Márcia Arbex, Izabela Baptista do Lago

Images littéraires de l'atelier de l'artiste

Résumé: L'objectif de cet article est de présenter les rapports entre la littérature et l'art à partir de l'examen de l'un de ses *topoi* les plus fréquents : l'atelier de l'artiste. Considéré comme « enveloppe du peintre », l'atelier fait l'objet de descriptions complexes dont l'importance pour le récit se révèle fondamentale. Une sélection de textes littéraires des XIX^e et XX^e siècles a permis d'établir une typologie de ce *topos*, qui sera illustrée par des extraits d'œuvres. Espace propice à la mise en scène de l'artiste au travail, l'atelier apparaît comme une métaphore de l'espace de création littéraire où la figure de l'écrivain se réfléchit dans celle du peintre.

Mots clés : Littérature française, roman d'artiste, *Künstlerroman*, peinture, atelier, art

L'atelier de l'artiste¹ est un espace de création constamment mentionné dans la littérature du XIX^e siècle, ainsi que dans les récits contemporains qui renouvellent la tradition du « roman d'artiste » par la mise en scène de personnages peintres, sculpteurs ou photographes. Métaphore de l'espace de création littéraire, l'atelier évoqué dans la littérature est indissociable des courants artistiques qui traversent les siècles, et dialogue avec les représentations picturales de l'atelier du peintre, également très fréquentes dans l'histoire de l'art. À partir d'une sélection de textes littéraires appartenant à la tradition du « roman d'artiste » et comportant des descriptions d'ateliers de peintre, il a été possible d'établir une typologie de ce *topos* qui révèle que l'entrée du « monde de l'art dans la fiction » (Vouilloux 2011, 52) n'est pas restreinte au XIX^e siècle, mais s'est poursuivie également au siècle dernier. Nous allons présenter au moins un exemple littéraire de chaque type d'atelier identifié, la mention des peintures mettant en scène ce même motif ayant une fonction purement illustrative².

1 Cet article a été rédigé dans le cadre du projet de recherche *Sobrevivências da imagem na escrita*, avec l'appui du CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brésil.

2 La comparaison entre les descriptions littéraires et les peintures réelles mériterait un développement à part, qu'il n'est pas possible de réaliser dans le cadre de cet article. Nous pourrions, par exemple, et dans certains cas, évoquer l'hypothèse d'une transposition intersémiotique des tableaux vers le texte littéraire, l'image réelle étant génératrice de la description. Les tableaux cités dans cet article pourront être visualisés sur les sites indiqués en note après chaque référence.

1 L'atelier comme «enveloppe du peintre»

Ce n'est qu'au XVII^e siècle, avec la création des Académies de peinture et de sculpture – et après une progressive valorisation de l'artiste par un processus de légitimation sociale et théorique de la peinture –, que s'affirment les différences entre le travail manuel et celui de la pensée. Le statut de l'artiste s'inscrit désormais dans le champ du travail intellectuel en raison de sa puissance de création, donnant postérieurement lieu au mythe de l'artiste comme personnage hors du commun, être supérieur, plus proche de la divinité que du commun des mortels (cf. Kris et Kurz 2010, 91). Le XIX^e siècle voit surgir des relations horizontales entre le champ pictural et le littéraire, de nouvelles alliances naissent entre le peintre et l'écrivain. L'espace de création de l'artiste, son atelier, univers privé où l'art prend forme, a néanmoins gardé une correspondance avec le travail artisanal du menuisier, car le mot « atelier » dérive de l'ancien français *astelle*, qui signifie « éclat de bois³ ».

Le statut de l'artiste influe naturellement sur ses conditions de travail : pour le jeune peintre, s'installer dans son propre atelier signifie atteindre le statut d'artiste professionnel, celui qui vit de l'art et pour l'art, après avoir quitté les ateliers-écoles. Selon Gaussen (2006, 8), une fois installé, le peintre est fier de donner une représentation picturale de son atelier, que ce soit une chambre ou un salon, une mansarde ou un palais⁴. Représenter l'espace dans lequel il donne vie à son œuvre signifie alors s'affirmer comme un artiste indépendant en pleine ascension, montrer ses relations professionnelles et personnelles, tout autant que révéler ce qui le touche le plus profondément, ses dilemmes les plus intimes :

[...] [L']atelier est comme l'enveloppe du peintre. Mais c'est aussi son monde intérieur. La chambre noire où l'œuvre, peu à peu, prend forme. C'est un laboratoire de rêves, peuplé des fantômes des tableaux passés et à venir. Lorsqu'il représente son atelier, le peintre nous montre ce qui se passe dans sa tête. (Gaussen 2006, 106)

Ainsi le peintre est-il conscient du fait qu'en transportant sur la toile son propre atelier, il donne à voir son intimité et révèle au spectateur ses références personnelles, ses inspirations, ses désirs et rêveries. Et encore, parce qu'il s'agit d'un espace consacré à l'art, les tableaux et autres œuvres d'art exposés vont évoquer

3 « D'après l'orthographe ancienne, on reconnaît qu'atelier a même radical qu'attelle (*astelle*) : c'est le lieu où l'on prépare les attelles, qui sont de petites planches ; en un mot, c'est l'atelier d'un menuisier ; de là le sens a passé à toute espèce d'atelier (voy. ATTELLE) ». Dictionnaire Littré. <<http://www.littre.org>> (consulté le 25 juillet 2018).

4 La peinture d'atelier était, d'ailleurs, devenue un genre dès le XVII^e siècle et elle se démultiplia au XIX^e siècle (cf. Bared et Pernac 2013, 172).

les thèmes chers au peintre et la tradition dont il s'inspire, de même que les objets qui garnissent son atelier participeront de la composition de sa mythologie personnelle.

Les caractéristiques d'un atelier de peintre au XIX^e peuvent varier, comme le souligne Laneyrie-Dagen (2012, 181) : les peintres mondains et ceux qui ont déjà acquis une certaine renommée ont besoin de plus d'espace, puisqu'ils reçoivent plus de visites et travaillent sur des tableaux de grandes dimensions, comme les prestigieuses peintures d'histoire ; les peintres de chevalet, inversement, se contentent d'une petite pièce dans leur appartement personnel. Dans cette pièce, ils peuvent s'isoler du monde, travailler loin des regards, s'appliquer aux toiles en cours et imaginer les œuvres futures. L'atelier devient un espace protégé, un sanctuaire ou un refuge.

Cet espace qui, en principe, privilégie la solitude et le recueillement nécessaires au travail de création est utilisé également comme lieu de socialisation et de négociation (Maurisson 2006, 207) : c'est là où le peintre exposera son œuvre aux marchands, recevra ses modèles et les clients potentiels. Toutefois, en raison de la pluralité des fonctions de l'atelier, il revient au peintre de garder un équilibre entre sa vie professionnelle et sa vie domestique, entre sa vie d'artiste et sa vie privée, ce qui ne va pas sans complications.

Dans ce sens, on observe que les ateliers littéraires que l'on retrouve dans de nombreux « romans d'artiste » présentent ces mêmes éléments, et les descriptions qui en sont données sont donc très proches d'une réalité historique. La description de l'atelier y est non seulement quasi obligatoire, mais s'inscrit aussi dans la trame du récit, voire participe du destin du personnage-peintre.

2 L'atelier du peintre dans le « roman d'artiste » : un exercice de description complexe

Le « roman d'artiste » est issu de la tradition allemande du *Künstlerroman*. Ce sous-genre du roman, dans lequel « [...] uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenha função estruturadora essencial » [une figure d'artiste ou une œuvre d'art (réelle ou imaginaire) exerce une fonction structurelle essentielle] (Oliveira 1993, 5), s'est popularisé dans toute l'Europe, mais surtout en France. Comme un réflexe de l'enthousiasme pour les arts visuels, le roman d'artiste fait du peintre son artiste de prédilection, de sorte que la description de l'atelier, ainsi que l'*ekphrasis* et les références aux mythes de la création en sont devenus des *topoi*, comme le souligne Maurisson (2006, 207), une espèce de passage obligé de la construction de l'illusion réaliste.

Dans la description de l'univers privé du personnage-peintre, rien n'est arbitraire ou gratuit, explique Vouilloux (2004, 5)⁵, puisqu'elle tient compte des principaux éléments de la création artistique, des matériaux et des opérations techniques nécessaires au produit résultant de tous ce processus: l'œuvre d'art. Espace encombré, rempli par les ustensiles, où les esquisses et les toiles s'accumulent, où les critiques et les modèles se croisent, « [...] l'atelier fait l'objet de descriptions précises et est représenté par des mises en scène complexes où chaque objet a une fonction symbolique. » (Maurisson 2006, 208).

La description accorde une attention spéciale aux effets de lumière et aux accessoires qui composent le studio de ce personnage. La première exigence d'un peintre est en effet que la lumière puisse pénétrer à flot dans la pièce, une lumière naturelle de préférence, d'où sa prédilection pour les étages les plus hauts des édifices, avec leurs grandes fenêtres et baies vitrées. Les objets, accessoires ou instruments de travail décrits font partie du décor et sont aussi des indices des rapports du personnage-peintre avec le monde qui l'entoure (Vouilloux 2004, 5). Dans ce sens, les meubles et la nature des objets disposés dans l'atelier disent beaucoup de son caractère, de sa condition sociale, de son style, puisque la description de l'atelier est étroitement liée à son œuvre. L'atelier aux murs nus, où la poussière s'accumule, avec des meubles usés, dépareillés, réduits à l'essentiel, par exemple, accentuent le caractère excentrique du personnage lié au mythe de l'artiste, trop absorbé par ses pensées élevées pour s'inquiéter des choses éminemment triviales, comme la décoration ou la propreté de la pièce. Négligeant le confort du monde matériel que son dévouement à l'art ne lui permet pas d'apprécier, le peintre est capable de tromper la faim et le froid, simples drames humains, incomparables à l'importance de sa mission. L'encombrement et le désordre des objets disposés dans l'atelier sont les témoins de la révolution qui se trame dans la tête du peintre-prophète : révéler un nouvel ordre du monde, créer une autre réalité par le travail artistique.

L'efficacité de la description de l'atelier, enfin, s'appuie sur un effet de réel qui permet au lecteur de pénétrer dans les mystères de la création artistique. Compte tenu de la force symbolique⁶ des objets qui composent la pièce, la description procède par énumération de chaque élément, comme les pièces d'un puzzle que le lecteur devra recomposer. Elle s'attachera tout aussi bien à l'ambiance du lieu,

5 Cette affirmation de Bernard Vouilloux, bien que se référant à l'atelier de Porbus, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, peut être appliquée à toute description littéraire d'atelier, car, comme l'observe cet auteur, « le moment où l'atelier du peintre devient un lieu romanesque est un motif récurrent de la fiction d'art [...] » (Vouilloux 2004, 5).

6 En ce qui concerne la portée symbolique du tableau dans le récit, cf. Bertho 1990.

où chaque objet a une importance non négligeable, non seulement pour le personnage, mais aussi pour la compréhension du récit (Ledda 2006, 60).

3 De l'atelier-laboratoire à l'anti-atelier : essai de typologie

La description de l'atelier dans le roman d'artiste a donc une importance fondamentale pour l'ensemble du récit et tout élément qui s'y retrouve obéit à une intention déterminée. À partir d'une sélection d'œuvres littéraires des XIX^e et XX^e siècles, sept catégories ou types d'atelier littéraires ont été identifiés : l'atelier-laboratoire, l'atelier-vitrine, l'atelier-sanctuaire, l'atelier domestique, l'atelier-école, l'atelier itinérant et l'anti-atelier (Arbex et Lago, 2015, 12–15), chacun se distinguant par la mise en évidence soit des objets et du lieu, soit du travail artistique, du caractère ou de la condition sociale du personnage-peintre.

En raison de la complexité des ustensiles décrits et de la spécificité du travail technique qui s'y développe, *l'atelier-laboratoire* se rapproche du laboratoire d'un alchimiste. C'est le cas de l'atelier du peintre Orazio Gentileschi dans le roman historique d'Alexandra Lapierre *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*, où ce rapprochement est explicitement fait dans le cadre d'une longue description :

Avec ses pots, ses poudres, ses chaudrons, ses bassines, ses creusets, ses alambics et ses cornues, l'endroit évoquait davantage le laboratoire de l'alchimiste que l'atelier du peintre. Même le tas d'étoffes, les traînées pourpres des velours, les drapés blancs des linges, tous les accessoires de l'artiste qui s'amoncelaient sur les tréteaux au fond de la salle, les robes de capucin, les grandes ailes d'ange, les roues des martyrs et les têtes de mort contribuaient au mystère de cet antre, à l'atmosphère irréelle et vaguement inquiétante. D'un brasero montait une fumée noire, épaisse, qui ne s'échappait par aucune cheminée. Un garçon de quinze ans, Francesco, l'aîné des fils, surveillait dans un pot de terre roux au fond plombé une huile, scintillant comme de l'or, qu'il touillait lentement avec une longue plume. (Lapierre 2012 [1998], 55–56)

Lieu consacré à l'exercice de la peinture tout autant qu'à la fabrication des pigments, cet atelier situé dans le contexte du XVII^e siècle traduit toute l'ambiance énigmatique propre aux opérations alchimiques. Le lecteur assiste aux mystères de la création artistique dès la fabrication de sa matière première, dans une approximation qui n'est pas sans rappeler les caractères mystique et magique attribués à l'alchimie et à ses adeptes : de même que l'alchimiste, le peintre est capable de parfaire la matière, de créer une autre réalité par le travail artistique. L'énumération des objets hétéroclites et encombrants, l'atmosphère trouble, le feu et la fumée, de même que le personnage du garçon nous renvoient au tableau

de Johannes Stradanus, *Le laboratoire de l'alchimiste* (1570), bien que celui-ci traite d'un autre sujet que la description donnée par Lapierre⁷.

L'alliance entre les fonctions sociale et commerciale du lieu de création se matérialise dans l'*atelier-vitrine*, où l'artiste va non seulement concevoir et réaliser ses œuvres, mais aussi recevoir ses amis, élèves, critiques, clients et marchands – toute une foule qui aura accès à l'univers privé du peintre. En ce sens, la nouvelle d'Albert Camus *Jonas ou l'artiste au travail* est exemplaire :

Ainsi coulait le temps de Jonas, qui peignait au milieu d'amis et d'élèves, installés sur des chaises maintenant disposées en rangs concentriques autour du chevalet. Souvent, aussi bien, des voisins apparaissaient aux fenêtres d'en face et s'ajoutaient à son public. Il discutait, échangeait des vues, examinait les toiles qui lui étaient soumises, souriait aux passages de Louise, consolait les enfants et répondait chaleureusement aux appels téléphoniques, sans jamais lâcher ses pinceaux avec lesquels, de temps en temps, il ajoutait une touche au tableau commencé. (Camus 2013 [1956], 33–34)

Le tableau *Un atelier aux Batignolles* (1870), de Henry Fantin-Latour⁸, illustrerait bien ce type d'atelier, s'agissant d'un portrait collectif qui montre au premier plan Manet à son chevalet, entouré de ses amis peintres et écrivains, tels que Renoir, Zola et Monet.

C'est également dans l'atelier-vitrine que le peintre exposera ses propres œuvres ainsi qu'un certain mode de vie luxueux en accord avec la renommée éventuellement acquise, comme c'est le cas de Hutting, dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec :

Hutting travaille, non dans son grand atelier, mais dans une petite pièce qu'il a aménagée dans la loggia à l'intention des longues séances de pose qu'il inflige à ses clients depuis qu'il est devenu portraitiste.

C'est une pièce claire et cossue, impeccablement rangée, n'offrant absolument pas le désordre habituel des ateliers de peintres ; pas de toiles retournées contre les murs, pas de châssis entassés en piles instables, pas de bouilloire bosselée sur des réchauds d'un autre âge, mais une porte capitonnée de cuir noir, de hautes plantes vertes débordant de grands trépieds de bronze et grimant à l'assaut de la verrière, et des murs laqués de blanc, nus, à l'exception d'un long panneau d'acier poli sur lequel trois affiches sont maintenues par des punaises aimantées affectant la forme de demi-billes [...]. (Perec 2012 [1978], 334–336)

La condition sociale du peintre Hutting est soulignée par l'énumération des objets qui ont l'air de faire partie d'un décor mis en place pour recevoir des visiteurs. La

⁷ Stradanus, Johannes (Jan van der Straet). *Le laboratoire de l'alchimiste*. 1570. Huile sur ardoise, 24x18 cm. Palazzo Vecchio, Florence, Italie. <goo.gl/jBJpau> (consulté le 8 août 2018).

⁸ Fantin-Latour, Henry. *Un atelier aux Batignolles*. 1870. Huile sur toile, 204x273 cm. Musée d'Orsay, Paris, France. <goo.gl/xRC7nc> (8 août 2018).

vie désormais aisée du peintre est mise en évidence par la négation du désordre et de l'encombrement, de même que par l'évincement des objets qui traduisent la précarité de la condition de nombreux artistes.

En contrepartie, l'*atelier-sanctuaire* est présenté comme un refuge, un lieu vu comme sacré où le peintre peut s'isoler du monde pour concevoir ses prochaines œuvres : l'exercice de la création implique le recueillement et la méditation. Le caractère privé de ce lieu intime peut se manifester par l'exposition de ses instruments de travail – pinceaux, tubes de peinture, moules, palettes –, mais aussi par les objets qui composent son univers particulier et qui en disent beaucoup sur ses choix esthétiques. C'est le cas de l'atelier du personnage-peintre Léonard dans *L'Atelier d'un peintre*, de Marceline Desbordes-Valmore (1833, 20), dont le mur affiche le portrait de Raphaël comme référence esthétique.

Toutefois, l'aspect sacré de l'atelier se révèle davantage quand il est ressenti par un autre personnage que le peintre, comme de l'extérieur. C'est en effet avec une certaine révérence empreinte de fascination, et même avec une ferveur mystique, que l'on pénètre dans l'atelier-sanctuaire, expérience vécue par le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, dès qu'il entre dans l'atelier d'Elstir :

[...] je me sentis parfaitement heureux, car par toutes les études qui étaient autour de moi, je sentais la possibilité de m'élever à une connaissance poétique, féconde en joies, de maintes formes que je n'avais pas isolées jusque-là du spectacle total de la réalité. Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde [...]. (Proust 1988 [1919], 190)

Une expérience similaire est vécue par le jeune Poussin, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (1831) :

Porbus s'inclina respectueusement, il laissa entrer le jeune homme en le croyant amené par le vieillard et s'inquiéta d'autant moins de lui que le néophyte demeura sous le charme que doivent éprouver les peintres-nés à l'aspect du premier atelier qu'ils voient et où se révèlent quelques-uns des procédés matériels de l'art. (Balzac 1994, 391–392)

Nombre d'extraits littéraires illustrent ce type d'émerveillement d'un personnage devant l'atelier-sanctuaire : c'est le cas de Griet dans *La Jeune fille à la perle*, de Tracy Chevalier (2000 [1999]), ou de Sainte Colombe et son disciple Marin Marais en entrant dans l'atelier de Lubin Baugin, dans *Tous les matins du monde*, de Pascal Quignard (2013 [1991]).

Comme à l'opposé de cette atmosphère de recueillement et d'intimité, l'*atelier domestique* se caractérise par la présence d'éléments prosaïques ; c'est celui dont l'espace est partagé avec la famille de l'artiste peintre et, par conséquent, soumis aux contingences du quotidien. Dans la littérature, la description de l'ate-

lier domestique est très fréquente puisque, dans la plupart des cas étudiés, le personnage de l'artiste est présenté comme quelqu'un qui ne dispose pas de ressources matérielles, il lui manque les moyens pour s'installer dans un second appartement. Le partage de l'espace est source de graves conflits, car le peintre devra savoir séparer sa vie privée de son métier, dilemme vécu par le peintre Claude Lantier dans *L'Œuvre* d'Émile Zola : « Cet atelier de la rue de Douai, petit et inconmode, était accompagné seulement d'une étroite chambre et d'une cuisine grande comme une armoire : il fallait manger dans l'atelier, le ménage y vivait, avec l'enfant toujours en travers des jambes. » (Zola, 1996 [1886], 299). Le personnage de Jonas, dans *Jonas ou l'artiste au travail*, se trouve dans une situation semblable :

Sur le conseil de Rateau, on avait décidé de placer la chambre conjugale dans l'une des petites pièces, l'autre devant abriter l'enfant qui s'annonçait déjà. La grande pièce servait d'atelier à Jonas pendant la journée, de pièce commune le soir et à l'heure des repas. On pouvait d'ailleurs, à la rigueur, manger dans la cuisine, pourvu que Jonas, ou Louise, voulût bien se tenir debout. (Camus 2013 [1956], 24–25)

Dans l'histoire de la peinture, il n'est pas rare que le peintre se représente lui-même aux côtés de sa femme et de leurs enfants, comme l'ont fait André Derain dans *Le peintre et sa famille* (1939), et Joaquín Sorolla dans *Ma famille* (1901)⁹.

La préparation de tout peintre se fait dans *l'atelier-école*, où les apprentis artistes, surveillés par un maître, s'entassaient autour d'un modèle pour pratiquer le dessin ou la peinture. Le tableau d'Auguste Massé, *L'atelier des élèves de Gros* (1830), illustre bien le prestige de ce peintre par le nombre de disciples présents à l'époque à son enseignement¹⁰. Dans la littérature, l'atelier-école est associé à la jeunesse bohémienne du peintre, à ses années de formation et d'apprentissage. *Trilby*, de Georges du Maurier, en fournit un bon exemple :

L'atelier – ou cours de peinture – de Carrel était situé rue Notre-Dame-des-Potirons-Saint-Michel, au fond d'une vaste cour ; de larges baies poussiéreuses laissaient pénétrer la lumière du ciel dans de vastes ateliers poussiéreux. Le plus vaste et le plus poussiéreux était celui de Carrel. Trente à quarante étudiants des beaux-arts y dessinaient et peignaient à partir de modèles nus, chaque jour sauf le dimanche, de huit heures à midi, et deux heures encore l'après-midi, sauf celui du samedi consacré aux balayages et nettoyages, d'une rigoureuse nécessité dans ces écuries d'Augias. (Du Maurier 2005 [1894], 77–78)

⁹ Derain, André. *Le peintre et sa famille*. 1939. Huile sur toile, 176,5x123,8 cm. Tate Gallery, Londres, Royaume-Uni. <goo.gl/fpBbjY>. Sorolla, Joaquín. *Ma famille*. 1901. Huile sur toile, 185x159 cm. Ayuntamiento de Valencia, Valence, Espagne. <goo.gl/aixBwi> (8 août 2018).

¹⁰ Massé, Auguste. *L'atelier des élèves de Gros*. 1830. Huile sur toile, 80x100 cm. Musée Marmottan, Paris, France. <goo.gl/iYm8RM> (8 août 2018).

Un cas particulier d'atelier-école pour jeunes filles, d'où les séances de pose avec modèles et les figures nues sont bannies au nom de la décence, nous est fourni par la nouvelle de Balzac *Une Vendetta*. Le personnage de Servin, « l'un de nos artistes les plus distingués » (Balzac 2000 [1830], 25–27), a en effet conçu un espace dédié à la formation artistique des jeunes filles de bonne famille, espace dont la ressemblance avec le tableau d'Adrienne Grandpierre-Deverzy intitulé *Atelier de Pujol* (1822)¹¹ pourrait nous faire penser que Balzac l'a pris pour inspiration. La longue description de l'espace de cet atelier-école, planifié comme une « retraite, aussi sacrée qu'un harem » en accord avec les « mœurs pures » du maître (Balzac 2000 [1830], 25), se termine par ce que Vouilloux appellerait un « tableau d'auteur » (2004, 9) :

Une douzaine de chevalets élevaient leurs flèches aiguës, semblables à des mâts de vaisseau dans un port. Plusieurs jeunes filles animaient cette scène par la variété de leurs physionomies, de leurs attitudes, et par la différence de leurs toilettes. Les fortes ombres que jetaient les serges vertes, placées suivant les besoins de chaque chevalet, produisaient une multitude de contrastes, de piquants effets de clair-obscur. Ce groupe formait le plus beau de tous les tableaux de l'atelier. (Balzac 2000 [1830], 27)

L'atelier itinérant se caractérise par sa mobilité : le peintre se déplace alors à la recherche de la lumière naturelle avec tout son matériel pour peindre en plein air, pratique propre aux impressionnistes tel Claude Monet qui partait travailler sur l'eau¹². C'est bien le rêve du peintre Claude Lantier, dans *L'Œuvre* : « Il se plaignait amèrement de n'être pas riche, car il rêvait d'avoir des ateliers mobiles, une voiture à Paris, un bateau sur la Seine, dans lesquels il aurait vécu comme un bohémien de l'art. » (Zola 1996 [1886], 305).

L'itinérance du personnage-peintre ne se caractérise pas uniquement par le déplacement vers l'extérieur. Dans l'atelier itinérant décrit par Camus dans *Jonas*, le peintre change constamment de place dans l'appartement familial, migrant du salon à la chambre conjugale, du couloir à la salle de bains, renforçant le caractère déplacé du personnage, qui va culminer avec sa stérilité créative :

Les jours qui suivirent, il tenta de travailler dans le couloir, le surlendemain dans la salle de douches, à l'électricité, le jour d'après dans la cuisine. Mais, pour la première fois, il était gêné par les gens qu'il rencontrait partout, ceux qu'il connaissait à peine et les siens,

¹¹ Grandpierre-Deverzy, Adrienne. *Atelier de Pujol*. 1822. Huile sur toile, 96x129 cm. Musée Marmottan, Paris, France. <goo.gl/Vtr8pS> (8 août 2018).

¹² C'est le thème de *Claude Monet peignant dans son atelier*, de Manet, cf. Manet, Édouard. *Die Barke [Claude Monet peignant dans son atelier]*. 1874. Huile sur toile, 82,7x105 cm. Neue Pinakothek, Munich, Allemagne. <goo.gl/UV6Qy> (8 août 2018).

qu'il aimait. Pendant quelque temps, il s'arrêta de travailler et réfléchit. Il aurait peint sur le motif si la saison s'y était prêtée. Malheureusement, on allait entrer dans l'hiver, il était difficile de faire du paysage avant le printemps. Il essaya cependant, et renonça : le froid pénétrait jusqu'à son cœur. Il vécut plusieurs jours avec ses toiles, assis près d'elles le plus souvent, ou bien planté devant la fenêtre ; il ne peignait plus. (Camus 2013 [1956], 50)

Enfin, la stérilité créative peut se manifester dans la figure d'un faussaire, un peintre qui ne produit que des pastiches ou copies d'œuvres connues; ainsi le personnage balzacien de Pierre Grassou, dans la nouvelle éponyme (1839) :

Au-dessus des trois ou quatre pièces de l'appartement occupé par Grassou de Fougères, s'étendait son atelier, qui regardait Montmartre. L'atelier peint en tons de briques, le carreau soigneusement mis en couleur brune et frotté, chaque chaise munie d'un petit tapis bordé, le canapé, simple d'ailleurs, mais propre comme celui de la chambre à coucher d'une épicière, là, tout dénotait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un homme pauvre. Il y avait une commode pour serrer les effets d'atelier, une table à déjeuner, un buffet, un secrétaire, enfin les ustensiles nécessaires aux peintres, tous rangés et propres. Le poêle participait à ce système de soin hollandais, d'autant plus visible que la lumière pure et peu changeante du nord inondait de son jour net et froid cette immense pièce. Fougères, simple peintre de genre, n'a pas besoin de machines énormes qui ruinent les peintres d'Histoire, il ne s'est jamais reconnu de facultés assez complètes pour aborder la haute peinture, il s'en tenait encore au chevalet. (Balzac 1994, 273–274)

Grassou n'est pas un véritable artiste car il ne crée rien, et cette incapacité infléchit la description que l'auteur fait de son atelier, un *anti-atelier* qui va à l'encontre de tous les autres, où le désordre et l'encombrement étaient révélateurs du travail incessant qui s'opère dans la tête de l'artiste peintre : dans celui de Grassou, tout est systématiquement propre et bien rangé, les ustensiles du peintre sont soigneusement classés dans un tiroir, en somme, c'est une pièce qui ne présente aucune trace de travail. Nous sommes bien loin de l'atelier-laboratoire où un nouvel ordre du monde, une autre réalité est prête à surgir du travail artistique.

4 Conclusion

Soulignons pour terminer que les différents types d'atelier identifiés ne constituent pas des catégories closes, étant donné que certains aspects ou caractéristiques peuvent se retrouver dans une même description. Ce lieu d'exception est en effet montré du point de vue de divers personnages et à des moments différents du récit et, surtout, l'atelier est décrit comme un lieu dynamique pouvant se transformer selon l'état d'esprit ou la nécessité du personnage peintre : dans *Artemisia*, le peintre Orazio prépare et transforme son atelier pour recevoir son

mécène ; dans *Manette Salomon* (Goncourt 1996 [1867]), la situation financière de Coriolis est déterminante et l'atelier, qui regorgeait d'objets exubérants lors de sa période de prospérité, se retrouve, dans sa période de stérilité, dégarni et dépourvu de toute vie.

Quelques ateliers regorgent de vitalité, emplis d'objets somptueux, de curiosités, riches en détails, ils indiquent l'intense activité de l'artiste. D'autres révèlent soit l'harmonie, soit les conflits entre le domaine de l'art et celui de l'existence matérielle et affective, comme les échanges commerciaux qui permettent à l'artiste de survivre, ou l'entourage familial. C'est dans l'atelier que l'on peut voir l'artiste au travail, chaque geste étant un acte symbolique qui opère le passage de la réalité à l'invention : le lecteur assiste à la naissance de l'œuvre d'art, voire du chef-d'œuvre, ce qui ne s'accomplit pas dans le calme ni dans le silence, mais dans un combat journalier de l'artiste contre lui-même et sa toile.

L'atelier, en tant qu'espace de création propice à la mise en scène de l'artiste au travail, a enfin une importance essentielle dans le récit dans la mesure où, par la description qui en est donnée, l'art s'affirme comme le protagoniste de l'œuvre littéraire, et non comme un simple ornement du texte. Dans ce sens, le peintre doit être envisagé comme une métonymie de l'écrivain, car le métier d'artiste peintre s'exerce de façon similaire à celui de l'écrivain, dans une étroite parenté des voies de la création, voire dans des rapports d'amitié, de complicité et d'hommage dont le portrait d'Émile Zola par Manet¹³ est l'un des exemples les plus éloquents.

Bibliographie

- Arbex, Márcia, et Izabela Baptista do Lago. *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte : FALE/Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.
- Balzac, Honoré de. *Le Chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris : Gallimard, 1994.
- Balzac, Honoré de. *La Vendetta*. Paris : Librairie Générale Française, 2000 [1830].
- Bared, Robert, et Natacha Pernac. *La Peinture Représentée : allégories, ateliers, autoportraits*. Paris : Hazan, 2013.
- Bertho, Sophie. « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit. ». *L'interprétation détournée*. Leo H. Hoek (éd.). CRIN 23. Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1990. 25–36.
- Camus, Albert. *Jonas ou l'artiste au travail*. Paris : Gallimard, 2013 [1956].
- Chevalier, Tracy. *La Jeune fille à la perle*. Marie-Odile Fortier-Masek (trad.). Paris : Gallimard, 2000 [original : *Girl With a Pearl Earring*. New York : Dutton, 1999].

¹³ Manet, Édouard. *Émile Zola*. 1868. Huile sur toile. Musée d'Orsay, Paris, France. <goo.gl/2Wy8gz> (8 août 2018).

- Desbordes-Valmore, Marceline. *L'Atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*. Vol. 1. Paris : Dumont, 1833.
- Du Maurier, George. *Trilby*. Gilbert Counillon (trad.). Paris : Payot & Rivages, 2005 [original : *Trilby*. Londres : Osgood, McIlvaine & Co., 1894].
- Gaussen, Frédéric. *Le Peintre et son atelier*. Paris : Parigramme, 2006.
- Goncourt, Edmond et Jules de. *Manette Salomon*. Paris : Gallimard, 1996 [1867].
- Kris, Ernest, et Otto Kurz. *La Légende de l'artiste : un essai historique*. Laure Cahen-Maurel (trad.). Paris : Éditions Allia, 2010 [original : *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Vienne : Krystall Verlag, 1934].
- Laneyrie-Dagen, Nadeije. *Le Métier d'artiste. Dans l'intimité des œuvres*. Paris : Larousse, 2012.
- Lapierre, Alexandra. *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*. Paris : Robert Laffont, 2012 [1998].
- Ledda, Sylvain (éd.). *Le Peintre et son modèle*. Paris : Gallimard, 2006.
- Maurisson, Charlotte. *Écrire sur la peinture*. Paris : Gallimard, 2006.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Kunstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto : Editora UFOP, 1993.
- Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Paris : Édition 29, Fayard, 2012 [1978].
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Vol. 2. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988 [1919].
- Quignard, Pascal. *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, 2013 [1991].
- Vouilloux, Bernard. *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- Vouilloux, Bernard. *Le Tournant "artiste" de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*. Paris : Éditions Hermann, 2011.
- Zola, Émile. *L'Œuvre*. Paris : Librairie Générale Française, 1996 [1886].

Márcia Arbex is a full professor at Faculdade de Letras of Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Brazil, and a CNPq Researcher. Member of the research groups: CRIalt (*Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques*, Université de Montréal, Associate member); CEEI (*Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image*, Université Paris Diderot, Correspondent abroad); and *Intermídia*, UFMG/CNPQ. PhD Thesis and Master Supervisor in French Literature and Comparative Literature. She received her PhD in French Literature from Université Paris 3–Sorbonne Nouvelle, and her research focuses on text-image relationships, the theme of several of her scientific articles. She is the author of *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes* (2020), *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013), and has edited the volumes *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006), *Universo Butor* (2012), *Interartes* (2010); she translated works by G. Didi-Huberman (from French). She is also an editor of the literature journal *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*. <<http://lattes.cnpq.br/0642418673482397>>.

Izabela Baptista do Lago is currently a PhD student in Literature, other Arts and Medias at Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brazil, with a CAPES scholarship. She holds a Master in Literary Theory and Comparative Literature and Bachelor degrees in French and Laws from the same University (UFMG). She is a member of the Intermídia Research Group in Brazil. Her fields of research are French literature and visual arts. She has organized the volume *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015), and published articles on French artist's narratives and Intermediality studies. <<http://lattes.cnpq.br/0610796367282364>>.