

34 | 2019

Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres

Dossier

## Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal

*Artists' residences and studios, a paradoxical musealization: a reflection on Portuguese cases**Casas de artistas e estudios, una musealización paradoxal: una reflexión sobre algunos casos en Portugal*

Laura Castro

p. 171-198

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.4064>[Résumé](#) | [Index](#) | [Plan](#) | [Notes de la](#)[rédaction](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Illustrations](#) | [Citation](#) | [Auteur](#)

---

### Résumés

#### FRANÇAISENGLISHESPAÑOL

Les cas abordés dans cet article cherchent à problématiser les questions centrales de la muséalisation des maisons et des ateliers d'artistes. Il présente des expériences qui partent de présuppositions différentes, avec des programmes muséologiques divers et qui ont abouti à des morphologies variées. Liés à des peintres et sculpteurs portugais, les cas choisis couvrent un arc chronologique des années 1930 à 2013 et présentent des statuts institutionnels différents. Une analyse des éléments représentatifs de chaque projet ouvre le débat sur les problèmes et la spécificité de ce type de muséalisation. Des maisons-musées et des ateliers-musées installés dans les studios originaux des artistes, à ceux qui occupent des espaces spécialement conçus pour accueillir différents types de collections, les situations choisies montrent des options et des décisions qui conditionnent le projet dans le temps. L'article réfléchit également sur la survivance de ce modèle de muséalisation aux temps de l'art « post-médium ».

[Haut de page](#)

---

### Entrées d'index

**Mots-clés:**[atelier-musée](#), [maison-musée](#), [muséalisation](#), [artistes portugais](#)**Keywords:**[studio-museum](#), [house museum](#), [musealization](#), [portuguese artists](#)**Palabras clave:**[taller-museo](#), [casa-museo](#), [musealización](#), [artistas portugueses](#)[Haut de page](#)

---

### Plan

**[Classifications et catégories](#)****[La décision de muséaliser](#)****[L'atelier entre reconstitution et invention](#)****[Formes d'intervention de la mémoire](#)****[Autres stratégies en perspective : la patrimonialisation de l'art contemporain](#)**

Révision linguistique par Jean-Luc Defromont

Manuscrit reçu le 3 mars 2019

Version révisée reçue le 25 octobre 2019

Article accepté pour publication le 29 octobre 2019

**Texte intégral**

PDF 2,1M

Les formats PDF et ePub de ce document sont disponibles pour les usagers des institutions abonnées à OpenEdition freemium for Journals. [Votre institution est-elle abonnée ?](#)

[Signaler ce document](#)

**1** Remerciements à Jean-Luc Defromont pour sa révision du français.

1 Placées dans un équilibre délicat entre la curiosité des visiteurs, la programmation restrictive des professionnels et la volonté de rénovation des théoriciens, les maisons-musées constituent l'un des sujets les plus épineux de la muséologie<sup>1</sup>. D'une part, elles sont confrontées à une grande attente de la part du public en général vis-à-vis d'espaces auparavant privés et d'éléments relatant l'intimité d'un vécu personnel, à laquelle s'ajoute sans doute une part de voyeurisme aiguë par le fait que ces logis ont appartenu à des personnalités célèbres. D'autre part, les professionnels se heurtent aux prérogatives des anciens propriétaires ou de leur entourage lorsqu'il s'agit de définir la destinée publique de leurs demeures. La phrase récurrente dans la documentation, « à condition que tout reste comme au moment du décès », exprime une volonté diffuse de figer les lieux et les matériels muséalisés. Ces décisions ont un impact sur le comportement des personnes qui travaillent dans les maisons-musées et peuvent empêcher l'inévitable mise à jour de celles-ci en matière de conditions environnementales d'exposition, de contraintes en lien avec la circulation des visiteurs, d'introduction de moyens de communication et autres exigences muséographiques en termes de conservation et de sécurité, qui nécessiteraient la transformation de la fonctionnalité des bâtiments.

2 Enfin, les muséographes se débattent avec le besoin d'adapter ces lieux conformément aux orientations de la muséologie contemporaine, ce qui soulève un autre type de problème. Ils aspirent à éviter le vieillissement de certains modèles de médiation sans pour autant trahir l'esprit dans lequel ces maisons-musées ont été fondées, à promouvoir des actions culturelles et éducatives qui n'étaient pas prévues au moment de la donation sans trahir l'importance des lieux, et à encourager le renouvellement de leurs publics sans trahir la fidélité des groupes d'amis et des communautés spécifiques.

3 Le rôle de ceux qui réfléchissent sur les maisons-musées consiste surtout à dégager leurs conditions d'apparition, la façon dont elles ont évolué et les options retenues au fil du temps, voire à déconstruire à grands frais – ou bien choisir de ne pas le faire – des demi-vérités désormais ancrées dans la communauté. La réflexion met en évidence les paradoxes du processus : « Il y a dans cette notion une contradiction intrinsèque ou du moins une forte tension conceptuelle, car on parle d'un endroit ouvert au public, dont l'objectif est cependant le maintien d'une vie privée individuelle » (Lorente, 1998 : 30). Cette réflexion implique aussi des questions d'authenticité, d'hétérotopie et de réinvention (Mensch, 2012), avec toutes leurs subtilités. C'est sans doute la raison pour laquelle Rosanna Pavoni, après d'autres tentatives de classification des maisons-musées, a choisi de privilégier deux modèles : la maison-musée descriptive et la maison-musée interprétative, la première étant un « document authentique d'une époque » et la seconde un « document authentique de lecture et de réutilisation de cette période » (2002 : 55).

**2** Les maisons et les studios muséalisés correspondent aux catégories de musées défini dans la législation (...)

4 Lorsque ce sont des ateliers d'artistes qui ont été à l'origine des musées, la difficulté à trouver un équilibre entre la fonction initiale du lieu et sa fonction muséale persiste et s'aggrave. L'activité matérielle et les échanges qui faisaient la spécificité du lieu ont, en effet, disparu. L'expérience du visiteur est celle d'un atelier sans l'artiste, un paradoxe que tous les efforts de la muséographie tentent d'atténuer<sup>2</sup>.

5 Sur le plan du projet architectural et de son fonctionnement, les ateliers d'artistes sont caractérisés par la richesse du contenu et par une complexité opérationnelle. Sont reliés entre eux des espaces intimes, des espaces de réception et de présentation, et des espaces de vente d'œuvres d'art, qui peuvent être associés ou non à une habitation. Ils comportent une zone de travail proprement dite et souvent une bibliothèque et un salon de réception prêts à accueillir acheteurs et collectionneurs, artistes et écrivains. Ce sont des espaces en transition, semi-publics, entre une activité de création développée en privé et une vie mondaine. À la valeur biographique et documentaire s'ajoute en l'occurrence une valeur historique et sociologique.

6 Un autre trait distinctif de l'atelier est sa dimension de collection. Il peut contenir des œuvres achevées, des projets et des études, des instruments et outils de travail, tout ce qui atteste le processus créatif de l'artiste et a été reconnu ou authentifié par le cercle critique et muséologique au fil du temps. Ainsi, ces espaces sont-ils mythifiés par les traces et l'aura du génie attribué au créateur qui les a occupés et où il a travaillé. Mais il se peut aussi qu'y demeurent des œuvres d'autres créateurs résultant de dons, d'échanges ou d'acquisitions en lien avec les amitiés tissées par l'artiste au cours de sa vie. À la valeur biographique et documentaire de l'atelier-musée s'ajoute aussi une valeur artistique et esthétique.

7 Différents choix narratifs en matière d'exposition peuvent de ce fait structurer le milieu de l'atelier-musée :

- le récit strictement biographique, à travers les événements de la vie de l'artiste, qui met l'accent sur l'occupation du bâtiment ;
- le récit artistique et esthétique, à travers la présence de ses œuvres, de celles qu'il a collectionnées, et du culte du lieu d'inspiration et de création ;
- le récit historique, culturel et social, à travers l'organisation de l'espace de travail, qui comprend l'affirmation du statut social et professionnel de l'artiste.

## **Classifications et catégories**

8 Ces questions seront ici examinées à travers le prisme des expériences portugaises, peu connues au niveau international ; fondées sur des présupposés distincts et des programmes muséologiques différents, elles ont abouti à des morphologies variées. Les exemples sélectionnés concernent des peintres et des sculpteurs portugais dans un arc chronologique allant des années 1930 à 2013, et des lieux placés dans différentes situations institutionnelles, qu'ils appartiennent à des fondations privées, à une université ou à des communes.

9 Ces expériences reflètent les problématiques muséologiques mises en évidence par la bibliographie produite au cours des dernières années et par les conférences du Comité international pour les demeures historiques-musées de l'Icom, créé en 1997, qui n'ont toutefois pas comme priorité les spécificités des ateliers d'artistes. Le projet de classification des demeures historiques-musées, lancé en 1999, a défini neuf catégories : demeures de personnalités, demeures de collections, demeures de charme, demeures historiques, demeures de sociétés, demeures anciennes, demeures royales, demeures du clergé, demeures modestes. Les ateliers muséalisés figurent dans la catégorie « demeures de personnalités ».

10 Dans sa tentative pour définir les typologies des maisons-musées du Portugal, António Ponte fait appel aux propositions de l'Icom qui remontent à 1934, dans la revue *Mouseion*, et de divers chercheurs – Georges-Henri Rivière, Sherry Butcher Young, Linda Young, Rosanna Pavoni et Ornella Selvafolta – ; il constate que seule cette dernière considère la maison-musée créée par un artiste comme une catégorie spécifique, alors que les autres spécialistes l'assimilent au musée de personnalité, à la demeure de notable ou à la demeure documentaire et esthétique (Ponte, 2007 : 47-66).

11 Ponte signale que c'est l'interrelation entre l'édifice, les meubles, une personnalité et un vécu qui détermine la cohérence et la représentativité de la maison-musée, lieu où les objets, les documents ou les œuvres d'art possèdent une valeur non intrinsèque mais contextuelle et symbiotique (*ibid.* : 42). Au sujet de cette intégration de l'espace, des objets et de la personnalité, Alexandra Araújo affirme également :

« Une maison-musée est avant tout un musée. Mais une observation plus attentive nous permet de mettre en évidence certains éléments distinctifs des maisons-musées, 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 réciproque » (2004 : 18).

12 Dans un récent travail de doctorat, Teresa Azevedo soutient que la distinction entre l'atelier d'artiste et la maison-musée est « la préservation et l'ouverture au public de l'espace de travail » et l'importance de ce qu'on retient « de la pratique et de l'activité créative de l'artiste, et non de sa biographie » (2018 : 229).

13 Cette définition suit celle de Laurier Lacroix dans l'article où il associe la muséalisation de l'atelier avec la promotion du statut de l'artiste et la mythification de son travail :

« La reconnaissance de l'atelier tient compte d'un phénomène sociologique particulier relativement récent, qui mystifie [mythifie, NDLR] le travail de l'artiste et confère à l'espace de création un fétichisme singulier. [...] Ce qui caractérise l'atelier-musée, c'est justement sa capacité de rendre compte du moment de la création de l'œuvre en jetant un pont entre le potentiel de ce lieu comme espace de recherche et d'invention et celui de la conservation et de la réception du travail » (2006 : 29 et 39).

14 Comme l'affirmait déjà Véronique Rodriguez :

« Une des premières médiations de l'atelier consiste à renvoyer l'occupant à son statut d'artiste. Isolé dans son espace, l'artiste adopte à travers sa pratique une position singulière, réservée à une catégorie professionnelle particulière. [...] En aménageant un lieu précis pour sa pratique, c'est-à-dire l'atelier, l'artiste se définit comme artiste » (2002 : 130).

15 Au cours des dernières décennies, le panorama portugais des maisons-musées a fait l'objet d'études et de dissertations académiques. L'Observatoire des activités culturelles et l'Institut portugais des musées ont mené en 1998 une étude consacrée aux musées du Portugal, qui a signalé l'existence de 113 unités ayant les caractéristiques de maisons-musées.

16 En 2007, António Ponte a dirigé une autre étude sur la base de critères plus restrictifs, portant sur 68 unités muséologiques appartenant à l'État, aux pouvoirs locaux, aux associations, fondations, entités religieuses, entreprises, universités et particuliers. Le panorama a été actualisé en 2010 dans une autre étude (Neves *et al.*, 2013), où les types de musées sont définis en fonction de la nature des collections, ce qui ne permet pas d'identifier les maisons-musées ou les ateliers d'artistes muséalisés.

17 En croisant les informations de ces diverses études, on peut dégager les données les plus pertinentes pour notre analyse :

- Ce sont les mairies qui protègent le plus de maisons-musées, sachant qu'une grande partie d'entre elles ont été créées après la révolution démocratique de 1974, qui a considérablement renforcé les pouvoirs locaux au Portugal, principalement pendant les années 1980 et 1990 du siècle dernier et la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. L'adhésion du pays à l'Union européenne en 1985 et l'accès à de nouvelles sources de financements peuvent également justifier cette croissance.
- La plupart des demeures ont été créées sous l'impulsion de la famille ou d'amis de la figure célèbre ; en second lieu apparaissent celles créées à sa propre initiative.
- Les maisons-musées offrent des espaces domestiques préexistants, des espaces domestiques recréés, des expositions documentaires sur un personnage, des expositions d'art et des objets ethnographiques. Dans la plupart des cas, le bâtiment, la décoration d'origine et la disposition des collections ont subi des altérations au cours du temps (Ponte, 2007 : 1-67).
- Les maisons-musées les plus représentatives du Portugal célèbrent des écrivains, des médecins, des personnalités politiques et des collectionneurs.

18 Parmi les seize ateliers et demeures d'artistes muséalisés au Portugal, sept ont été sélectionnés pour cette étude. Les cas ont été sélectionnés selon un critère de couverture

chronologique (musées créés entre 1933 et 2012), de pratiques artistiques (peinture et sculpture) et de représentativité artistique. Quatre des artistes envisagés sont des personnalités majeures de l'art portugais, consacrées par l'histoire de l'art, avec d'importantes expériences internationales : le sculpteur Teixeira Lopes (1866-1942), situé entre naturalisme et romantisme tardif, et les peintres António Carneiro (1872-1930), l'un des grands symbolistes de l'art portugais, Júlio Pomar (1926-2018) et Júlio Resende (1917-2011), deux noms de référence de l'art contemporain. Les sculpteurs António Duarte (1912-1998) et João Fragoso (1913-2000) sont deux artistes importants du modernisme au Portugal, essentiellement reconnus pour leur sculpture publique monumentale. Abel Salazar (1889-1946) fut un médecin reconnu dans le milieu portugais pour son activité de recherche et sa résistance politique à la dictature, dont le travail plastique a suscité l'admiration de larges secteurs de la société portugaise. Ces exemples illustrent la pluralité des initiatives menant à la muséalisation d'ateliers, ainsi que la diversité et la complexité des modèles adoptés.

## La décision de muséaliser

19 Nous aborderons d'abord la décision de muséaliser. Dans certains cas, l'artiste est l'auteur du destin de son atelier et de son propre destin : il en planifie la muséalisation et anticipe la préservation de ses processus de travail, de son expérience intime et de sa dynamique créative.

20 Au Portugal, la première maison-atelier d'artiste transformée en musée a été celle du sculpteur Teixeira Lopes, sise dans un édifice de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Entre 1894 et 1942, Lopes y a vécu et travaillé côte à côte avec son père, lui aussi sculpteur. Sans héritier, il a fait don du bâtiment à la mairie de Vila Nova de Gaia en 1932, et le musée a ouvert ses portes au public l'année suivante. Après sa muséalisation, le sculpteur y a résidé pendant près d'une décennie (jusqu'à sa mort), se transformant lui-même en conservateur de sa propre demeure-atelier.

21 Les sculpteurs António Duarte et João Fragoso ont eux aussi choisi de muséaliser leur œuvre, qu'ils ont offerte à la mairie de leur terre natale, Caldas da Rainha. L'un et l'autre, qui ont conservé des ateliers en dehors de cette ville, ont entamé les démarches pour léguer leur œuvre à la mairie dans les années 1980. Dans le cas de Duarte, les négociations ont conduit à la construction et à l'inauguration d'un bâtiment en 1985 ; celles avec Fragoso ne se sont conclues qu'au cours de la décennie suivante, avec la construction et l'inauguration du musée en 1994.

22 Deux des principaux peintres de l'histoire moderne et contemporaine du Portugal, Júlio Pomar et Júlio Resende, ont eux aussi pris l'initiative de muséaliser des espaces consacrés à leur œuvre, toutefois en des circonstances différentes. Dans le premier cas, l'initiative a été partagée par l'artiste et la mairie de Lisbonne, ville où il est né, a vécu et travaillé, et où il a conservé un atelier pendant une grande partie de sa vie (ainsi qu'à Paris). En l'an 2000, la municipalité a fait l'acquisition d'un entrepôt situé dans la rue où Pomar résidait et travaillait, destiné à lui servir d'atelier et à être reconverti en musée par la suite. Le peintre était censé y déposer les œuvres qui resteraient en sa possession. C'est en 2004 qu'a été créée la Fondation Júlio Pomar, vouée à gérer le projet ; en 2007, un accord a été signé entre l'artiste et la municipalité pour intégrer le futur atelier-musée au sein d'un réseau d'équipements culturels de la ville. Cependant, en 2010, l'artiste âgé de 84 ans a décidé qu'il ne déplacerait pas son atelier dans ce lieu. L'espace a fini par être inauguré en tant que musée en 2013, sans qu'il ne l'ait jamais utilisé. Quant au peintre Resende, originaire de la ville de Porto, il a vécu près de cinquante ans dans la commune voisine de Gondomar et y a créé une fondation avec un espace muséologique consacré au dessin. La demeure-atelier où il a vécu et travaillé à partir de 1966 a été léguée à la fondation, qui a ouvert ses portes au public en 2012. En associant la demeure-atelier à la fondation qu'il a lui-même créée, l'artiste présumait de sa muséalisation et de sa complémentarité avec les programmes d'expositions et d'éducation qui s'y sont développés depuis les années 1990.

23 Les cas suivants révèlent le rôle d'autres artistes, de membres de la famille, de citoyens anonymes, de collectionneurs et d'historiens dans l'ouverture d'un espace de mémoire. C'est à eux qu'on doit la mobilisation de l'entité officielle appropriée pour soutenir l'initiative, ou la création d'une institution à cet effet.

24Le cas le plus emblématique du panorama portugais est celui de l'artiste amateur Abel Salazar, ce médecin et intellectuel qui a mené de front une double carrière scientifique et artistique. Il est célébré par la société de Porto pour son génie hors du commun et pour son parcours civique, car il a affronté la persécution politique du régime salazariste, qui l'a notamment empêché d'exercer sa profession de professeur et de chercheur à l'université de la ville.

3 La correspondance appartenant à la maison-musée permet de reconstituer ce mouvement. Les archives o (...)

25Ces faits ont favorisé la construction d'un culte autour de sa personne ; après sa mort, un mouvement civique d'amis et d'admirateurs qui ont eu affaire à la dictature alors en vigueur a fini par fonder, en 1963, la société chargée de promouvoir l'œuvre de l'artiste<sup>3</sup>. Pendant cette période, ce mouvement a garanti la possibilité de visiter la demeure et l'atelier. La pression du groupe pour rendre effectif le projet de muséalisation a conduit la Fondation Calouste Gulbenkian à acquérir en 1965 la maison-musée et les œuvres d'art en possession de la famille. Douze ans plus tard, à une époque déjà démocratique, l'édifice a été offert à l'université de Porto, et sa gestion confiée à une association produite par la société précédemment constituée. D'importantes personnalités de la résistance au fascisme ont participé à ce mouvement civique, et c'est sans doute ce sens politique et éthique, au-delà de l'amitié et de l'admiration, qui justifie des décennies de persévérance pour maintenir le projet à flot.

26Un autre exemple de muséalisation à l'initiative de la famille et des amis est celui de l'atelier du peintre António Carneiro. Construit grâce à l'appui d'un mécène, l'atelier utilisé par l'artiste entre 1925 et 1930 a fait l'objet de nombreux textes d'historiens et d'écrivains faisant partie du cercle de ses amis. Nombreux sont ceux qui l'ont visité durant ces années et en ont fait mention en termes religieux et mystiques – cellule, sanctuaire, cathédrale d'art, temple, thébaïde, édicule :

« Quelques-unes de ces désignations furent couramment utilisées par le peintre et [ses] sonnets laissent également des témoignages en lien avec cet imaginaire. [...] António Carneiro faisait aussi référence à son atelier comme à un "musée", ce qui renforce la composante de mise en scène et d'installation tournée vers l'avenir. Il s'agit de la création d'un espace religieux qui garantit l'exposition de ses œuvres dans des conditions contrôlées par lui-même, qui anticipent la destinée de l'espace, aujourd'hui propriété de la mairie de Porto » (Castro, 2012 : 21).

27Cette volonté implicite de sacraliser son espace de travail est aussi perceptible dans la biographie de Carneiro. C'est un des exemples les plus intéressants de mythification par l'intermédiaire d'une critique qui agit pendant la vie de l'artiste et après son décès :

La construction critique à laquelle se sont attelés les auteurs de l'époque a donc contribué à la création du personnage. [...] Ils ont mis en évidence le côté spirituel de la nature et de l'art, ce qui a permis de fixer le peintre dans un cadre esthétique [de] sens dévotionnel. [...] L'argumentation critique a généré une véritable hagiographie narrative d'António Carneiro » (*ibid.* : 20).

28Réalissant un rêve que l'artiste nourrissait déjà de son vivant, sa famille a vendu l'atelier à la mairie de Porto (ville où il s'est formé, a travaillé et vécu), et divers amis se sont exprimés en faveur d'une solution identique.

29Les exemples décrits révèlent que la définition par les artistes de l'avenir de leur espace de travail est fréquente et se produit de façon implicite, à travers les événements de leur vie, ou explicite, par le biais d'actes légaux et de négociations avec les entités publiques. Dans ces exemples, c'est l'intervention de personnes de la famille, d'amis, de spécialistes et de la société civile qui a matérialisé la volonté de l'artiste.

## L'atelier entre reconstitution et invention

30La seconde question à aborder est celle de l'objet de la muséalisation. Que reste-t-il des lieux de travail originaux de l'artiste ?



31La maison-musée Teixeira Lopes offre un exemple de reconstitution totale (figure 1). Formée de divers corps de bâtiments ajoutés au fil du temps, elle conserve les espaces d'habitation et d'atelier des deux sculpteurs – le père et le fils – qui y ont travaillé.

**Figure 1. Vue de l'atelier de Teixeira Lopes, dit l'atelier central, à l'intérieur de sa maison-musée.**



[Agrandir Original \(jpeg, 392k\)](#)

© Município Vila Nova de Gaia / Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo.

32Cet édifice d'un goût éclectique tardif présente certains traits d'une soi-disant architecture portugaise, tel le mélange de granit, de chaux blanche et de panneaux d'azulejos, ainsi que des signes de revivalisme dans la grammaire architectonique et décorative. Il a été impacté par plusieurs interventions qui ont modifié successivement l'emplacement des services muséologiques et, sans doute, de la chambre de l'artiste (Moreira, 2006 : 79), mais, pour l'essentiel, les différentes pièces du luxueux et vaste atelier ne semblent pas avoir été touchées. Y sont demeurés certains meubles et objets décoratifs, la collection d'œuvres d'art de l'artiste, ses instruments de travail, des sculptures achevées et des études. La reconstitution muséologique ostensible et le discours muséographique rappellent en permanence au visiteur qu'il se trouve dans un musée, ce qui fragilise le sentiment de l'expérience de l'atelier. Cette artificialité est aggravée par un parcours muséologique confus et peu cohérent qui conduit le public à travers des espaces reconstitués et des espaces d'exposition temporaire, à travers des zones de résidence et d'atelier.

33La maison-musée Abel Salazar, installée dans un bâtiment de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui était le logement et l'atelier du médecin artiste, est un autre cas de reconstitution. Salazar y a vécu entre 1916 et 1946. De 1947 à 1965, seuls les espaces de travail étaient ouverts au public le dimanche (figure 2). La muséalisation définitive s'est produite au milieu des années 1970. Les campagnes successives de travaux n'ont peut-être pas modifié de façon significative l'agencement de l'espace, mais ont induit des changements dans son usage (*ibid.* : 106). Dans ce musée aussi, on a tenté d'articuler la reconstitution avec l'exposition documentaire et artistique. Dans certaines dépendances, le discours muséographique se superpose à l'émotion d'une expérience existentielle.

**Figure 2. Vue de l'atelier de gravure de Abel Salazar, à l'intérieur de sa maison-musée.**



[Agrandir Original \(jpeg, 404k\)](#)

© Courtoisie de Casa Museu Abel Salazar.

4 Il s'agit du mouvement *Renascença portuguesa* (Renaissance portugaise), 1912-1932.

34La maison-atelier du peintre António Carneiro occupe un bâtiment des années 1920 flanqué d'un petit jardin. Malgré la désignation de maison-atelier, cet édifice muséalisé est un des rares construits expressément pour servir d'atelier, sans la composante résidentielle. Il a connu plusieurs transformations et est fermé pour cause de réaménagement depuis l'été 2017. Deux petits ateliers donnent accès à un salon utilisé pour l'exposition et la vente d'œuvres (figure 3). C'est l'architecte Raul Lino (1879-1974), présenté à l'artiste par un ami commun, qui a travaillé sur le projet. Les traits nationalistes de son architecture se mariaient avec l'idéologie, également nationaliste, du mouvement culturel de Porto, auquel le peintre appartenait<sup>4</sup>. La correspondance entre les deux hommes révèle que l'architecte qualifiait l'atelier de « couvent » et le concevait comme « isolé du monde extérieur » (Castro, 2018 : 256-258). Alors que les modifications architectoniques ont été mineures, les solutions de communication ont été invasives, et les options muséographiques se sont orientées vers une présence importante de panneaux informatifs et de moyens d'exposition, articulés avec les instruments de travail, le mobilier, les œuvres, les études et la bibliothèque de l'artiste. Ainsi, nous classerions cet exemple comme évocation et non comme reconstitution.

**Figure 3. Vue du salon de l'atelier de António Carneiro adjacent à l'espace du studio.**





[Agrandir Original \(jpeg, 708k\)](#)

© J. P. Sottomayor. Courtoisie de Câmara Municipal do Porto, Divisão de Museus e Património Histórico e Artístico.

35 Une situation plus radicale en termes d'évocation est celle de l'atelier de Júlio Resende (figures 4-5). La maison-atelier a été conçue en 1962 par un important architecte portugais, José Carlos Loureiro (1925), ami et collègue de l'artiste à l'École supérieure des beaux-arts de Porto. Les seules spécifications fournies par le peintre concernaient l'espace de l'atelier. Il s'agit cependant d'un lieu imprégné d'une intention, d'une authenticité et d'un vécu permanent de l'artiste. C'est dans l'architecture organique, marquée par le dialogue entre matériaux et textures, le contrôle astucieux de la lumière naturelle et l'ouverture ingénieuse au paysage environnant et au fleuve, que résident les principaux attraits de l'édifice. Classé monument d'intérêt public, ce qui a garanti la préservation de l'espace architectural, il a conservé quelques meubles d'origine dans les parties communes, et les chambres sont utilisées pour de petites expositions à caractère biographique. L'atelier, qui n'est pas séparé du corps résidentiel, domine l'édifice. Une évocation y a été réalisée grâce aux instruments de travail, au mobilier et aux objets personnels, qui ne reconstituent cependant pas intégralement le lieu.



[Agrandir Original \(jpeg, 468k\)](#)

36 Bien que les trois musées suivants aient surgi dans des lieux que les artistes n'ont pas utilisés, leur muséalisation a été réalisée avec leur collaboration. Une condition singulière

émerge de cette occupation d'espaces vides, de l'apparition de nouveaux édifices et de la muséalisation de lieux sans ateliers préexistants.

37La donation d'António Duarte à la mairie de Caldas da Rainha était composée de ses œuvres, d'une collection d'art sacré, d'objets personnels et d'une bibliothèque, qui ont été installés dans un édifice construit pour les accueillir. L'intention de l'artiste était double : utiliser l'espace comme musée consacré à son œuvre et maintenir un atelier de sculpture en activité pour y dispenser un enseignement professionnalisant (Conde, 2011 : 16 et 110-113) (figure 6).

**Figure 6. Vue de l'Atelier-Musée António Duarte, construit spécialement pour l'exposition de ses œuvres.**



[Agrandir Original \(jpeg, 504k\)](#)

© Centro de Artes das Caldas da Rainha, Luís Hunchelday.

38C'est en effet là que l'École supérieure d'art et de dessin de la ville a organisé des cours. Cette exigence, en plus du nom d'atelier-musée défini par le sculpteur, montrait l'importance qu'il attribuait à la continuité de la pratique de la sculpture. L'édifice a par la suite subi des agrandissements destinés aux services administratifs, à une galerie d'expositions temporaires et à une salle de création libre.

5 L'atelier-musée est temporairement fermé pour cause de travaux de conservation de l'édifice.

39Comme dans l'exemple précédent, le sculpteur João Fragoso a offert une partie de son œuvre à sa terre natale afin de créer un musée consacré à son travail et de permettre la pratique de la sculpture. Le projet d'un édifice expressément construit à cet effet prévoit des espaces pour l'exposition de son œuvre et une galerie d'événements temporaires<sup>5</sup>. Pour créer les conditions de la pratique sculpturale exigée par les donations, la municipalité a intégré ces ateliers-musées à un centre d'art, avec des espaces de résidence, des ateliers et deux autres musées dédiés à des sculpteurs portugais du XX<sup>e</sup> siècle. La ville possède une tradition d'organisation de symposiums de sculpture que ces structures muséologiques viennent renforcer. Bien qu'ils aient émergé dans des espaces nouveaux, leurs projets révèlent une grande cohérence, car ils sont fidèles à la volonté manifestée par les artistes et à la politique culturelle de la ville. Selon une conception qui s'éloigne délibérément de toute reconstitution ou évocation et choisit d'exposer l'œuvre des artistes et la collection, le nom de l'atelier ne renvoie pas, dans l'un des cas, à l'activité des sculpteurs mais à la pratique contemporaine développée par d'autres artistes.

40L'atelier-musée Julio Pomar présente quelques ressemblances avec ce processus, car il a été installé dans un entrepôt que l'artiste n'a pas utilisé, réhabilité par Álvaro Siza (1933), l'un des plus prestigieux architectes portugais. Le lieu associe la renommée de ce dernier à celle de l'artiste, contrairement au cas des architectes protagonistes d'autres projets de reconversion architectonique et fonctionnelle, dont le nom a sombré dans l'oubli. Le projet a



bénéficié d'une liberté que l'adaptation d'un atelier préexistant n'aurait pas permise (Liefoghe, 2011). Malgré l'emploi de la désignation d'atelier-musée, il n'existe pas à cet endroit de vestiges d'occupation antérieure (figures 7-8). Ainsi surgit un espace plein de contradictions et de paradoxes.

**Figures 7-8. Vue de l'Atelier-Musée Júlio Pomar, à Lisbonne.**



[Agrandir Original \(jpeg, 484k\)](#)



[Agrandir Original \(jpeg, 370k\)](#)

L'absence de matériaux associés à l'atelier du peintre permet le développement d'un programme curatorial et la relecture de l'œuvre de l'artiste.

© Luísa Ferreira / AMJP.

41La directrice de l'espace, Sara Antónia Matos, affirme à ce sujet :

« Pour moi, l'idée de l'atelier est extrêmement importante, car il est le lieu où les artistes produisent, expérimentent et testent ; au fond, faire des expositions, c'est aussi ceci : tester, essayer, créer un discours pour les œuvres sur le site de l'exposition. Par conséquent, le maintien du terme atelier dans la structure de l'équipement avait tout son sens. [...] L'espace d'exposition continue à l'étage supérieur, où les conservateurs et les producteurs culturels du musée travaillent simultanément sous les yeux du public (ce qui rappelle de nouveau un atelier) » (Matos, 2014).

42La désignation « atelier » implique une programmation expérimentale où la pratique est le fruit de la recherche et du débat d'idées. Dans un autre contexte, Sara Antónia Matos affirme :

Cela veut dire que ce musée est pensé comme lieu d'essai, de propositions, de réflexion, de discussion, de création de discours et de lignes directrices, et de ce fait comme espace d'expérimentation, où les tentatives de création sont couronnées de succès ou pas – tout ce qui [...] s'associe à l'espace d'un atelier » (Matos, 2015 : 9-10).

43Cette compréhension du musée en tant que lieu d'expérimentation, consacré à la promotion de nouvelles activités créatives, nous amène à un autre aspect pertinent de la caractérisation de ces ateliers.

## **Formes d'intervention de la mémoire**

44Tous les exemples susmentionnés se caractérisent par des programmations soucieuses de conférer une dynamique contemporaine à la mémoire et à l'œuvre de l'artiste. Elles visent ce que Marta Moreira a nommé l'« extériorisation symbolique » de la demeure, par le biais de l'insertion de « ses espaces quotidiens dans les systèmes de préservation de la mémoire collective ». Le processus de patrimonialisation, de ce point de vue, comporte trois étapes : le temps de l'action (le vécu de la personne honorée) ; le temps de l'incubation (transformation de la demeure en musée) ; et le temps de la communication (transmission de la demeure-musée) (Moreira, 2006 : 56, 308).

45Dans les ateliers-musées António Duarte et João Fragoso, la programmation complémentaire n'a pas, en général, de lien avec l'œuvre des artistes. Expositions, *workshops*,

conférences et cours explorent les possibilités contemporaines de la sculpture et de la révision de pratiques historiques.

46 Les maisons-musées Abel Salazar et Teixeira Lopes possèdent aussi des salles d'expositions temporaires où les activités ont ponctuellement un rapport avec la production des artistes. Relectures, dialogues et réflexions sont quelques-unes des stratégies développées. On y organise aussi des expositions temporaires disséminées à travers les espaces d'habitation et de l'atelier, établissant des relations imprévues non seulement avec les pièces des artistes, mais aussi avec d'autres objets et avec l'espace.

47 Des résidences artistiques ont été organisées dans la maison-atelier António Carneiro, en collaboration avec la Faculté des beaux-arts de l'université de Porto. Des élèves de cette institution ont développé des projets en résidence, dont ils ont exposé les fruits dans le salon de l'édifice, reproduisant la pratique de l'artiste lorsqu'il y travaillait.

48 La maison-atelier Júlio Resende organise des expositions documentaires autour de la figure de l'artiste. La fondation annexe développe un programme d'expositions de dessins du peintre et d'autres expositions sans relation avec son œuvre.

49 Le cas le plus intéressant est peut-être celui de l'atelier-musée Júlio Pomar qui, en vertu du projet déjà décrit, jouit d'une liberté dont ne disposent pas les autres ateliers-musées. Toute sa programmation repose sur le dialogue avec Pomar, avec son œuvre et la documentation existante. Des commissaires, critiques d'art et historiens ont collaboré avec l'institution et promu cette confrontation sous forme d'expositions, de conférences et de publications. On abandonne les outils et les objets du peintre, ainsi que son atelier, en faveur d'une conception intellectualisée de celui-ci considérée comme pratique discursive et curatoriale. Ainsi opère-t-on un déplacement : au travail de l'artiste se substitue le travail du commissaire.

50 Dans la mise en œuvre de la mémoire des artistes et de leur œuvre, les interventions muséographiques semblent se distinguer immédiatement par leur maximalisme – quand la maison-atelier d'origine est préservée et présentée comme telle – ou, au contraire, par leur minimalisme – lorsqu'elle est totalement reconfigurée, voire inventée. On peut cependant interroger ce jugement dès lors que l'on assigne à l'atelier-musée un rôle de démonstration d'un processus créatif, d'un modèle de production artistique, d'une pratique spécifique :

- Les projets « maximalistes », en ce qu'ils montrent un lieu saturé d'objets et de documents de la vie et du travail, sont minimalistes dès lors qu'ils maintiennent un degré de signification minime, fixe et artificiel, de ce qui a été une activité créatrice dans le passé.
- Les projets « minimalistes », qui s'émancipent du patrimoine d'origine et opèrent en l'absence de lieux authentiques et porteurs d'un vécu, sont maximalistes par leur promotion d'une création nouvelle, artistique et curatoriale.

51 Cette double lecture permet d'établir une vue d'ensemble des cas étudiés et de la complexité résultant des choix faits par les artistes, par les communautés qui les entouraient et par les professionnels.

52 Afin de vérifier ce qui restait de l'atelier dans les espaces muséalisés, nous avons vu qu'on avait procédé, dans les lieux originaux, à des reconstitutions ou à des évocations, et, en l'absence de lieux authentiques, à des réinventions de nouveaux espaces avec la complicité des artistes. Pour préciser le sens de la muséalisation opérée, on peut s'aider des classifications proposées par Laurier Lacroix qui distingue l'atelier-musée décor, l'atelier-musée galerie, l'atelier-musée inventaire et l'atelier-musée processus (Lacroix, 2006 : 38-39) ; et aussi sur le séminaire consacré à la muséalisation des ateliers de Barbara Hepworth qui appréhende l'atelier-musée comme une forme combinant « installation artistique, lieu archéologique, objet de musée [...], *period rooms*, archive ou espace de performance » (AA.VV., 2013 : 3).

53 Les maisons-musées Teixeira Lopes et Abel Salazar, ainsi que leurs reconstitutions, sont des exemples du genre atelier-musée décor ou *period room*, où les outils de travail et les vestiges de l'atelier jouent un rôle d'accessoire dans une scénographie d'époque.

54 Les demeures-ateliers António Carneiro et Júlio Resende, avec leurs évocations, sont des exemples mixtes d'atelier-musée décor et d'atelier-musée galerie, où l'exposition des œuvres



cohabite avec les matériaux et les outils de travail, tous deux judicieusement sélectionnés et présentés dans un espace plus épuré.

55 Les ateliers-musées António Duarte et João Fragoso, en soulignant l'importance de l'activité sculpturale sur l'œuvre des deux artistes, constituent une variante du processus atelier-musée. Mais ils ne proposent pas de pleine démonstration du processus créatif des artistes, bien que les matériaux et les techniques soient perceptibles. Le projet des musées prétend avant tout créer les conditions de nouvelles recherches et créations. Dans cet esprit, on pourrait les considérer comme des espaces de performance.

56 L'atelier-musée Júlio Pomar, dans sa conception originale, pourrait s'inscrire dans la typologie de l'espace performant, où une équipe travaille afin de promouvoir de nouvelles lectures de l'œuvre de l'artiste. Les trois derniers exemples confirment l'idée qu'un atelier est un lieu en devenir permanent, et qu'un acte paradoxal contraire à sa nature se produit lorsqu'on le fige à un moment de son existence.

57 Nous pourrions également reprendre les modèles de Rosanna Pavoni – la maison-musée descriptive et la maison-musée interprétative –, le premier correspondant aux quatre cas de reconstitution et d'évocation et le second aux trois cas de réinterprétation orientés pour les nouvelles créations.

58 L'absence de solutions trouvées dans des modèles et de recommandations de portée généraliste se vérifie dans l'ensemble des cas présentés. En ce qui concerne l'initiative de muséalisation, l'objet de muséalisation et la présence du studio d'origine, la programmation culturelle contemporaine et la manière de transmettre la mémoire de l'artiste, il y a un large éventail de conditionnements et de possibilités. Dans un domaine de travail marqué par la singularité des personnalités, des processus et des carrières artistiques, nous convenons que l'uniformisation des stratégies de muséalisation ne serait pas adaptée. Le caractère de chaque atelier, construit dans des lieux d'origine ou dans des lieux réinventés, correspond non seulement à la nature de l'artiste, mais aussi à la manière dont sa carrière a été développée, et notamment à sa réception contemporaine.

## Autres stratégies en perspective : la patrimonialisation de l'art contemporain

59 Autrefois espace bien défini, le modèle de l'atelier muséalisé et patrimonialisé semble perdre de sa validité lorsqu'on aborde le champ artistique contemporain. Les disciplines artistiques établies et les techniques spécifiques qui y étaient présentes ont peu à peu laissé place à d'autres processus qui ne requièrent pas un espace de travail similaire, ni ne produisent le même genre de vestiges matériels et immatériels. Est-il possible d'envisager la valorisation et la muséalisation des processus de création contemporains ? Que reste-t-il de l'atelier dans de tels contextes ?

60 Depuis les années 1960 et 1970, la notion de *post studio* s'est vulgarisée dans la terminologie artistique, fréquemment associée à la transplantation de l'atelier dans la galerie, moyennant la création d'installations dans le local où elles sont exhibées. De Carl Andre ou Daniel Buren jusqu'à Smithson, nombreux ont été les artistes qui ont adopté un espace hybride entre atelier et galerie (Andre, 2005 : 89), et défendu la création *in situ*, une fois que l'œuvre s'éloigne de son espace naturel et de sa réalité originaire (Buren, 1979).

61 Bien que déclaré mort par Buren, l'atelier maintient sa condition d'espace de création par excellence : ainsi, à partir des années 1990 et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, se diffusent de grands ateliers à organisation entrepreneuriale – il suffit de citer les exemples de Jeff Koons à New York, de Damien Hirst à Londres, d'Olafur Eliasson à Berlin, de Joana Vasconcelos ou de Pedro Cabrita Reis à Lisbonne. Ces artistes à vocation multidisciplinaire ou transdisciplinaire travaillent avec des assistants et la collaboration d'ingénieurs, d'architectes ou de designers. Les « échanges sociaux et intellectuels dont ils ont besoin et envie, bien conscients que le monde de l'art n'existe pas sans ces interactions », se produisent dans ces ateliers (Guillouët et al., 2014 : 28). Une partie de l'équipe qui y travaille accompagne les artistes dans le montage d'œuvres spécifiques ou d'expositions.

62 On peut prévoir que ces grands espaces se transformeront un jour en musées selon des modalités similaires à celles précédemment décrites, comme le montre l'exemple de la quasi-muséalisation de celui d'Anselm Kiefer à la Ribaute, à Barjac (France). Dans d'autres situations, en revanche, une muséalisation très difficile, voire impossible, est à prévoir. Nous faisons ici référence, notamment, aux occupations d'édifices par des collectifs d'artistes afin de produire des projets temporaires, et à la multiplication de lieux où se croisent de nombreux artistes utilisant des espaces communs ou travaillant dans de petites salles louées. Les espaces de *coworking* associés à ce qu'on appelle les industries créatives s'étendent aussi à l'univers artistique, et dans toutes les grandes villes surgissent des lieux que les artistes louent en se confrontant fréquemment avec une population locale, ancrée de longue date ou bien déracinée et originaire de tous les continents. De même, l'offre de résidences est de plus en plus fréquente dans la pratique curatoriale, dans la programmation culturelle et même dans la perspective de la responsabilité sociale et culturelle des grandes entreprises qui mettent des ateliers à la disposition d'artistes en échange d'expositions et de cessions d'œuvres. Beaucoup d'artistes vont de programme en programme sans espace fixe de travail.

63 Ces tendances conduisent nombre d'entre eux à une utilisation fragmentée de différents ateliers jusqu'assez tard dans leur carrière, ce qui tend à différer leur sédentarisation. L'activité artistique se réalise dans un réseau élargi d'espaces informels et institutionnels.

64 Ces lieux utilisés par des générations successives d'artistes qui n'y laissent pas une empreinte spécifique parviendront-ils à être muséalisés ? Resteront-ils les témoins d'un espace impersonnel et temporaire d'atelier, de la circulation culturelle dans un monde globalisé, détaché des traits de la personnalité et de l'identité d'un artiste ? Que pourrait-on montrer dans de tels espaces ? En envisageant leur muséalisation, certaines installations conceptuelles me viennent à l'esprit, telle la célèbre *Cave* de Gavin Turk, dans l'espace du Royal College of Art, où il a travaillé pendant sa maîtrise. Sur une plaque en céramique, identique à celles qui signalent des éléments patrimoniaux, il a écrit : « *Gavin Turk Sculptor worked here 1989-1991* ». Un geste d'une telle nature pourrait-il contribuer à la muséalisation d'un espace abandonné par l'artiste ?

65 Enfin, le panorama contemporain est dominé par des manifestations de dématérialisation et de nomadisation (Guillouët *et al.*, 2014 : 40) où les moyens informatiques et les ressources digitales permettent la réalisation du travail à l'aide d'un dispositif technologique portable qui accompagne les artistes lors de leurs déplacements. Comment leurs techniques de travail, qui ne requièrent plus une spatialité spécifique, pourront-elles être muséalisées ?

66 De manière ironique, et à la lumière des processus de transplantation d'ateliers dans les musées d'art moderne et contemporain (Bätschmann *et al.*, 2014 : 45) – il faudrait rappeler les exemples de Francis Bacon à Dublin et d'Eduardo Paolozzi à Édimbourg –, ces dispositifs pourraient être intégrés à un espace muséographique, et il est facile de les imaginer dans un encadrement scénographique, physique ou virtuel, créé pour leur présentation.

67 L'atelier-musée apparaît alors comme un modèle daté qui pourrait bien ne pas survivre aux temps de l'art post-médium. Nous pouvons nous demander si la maison de l'artiste, muséalisée, sera un témoignage : d'abord d'un artiste et de sa pratique, ensuite d'un paradigme artistique et esthétique, enfin d'un modèle de muséalisation propre à un contexte artistique du passé.

68 Nous pouvons même envisager cette situation extrême où l'atelier, lorsqu'il est transplanté dans un musée, se transforme en œuvre d'art (*ibid.* : 49) et, lorsqu'il est muséalisé *in situ*, en document du même processus de muséalisation et de patrimonialisation. Cela dit (sur un ton spéculatif), les ateliers continuent à avoir une forte présence dans la culture contemporaine, et les journées portes ouvertes que bien des villes y organisent pour inciter le public à discuter avec les artistes dans leurs espaces de création prouvent que la curiosité et la valeur attribuées à ces lieux n'ont pas disparu, ce qui tend à relativiser les considérations précédentes sur quelques cas limites contemporains.

[Haut de page](#)

Des DOI sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition. Les utilisateurs des institutions qui sont abonnées à un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

AA.VV. 2013. *The Studios at the Barbara Hepworth Museum and Sculpture Garden, St Ives. Developmental Seminar (20-21 May 2013)*. St Ives : Tate St Ives et Hepworth Museum. En ligne : <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/34443> [consulté le 27 novembre 2019].

Andre (Carl). 2005. *Cuts. Texts, 1959-2004*. Édité et introduit par James Meyer. Cambridge (MA) : The MIT Press.

Araújo (Alexandra). 2004. « Casas-museu em reflexão ». *Boletim trimestral da Rede portuguesa de museus*, 12, p. 18-19.

Azevedo (Teresa). 2018. *Do ateliê para o museu. Interseções e articulações entre o espaço de criação e o espaço de exposição*. Thèse de doctorat, Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

Bätschmann (Oskar), De Poli (Aldo), Gamboni (Dario), Herrmann (Daniel F.) & Waterfield (Giles). 2014. « De l'atelier au monument et au musée ». *Perspective, actualité en histoire de l'art* [en ligne], 1, p. 43-54 : <https://journals.openedition.org/perspective/4345> [consulté le 26 novembre 2019].

Buren (Daniel). 1979. « The function of the studio ». *October*, 10, p. 51-58. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/778628> [consulté le 27 novembre 2019]. DOI : [10.2307/778628](https://doi.org/10.2307/778628)

Castro (Laura). 2012. « António Carneiro. Obra religiosa e espiritualidade ». *Invenire, revista de bens culturais da Igreja*, 4, p. 15-21.

Castro (Laura). 2018. « A criação plástica no movimento *Renascença portuguesa* (1912-1932) », p. 241-291 in collectif, *Estética da Renascença Portuguesa*. Porto : Universidade Católica Editora.

Conde (Beato). 2011. *Estudo e musealização da coleção de arte sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Thèse de maîtrise, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Guillouët (Jean-Marie), Jones (Caroline A.), Menger (Pierre-Michel) & Sofio (Séverine). 2014. « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations ». *Perspective, actualité en histoire de l'art* [en ligne], 1, p. 27-42 : <https://perspective.revues.org/4314#quotation> [consulté le 27 novembre 2019]. DOI : [10.4000/perspective.4314](https://doi.org/10.4000/perspective.4314)

Lacroix (Laurier). 2006. « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art ». *Anthropologie et Sociétés*, 30(3), p. 29-44. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/014924ar> [consulté le 27 novembre 2019]. DOI : [10.7202/014924ar](https://doi.org/10.7202/014924ar)

Liefooghe (Maarten). 2011. « The musealization of the artist's house as architectural project », p. 59-74 in *Casa d'artista. Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo [Atti del convegno] / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen [Tagungsband]* / sous la direction de Anita Guglielmetti, Gianna A. Mina & Sylvie Wuhrmann. Ligornetto : Museo Vincenzo Vela.

Lorente (Jesús Pedro Lorente). 1998. « ¿Qué és una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas? ». *Revista de Museologia*, 14, p. 30-32.

Matos (Sara Antónia). 2014. « Entrevista de Catarina Fernandes a Sara Antónia Matos, Directora do Atelier-Museu Júlio Pomar, a propósito das relações entre arte e arquitectura ».

En ligne : [http://ateliermuseujulioopomar.pt/textos/textos/pdfs/Entrevista-Catarina\\_Fernandes\\_a\\_Sara\\_Antonia\\_Matos.pdf](http://ateliermuseujulioopomar.pt/textos/textos/pdfs/Entrevista-Catarina_Fernandes_a_Sara_Antonia_Matos.pdf) [consulté le 27 novembre 2019].

Matos (Sara Antónia). 2015. « O museu como atelier. Relendo Glicenstein, em *L'Art : une histoire d'expositions* », p. 9-15 in *Incandescência. Cézanne e a Pintura* / sous la direction de Tomás Maia. Lisbonne : Documenta (Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar).

Mensch (Peter van). 2012. « Catching the space between the objects », in *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past: Proceedings of the 12<sup>th</sup> Annual DEMHIST Conference (Antwerp, 17-20 October 2011)* / sous la direction de Werner van Hoof. Anvers : Demhist. En ligne : [https://icom-demhist.org/wp-content/uploads/2019/05/Catching\\_the\\_spirit.pdf](https://icom-demhist.org/wp-content/uploads/2019/05/Catching_the_spirit.pdf) [consulté le 27 novembre 2019].

Moreira (Marta Rocha). 2006. *Da casa ao museu. Adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal*. Thèse de maîtrise, Universidade do Porto, Faculdade de Arquitectura. En ligne : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/113168/2/274165.pdf> [consulté le 27 novembre 2019].

Neves (José Soares), Alves dos Santos (Jorge) & Lima (Maria João) (dir.). 2013. *O Panorama museológico em Portugal: Os museus e a Rede portuguesa de museus na primeira década do século XXI*. Lisbonne : Direcção-Geral do Património Cultural.

Pavoni (Rosanna). 2002. « The second phase of the categorization project: sub-categories », p. 51-57 in *New Forms of Management of Historic House Museums. Acts of the Annual Conference* / sous la direction de Rosanna Pavoni. Trente : Demhist et Museo della Scienza e della Tecnica.

Ponte (António). 2007. *Casas-Museu em Portugal: Teoria e prática*. Thèse de maîtrise, Universidade do Porto, Faculdade de Letras. En ligne : <https://antoniofonte.wordpress.com/tese/> [consulté le 27 novembre 2019].

Rodriguez (Véronique). (2002). « L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre ». *Sociologie et Sociétés*, 34(2), p. 121-138. En ligne : <http://id.edit.org/iderudit/008135ar> [Consulté le 27 novembre 2019].

[Haut de page](#)

---

## Notes

**1** Remerciements à Jean-Luc Defromont pour sa révision du français.

**2** Les maisons et les studios muséalisés correspondent aux catégories de musées définies dans la législation portugaise de 2004 qui suit les recommandations internationales. Les musées considérés dans cet article ont des espaces de réception, des réserves et, dans certains cas, des lieux destinés aux activités éducatives. Ils fonctionnent avec un nombre, généralement réduit, de professionnels.

**3** La correspondance appartenant à la maison-musée permet de reconstituer ce mouvement. Les archives ont été analysées avec l'appui de la Fondation Mário Soares : [http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e\\_2839](http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_2839) (consulté le 27 novembre 2019).

**4** Il s'agit du mouvement Renascença portuguesa (Renaissance portugaise), 1912-1932.

**5** L'atelier-musée est temporairement fermé pour cause de travaux de conservation de l'édifice.

[Haut de page](#)

---

## Table des illustrations







Titre	<b>Figure 1. Vue de l'atelier de Teixeira Lopes, dit l'atelier central, à l'intérieur de sa maison-musée.</b>
Crédits	© Município Vila Nova de Gaia / Casa-Museu Teixeira Lopes / Galerias Diogo de Macedo.
URL	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-1.jpg</a>
Fichier	image/jpeg, 392k



Titre	<b>Figure 2. Vue de l'atelier de gravure de Abel Salazar, à l'intérieur de sa maison-musée.</b>
Crédits	© Courtoisie de Casa Museu Abel Salazar.
URL	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-2.jpg</a>
Fichier	image/jpeg, 404k



Titre	<b>Figure 3. Vue du salon de l'atelier de António Carneiro adjacent à l'espace du studio.</b>
Crédits	© J. P. Sottomayor. Courtoisie de Câmara Municipal do Porto, Divisão de Museus e Património Histórico e Artístico.
URL	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-3.jpg</a>
Fichier	image/jpeg, 708k

	<p><b>Titre</b>    <b>Figures 4-5. Vues de l’atelier de Júlio Resende construit dans les années 1960, à Gondomar, près de Porto.</b></p>
<p><b>Légende</b>    On peut voir les instruments de travail et le mobilier d’origine, aussi bien que des peintures installées après l’ouverture de l’atelier comme musée.</p>	<p><b>Crédits</b>    © Laura Castro.</p>
<p><b>URL</b>    <a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-4.jpg</a></p>	<p><b>Fichier</b>    image/jpeg, 396k</p>
	<p><b>URL</b>    <a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-5.jpg</a></p>
<p><b>Fichier</b>    image/jpeg, 468k</p>	
<p><b>Titre</b>    <b>Figure 6. Vue de l’Atelier-Musée António Duarte, construit spécialement pour l’exposition de ses œuvres.</b></p>	<p><b>Crédits</b>    © Centro de Artes das Caldas da Rainha, Luís Hunchelday.</p>
<p><b>URL</b>    <a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-6.jpg</a></p>	<p><b>Fichier</b>    image/jpeg, 504k</p>
	<p><b>Titre</b>    <b>Figures 7-8. Vue de l’Atelier-Musée Júlio Pomar, à Lisbonne.</b></p>
<p><b>URL</b>    <a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-7.jpg</a></p>	<p><b>Fichier</b>    image/jpeg, 484k</p>



---

Légende	L'absence de matériaux associés à l'atelier du peintre permet le développement d'un programme curatorial et la relecture de l'œuvre de l'artiste.
---------	---

---



Crédits	© Luísa Ferreira / AMJP.
---------	--------------------------

---

URL	<a href="http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/4064/img-8.jpg</a>
-----	---

---

Fichier	image/jpeg, 370k
---------	------------------

---

[Haut de page](#)

---

## Références

---

### Référence papier

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

### Référence électronique

Laura Castro, « Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale : une réflexion sur quelques cas au Portugal », *Culture & Musées* [En ligne], 34 | 2019, mis en ligne le 16 décembre 2019, consulté le 17 mars 2020. URL :

<http://journals.openedition.org/culturemusees/4064> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.4064>

[Haut de page](#)

---

## Auteur

---

### Laura Castro

Université catholique portugaise de Porto

Laura Castro est professeure à l'Escola das Artes et membre du Centre de recherche en science et technologie des arts de l'Université catholique portugaise de Porto. Elle a obtenu un doctorat en art et design à l'université de Porto. Ses principaux domaines de recherche sont l'art moderne et contemporain, la muséologie de l'art contemporain et les expositions d'art. Elle travaille également sur l'art public, l'art dans le paysage, le rapport entre les arts plastiques et la littérature. Parmi ses publications récentes : « Art, landscape and rurality », in *Desencaminharte 2018. Arte aplicada ao Lugar / Art on Site* (dir., Hodos), 2019, p. 15-21 ; « Pinturas da Coleção Allen comentadas e não "desfiadas" », in *Colecionar o Mundo* (dir., João Allen), 2018, p. 222-252 ; « FAKE'M – um mote, um desafio e uma materialização. Uma visão retrospectiva do Museu do Falso (2012 a 2018) » (avec Rui Macário et Alice Duarte), *Revista Farol*, 19, 2018, p. 53-56 ; *Public Art in the Digital Creativity Era. International Conference Proceedings* (dir., avec José Guilherme Abreu), 2017. Courriel : lcastro[at]porto.ucp.pt

[Haut de page](#)

---

## Droits d'auteur

---

Culture & Musées