne nous montre comment créer notre personnage. Elle décide de sculpter un faune et nous explique étape par étape la création d'un corps. Aleth nous montre comment donner du mouvement à nos personnages et comment on peut les mettre en position sur des socles. Après sa démonstration, c'est à notre tour de sculpter ! Tout le monde se munit d'argile distribuée par la plasticienne et d'une pique en bois qui nous permet de former nos personnages. Les enfants et les parents décident de reproduire des figures emblématiques de la mythologie comme Ulysse, Zeus, Athéna, Hercule... C'est un

moment d'échange entre les familles et la plasticienne passe pour voir si quelqu'un a besoin d'aide et elle répète les étapes pour créer son personnage. Cependant, elle laisse libre cours à l'imagination de tout le monde. C'était un moment très convivial, ludique et amusant. A la fin de l'étape de création des personnages, la plasticienne propose aux familles de réunir leurs sculptures sur un seul socle pour créer une scène entre les œuvres des familles. C'est un moment de partage qui a beaucoup plu et amusé les enfants et les parents. A la fin de l'atelier, Aleth prenait en photo, avec les téléphones des parents, les familles avec leur création pour immortaliser le moment. Une fois les créations finies, beaucoup de familles n'avaient pas emmené de quoi transporter leurs sculptures chez elles donc la médiatrice a proposé des sacs et boîtes pour faciliter le transport. Tout le monde a aidé à ranger le matériel et les supports, puis Aleth nous a raccompagnés au hall d'entrée. Je n'ai pas eu la chance de lui parler et de lui poser des questions car elle avait un autre atelier juste après. Notre temps dans la salle d'atelier a duré un peu moins d'une heure avec le temps de rangement et de nettoyage de l'argile sur nos mains. J'ai passé un très bon moment avec les familles et la plasticienne, c'était divertissant et j'ai appris beaucoup de choses sur la sculpture, notamment que c'est très complexe. Même si nos créations finales n'étaient pas du grand art, l'atelier a essentiellement porté sur la découverte du monde de la sculpture. Je n'ai pas grand-chose à dire ou à critiquer sur la partie atelier car c'était très réussi et cela a plu à tout le monde. Les familles étaient ravies de repartir avec leur création.

Annexe 11 – Photographies de la visite-atelier, musée de Bourdelle



Fig. 65 : Salle d'atelier pratique au musée Bourdelle, création d'une figure mythologique, en mars 2024, © Jade Vauquelin.



Fig. 66 : Réalisation d'un faune en terre, en mars 2024, © Jade Vauquelin.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies muséales

Billault, Jérémy, « Valadon, Utrillo, Utter : le musée de Montmartre au cœur de la création », *Beaux-Arts*, le 27 octobre 2015.

Boussier, Nicolas, « Sur les traces des artistes de Montparnasse en 9 lieux emblématiques », *Beaux-Arts*, avril 2026.

Bourdelle, Antoine, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, 5 mai 1910, p.229.

Cantarutti, Stéphanie, *Bourdelle*, Paris, Alternatives, 2013.

Daubrée, Anne, « Exposition Valadon à Paris : à quoi ressemblait Montmartre au tournant du XXe siècle ? », *Connaissance des arts*, janvier 2025.

Darblay, Louise, « Muse ou peintre révolutionnaire : qui était Suzanne Valadon ? », *Art Basel*, janvier 2025.

Dossier de presse, exposition *Bourdelle et l'Antique : une passion moderne*, au musée Bourdelle, du 04 octobre 2017 au 04 février 2018.

Dossier de presse, exposition *Suzanne Valadon : un monde à soi*, au Centre Pompidou-Metz, du 15 avril au 11 septembre 2023.

Dossier de presse, exposition *Rodin/Bourdelle : Corps à corps*, au musée Ingres Bourdelle, Montauban, du 27 juin au 19 octobre 2025.

Dossier de presse, *Musée Bourdelle – réouverture 15 mars 2023*, 2023.

Grossin, Benoit, « Musée Bourdelle : les ateliers du maître fidèlement sauvegardés et une nouvelle scénographie des collections », *Radio France*, 2023.

Jaurégui, Léa, « L'atelier ardent (1929-1949) : une archéologie de la muséalisation militante de l'atelier-musée Antoine Bourdelle », *Culture & Musées*, n°34, 2019.

Jouanneau, Alexandra, (dir. Claire Boisserolles), *De l'éphémère au permanent. Le rôle des expositions temporaires dans la création du musée Bourdelle (1928-1938)*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2021.

La Rédaction, « Paris : Atelier-appartement de Suzanne Valadon, une reconstitution vibrante au Musée de Montmartre - XVIIIe arr », *Paris la Douce*, 2026.

Lauren, Jimerson, Ooms, Saskia, « Valadon, Utrillo & Utter: In the Rue Cortot Studio: 1912-1926 », *Woman's Art Journal*, 2016, vol. 37, n°2, p. 54–55.

Lemoine, Colin, Simier, Amélie, « La sculpture sur le bout des doigts. Retour sur l'élaboration d'une salle pédagogique et tactile au musée Bourdelle », *Cahiers de l'École du Louvre*, 2016, vol. 8.

Le Normand-Romain, Antoinette, « Devenir Bourdelle », *Revue de l'art*, n° 104, 1994, p.30-39.

Lucot, René, *Antoine Bourdelle*, 1949, Cinémathèque centrale de l'enseignement public (CCEP) un fonds de la DBU Sorbonne nouvelle - Paris 3 - Réseau Canopé.

Magnien, Aline, « « Bourdelle intime » : Compte rendu d'exposition (Paris, musée Bourdelle, 13 novembre 2013-16 mars 2014) », *Histoire@Politique*, 2023.

Mongin, Flore, *Suzanne Valadon, peintre sans concession*, 2025, Bonne Compagnie.

Peresan-Roudil, Delphine, « L'atelier de Suzanne Valadon, capsule temporelle au cœur de Montmartre », *Beaux Arts*, 2025.

Rose, June, *Suzanne Valadon : Mistress of Montmartre*, New York, St. Martin's Press, 1999.

Sérullaz, Arlette, *Delacroix*, Paris, musée du Louvre, 2004.

Site de la Maison de Balzac.

URL : <https://www.maisondebalzac.paris.fr/>

Site de la Maison de George Sand à Nohant.

URL : <https://www.maison-george-sand.fr/>

Site de la Maison de Victor Hugo.

URL : <https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/paris>

Site du Musée Bourdelle.

URL : <https://www.bourdelle.paris.fr/>

Site du Musée National Eugène-Delacroix.

URL : <https://www.musee-delacroix.fr/fr/>

Site du Musée National Gustave Moreau.

URL : <https://musee-moreau.fr/fr>

Site du Musée Montmartre.

URL : <https://museedemontmartre.fr/>

Site du Musée Rodin.

URL : <https://www.musee-rodin.fr/>

Site du Musée Zadkine.

URL : <https://www.zadkine.paris.fr/>

Somerville, Kristine, « Suzanne Valadon of Montmartre », *The Missouri Review*, 2025, vol. 48, n°2.

Théault, Chloë, « Le musée Bourdelle, lieu de mémoire et de valorisation d'une collection monographique », *In Situ*, n°29, 2016.

L'atelier un objet spécifique de la muséologie

Balken, Debra Bricker, « The Frelinghuysen Morris House & Studio. », *American Art*, 2005, vol. 19, n°1, p. 20-22.

Bätschmann, Oskar, De Poli, Aldo, Gamboni, Dario, Herrmann, Daniel F., Waterfield, Giles, « From studio to monument to museum », *Perspective*, n°1, p. 43-54.

Castro, Laura, « Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal », *Culture & Musées*, 34, 171-198, 2019.

Corn, Wanda M., « Artists' Homes and Studios : A special kind of archive », *American Art*, 2005, vol. 19, n°1, p. 2-11.

De Font-Réaulx, Dominique, *Dans l'atelier : exposition, Paris, Musée d'Orsay, du 15 février au 15 mai 2005*, Milan 5 continents Paris Musée d'Orsay, 2005.

De Font-Réaulx, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n° 173, 2016, p. 45-55.

Dubreuil, Martine, « L'acquisition de l'atelier maison Pellan, confirmation d'un déplacement expographique vers le Sujet. », *Muséologies*, 2012, vol. 6, no 1, p. 101-117.

Lacroix, Laurier, « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 3, 2006.

Lecointre, Hélène, (dir. Michela Passini), *L'atelier de Delacroix : création et identité de l'atelier-musée*, mémoire de Master soutenu à l'Ecole du Louvre, 2020.

Pavoni, Rosanna, « House Museums: Types, Interpretation and Reuse », *Museum International*, 2002.

Persillet, Chloé, « XX. L'atelier à l'œuvre. Approche technocritique de l'expérimentation, de la conception et de la théorisation dans la pratique picturale », *L'atelier en acte(s) Espace de création, création d'espace*, Hermann, 2023, p. 341-358.

Poulot, Dominique, « Dario Gamboni. Le Musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs », *Culture & Musées*, 2020, n°36, p.232-236.

Site du Ministère de la Culture, *Labellisation « Maison des Illustres »*
[URL:https://www.culture.gouv.fr/catalogue-des-demarches-et-subsventions/labellisation-protection-appellation/labellisation-maison-des-illustres](https://www.culture.gouv.fr/catalogue-des-demarches-et-subsventions/labellisation-protection-appellation/labellisation-maison-des-illustres)

Villagordo, Éric, « XXIII. L'atelier incorporé. hétérotopie, habitus et modalité », *L'atelier en acte(s) Espace de création, création d'espace*, Hermann, 2023, p. 389-405.

La médiation face à ses objets : approches différenciées et réflexions

Cameron, Duncan, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education¹ », *Curator*, vol.11, p.33-40, 1968.

Caune, Jean. « La médiation culturelle : Notion mana ou nouveau paradigme ? », *L'Observatoire*, n° 51, p.9-11, 2018.

Chaumier, Serge, Mairesse, François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

Chaumier, Serge, *Traité d'expologie (Musées-Mondes)*, Paris La Documentation française, 2013.

Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Editions L'Harmattan, 2000.

Davallon, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n°2, 1992, p. 99-123.

Falk, John H., Dierking, Lynn D., *The Museum Experience Revisited*, Londres, Routledge, 2016.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres, Routledge, 2000.

MacCannell, Dean, *The tourist : a new theory of the leisure class*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions « Hors collection », 2008.

Van Mensch, Peter, « Museums and experience : Towards a new model of explanation », *Revista Abra*, 2004.

L'authenticité : enjeux de conservation

Bal, Mieke, *Double Exposures : The Practice of Cultural Analysis*, Hove, Psychology Press, 1996.

Balchelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

Becker, Howard Saul, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 2014.

Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2013.

Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics (Culture : Policy and Politics)*, Londres, Routledge, 1995.

Brulon, Bruno, « Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno », *Anais do Museu Paulista*, 2017, vol. 25, p.403-425.

Davallon, Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, 2006.

Desvallées, André, Mairesse, François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin , 2011.

Fabre, Daniel, Anna Iuso, *Les monuments sont habités*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2015.

Fabre, Daniel, Voisenat, Claudie, *Domestiquer l'histoire : ethnologie des monuments historiques*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2000.

Fabre, Daniel, *Emotions Patrimoniales*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 2015.

Heinich, Nathalie, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009.

Macdonald, Sharon, *A Companion to Museum Studies*, Oxford, Blackwell, 2006.

Mairesse, François, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

Malmendier, Anne, Marie Cornu, Jérôme Fromageau & ; Dominique Poulot (dir.). « 2021. 2002. Genèse d'une loi sur les musées ». *Culture & Musées*, 40, 292-297, 2022.

Menger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil, 2002.

Perrot, Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2013.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Oxford, Polity Press, 1991.

Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2014.

Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, Chicago, University Of Chicago Press, 1984.

Riegl, Aloïs, *Le Culte Moderne Des Monuments*, Paris, Seuil, 2015.

Sennett Richard, *Ce que sait la main – La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel, 2022.

RÉSUMÉ

Cette recherche étudie la muséalisation des ateliers d'artistes à travers deux cas parisiens, le musée Bourdelle et le musée de Montmartre autour de l'atelier de Suzanne Valadon. Elle interroge la manière dont un lieu de création devient un objet de patrimoine, entre conservation, reconstitution et mise en récit. L'enjeu principal est de comprendre comment ces ateliers, à la fois espaces intimes, lieux de travail et supports de mémoire, sont transformés en dispositifs muséaux où se construit une forme de fiction patrimoniale. L'analyse montre que l'atelier-musée est un objet hybride, pris entre authenticité et interprétation. Au musée Bourdelle, la fidélité au lieu d'origine et la présence matérielle des traces du sculpteur valorisent la continuité historique. Au musée de Montmartre, la reconstitution de l'atelier de Valadon repose davantage sur une restitution sensible et immersive, fondée sur des archives et des choix scénographiques. Dans les deux cas, la médiation joue un rôle central pour faire percevoir au visiteur la fabrique de l'art et construire la figure de l'artiste. Ainsi, l'atelier-musée ne conserve pas seulement un passé, il le met en scène pour le rendre lisible, transmissible et expérientiel.

This research examines the musealization of artists' studios through two Parisian case studies, the Musée Bourdelle and the Musée de Montmartre, with a focus on Suzanne Valadon's studio. It explores how a site of artistic creation becomes a heritage object through processes of conservation, reconstruction, and narrative interpretation. The main objective is to understand how these studios, at once intimate spaces, working environments, and sites of memory, are transformed into museum dispositifs in which a form of heritage fiction is constructed. The analysis demonstrates that the studio-museum constitutes a hybrid object, situated between authenticity and interpretation. At the Musée Bourdelle, fidelity to the original site and the material presence of traces left by the sculptor reinforce a sense of historical continuity. At the Musée de Montmartre, the reconstruction of Valadon's studio relies more heavily on an immersive and sensory restitution, based on archival sources and scenographic choices. In both cases, interpretation plays a

central role in enabling visitors to apprehend the making of art and in shaping the figure of the artist. Thus, the studio-museum does not merely preserve the past, it stages it in order to render it intelligible, transmissible, and experiential.

MOTS CLÉS

Atelier d'artiste – Atelier-musée – Muséalisation – Authenticité – Immersion – Fiction patrimoniale – Conservation – Médiation – Musée Bourdelle – Musée de Montmartre (Suzanne Valadon)

Artist's studio – Studio museum – Musealization – Authenticity – Immersion – Heritage fiction – Preservation – Interpretation – Bourdelle Museum – Montmartre Museum (Suzanne Valadon)