

## LIEUX ET PLACES DE L'ARTISTE – Un regard sur l'art adossé à l'exposition

Une restitution de résidence retrace les expériences d'un artiste qui un temps donné, a été invité à côtoyer un nouvel espace de création, découvrir de nouveaux outils, des manières de travailler différentes. C'est l'expérience proposée à Agathe David par la Maison Salvan ; le partenariat avec le musée Terre de Pastel a permis à la plasticienne de découvrir les techniques artisanales de préparation du pigment.

Au fil des siècles, les changements de la société ont influé sur le statut de l'artiste et sur son lieu de travail ; nous tenterons de comprendre comment émerge à un moment de l'histoire, la possibilité de sortir de la zone de confort de son atelier.

Les ateliers des artistes contemporains sont hétéroclites. L'atelier individuel encombré et exigu, à l'image de celui de Francis Bacon est un modèle hérité du XIXe siècle qui s'il est toujours le quotidien d'artistes contemporains, n'est cependant qu'une possibilité parmi d'autres. Ainsi, les studios de Jeff Koons ou de Takashi Murakami tiennent davantage de véritables entreprises. Jeff Koons emploie cent vingt-huit personnes : soixante-six se consacrent aux tableaux, quarante-quatre aux sculptures, dix sont chargés de la partie numérique, dix autres des tâches administratives ...

Pour ses œuvres explorant les relations entre nature et technologie ou la dimension sculpturale des climats, Olafur Eliasson investit une ancienne brasserie accueillant une centaine d'employés et une école d'art, répartis sur les trois étages de l'immense local. De tels lieux paraissent plus proches du laboratoire ou de la PME.

Visiter un atelier d'artiste demeure un privilège qu'a eu le photographe Gautier Deblonde, auteur d'une série de quatre-vingt-dix-neuf images de studios de célèbres plasticiens (« Atelier », 2016). Parfois le fantasme est contrarié (peut-être imaginait-on celui de Yayoi Kusama plus excentrique ?) ; celui de Nan Goldin révèle de son côté la réalité de certains photographes, qui n'ont pas toujours besoin d'ateliers. Cependant ces espaces, le plus souvent immenses, ne sont pas le quotidien de tous les artistes. Les plus modestes sont rarement représentés, conservant à l'atelier un statut particulier dans l'imaginaire collectif : il s'y déroule une activité un peu secrète, mystérieuse.

### MOYEN-AGE

Au Moyen-âge ce mystère de la création n'est pas encore considéré. On ne parle alors pas d'artistes mais d'artisans ou d'ouvriers (imagiers-peintres, imagiers-sculpteurs...) au statut social peu élevé. Destinés à la copie ou à l'imitation plus qu'à la création, ils reproduisent les gestes du maître pour peut-être un jour le remplacer. Les ateliers prennent place dans des monastères, des demeures de mécènes de la cour, au domicile des créateurs ou dans des boutiques.

Mais cette situation ne convient pas à certains d'entre eux, notamment les peintres enlumineurs, sculpteurs et architectes, qui défendent à partir du XIIIe siècle la dimension spirituelle, et non exclusivement manuelle, de leur métier : les plus réputés se font appeler « artistes » et partagent la table de puissants mécènes, aristocrates et membres du haut-clergé.

### RENAISSANCE

La Renaissance voit se dénouer le lien exclusif que l'art a tissé avec la religion tout au long du Moyen-âge. Il devient pour les riches et puissants membres de la communauté un moyen de mettre en avant leur prestige et de s'entourer des savoir-faire de grande qualité. Les commandes se diversifiant, les artistes s'installent essentiellement en ville. Les artistes renommés disposent de grands ateliers structurés comme des entreprises hiérarchisées, les assistants et apprentis exécutant les demandes de l'artiste ; on appelle *studios* les ateliers plus prestigieux.

Les missions de l'atelier se développent aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ce lieu de production devient aussi lieu d'exposition, de vente mais surtout de formation : si les élèves exécutent des tâches plus ou moins ingrates (broyer les pigments par exemple, comme l'illustre cette toile de David III Ryckaert le Jeune, *Peintres dans un atelier*, 1638), ils apprennent aussi le métier. Des amateurs sont également invités à prendre des cours. Cette association entre formation et production d'œuvres semble proche du modèle adopté par exemple, par Olafur Eliasson.

#### LUMIERES – NAISSANCE DE L'ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Peinture et sculpture ne sont désormais plus assimilés aux "arts mécaniques" mais aux "arts libéraux" (dialectique, grammaire, rhétorique, arithmétique, astronomie et musique). L'art et les artistes bénéficient d'une reconnaissance sociale.

En 1648 est créée l'Académie Royale de peinture et de sculpture. On apprend essentiellement à des élèves - soigneusement sélectionnés pour leurs qualités - le dessin ; la toile d'Antoine Jean Bail, *L'atelier de dessin à l'Ecole des Beaux-arts* (1855), révèle l'importance accordée au dessin de nu d'après nature mais aussi d'après la bosse (moulages de statues antiques). Les élèves sont vivement incités à se rapprocher des modèles de l'Antiquité. Ainsi, il est dit que la peinture doit « *savoir reconnaître ce que la Nature a fait de plus beau* »<sup>1</sup> en suivant le goût et le modèle des anciens.

Les techniques artistiques, l'histoire, la littérature, la géométrie, la perspective et l'anatomie y sont également enseignées.

Des concours, dont le difficile prix de Rome, ponctuent l'apprentissage des élèves et permettent aux plus récompensés de débiter leur carrière par des commandes officielles.

Si jusqu'alors, la seule manière pour les artistes de présenter leur travail était l'ouverture régulière de leur atelier, des salons sont désormais chaque année organisés, lors desquels les jeunes artistes exposent leurs productions pour bénéficier d'une visibilité, voire d'une reconnaissance.

Certains peintres réputés bénéficient exceptionnellement d'un studio et d'un logement pour leur famille au Louvre, à l'Académie, situation convoitée bien qu'assez peu confortable. Plusieurs pièces sont octroyées à Jacques-Louis David lui permettant de travailler seul, ou avec ses élèves confirmés, ou encore d'enseigner à des élèves plus jeunes voire à un moment, à des élèves femmes.

Il est à noter que la taille de l'atelier dépend souvent des sujets abordés, nécessitant de très grandes toiles quand il s'agit de peinture d'Histoire, et de formats beaucoup plus modestes pour les peintres de nature morte.

Les artistes moins reconnus travaillent dans des ateliers individuels souvent partagés avec une boutique pour les graveurs ou les peintres-doreurs, encadreurs, restaurateurs ou marchands d'art, ou un logement (voir Jean-Baptiste Lallemand, *L'Atelier du peintre*, vers 1780). La proximité entre travail et vie privée a incité beaucoup de femmes, aidant leur époux dans ses missions, à développer une pratique artistique. La présence d'objets et œuvres traduit le goût des artistes, professionnels ou amateurs, pour la collection de modèles.

#### APRES LA REVOLUTION

Portée par l'ancien régime, l'Académie est très critiquée par les artistes pour sa hiérarchie inégalitaire et stricte. Avec la Révolution, les pouvoirs aristocratiques et religieux s'effondrent ; en 1796, à la demande du peintre Jacques-Louis David, l'Académie royale de peinture et de sculpture est supprimée et remplacée par l'Académie (puis l'Ecole) des Beaux-arts. Désormais tous les artistes pourront exposer aux salons qui jusqu'alors ne permettaient qu'à de rares artistes, triés sur le volet, et aux membres de l'Académie royale d'exposer. C'est l'occasion pour les artistes en marge, dont le

---

<sup>1</sup> Charles-Alphonse Du Fresnoy, *De ars grafica* (Premier traité sur la Peinture), 1668

style est trop éloigné des canons académiques, de bénéficier d'une visibilité. Ils sont de plus en plus nombreux<sup>2</sup>.

Cette nouvelle formule connaît un grand succès à la fin du XVIIIe siècle et permet à des artistes désormais plus à l'aise financièrement, d'intégrer la société bourgeoise.

L'œuvre de Louis-Léopold Boilly<sup>3</sup> (*Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey*, 1797-1798) témoigne de ces changements. Plébiscitée au Salon de 1798, elle présente un sujet alors en vogue, l'atelier d'artiste : le peintre Isabey (1767-1855) est entouré d'autres artistes de l'époque (peintres, comédiens, musiciens). A travers cette galerie de portraits, les créateurs sont au devant de la scène. Les œuvres des périodes admirées des artistes (Renaissance, références étrusques...) formant le décor de l'atelier traduisent la volonté de se détourner du modèle de l'Antiquité classique, auparavant référence exclusive.

Les artistes sont représentés dans des costumes élégants, dans un environnement raffiné, traduisant le fait qu'ils bénéficient d'un statut social prestigieux ; il n'est pas vêtu d'une blouse tachée, un pinceau à la main. C'est moins la dimension artisanale que la dimension intellectuelle de l'art qui est mise en relief. L'artiste désormais est homme du monde, penseur, il est de ceux qui font avancer la société dans la lignée des humanistes et des philosophes.

#### AU XIXe SIECLE

Au XIXe, l'artiste revendique l'autonomie de l'art. Les écoles et les mouvements artistiques se multiplient rapidement. Hors de sa tour d'ivoire, l'artiste ne cherche plus ses sujets dans la Nature, mais veut extérioriser son monde intérieur, ses émotions ; mais la diversité du monde qui l'entoure l'inspire tout autant.

Si les artistes se retrouvent régulièrement dans les auberges ou les cafés pour échanger des idées avec des individus de tous horizons, ce nouveau siècle se caractérise également par la construction d'ateliers dans les quartiers neufs de la capitale, parfois dans d'anciens locaux industriels reconvertis. Les modèles de l'atelier partagé ou de la cité d'artistes se développent dans toute l'Europe. L'accueil des promoteurs des évolutions artistiques et des acteurs du marché de l'art est facilité par le regroupement des ateliers. Les visiteurs sont nombreux, s'y déroulent des débats esthétiques et des expositions privées.

Ces espaces communautaires dans l'esprit de la Bohème, permettent de mutualiser les ressources entre des créateurs partageant la même sensibilité et œuvrant dans différentes disciplines (peinture, sculpture, littérature, poésie...); cette situation nouvelle favorise l'éclosion d'œuvres originales.

Le modèle du grand atelier rassemblant assistants et élèves perdure surtout pour la sculpture, qui nécessite un espace important, de la main-d'œuvre et un apprentissage des techniques spécifique. Le peintre travaille davantage seul. Cette solitude se perçoit dans le portrait du peintre romantique Caspar David Friedrich par Georg Friedrich Kersting (*Caspar David Friedrich dans son atelier*, 1811). Kersting ne le représente pas dans la nature mais dans un atelier ascétique, peignant un paysage. Friedrich a dit : « *Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui-même.* » Le paysage qu'il peint est moins important ici que l'absence de distraction que lui offre l'atelier, qui lui permet de se concentrer sur son monde intérieur, ses souvenirs.

La réalité cependant n'est pas toujours aussi propice à la méditation pour les artistes. Les nombreuses commandes de la société bourgeoise dynamisent le marché de l'art, entraînant l'augmentation du nombre d'artistes dont le statut s'est démocratisé, mais qui par conséquent gagnent moins bien leur vie<sup>4</sup>. Car si les ateliers et corporations restreignaient leur liberté, ils leur assureraient également des commandes et un salaire. Ils sont désormais seuls, soumis à la

---

<sup>2</sup> Jusqu'en 1798, seuls 350 artistes étaient recensés et vivaient de leur art.

<sup>3</sup> Voir l'analyse de l'historienne de l'art Claire Maingon - <https://www.histoire-image.org/etudes/atelier-artiste-fin-xviii-siecle>

<sup>4</sup> En 1838, ils sont désormais 2509 recensés, vivant plus ou moins bien de leur création.

concurrence. C'est à cette période qu'apparaît la figure fantasmée de l'artiste maudit, bohème, marginal, qui ne bénéficie pas des faveurs des acheteurs (voir Octave Tassaert, *Intérieur d'atelier*, 1845).

Quand ils ne se retrouvent pas à la campagne (Barbizon par exemple) pour peindre dans la nature, les plus chanceux disposent d'un atelier le plus souvent individuel. L'artiste y est rarement représenté en plein travail. Est-ce parce que la création doit relever d'un mystère, ou plutôt car l'acte qui lui donne jour est jugé trop trivial ? L'atelier est donc propre, rangé, rares sont ceux qui comme Edouard Dantan, (*Un moulage sur nature chez Haviland à Auteuil*, 1887) consacrent plusieurs œuvres à illustrer, avec un grand réalisme, l'artiste en pleine élaboration de l'œuvre.

L'image symbolique de l'atelier comme lieu de rencontre, de théorisation d'un art vivant et non muséifié est favorisée. Dans *Un atelier aux Batignolles* (1870), Henri Fantin-Latour est entouré de Zola et de jeunes artistes novateurs dont les futurs impressionnistes Manet, Renoir, Bazille ou Monet. L'atmosphère est calme, sérieuse, les peintres en costume observent leur confrère devant sa toile. Fantin-Latour cherche ici à offrir à ces personnalités, décriées pour leur art, une respectabilité.

L'œuvre de l'impressionniste Frédéric Bazille, *L'Atelier de la rue La Condamine* (1869-1870), traduit cette même ouverture de l'atelier, reflétant l'ouverture d'esprit de celui qui l'occupe. Il se situe également dans le quartier des Batignolles et est à l'image des ateliers de cette époque, clair, orienté vers le nord pour bénéficier de la lumière toute la journée. L'espace paraît pourtant plus propice à l'échange d'idées qu'au travail. Bazille y expose auprès de ses toiles celles de Manet, Renoir, des tableaux refusés par le salon..., soulignant le fait que l'atelier est également un espace de représentation que l'artiste peut organiser en musée personnel pour marquer sa spécificité, son don particulier mais aussi ses goûts.

Les peintres tels que Gustave Courbet aiment à mettre en scène ce mystère de la création. Ainsi dans *L'Atelier du peintre*, Courbet s'affaire à retracer « l'histoire morale et physique » de son atelier, ce qu'il perçoit de la société qui le traverse. « *C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi* »<sup>5</sup>.

La subjectivité des représentations d'ateliers est ici rendue manifeste, le peintre pouvant à sa guise idéaliser l'image de son lieu de travail ou de celui de ses confrères. La manière dont ils sont représentés témoigne du point de vue que souhaite transmettre l'artiste sur sa situation et son époque, ou à l'instar de Courbet, de son point de vue poétique.

En 1860, la France compte plus de trois mille trois cent artistes (recensés) concentrés sur la capitale. Ils sont toujours plus nombreux et en 1863, le salon de peinture et de sculpture géré par l'Académie des Beaux-Arts reçoit cinq mille propositions et en refuse trois mille. Cette situation incite Napoléon III à mettre en place un Salon des Refusés, dans lequel sera présenté le scandaleux *Déjeuner sur l'Herbe* de Manet. L'Académie connaît ici une première fissure dans sa toute-puissance, qui entraînera en 1884 la constitution du Salon des Artistes Indépendants. Tous les artistes peuvent dès lors exposer leurs œuvres sans passer par un jury. Sa devise est à l'image du positionnement de cette nouvelle génération : « Sans jury ni récompenses ». Cette ouverture aura probablement un effet sur l'augmentation du nombre d'artiste recensés, soit six mille deux cent soixante-dix-neuf en 1900.

Certains artistes font progressivement construire des ateliers en accordant un soin particulier à leur exposition. Claude Monet en possède trois ; si l'un d'entre eux s'est installé dans le salon bourgeois de sa maison à Giverny, deux autres sont élaborés suivant ses directives. Moins aisé, Alberto Giacometti emménage quant à lui dans un minuscule atelier en 1927, de ceux conçus pour les artistes immigrés attirés par Paris. Cet espace restreint d'environ 23m<sup>2</sup> qu'il ne quittera jamais, a probablement eu une influence sur le type d'œuvres qu'il produira.

---

<sup>5</sup> Lettre de Gustave Courbet à Champfleury, automne 1854

Le XIXe siècle est une période importante dans l'histoire de l'atelier et l'évolution de l'image de l'artiste moderne. Troublée, la première moitié du XXe siècle laisse moins place à la documentation à ce propos, mais une simple comparaison des ateliers de Mondrian en 1905 et 1915 témoigne de la quête d'espaces en adéquation avec les recherches artistiques : loin de son atelier encombré, son second espace de travail à Paris est en accord avec les expériences qui le mèneront à une abstraction géométrique aux lignes pures.

L'atelier correspond parfois à des époques différentes du travail des plus célèbres artistes (par exemple, le Bateau-Lavoir fait écho pour Picasso à sa période cubiste, la Chambre de l'Hôtel Regina à Nice est pour Matisse l'époque des gouaches découpées). Ceux qui le peuvent choisissent de s'installer dans de vastes espaces pouvant accueillir leurs œuvres de grand format, n'hésitant pas à quitter Paris : Picasso choisira un temps la Villa La Californie à Cannes tandis que Calder préférera après la guerre s'installer à Saché, en Indre-et-Loire, pour développer ses mobiles et stables en métal.

Durant la Seconde Guerre mondiale, la scène artistique se déplace en Amérique et les ateliers changent de visage pour s'adapter à de nouvelles manières de peindre et de sculpter. Ainsi, la vaste usine désaffectée de Long Island investie par Pollock, va lui permettre par ses dimensions, de développer la manière de peindre qui le fera connaître. La place discrète des fenêtres dans l'architecture de l'atelier de Mark Rothko semble de son côté confirmer le fait que même le jour, l'artiste préférerait peindre à la lumière artificielle, voire même dans l'ombre.

#### AVEC L'ART CONTEMPORAIN

L'un des exemples d'ateliers les plus célèbres est celui qu'Andy Warhol créera dans une des anciennes usines abandonnées après la Seconde Guerre et transformées en lofts lumineux, convoités par les peintres de l'Ecole de New York. [La Factory](#) contribue au "mythe Andy Warhol" : tout y est agencé et décoré selon les goûts de l'artiste, qui y reçoit les acteurs du monde de l'art new-yorkais ; il sert de lieu de production de sérigraphies, de studio de cinéma, de lieu de fête... Son atelier suivant après 1974 sera moins une usine qu'un bureau, traduisant sa revendication : être passé du commerce aux affaires.

L'atelier persiste mais de nombreuses pratiques cherchent au contraire à échapper à ces lieux traditionnels de l'art que sont les ateliers, galeries, musées. Ainsi, les artistes du Land art travaillent dans une nature plus ou moins sauvage qui nécessite souvent de collaborer avec des entreprises et des usines aux fins non-artistiques, pour produire et déplacer les œuvres.

L'art se conceptualise, se dématérialise, l'atelier n'est plus un outil indispensable à l'artiste qui s'ouvre au monde, pratique la performance, l'art vidéo, la photographie et progressivement d'autres médiums numériques, ne nécessitant pas systématiquement un lieu de création fixe. L'atelier est la marque d'un passé de l'art, que certains plasticiens préfèrent oublier.

Daniel Buren ou l'Américain Robert Smithson le rejettent pour privilégier le travail sur site, *in situ*, dans la nature comme en ville, tandis que le street art fait de la rue un nouvel espace de création et d'exposition.

#### RESIDENCES

L'évolution des pratiques artistiques mène progressivement au développement de résidences. Ce modèle, consistant à inviter l'artiste dans un lieu extérieur à son atelier, existe déjà au XVIIe siècle : c'est en effet en 1666 que Louis XIV fonde la Villa Médicis à Rome, ouverte aux artistes et aux chercheurs. Mais les résidences de l'art contemporain, si elles peuvent également se dérouler dans des lieux dédiés à la culture, comme c'est le cas à la Maison Salvan, les invitent aussi à sortir de la zone de confort que peut représenter leur milieu habituel.

Ce nouveau modèle est impulsé par la politique culturelle de Jack Lang qui au début des années 1980, souhaite encourager le "parent pauvre" de la culture : le ministre propose pour les arts plastiques soixante-douze mesures visant à favoriser la création et l'indépendance de l'artiste d'une

part, et d'autre part lui permettre d'être vu du plus grand nombre. Ainsi, les FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) sont créés, les centres d'art se multiplient ; les artistes se voient attribuer des aides. De nombreux ateliers vont également voir le jour.

#### *DANS LES ETABLISSEMENTS SCOLAIRES*

Mais ils ne sont pas encore assez nombreux, et les résidences apparaissent comme une alternative à cette carence. Une association, « Savoir au Présent » (fondée en 1981), cherche dès 1984 des espaces disponibles. Le principe de la résidence se veut initialement l'attribution à un artiste, sans contrepartie, d'un atelier, de matériel et d'une bourse pour des périodes très variables (six à douze mois, en continu ou morcelés), afin qu'ils puissent développer un « travail de recherche ou de création » sans nécessité de résultat.

En quête d'une ouverture sur l'extérieur, les établissements scolaires s'avèrent propices à accueillir ce projet. Il est par ailleurs stipulé à cette époque qu'à l'instar des autres disciplines scolaires, les arts plastiques possèdent un champ de recherche, l'art contemporain.

Il faudra près de trois ans pour que les artistes dépassent leur réticence à retourner à l'école, que les professeurs d'arts plastiques ne perçoivent plus les artistes comme une concurrence sur leur terrain, ou que les obstacles techniques soient surmontés.

L'initiative touche d'abord l'Île-de-France, mais dès 1986, le territoire s'étend et les artistes se montrent intéressés par cette perspective de résidence ; les élèves quant à eux auront le bénéfice de découvrir qu'être artiste exige du travail, contrairement à ce qu'ils auraient pu penser auparavant.

#### *EN ENTREPRISE*

Car les entreprises vont également accueillir des artistes dès les années 1980, ce type de résidence se multipliant dans les années 2000. A la différence du milieu scolaire, elles sont à l'initiative de la demande ; l'association Savoir au Présent devra clarifier les modalités de la résidence, la nécessité de préserver la liberté de l'artiste, de lui octroyer un espace et d'accepter sa non rentabilité. Si les codes des deux milieux sont très différents, les apports sont mutuels : l'artiste développe sa recherche en disposant des apports notamment technologiques de l'entreprise, bénéficiant de son côté du dynamisme et de l'énergie créatrice qui peut la mener à explorer des voies nouvelles.

Les DRAC et Rectorats s'emparent du dispositif en 1988-1989 mais Savoir au Présent continue son activité, permettant à des artistes telle que Clémence Renaud de bénéficier d'une résidence d'environ dix mois chez FINSA, entreprise landaise fabriquant des panneaux de bois. Elle cherche à expérimenter de nouveaux matériaux et à sortir de Paris. Pour l'entreprise, la résidence est l'occasion d'interroger l'équipe sur la notion de créativité, en partant du principe que l'art n'est pas élitiste et qu'il a aussi sa place dans l'entreprise.

Soficar, entreprise de fabrication de fibres de carbone dans les Pyrénées-Atlantiques, souhaite de son côté observer l'impact de la présence d'[Axel Rogier-Waeselynck](#) sur les employés qui s'y confronteront. Ces deux expériences traduisent la volonté des chefs d'entreprise, de questionner leur activité au miroir de celle des plasticiens.

Il existe aujourd'hui de nombreux modèles de résidences, dépendant notamment du territoire ou des activités du lieu d'accueil. Les établissements de santé accueillent par exemple des artistes, mais il est certain que tous ne peuvent ou ne souhaitent tenter cette expérience : le format résidence n'est pas adapté à tous les artistes. Il est possible qu'avec le temps le désir premier de ne pas instrumentaliser l'artiste ait dans bien des occasions été remis en question, et qu'il ait été attendu de lui des résultats, qu'ils soient production d'œuvre, animations ou médiations exigés en amont.

La résidence cependant demeure un espace créateur d'inattendu, un atelier décentré offrant un espace de liberté et de renouveau. Le plasticien peut par cet intermédiaire, explorer d'autres voies.

## CONCLUSION

L'atelier a joué toutes sortes de rôle : lieu de création bien sûr, où les œuvres sont exposées, achetées parfois, en transit, puis stockées ; boutique, musée, archive, il est aussi le grenier où l'on masque ce que l'on ne veut pas montrer, les expérimentations mises de côté. Il peut être lieu de travail ou de vie, de groupe ou d'individu isolé ; écrin du tourment de l'artiste ou espace de réception, d'échange. Fouillis ou aseptisé, entreprise, laboratoire ou chantier.

Il fascine toujours au point que l'on conserve parfois ce lieu de la création, à l'instar de [l'atelier d'Antoine Bourdelle](#) conservé en l'état, ou celui de [Constantin Brancusi](#), que l'artiste lègue à l'Etat dans sa totalité à sa mort, en demandant qu'il soit conservé en l'état dans les moindres détails. Il passa en effet ses dernières années à y agencer le mobilier et les œuvres sans en produire de nouvelles, faisant de l'atelier une œuvre totale.

Reconstituer l'atelier de l'artiste semble parfois une manière de perpétuer le mythe du génie, confortent l'image individualiste de l'artiste. Les conditions réelles d'activité et d'économie manquent pourtant dans ces lieux figés. Le lieu de création devient musée, lieu de pèlerinage.

Il existe aujourd'hui des ateliers collaboratifs, des espaces de création alternatifs (friches, galeries associatives...) qui souhaitent se libérer du joug des subventions et de tout système imposé. L'évolution des pratiques artistiques donnera probablement lieu à de nouvelles formes d'ateliers.

La résidence, en France ou à l'étranger, permet quant à elle de se libérer du poids de l'atelier, de faire peut-être table rase de ce qui est en cours, de rencontrer de nouvelles personnes et d'expérimenter de nouvelles pratiques, comme a pu le faire ici Agathe David en découvrant les techniques artisanales entourant le pastel. Elle se veut en somme, un souffle nouveau pour la création et son inscription dans un territoire.