Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts

Women and culture of workshop at the Ecole des Beaux-Arts

Frauen in der Atelierkultur der École des Beaux-Arts

Isabelle Conte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/956>

DOI : 10.4000/lha.956

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2018

Pagination : 87-98

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Isabelle Conte, « Les femmes et la culture d'atelier à l'École des Beaux-Arts », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 35 | 2018, mis en ligne le 15 juin 2020, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lha/956> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.956>

Par Isabelle CONTE

LES FEMMES ET LA CULTURE D'ATELIER À L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Cet article propose d'observer l'évolution de la présence des femmes au sein de l'univers très masculin des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts. S'il s'intitule « les femmes et la culture d'atelier » c'est parce qu'il n'évoque pas uniquement les femmes qui y avaient été admises comme élèves, c'est-à-dire autorisées à y étudier, mais aussi celles qui côtoyaient les élèves, ainsi que l'imaginaire masculin les concernant au sein des traditions d'atelier. L'étude débute durant le dernier quart du XIX^e siècle, époque où l'École des Beaux-Arts était uniquement constituée d'élèves masculins, mais où la question des femmes avait toute son importance même si elles n'y étaient pas élèves. À partir de 1897, elles furent autorisées à y suivre des cours, mais certains ateliers d'élèves refusèrent de les accueillir jusqu'à dans le milieu des années 1970, soit bien après le démantèlement de la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts et la création des Unités pédagogiques d'architecture (U.P.A.). Pour aller au-delà du strict groupe de celles qui y ont été admises, nous avons choisi de nous pencher sur un autre phénomène, celui des élections de représentants des élèves, signe, lorsque qu'elles y accèdent, de leur intégration à l'esprit d'école.

En 1976, l'atelier Lamache fut le dernier atelier d'UP2 à autoriser l'entrée des femmes et l'un des derniers à perdurer. Cette situation nous a paru digne d'intérêt, d'autant que cet atelier disposait d'un document d'archives exceptionnel pour qui souhaite travailler sur l'intimité de l'atelier. Son nom complet, le « Livre d'or de l'atelier Blondel-Scellier de Gisors-Defrasse-Hilt-Zavaroni-Lamache » mentionnant les maîtres qui s'y succédèrent, rend compte de sa longévité¹. Alimenté par des générations d'élèves, il permet de suivre en six volumes la filiation de cet atelier extérieur depuis le chef d'atelier Paul Blondel (1883-1897), jusqu'au déménagement d'UP2 dans les locaux de Nanterre. Nous avons donc interrogé les premières femmes qui y ont été admises². Cela a permis de documenter les circonstances dans lesquelles elles poussèrent la porte d'un monde masculin. Étudier l'arrivée des femmes au sein de cet atelier permet de confronter leur témoignage avec l'étude de documents que nous tirerons de cette source. Traiter de cet événement présentait

1. Isabelle Conte, « Quand l'esprit Beaux-Arts se donne à voir. Étude de la vie d'un atelier d'architecture », *Archives, acteurs et institutions*. Actes des journées d'étude des 15 et 16 octobre 2015, Paris, Académie d'architecture, 2017, p. 87-90.
2. Entretiens réalisés en 2017, avec les trois premières femmes admises à l'atelier Lamache (UP2) – Sylvie Duvernoy, Catherine Winogradoff et Sonia Winogradoff – ainsi qu'avec Louis Moutard, massier, ayant convoqué le conseil des anciens en 1976 pour voter le changement du règlement de l'atelier et que soient acceptées les femmes.

également l'intérêt d'évoquer une situation postérieure à mai 68. On a souvent tendance à corréler l'émancipation féminine et cette révolte étudiante, et, parce que l'École des Beaux-Arts fut l'épicentre des événements, à considérer que les traditions de la vieille école, les rites d'atelier et un certain esprit festif auraient été anéantis avec le décret du 6 décembre 1968 fondant les Unités pédagogiques d'architecture. En la matière, la permanence de certaines traditions et leurs adaptations autorisent à affirmer le contraire.

La présence des femmes à l'École des Beaux-Arts

Avant qu'elles ne soient admises à y étudier, les femmes n'ont jamais été totalement absentes de l'École des Beaux-Arts. Parmi les documents dont le chercheur dispose pour étudier l'univers des ateliers figurent les menus de banquet. Le menu du 12 décembre 1892, signé par Henri Mayeux³ et édité à l'occasion de la réunion amicale des architectes anciens élèves de l'École des Beaux-Arts, montre Dionysos s'unir maritalement à une personnification féminine de l'architecture. Au bas de la composition, Éros, tenant ses attributs traditionnels que sont l'arc, le carquois et les flèches, est affublé de deux symboles supplémentaires : une masse et un bicornes. Mi-gavroche, mi-académicien, cette figure est à l'image des élèves de l'École des Beaux-Arts (ill. 1). Les élèves architectes affectionnaient le registre mythologique. En dehors de cette allégorie féminine de l'architecture, on croise souvent, y compris dans des productions comparables émanant d'organisations professionnelles, des femmes illustrant tantôt l'École, tantôt la discipline, tantôt la profession. Inspirée de la figure d'Athéna, de la Charité ou des allégories de villes, cette femme abstraite est toujours respectueusement adorée : l'architecte se rêve en satyre agenouillé devant une déesse. Il peut être un Hercule, un Pompier ou n'importe lequel de ces combattants qui s'est illustré au cours de l'histoire dont il revêtira la cuirasse au cours du bal des Quat'Z'Arts. La culture d'atelier consiste à faire d'un élève architecte, un guerrier. Quelle peut-être la place d'une femme dans une communauté de guerriers ? Elle est cette cantinière chargée du ravitaillement, celle que l'on délaisse pour aller au combat, la femme ennemie que l'on enlève, la captive que l'on associe à une marche triomphale, celle qui fait rêver par son absence, la *Pin-Up* qui distrait les troupes, la prostituée qui donne du plaisir. Ces catégories appartiennent toutes à l'imaginaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts.

La présence des femmes est un enjeu majeur des festivités. On les retrouve donc au sein de l'iconographie festive. C'est le cas pour la « Ballade du Rougevin », une fête liée au calendrier scolaire des élèves architectes, qui se déroule à la fin des épreuves du concours du Rougevin, et au cours de laquelle on promenait des chars

3. Henri Mayeux (1845-1929) ancien élève de l'École des Beaux-Arts, devenu professeur de composition décorative, figure parmi les fondateurs des principales organisations professionnelles d'architectes ainsi que de la première association d'anciens élèves architectes de l'École durant les dernières décennies du XIX^e siècle.

Ill. 1 : « Menu du banquet des architectes anciens élèves de l'École des Beaux-Arts » Henri Mayeux, 12 décembre 1892, reproduction photomécanique d'un original, Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet (Menus 272/3).

Ill. 2 : « Char du Rougevin 1926 », photographie anonyme, livre d'or de l'atelier Defrasse et Madeline, vol. 3, Collections de l'Académie d'Architecture, Paris, fonds de l'atelier Blondel-Scellier de Gisors-Defrasse-Hilt-Zavaroni-Lamache.

dans les rues du Quartier Latin avant de les faire périr par le feu sur la place du Panthéon, au milieu des rondes et des danses. Miroir déformant du système des récompenses académiques, les élèves préparaient des chars inspirés par le sujet du concours. Sur la photographie des élèves de l'atelier Defrasse le char est composé d'un académicien portant sur ses épaules une jeune femme nue, mais tête-vêtue puisqu'elle lui a emprunté son bicorné. Cette année-là, en 1926-1927, le sujet du concours était « le plafond lumineux d'une salle des fêtes ». Le char ne représente ni plafond lumineux ni salle des fêtes, mais ce qui se passe au cours d'une fête. La figure cocasse de l'académicien déshonorant son habit évoque les maîtres qui retrouvent leur jeunesse lors des festivités des élèves. C'est aussi une façon de rappeler le fait qu'avant de devenir des « vieux cons », selon la terminologie de l'École, ces personnes reconnues se sont amusées comme eux. Il n'y avait pas de femmes à l'Institut ; un académicien évolue dans un monde d'hommes. Cependant, lorsqu'on veut évoquer le fait qu'un académicien a eu une jeunesse, on lui attribue une femme nue. Si le sujet du concours avait un rapport avec la fête, le char du Rougevin est une façon pour les élèves de rappeler ce qu'est cet événement vécu (ill. 2).

Il ne faudrait pas pour autant croire qu'une fête comme le bal des Quat'Z'Arts était un rendez-vous d'hommes mûrs en costume, venus se distraire devant le spectacle d'une jeunesse joyeuse et de modèles féminins nus exhibés dans des poses plus ou moins artistiques. Ce char est une allégorie. Ce qui caractérise le bal des Quat'Z'Arts, c'est d'être un rite, une fête totale, à caractère orgiaque, et non un spectacle pour

Ill. 3 : « Carte d'entrée femme au bal des Quat'Z'Arts du 28 juin 1946, salle Wagram, Au camp d'Agamemnon, les héros grecs célèbrent leur victoire », estampe polychrome, Albert Rémy, élève de l'atelier de peinture de Lucien Simon et Sabatté, Estampe, 1946, Paris, Association 4'Z'Arts, Collection d'Alexandre Dupouy.

voyeurs. La présence des femmes était bien évidemment plus que souhaitée, composée principalement de modèles, d'amies d'artistes, de prostituées ou de libertines. Ce grand bal était totalement indépendant de l'administration de l'École. Les cartons hommes et femmes n'étaient pas les mêmes, ceux des hommes étaient payants, ceux des femmes, gratuits. Sur le carton de l'édition du bal de 1946⁴, on peut lire, crypté en lettres grecques : « Belle et savoureuse troienne viens le 28 juin couvrir d'hommages et troublantes caresses les valeureux vainqueurs de tes mâles aux membres mous et désabusés ». L'illustration, signée Albert Rémy⁵, présente une image assez équivoque de la nudité héroïque d'une femme entre deux hoplites, dans une composition en tondo évoquant la forme d'un bouclier. Les armes sont détournées dans un but sexuel (ill. 3). Sur le carton destiné aux hommes, la guerre de Troie se résume

4. Après l'épisode de guerre qui avait interrompu les festivités, le titre choisi pour le bal est « Au camp d'Agamemnon, les héros grecs célèbrent leur victoire ».

5. Albert Rémy (1915-1967), élève de l'atelier de peinture de Simon et Sabatté, grand massier des peintres en 1939. Il s'illustra dans une grande carrière de comédien.

Ill. 4 : « Carte d'entrée homme au bal des Quat'Z'Arts du 28 juin 1946, salle Wagram, Au camp d'Agamemnon, les héros grecs célèbrent leur victoire », estampe polychrome, Jean Koch, élève à l'atelier d'architecture Expert, Estampe, 1946, Paris, Association 4'Z'Arts, Collection d'Alexandre Dupouy.

à la représentation du couple d'un guerrier grec et de sa captive troyenne aux carnations contrastées, se détachant sur un fond de chibres ailés ; motif renvoyant aux lupanars dans l'Antiquité (ill. 4). La grande licence sexuelle qui règne au bal est donc annoncée dès le carton. Au cours de la fête, on organisait un concours de beauté pour les dames ; en réalité une sorte d'effeuillage en public. Il y avait aussi le concours de couples où il était question de mimer l'acte sexuel. Cela laisse croire que c'est au bal des Quat'Z'Arts que l'histoire moderne du *strip tease* prend ses racines. Peut-être devrions-nous ajouter l'histoire de la *backroom*, puisqu'à chaque loge construite et décorée par un atelier s'adjoignait une petite alcôve appelée la « salle de la paille », où il était possible de s'isoler pour consommer une rencontre. On comprend pourquoi les élèves femmes de l'École évitaient généralement de se rendre au bal, même lorsqu'elles avaient participé à sa préparation. Les élèves masculins venaient généralement sans leur fiancée, préférant les tenir à l'écart des excès de ce bal si particulier.

L'intégration progressive et relative des élèves femmes

La question de l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts a déjà son histoire en la personne de Marina Sauer⁶. Son ouvrage met en lumière les débats ayant précédé l'admission des premières femmes dans les sections de peinture et de sculpture, et la création d'un atelier féminin, l'atelier Humbert. En ce qui concerne la section architecture de l'École, nous renvoyons le lecteur aux travaux de Meredith Clausen⁷ et de Stéphanie Mesnage⁸ qui poursuit une thèse de doctorat sur les pratiques professionnelles des femmes en architecture entre 1880 et 1968 en Île-de-France. Comme ces chercheuses, nous avons dépouillé le dossier « admission des femmes » des archives de l'École des Beaux-Arts⁹.

À la fin du XIX^e siècle, le problème central que pose la mixité réside dans le fait de mettre en contact les jeunes gens des deux sexes dans l'espace des ateliers. Un texte cité par Marina Sauer nous met sur la voie. En 1891, participant au débat de l'admission des femmes, Alexandre Dumas fils s'adressa au conseil supérieur des Beaux-Arts et demanda que l'on tienne compte « du caractère, du tempérament, des habitudes françaises » autrement dit des coutumes de ces « jeunes gens qui ont jusqu'à présent affecté de vivre avec une extrême liberté », liberté que l'auteur juge « inconciliable avec le contact des femmes »¹⁰. Précisons qu'en 1897, la première décision de l'administration fut de permettre aux femmes d'étudier dans les galeries et d'accéder aux cours magistraux. Il ne s'agissait pas de les intégrer dans les ateliers

6. Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991, 90 p.

7. Meredith Clausen, « L'École des Beaux-Arts : histoire et genre. The Ecole des Beaux-Arts : a gendered history », *eaV*, n° 15, Versailles, École nationale supérieure d'architecture de Versailles énsa-v, 2009-2010, p. 52-61.

8. Stéphanie Mesnage, « Éloge de l'ombre », *Criticat*, n° 10, Paris, 2012, p. 40-53.

9. Arch. Nat., AJ 52 /971, dossier « admission des femmes à l'École des Beaux-Arts ».

10. Marina Sauer, *op. cit.*, p. 18.

masculins, aussi fallut-il en ouvrir un qui leur soit réservé. Ce fut chose faite en 1905 avec l'atelier Humbert. Dans la section d'architecture, en revanche, les femmes rejoignaient un atelier d'hommes. Elles étaient trop peu nombreuses pour qu'il soit envisagé d'en créer un. Les premières demandes furent formulées par des américaines¹¹. Les archives nationales conservent une lettre de Ms. F. Kellog, formulant dans un français approximatif ce qu'elle juge être un bon argument pour devancer les prétextes que l'on pourrait opposer à sa demande d'admission : « Les étudiants ne me gênent pas du tout parce que je ne comprends pas trop du français (*sic*)¹² ». La réputation canaille des élèves ayant traversé l'Atlantique, Ms Kellog voulait ainsi témoigner de son libéralisme. Comme le pointait Alexandre Dumas, c'est en effet l'intégration à leur culture qui était le principal enjeu. C'est à l'américaine Julia Morgan que reviendra le privilège d'être la première inscrite. Après elle, pour paraphraser le discours de Jean d'Ormesson prononcé à l'occasion de l'entrée de Marguerite Yourcenar à l'Institut, être une femme ne suffit toujours pas pour étudier rue Bonaparte, mais être une femme ne suffit plus pour être empêchée d'y étudier. Toutefois, Julia Morgan fréquentait peu l'atelier de Benjamin Chaussemiche où elle avait été admise. Elle préférait le calme de l'espace privé et les voyages d'études en Europe¹³. C'est pourquoi, il est important de parler d'une présence « relative » des femmes. Elles étudient à l'École et pourront être architectes mais sans être totalement initiées à l'esprit d'atelier.

Un phénomène permet de nuancer cette première conclusion. Il est intéressant d'observer que quelques décennies plus tard, ce même patron d'atelier, Benjamin Chaussemiche, incitera sa fille Agnès à étudier l'architecture. Agnès Chaussemiche constitue l'un des nombreux exemples de transmission de la profession par la filiation père-fille¹⁴, phénomène que l'on observe souvent dans la génération des pionnières, mais aussi plus tard¹⁵. Les filiations père-fille et les nombreux mariages entre des camarades d'atelier sont le signe que ce milieu et sa culture n'étaient pas jugés incompatibles avec les femmes par ceux qui y envoyaient leur fille ou y choisissaient leur future épouse. Au contraire, ceux qui y étaient initiés étaient les premiers à encourager leur fille dans cette voie ou à se féliciter de pouvoir partager cette culture avec leur épouse. Ces femmes furent non seulement architectes, mais aussi introduites à l'esprit d'atelier. Signe de cet état de fait, Agnès Chaussemiche s'impliqua dans

11. Julia Morgan était également la première diplômée en sciences de l'ingénierie à l'Université californienne Berkeley.

12. Arch. nat., AJ 52/971, le 19 février 1895, lettre de Ms. F. Kellog adressée au directeur de l'École des Beaux-Arts.

13. Sara Holmes Boutelle, *Julia Morgan architect*, New York, Abbeville Press, 1988, 272 p.

14. La question des transmissions père-fille revient fréquemment dans les études sociologiques traitant des « femmes en métier d'hommes ». La théorie du « garçon manquant » s'appuie sur les travaux d'Isabelle Lasvergnas : s'il n'y a pas de fils en qui investir les aspirations professionnelles de la famille, le maintien du statut social du père passe par la fille.

15. Le traitement de ces questions est facilité par l'existence d'un outil proposographique : le dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts (1800-1968). *AGORHA*, 2011. [Base de données en ligne]. Paris : Institut national d'histoire de l'art. Disponible sur <http://www.purl.org/inha/agorha/001/7>.

la vie de l'École. Membre de l'association catholique des Beaux-Arts et de l'association des anciens élèves de l'atelier Laloux, elle fut, de plus, élue première adjointe au Grand massier en 1928¹⁶.

L'atelier, un lieu d'apprentissage symbolique de la virilité

Sans être initiée, une femme aurait pu exercer l'art de l'architecture, mais il lui aurait manqué l'adhésion à la culture d'atelier pour qu'elle puisse faire partie d'un groupe et soit reconnue par ses pairs. La culture d'atelier renvoie aux traditions des élèves des Beaux-Arts. L'École est à comprendre comme une microsociété composée d'ateliers qui sont comme autant de tribus ayant leurs règles propres et leurs rites. Indépendamment des règlements produits par l'administration de l'École, les ateliers établissaient leurs propres règles de vie commune. L'enjeu était de permettre un partage intergénérationnel des connaissances et de garantir la cohésion d'un groupe très hétérogène, puisque composé d'individus issus de différentes générations, de tous les milieux sociaux, originaires de toutes les régions de France et de différents pays du monde.

Ces tribus se sont construites lorsque les femmes n'accédaient pas encore aux études supérieures. Leur culture est celle d'un entre-soi masculin. Les manifestations de cet esprit d'atelier sont teintées d'une forme de culte de la virilité, à distance des femmes. Mais, comme nous l'avons rappelé, les femmes entrent progressivement à l'École en tant qu'élèves, et ce, tout au long du XX^e siècle. Elles intègrent peu à peu les ateliers et sont peu à peu initiées à leur culture. C'est le cas d'Agnès Chaussemiche dans le second quart du XX^e siècle.

À l'atelier « pas de femme, pas de chien, pas de politique, pas de religion », disait la formule. L'important était d'écarter tout ce qui aurait pu fragiliser la cohésion du groupe. En réalité, cet adage doit être compris comme un avertissement ne désignant pas d'éventuelles élèves, dont la présence n'était alors pas imaginable, mais des femmes extérieures à la tribu dont la présence aurait pu nuire au climat de travail ou susciter certaines convoitises. De plus, si la règle existe, il ne faut pas oublier qu'elle est à lire avec ironie¹⁷. Les premières femmes architectes devront faire leur place dans la « maison des hommes », dans ce repère de l'entre-soi masculin où il régnait une grande liberté de mœurs et où l'on peut affirmer qu'il n'était pas simplement un lieu de l'apprentissage d'une discipline artistique, mais aussi un lieu

16. Agnès Chaussemiche (1900-1934) rejoignit d'abord l'atelier de son père, puis, après son admission à l'École en 1923, alla dans l'atelier Laloux-Lemareshuier. Quelques années après sa sortie de l'École elle connut un destin tragique. Comme si la féminité l'avait rattrapée, elle trouva la mort quelques jours après avoir enfanté. Les uns meurent au combat, les autres en couche. Elle donna la vie à François Braunwald (1934-2016) qui deviendra à son tour architecte. Un texte lui rend hommage : Pierre Isnard, « In memoriam, Agnès Chaussemiche, épouse de Jean Brunwald, 1900-1934 », *Bulletin de la Grande Masse des Beaux-Arts*, Paris, février 1934, p. 342-343.

17. On comprend mieux ce ton avec cette seconde formule : « Le nouveau n'a qu'un seul droit, celui de se taire, et on parle encore de le lui retirer ».

d'apprentissage de la masculinité. Les épreuves et rites d'intégration pratiqués par les élèves au sein de l'atelier consistaient en des épreuves physiques et morales qui nous sont connues grâce à des textes, comme celui d'Alexis Lemaistre¹⁸, et à quelques rares illustrations.

L'importance et la force de cette culture était telle qu'il fallut donc attendre 1976 pour que les premières femmes puissent faire leur entrée à l'atelier Lamache. Louis Moutard, massier en 1976, interrogé pour cet article, explique que cette règle de la non mixité se rapportait à des temps anciens. Cependant, à son époque, l'entrée des femmes lui avait paru tout à fait naturelle et avait été adoptée collégialement par le conseil des anciens. Ce qui leur semblait important était de conserver le principe de l'atelier, parfaitement compatible avec la présence d'élèves femmes, d'un « enseignement pluridisciplinaire et intergénérationnel », permettant de prendre rapidement la responsabilité « de gérer des budgets, des travaux, des moments festifs ou studieux ». Ce choix, puisqu'il était collégial, a été très bien accepté par le groupe et les premières jeunes femmes n'ont jamais ressenti de misogynie au sein de l'atelier. « Je ne pense pas que je serais restée à l'atelier si j'avais senti qu'il était misogyne » rapportait Sonia Winogradoff. On aurait refusé les femmes, mais sans qu'il ne s'agisse de misogynie. L'hypothèse peut surprendre, surtout au regard de la place qu'occupait les femmes dans le livre d'or de l'atelier Lamache conservé à l'Académie d'architecture : leur présence avant 1976 se limite aux distractions, fêtes et sorties, et à quelques dédicaces, comme « Souvenir touchant parce qu'intouchée ». Sous les photographies de groupe, les élèves prenaient soin d'indiquer le nom de tous les membres de l'atelier, alors que pour les femmes ils se contentaient d'écrire « une pépé », « l'amante d'un tel », « les boniches du coin », comme si elles n'avaient pas de nom.

Sonia Winogradoff : « Lorsqu'on invitait quelqu'un qui n'était pas de l'atelier cette personne n'avait pas de prénom. C'était par exemple la grosse de tartenmuche (*sic*). Elle n'a pas de place dans le groupe alors elle ne porte pas de prénom. C'est sa grosse c'est tout. Parfois, on mettait des années avant de savoir le nom de la personne. Il y en avait qui étaient très sympa, qu'on voyait aux charrettes, qu'on voyait aux fêtes régulièrement. »

Catherine Winogradoff : « Il y en a même qui venaient gratter. Il y en avait une qui faisait très bien les maquettes. »

Sonia Winogradoff : « Mais on ne savait pas comment elle s'appelait. C'était "la grosse de tartenmuche". Elle n'avait pas d'identité propre. »

Ainsi, plutôt que de voir de la misogynie dans ces pratiques que l'on interprète aujourd'hui comme dégradantes, il serait plus juste de les comprendre comme un rejet rituel non pas d'une « femme » mais d'une personne tout simplement étrangère à l'atelier. Les femmes furent intégrées comme les autres. Les premiers bizutages

18. Alexis Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève*, Paris, Firmin-Didot, 1889, 408 p.

diffèrent toutefois concernant quelques détails. Ainsi, dans un premier temps, la question de leur nudité fut évincée.

Sonia Winogradoff : « Les nouveaux étaient tous bizutés. Il y a eu un passage à poil. Je me rappelle très bien ce moment-là. Nous étions donc en première année et nous étions trois filles. La troisième s'appelait Sylvie Duvernoy. Elle n'était pas fille d'architecte. (...) Nous, on s'est regardées. On a attendu les instructions. On s'est dit, On se met à poil ou pas ? Puis on ne nous a rien demandé. C'était respectueux. Et les filles ne se sont pas mises à poil. Le bizutage, après, c'était apprendre à chanter *Le Pompier*. C'était plutôt marrant.

Finalement, parfaitement intégrée comme Agnès Chaussemiche avant elle, Sonia Winogradoff fut nommée massière en charge des nouveaux, ce qui signifiait des missions d'enseignement mais, surtout, une forte marque de reconnaissance. Moins qu'une affaire de sexe, il s'agissait surtout d'une question de tempérament. Ces femmes avaient fait la preuve de leur « esprit Beaux-Arts ». Comme le rappelle également Sonia Winogradoff, « l'atelier, c'était des liens humains vraiment très forts ». Au cours de son entretien, elle nous a confié avoir aujourd'hui besoin de pratiquer l'alpinisme. Être encordée avec un groupe, aider à sortir un camarade d'une crevasse, est le genre de sensation dont elle a besoin maintenant qu'elle est une professionnelle et a quitté l'atelier. « Maintenant, j'ai besoin de moments forts comme ceux-là, parce que, derrière l'atelier, tout me paraît fade. C'est fade. La vie est fade derrière ça ». Les rituels pratiqués au sein de cet univers clos servent à construire la forte cohésion du groupe. On comprend dès lors que ce soit en priorité cette culture du partage et de l'entraide que les hommes aient voulu préserver et que le fait d'y introduire des femmes aient pu les faire hésiter. Car, ne le cachons pas, intégrer les femmes, a bouleversé cette culture. Lorsque Sylvie Duvernoy qualifie les rapports homme-femme au sein de l'atelier elle tient à préciser qu'« étant donné notre âge ce n'était pas des rapports homme-femme mais des rapports garçon-fille... avec tout ce que cela comporte d'attirance réciproque, légitime et normale je suppose, dont l'expression était amplifiée par le folklore Beaux-Arts. » Le chercheur ne doit en effet pas oublier qu'étudier « l'arrivée des femmes », c'est parler de jeunes femmes, âgées pour certaines de moins de vingt ans. Dans les années 1980, la rencontre entre les garçons et les filles est également à considérer sous l'angle des premiers émois amoureux, un fait que les sociologues confirment lorsqu'ils observent les phénomènes d'endogamie à l'intérieur d'un groupe professionnel. Si les ateliers sont bien des tribus, alors il est naturel d'y observer des mariages.

Entre l'entrée d'Agnès Chaussemiche au sein de l'atelier Laloux-Lemareshier et celle des femmes à l'atelier Lamache en 1976, il aura fallu cinquante ans pour que toutes les tribus de l'École des Beaux-Arts aient initié les femmes à leur esprit. L'arrivée progressive des femmes dans les ateliers n'a pas bouleversé les piliers de cette culture basée sur le respect des anciens, la camaraderie, l'entraide, l'échange, l'humour, la liberté, la créativité et l'amour de la fête. Elles ont su adopter ces valeurs, trouver leur place et se sont même révélées être des vecteurs dans la transmission de

cette culture. Ce qui a disparu peu à peu durant la deuxième moitié du XX^e siècle, ce sont les plaisanteries potaches et l'éducation sexuelle auprès de prostituées, remplacée par le *flirt*. Les rapports homme-femme ayant évolué au sein de l'ensemble de la société, conserver le culte de la virilité dans le camp retranché des ateliers n'aurait été que le signe d'une folklorisation des pratiques de leurs aînés et non le signe de la vivacité d'une tradition.

Isabelle CONTE

Doctorante à l'École pratique des hautes études