

Habiter en artistes

Habiter. Du dessin d'enfant aux rêves notariaux des familles, du surf sémantique de Heidegger dans *Bâtir Habiter Penser* aux angoisses successorales, l'habitation requiert tout un chacun. Placer un toit sur sa tête permet à l'imagination de vagabonder – ne l'appelle-t-on pas la « folle du logis » ? – tout en prévenant les nomadismes trop réels.

L'essentiel du talent humain consiste à mettre des boîtes dans des boîtes. Ainsi saint Paul apostrophe-t-il les Corinthiens dans sa première épître : « Ne savez-vous pas que votre corps est un temple du Saint Esprit ? » c'est-à-dire qu'il forme l'enceinte d'une personne sacrée. Protégeant cette personne sacrée – âme chrétienne ou sujet de droit de nos démocraties – l'enveloppe de chair se couvre de vêtements, première barrière contre les intempéries, et se double de murs, de préférence en bonne pierre, deuxième garantie contre les aléas climatiques et rempart contre les indiscretions des barbares. L'association du corps, du vêtement et du logement est aux vivants ce que la momie, le sarcophage et la pyramide furent aux morts égyptiens. Nul doute donc, qu'un zeste de frisson religieux ne saisisse un visiteur nouveau venu chez autrui.

La cellule mystique

Au sein de la communauté, l'artiste est celui qui divertit l'ordinaire. À ses gestes, à ses manières, à ses vêtements, mais aussi aux lieux qu'il occupe, s'accordent une curiosité, une attention particulière. La valorisation progressive de la singularité et de son avatar, « l'originalité », jalonne le XIX^e siècle romantique, culminant avec le dandysme et les excentricités décadentes. Ce mouvement de curiosité envers la personne artiste a contribué à préparer les sensibilités pour qu'aujourd'hui les habitations des créateurs célèbres deviennent un but de promenade dominicale ou l'objectif d'un pèlerinage lointain.

Prototype de ces musées d'un genre inédit il y a encore un siècle, la maison-atelier de Gustave Moreau, sise au 14, rue de La Rochefoucauld à Paris. L'immeuble fut acheté en 1852 par le père du peintre, architecte de la Ville de Paris, à l'intention de son fils. Elle se limitait alors au rez-de-chaussée et au premier étage. Très tôt, l'artiste conçoit le projet de la transformer en musée. Le 24 décembre 1862, année où son père meurt, il note : « Je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux et toutes ces compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles périssent ; prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me plaisais à rêver. » On le voit, ce n'était pas les tableaux en eux-mêmes qui regardaient la postérité mais *ce que j'étais comme artiste*, c'est-à-dire le corps comme support du rêve, de la vie spirituelle.

Afin d'aménager sa survie, Moreau fit surélever la maison de deux ateliers et organisa l'aménagement intérieur avant de léguer l'ensemble à l'État, qui mit quelque réticence à recevoir ce cadeau. Sous la responsabilité de son premier conservateur, Georges Rouault, le musée ouvrit ses portes en 1903, le public fut déçu, trouvant une majorité d'œuvres inachevées. Le grand atelier aux murs rouges du premier étage, éclairé par une verrière sur cour, tapissé de tableaux, permet de

pénétrer l'image exacte que Gustave Moreau entendait laisser de lui-même. Sa personne s'est mise tout entière dans ses peintures, projections de son imagination où les héros antiques croisent les déesses et où les personnages historiques se mêlent aux figures bibliques. Pour apprécier ce kaléidoscope mental, la salle offre un point de vue idéal, depuis le palier de l'escalier hélicoïdal formant belvédère, à l'instar d'une loge de théâtre. De cette place, la population androgyne de fées, de saints et de demi-dieux se fige aux murs, pour l'éternité. Le vertige devant la toute puissante fluidité de la vie biologique cesse.

Collectionneur de ses propres œuvres, Moreau les a soustraites d'avance aux aléas du marché. Il leur a donné une cage étudiée, une prison à la Piranèse d'où elles ne pourraient s'échapper. À ceci près que les tableaux inachevés respirent le temps d'un espace esquissé. Pour boucler la boucle de soi à soi, le spectateur est invité à contempler l'image que l'artiste a entièrement réglée et contrôlée. Pour que le temple reçoive l'offrande des visiteurs, il fallait que la personne de l'artiste connaisse une promotion sans précédent, s'extrayant de la condition d'artisan producteur d'objets, pour accéder au rang de prêtre d'un nouveau culte. En plein conflit entre l'État et l'Église, en pleine crise du sentiment religieux, l'aspiration à croire trouvait en l'Art, survalorisé, et en l'Artiste, son intercesseur, matière à foi.

Un Ariel aux pas de bronze

Par un autre détour, le débat sur la laïcité s'immisce dans la création du musée Rodin, rue de Varenne à Paris. Le conflit entre l'Église et l'État entraîna la dissolution de la Société du Sacré Cœur de Jésus, installée jusqu'en 1904 dans l'hôtel Biron. Les bâtiments furent transformés en logements vite repérés pour leur calme et leur qualité architecturale par les artistes, dont le poète Rainer Maria Rilke qui devint un temps le secrétaire de Rodin. Mais à rebours de l'enfermement chéri de Moreau, Auguste Rodin fut, à l'image de son *Homme qui marche*, un vagabond, un Ariel aux pas de bronze.

Depuis sa première installation dans une écurie de la rue Lebrun, le sculpteur a passé sa vie de logis précaires en ateliers de fortune, de voyages d'études en chantiers provisoires. Dans les années 1890, il acquiert la Villa des Brillants à Meudon pour donner refuge à son *Balzac* refusé par la Société des Gens de Lettres. Chaque jour, il venait depuis la gare de Meudon-Val Fleury travailler dans ses ateliers parisiens. L'hôtel Biron fut l'un d'eux. Les décors Rocaille qui avaient échappé à l'austérité des religieuses devaient enchanter l'amateur de volutes baroques, le jardin le reposait d'interroger par la glaise ce que pèse l'humanité. Là aussi, la renommée venue, il gérait les envois et les retours des expositions. Rodin comme Moreau porta très haut la conception de son art, jusqu'aux nues éthérées du symbole. Mais quand l'idée d'entrer dans les ordres lui sortit de la tête, ce fut pour s'engager fermement dans le monde, on disait alors « la nature ». Les murs lui importaient peu. Seule comptait la circulation. De Meudon à Paris, certes, de Belgique en Italie, d'un atelier à l'autre, circuler pour éprouver le passage de l'air sur le corps, et l'air entre les membres de la statue, et l'air encore d'un fragment à l'autre. Quant à la postérité, les sculptures avaient la peau de bronze assez dure pour durer. Ce sont ses amis, Georges Clemenceau, Octave Mirbeau, Claude Monet entre autres, qui œuvrèrent pour transformer l'hôtel Biron en musée Rodin. Il fallut d'abord convaincre l'artiste.

L'ascension spirituelle de l'art s'enracinait toujours chez lui dans une façon artisanale. Pour donner au plâtre, matière informe, au bronze qui se pétrifie, au marbre cassant, la légèreté d'une apparition. Au plus près de l'homme. Au plus près de la nature. Pour atteindre cette proximité, il réduisit le traditionnel socle à une simple dalle, pour que le spectateur de chair puisse commercer de plain-pied avec la statue de métal. L'artiste n'était que l'intermédiaire. Son corps un passage. On comprend que la sculpture de Rodin a littéralement repoussé les murs.

C'est pourquoi à l'hôtel Biron qui se visite en toute saison, les œuvres paraissent « hors cadre », en attente d'un havre plus définitif. Henri Gaudin sera-t-il l'architecte qui saura leur donner un écrin aérien, lui qui a été désigné pour réorganiser le musée ?

C'est pourquoi aussi, à la Villa des Brillants qui se visite à la belle saison, les murs n'ont pas de poids. On ne sait décider si les tableaux d'Eugène Carrière qui ornent les salles de la maison bourgeoise dépeignent des visages qui apparaissent, ou qui disparaissent. La véritable habitation de Rodin, ce sont les fragments, l'amoncellement des plâtres, des essais pour les *Bourgeois de Calais*, des études de mains pour *Le Secret*, des ébauches du *Baiser*, et de *La Porte de l'Enfer*. Non pas tel ou tel lieu situé mais le mouvement, de la main et de l'œil, qui glisse d'une forme à l'autre, et lui donne corps.

Boîtes à musique

À Montfort-L'Amaury Maurice Ravel s'était installé en 1921. Esthète et homme de petite taille, il y fit une maison paradoxale, à sa mesure, à sa mesure, baptisée *Le Belvédère* car la vue donne sur le village et au loin vers la forêt de Rambouillet. C'est un châtelet colorié d'estampes et de gravures de mode, un tantinet précieux, gravement solitaire. Sur la table en demi-lune de la salle à manger, il prenait ses repas dans de la vaisselle à ses initiales et le regard contre l'écran de la cloison. Une bibliothèque, minuscule et chargée de bibelots, ouvre sur un balcon d'où l'on plonge vers un petit jardin japonais. Manière de cursive, le couloir donne sur la salle de musique, d'un bleu profond. Le maître y composait la nuit sur un piano Erard dont il aimait le son doux et qui paraît hors de proportion avec l'exiguïté des lieux. Il se reposait le jour, dans une chambre jaune vif, située au rez-de-chaussée, où des colonnes corinthiennes peintes au pochoir dorment, chapiteaux tournés vers le bas. L'opposition de la salle sombre consacrée au travail et de la salle de repos claire comme un soleil de juillet, le lit à l'imitation d'un lit de campagne de Napoléon I^{er} sont autant de traces d'une existence raffinée et retirée. L'isolement, l'usage de l'habitation pour soi seul indiquent une volonté d'orienter la vie pour la seule musique. Mais dans un angle, un poste téléphonique de bakélite noir, l'un des premiers installés dans la commune, reliait le compositeur au monde, aux amis et aux triomphes, aux bravos recueillis aux États-Unis, en Europe centrale, aux quatre coins de la planète, aux corbeilles fleuries, aux départs dans des autos luxueuses, de palaces en réceptions brillantes et concerts de prestige.

C'est au cœur de la bohème montmartroise, mais tout aussi solitaire, qu'Érik Satie installa son « placard », rue Cortot. On peut faire le tour dudit placard, sur rendez-vous, accompagné par Ornella Volta, responsable des Archives de la Fondation Erik Satie. Sur la porte de l'unique pièce où il vécut de 1890 à 1898, le musicien avait apposé un panneau déclinant en vieux français ses titres imaginaires et ses qualités professionnelles bien réelles. En cette fin de siècle, le mysticisme était une mode, et, comme toutes les modes, recélait un partage de l'angoisse. Satie, sur le registre du canular, institua l'« Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur » dont il était à la fois le pape et le seul membre. Le placard tint lieu de siège. Parfois, le pape y donnait rendez-vous au fidèle, en se convoquant lui-même, le tout calligraphié façon Moyen Âge. Erik Satie habitait une coquille musicale et portait costume, de préférence en velours. C'est pourquoi on le connaissait à Montmartre sous le nom de *Velvet Gentleman*, un art de vivre chez soi comme à la ville. Aujourd'hui, à la mémoire de celui qui manqua carrière par souci de d'abord transfigurer la vie en jeu perpétuel, des concerts sont parfois donnés rue Cortot, pour sept auditeurs maximum.

La vie de famille

Les hommes de mots ont la bougeotte et le sens de la famille. Débordant les strictes limites de la parentèle vers l'amitié et plus quand affinité. Balzac, toujours entre deux menaces d'huissier, de

Sèvres à Saché, de la rue de Lesdiguières à la rue Raynouard, du château de Wierzchownia à la rue Fortunée, avec la sempiternelle peur de finir à l'hôpital. Enfin marié, à bout de souffle et n'ayant plus qu'une cinquantaine de livres à écrire pour « boucler » *La Comédie Humaine*, enfin richement installé, il n'eut plus qu'à disparaître. Victor Hugo embarquant femme, enfants et Juliette Drouet de la place Royale – aujourd'hui place des Vosges – à Bruxelles, par étapes, vers Jersey puis Guernesey, pour sa dernière demeure, le Panthéon.

Émile Zola, qui connut aussi l'exil, fut plus sédentaire. En 1878, il acquit à Médan une modeste maison à laquelle il fit adjoindre une tour imposante dite « Pot-Bouille » car les droits du roman permirent de l'édifier. Gourmand, il étendit le parc par des achats successifs jusqu'à l'île sur la Seine qui coule en bas du domaine. En 1885, le succès de *Germinal* autorisa la construction d'une seconde tour qui prit naturellement ce nom. Chez Zola, la littérature devient architecture. Il donna à son bureau les dimensions d'un atelier et fit inscrire à l'intérieur d'un phylactère, sur le manteau de la cheminée monumentale, la devise *Nulla dies sine linea*, rappelant à l'ouvrier qu'il ne devait laisser le soleil se coucher sans avoir livré son comptant d'écriture.

À distance respectable, c'est-à-dire à quelques kilomètres, il avait installé Jeanne Roserot, sa maîtresse, et ses enfants, et suivait tendrement leurs jeux à la lunette depuis l'observatoire de la tour Pot-Bouille. Tout au long de son existence, Émile Zola a souhaité rassembler. À Médan, il conviait Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant. On déjeunait longuement, on parlait politique et littérature, on faisait la sieste, on pêchait à la ligne, on se promenait sur la barque grivoisement baptisée « Nana » et le soir, on se retrouvait dans la salle de billard. Dans cette atmosphère bon enfant, naquit le recueil de nouvelles intitulé *Les Soirées de Médan*. Un critique du *Figaro* ironisa, peignant un Zola jouant au maître naturaliste entouré de sa cour, et demandait s'il ne fallait pas transformer la maison de Médan en musée. Les intuitions perfides palpent parfois la vérité. Mais avant de devenir musée, la maison de Zola accueillit longtemps une pouponnière, qui s'en étonnera ?

La ronde d'enfants et l'amitié qui entourait Zola se muent chez Alexandre Dumas en fête perpétuelle. Pour lui aussi, les succès littéraires, *Le Comte de Monte-Cristo*, paru en 1844, suivi des *Trois Mousquetaires* et de *Vingt ans après*, décidèrent l'auteur à faire bâtir une demeure. Moins avisé, il entreprit de faire construire sur un terrain nu et pentu « un château Renaissance, accompagné d'un pavillon gothique au milieu d'un lac. Le parc sera à l'anglaise, avec des cascades ». Sur le pourtour du bâtiment, des médaillons représentent les auteurs admirés tandis que sa devise – que l'on comparera à celle de Zola – déclare sans ambages : « J'aime qui m'aime ». L'affection avait préséance sur le labeur, aussi les limites de la famille tendirent-elles vers l'infini, à qui faisait montre d'un soupçon d'esprit et sortait des salons parisiens. Nombreux furent ceux qui l'aimèrent. Aussi fut-il comblé. Six cents personnes assistèrent à l'inauguration du domaine et l'auteur y tint table ouverte en permanence. Personne ne trouva à redire à la cour du Château de Monte-Cristo.

Dumas ajouta aux styles architecturaux le style « romanesque », tout droit sorti de ses livres, grandiloquent et cocasse, invraisemblable mais séduisant toujours par un sens exacerbé du spectacle. La chambre « mauresque » reçut un décor de stuc sculpté. On raconte que le bey de Tunis lui faisait visiter son tombeau en chantier. Émerveillé, Alexandre Dumas débaucha les deux ouvriers occupés à cette tâche pour les faire travailler « à l'œuvre d'un vivant et non d'un mort » et les fit venir à Port-Marly.

La fête continuelle, la vie à son point d'incandescence, telle fut sa tentation. Quand les invités faisaient encore résonner musique et tinter champagne au cœur de la nuit, il regagnait le château d'If, le chatillon gothique qui lui servait de cabinet de travail et dont les pierres sont gravées des titres de ses ouvrages. Pendant que ceux qu'il aimait oubliaient, lui engageait la lutte à mort de la fiction contre la réalité. Mais sans doute y a-t-il sacrilège à confondre la vie avec la scène de théâtre. La réalité

rattrapa l'illusion. Deux ans après sa construction, le Château de Monte-Cristo fut saisi et vendu. L'enchantement avait duré ce que durent les feux d'artifice.

Tous ces artistes sont présents en nous, par les œuvres qu'ils ont laissées à notre délectation. Leurs maisons sont ouvertes au public. Comme les peintures, les sculptures, les airs de musique, les livres, elles sont entrées dans le « patrimoine culturel ». Les musées sont des maisons de famille élargie. Quand ils conservent les meubles d'un artiste, ils sont des reliquaires, toujours habités par le grand homme disparu. Patrimoine, le mot entre et sort de l'étude du notaire et confirme le lien du père aux enfants, conjuguant le verbe avoir avec le verbe être. Au-delà des œuvres, des recueils autobiographiques délibérément légués, les habitations d'artistes sont des autoportraits où les visiteurs viennent puiser l'exemple du destin hors du commun. En cela, ces maisons-musées partagent avec les autobiographies et mémoires une fin d'édification. Si le discours sur soi consiste à livrer qui l'on est en s'offrant au regard d'autrui, la relique permet de s'approprier autrui pour se construire soi-même. Les maisons d'artistes recèlent l'exception, l'aura du démiurge, le renoncement au seul accroissement biologique, à la métaphysique capitaliste, et ouvrent les fenêtres pour y jeter tout ce qui grandit la vie.

Arnauld Le Brusq – Ce texte a d'abord été publié dans *L'Âne, le magazine freudien*, n° 52, octobre-décembre 1992, p. 5 à 7.