

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Le Design
un art appliqué

numéro 68 printemps 2012



Editorial

DESIGN, le vocable a été attribué en 1849 à Sir Henri Cole, éditeur du *Journal of Design and Manufacture* lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851. D'autres termes l'ont accompagné depuis près de deux siècles, art décoratif, art nouveau, art déco... Il est donc question d'art et la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* est portée à s'interroger sur cette discipline.

Dans l'essor industriel galopant du XIX^e siècle, Cole, William Morris et leurs pairs s'inquiétaient de la banalisation de l'environnement de l'humanité par la standardisation des instruments de la vie quotidienne. En introduisant une dimension artistique dans la conception d'objets utilitaires, ils entendaient rendre la vie de chacun plus agréable au jour le jour.

En 1919, dans le manifeste de l'architecte, designer et urbaniste allemand Walter Gropius, fondateur et animateur du célèbre Bauhaus, l'appel était lancé : « Créons une nouvelle corporation d'artisans sans les distinctions de classe qui construisaient une barrière arrogante entre l'artisan et l'artiste ». Entouré de nombreux artistes, parmi lesquels des peintres aussi éminents que Paul Klee et Wassily Kandinsky, il proposait une œuvre d'art totale, conjuguant les arts et les techniques, intégrant les données économiques, à la manière des bâtisseurs de cathédrales.

En France, vers 1900, l'architecte Hector Guimard, représentant majeur de l'Art nouveau, avait déjà conçu une œuvre globale, ornant dans leurs moindres détails ses projets d'habitat ou imaginant l'entrée des métros parisiens. A partir de 1925, Le Corbusier se révélera adepte du « ripolinage » des murs pour atteindre au dépouillement d'une pureté de formes.

Au sein même de l'actuelle Académie des Beaux-Arts, Pierre Cardin, dessinant du mobilier à l'originalité novatrice, et Guy de Rougemont, inscrivant dans l'espace urbain ses longues colonnes aux motifs colorés, incitent à une réflexion. Devenu professionnel vers 1950, le design relève-t-il des beaux-arts ? Vaste question que, sans prétendre l'épuiser, nous abordons dans cette *Lettre*.

sommaire

page 2

Editorial

page 3

Réception sous la Coupole :

Régis Wargnier

pages 4, 5

Exposition :

« Berthe Morisot »
au Musée Marmottan Monet

pages 6 à 27

Dossier :

« Le design, un art appliqué »

page 28

Actualités :

Le « mini-site » du
dossier de la *Lettre*

Distinctions

Publication

pages 28, 29

Hommages :

Antoni Tàpies

Pierre Schœndœrffer

pages 30, 31

Communications :

« La biologie, l'art
et les molécules »

Par François Gros

« Symbolique de la main
dans l'art paléolithique »

Par Claudine Cohen

page 32

Calendrier
des académiciens

Régis Wargnier

Régis Wargnier est né en 1948. Après une licence de lettres classiques et une maîtrise de grec, il ouvre un atelier de photographie. Sa rencontre avec Claude Chabrol est déterminante ; il effectue avec lui son premier stage sur le tournage de *La décade prodigieuse*. Il devient alors tour à tour assistant metteur en scène, assistant à la caméra puis régisseur général.

Par l'intermédiaire de Michel Piccoli, il rencontre Francis Girod avec lequel il collabore pour les films *L'état sauvage*, *La banquière*, *Le grand frère*, *Le bon plaisir*. Il travaille en même temps avec des réalisateurs étrangers tels que Valerio Zurlini, Volker Schlöndorff, Margarethe Von Trotta ou Andreï Tarkovsky.

En 1986 il réalise son premier film, *La femme de ma vie*, récompensé par le César de la première œuvre. En 1989 vient l'adaptation de l'ouvrage de Susan Hill, *Je suis le seigneur du château*. Mais c'est avec *Indochine*, en 1992, que Wargnier accède à la notoriété internationale : le film reçoit l'Oscar et le Golden Globe du meilleur film étranger.

En 1995, *Une femme française* obtient le Prix de la mise en scène au festival de Moscou. En 1999, *Est-Ouest*, racontant la vie d'une famille dans la Russie stalinienne est plébiscité par la critique française et internationale : le film reçoit « Les étoiles de la presse » ainsi que les prix du public au Festival de Miami et de Santa Barbara. *Man to man*, en 2002, pose la question de l'intolérance en une vaste fresque historique.

Avec *Pars vite et reviens tard* (qui reçoit le prix du New York Police Department), adaptation d'un livre de Fred Vargas, le réalisateur aborde le polar pour la première fois en 2007. Régis Wargnier a également réalisé des documentaires, *Liban année zéro* et deux films sur le sport, *Cœurs d'athlètes* et *D'or et d'argent* ; il poursuit son incursion dans l'univers de la compétition sportive en 2011 avec la réalisation de son dernier long-métrage, *La ligne droite*.

De 2006 à 2008, il a été président du « Fonds Sud », organisme étudiant les demandes d'aide à la production provenant des pays émergents. Il fait partie depuis 2009 du comité de pilotage de la Fondation « Culture et diversité » créée par Marc Ladreit de Lacharrière, qui a pour but de favoriser l'accès des jeunes de l'éducation prioritaire aux arts et à la culture. ♦



De gauche à droite : Françoise Bonnot, veuve d'Henri Verneuil, Régis Wargnier, le Ministre de la culture Frédéric Mitterrand, Alain Delon et Marc Ladreit de Lacharrière (photo Brigitte Eymann).

Le mercredi 1^{er} février 2012, Régis Wargnier, élu dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel le 4 avril 2007 au fauteuil précédemment occupé par Henri Verneuil (1920-2002), était reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Marc Ladreit de Lacharrière, sous la Coupole de l'Institut de France.



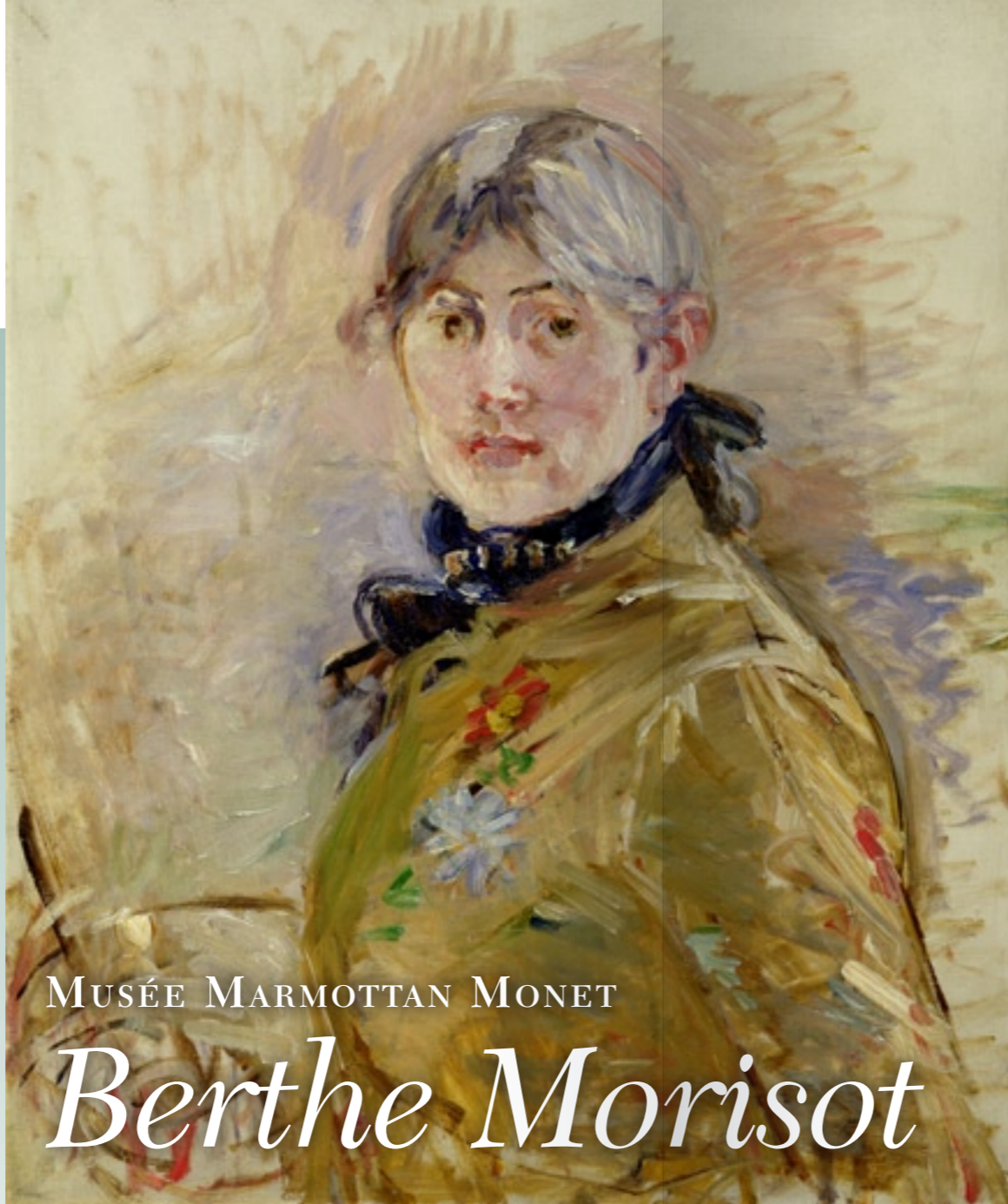
À gauche : Régis Wargnier sous la Coupole de l'Institut (photo Juliette Agnel) et, ci-dessus, présentant son épée, accompagné de Stéphane Richard, PDG de France Télécom et Président du Comité de l'Épée, Catherine Deneuve et du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives (photo Brigitte Eymann).

« Depuis toujours, à travers le regard lumineux de vos interprètes et la musique qui rythme le jour, la nuit, la mer, vous ne posez en définitive qu'une question : d'où vient la grâce ? Belle question qui parcourt votre œuvre et à laquelle vous allez peu à peu apporter ses éléments de réponse. D'où vient la grâce ? Il y a bien évidemment celle des femmes de votre vie, vos interprètes. Dominique, Jane, Catherine, Emmanuelle, Sandrine, Kristin, Rachida, autant d'actrices exceptionnelles qui comptent parmi les plus belles du cinéma français et dont vous avez su sublimer le talent et l'insolente féminité, grâce à votre sensibilité et votre finesse. Ces qualités de direction et de mise en scène, comment ne pas les mettre en parallèle avec cet autre métier que vous admirez tant, celui de chef d'orchestre ? Comme lui, « vous devez séduire, convaincre, fédérer, veiller aux détails et aux grandes courbes ». La musique vous accompagne, et c'est là aussi source de grâce. »

Extrait du discours de Marc Ladreit de Lacharrière

« Avec 25 peintures, 50 dessins, le Musée Marmottan Monet est l'institution publique qui détient la plus grande collection d'œuvres de Berthe Morisot au monde. Il conserve également la précieuse correspondance de l'artiste et certains carnets de croquis indispensables à l'étude de son œuvre. En 1993, Annie Rouart, la femme de Denis Rouart, lui-même petit-fils de Berthe Morisot, crée la fondation Denis et Annie Rouart comprenant plus de 150 œuvres d'art dont près de la moitié sont signées Berthe Morisot. Trois ans plus tard, en 1996, Thérèse Rouart, l'épouse de Julien Rouart, un autre petit-fils de l'artiste, suit cet exemple en léguant trois œuvres de Berthe Morisot ainsi que quelques pièces du mobilier de l'artiste. Quinze ans après avoir organisé une importante exposition dédiée à ce legs unique, le Musée Marmottan Monet se devait de consacrer à Berthe Morisot une rétrospective, la première présentée à Paris depuis 1941. Cette manifestation n'aurait pu voir le jour sans la participation et la générosité de la famille du peintre à laquelle je tiens à exprimer toute ma gratitude. Je souhaite également remercier les musées et les collectionneurs du monde entier pour leur concours capital. Sans eux, nous n'aurions pu réunir les 150 œuvres qui constituent le parcours de l'exposition. »

Extrait de l'avant-propos de **Jacques Taddei**, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Musée Marmottan Monet



MUSÉE MARMOTTAN MONET

Berthe Morisot



La présence d'une femme dans le groupe impressionniste prend figure aujourd'hui de symbole. Invitée en 1874 par Degas à la première exposition impressionniste chez le photographe Nadar, quelques mois avant son mariage avec Eugène Manet, Berthe Morisot (1841-1895) est de toutes les expositions impressionnistes, exception faite de la quatrième édition organisée peu après la naissance de sa fille Julie (1878-1966). Elle scelle sa destinée de peintre à celle des peintres du groupe, Monet, Degas, Renoir, Pissarro qui la tiennent en haute estime et la traitent en égale.

Avec cette rétrospective, le commissaire de l'exposition, Marianne Mathieu, et l'équipe muséale ont souhaité désenclaver le regard convenu porté sur la femme peintre, que la critique compare à ses débuts à Fragonard et Watteau. Depuis ses premières copies d'après les maîtres, faites au Louvre en compagnie de sa sœur Edma, jusqu'à l'œuvre ultime, Berthe Morisot se révèle une des artistes de son temps la plus inventive et l'une des figures insignes de l'impressionnisme. Par son ouverture d'esprit, ses recherches liées au dessin (une passion qu'elle partage avec son ami Renoir à partir de 1885) et à la dissolution des formes dans

la lumière, elle explore deux voies qui préfigurent ce que Monet expérimentera vingt ans plus tard.

Un parcours exhaustif s'ouvre sur un exceptionnel ensemble d'autopourraits de celle qui deviendra la belle-sœur d'Edouard Manet qu'elle rencontre au Louvre en 1868 et dont elle devient le modèle favori. Ses sujets féminins, dominés par sa fille Julie, se partagent sa passion pour la peinture de plein air à laquelle l'a initiée Corot. Ses paysages, réalisés près de chez elle au Bois de Boulogne, lors de ses séjours en Normandie, à Bougival, à Nice, au Mesnil, en Bretagne, révèlent une audace stupéfiante par les effets de transparence, la touche libre dans un cadrage serré et une absence de perspective, pour des tentatives non figuratives à la limite de l'abstraction. Les grandes compositions (1890-1895) l'inclinent vers la peinture décorative, tandis que les œuvres ultimes, *Julie rêveuse*, « renouveau » s'il en est, et *Bois de Boulogne*, esquissé, sont d'une liberté de facture qui témoigne d'une peinture nouvelle. ♦

Lydia Harambourg, historienne et critique d'art, membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts



Première rétrospective de l'œuvre de Berthe Morisot présentée à Paris depuis près d'un demi-siècle, l'exposition réunit 150 œuvres, parmi lesquelles les 25 peintures et 50 dessins conservés par le Musée Marmottan Monet et issus de plusieurs legs de la famille Rouart, offrant ainsi à l'Académie des Beaux-Arts la plus grande collection d'œuvres de l'artiste.

Musée Marmottan Monet | du 8 mars au 1^{er} juillet
www.marmottan.com

Catalogue Éditions Hazan dans lequel sont publiés les textes de deux illustres membres de l'Académie française, Paul Valéry, écrit pour l'exposition *Berthe Morisot à l'Orangerie* en 1941, et Jean-Marie-Rouart.

À gauche : Berthe Morisot, Eugène Manet et sa fille dans le jardin de Bougival, 1881, huile sur toile, 73 x 92 cm, Musée Marmottan Monet, Paris. © Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Art / Presse

Au centre : Berthe Morisot, Autoportrait, 1885, huile sur toile, 61 x 50 cm, Musée Marmottan Monet, Paris. © Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Art / Presse

En haut : Berthe Morisot, La Lecture ou L'Ombrelle verte, v.1873, huile sur toile, 46 x 71.8 cm, The Cleveland Museum of Art - Gift of the Hanna Fund 1950.89.

Le Design un art appliqué

Aujourd'hui, le design fait partie de nos vies : objets usuels, scénographie d'espaces publics, mobilier et vaisselle... la création s'invite dans notre quotidien, et les frontières entre « beaux-arts » et « arts appliqués » s'estompent. Notre Académie, dans sa volonté d'ouverture aux pratiques artistiques contemporaines, se devait d'explorer ce domaine en constante évolution. Et la Lettre de lui consacrer ce dossier.

L'Atelier de Recherche et de Création au sein du Mobilier national

Par Arnauld Brejon de Lavergnée,
Directeur des collections du Mobilier national

Illustration : bureau en matériau composite. Photo Muriel Cinqpeyres

L'A.R.C. (atelier de recherche et de création) a été créé en 1964 au sein du Mobilier national par André Malraux, Ministre de la Culture. Cet atelier occupe au sein du Mobilier national une place essentielle et d'autant plus justifiée qu'il renoue avec la tradition de la manufacture de meubles qui existait aux Gobelins à la fin du 17^e siècle et sur laquelle nous savons très peu de choses. L'atelier est entièrement consacré à la recherche et à la création, en complément de l'activité des autres ateliers voués à la restauration. Son rôle principal s'apparente à la première des missions de l'établissement : meubler et orner les lieux de pouvoir de la République française. L'A.R.C. a pour mission de promouvoir l'esthétique et les techniques contemporaines dans la création de nouveaux meubles. Une commission consultative pilotée par le Ministère de la Culture conseille l'administrateur général dans sa politique de commandes avec le souci de favoriser l'entrée des formes contemporaines dans les Palais de la République. Nous rappelons par là que le Mobilier national, réunion en une seule et même institution depuis 1937 du Garde-meuble Royal puis Républicain et des Manufactures, c'est tout simplement quatre siècles d'art contemporain. De même qu'il n'était pas pensable que Louis XIV se meuble avec des meubles qui n'avaient pas été créés spécifiquement pour le château de Versailles, de même, il est souhaitable que des lieux aussi prestigieux que l'Élysée, Matignon, nos grandes ambassades réparties dans le monde soient meublées avec des réalisations récentes des meilleurs designers. L'A.R.C., dirigé aujourd'hui par Alain Rotté-Capet, a réalisé plus de 800 meubles depuis 1964, à l'état de prototypes. On distingue deux types de réalisations : celles créées pour un lieu précis ou celles conçues d'une façon plus générale (un bureau pour un ministre, un salon, une bibliothèque...), sans que l'on connaisse à l'avance l'affectation.

Dans le premier cas de figure, signalons les réalisations du regretté Pierre Paulin pour les appartements du Président de l'Élysée (1971 et 1983), les ambassades de France à Moscou, à Washington et à Berlin (1979-1984 et 2000) ou bien les mobiliers pour les pavillons français des expositions universelles de Montréal et d'Osaka ; dans le deuxième cas, signalons de nombreuses réalisations de Kufus, Bauchet, Pillet, Szekely... ; une liste exhaustive prendrait plusieurs pages.

Comme l'A.R.C. se doit d'être toujours à la pointe de la création, les techniciens d'art de haut niveau ont été formés à de nouvelles technologies et au travail de matériaux nouveaux : résines et matières plastiques. ♦

Du fonctionnel et de l'esthétique

Rencontre avec Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel

Nadine Eghels : Pourquoi avez-vous souhaité consacrer un dossier de La Lettre au design ?

Arnaud d'Hauterives : Le design est aujourd'hui une pratique artistique très répandue, plus présente dans la vie quotidienne que certaines expressions plastiques traditionnelles. Il touche un large public, et de manière nouvelle. Il est donc intéressant qu'il trouve un écho dans cette *Lettre* qui se veut refléter l'évolution du monde des arts, lesquels ne sont heureusement pas figés une fois pour toutes mais constituent une matière vivante, en perpétuelle mutation. C'est en ce sens déjà que nous avons créé il y a cinq ans deux fauteuils pour les photographes, artistes qui de nos jours devaient naturellement trouver leur place au sein de notre compagnie.

N. E. : Envisageriez-vous dès lors de faire entrer aussi un designer à l'Académie ?

A.H. : Pourquoi pas ? Ce serait conforme à l'évolution des pratiques artistiques, nous sommes au XXI^e siècle et l'Académie doit vivre dans son temps. N'oublions pas que le nombre de sièges et de sections a été défini du temps de Louis XIV, il est logique qu'il ne corresponde plus tout à fait à la réalité contemporaine. L'Académie a d'ailleurs déjà accueilli en son sein des artistes qui ne s'inscrivaient pas dans la définition *stricto sensu* des sections : un ferronnier d'art (Subes), un lissier (Lurçat)... et ce fut bénéfique pour tout le monde ! Par ailleurs, il reste des sièges vacants dans la section de Peinture et il nous est difficile de les pourvoir. Cela montre bien que la peinture traditionnelle n'est plus aujourd'hui représentative de la multitude des pratiques. Je pense qu'il serait temps de redéfinir le contenu de nos sections en y intégrant les expressions actuelles incontestables, qui ont vraiment trouvé leur place dans nos musées, dans nos galeries... dans nos vies.

N.E. : À quand remonte votre intérêt personnel pour le design ?

A.H. : À mes années d'études à l'École des Beaux-Arts, avant mon départ pour Rome. Il y avait boulevard Saint-Germain le magasin Knoll (qui existe toujours) où j'étais attiré par les formes et les coloris, nouveaux, originaux, joyeux. Déjà à l'époque, le design m'apparaissait plus en prise sur la vie que la peinture. Il en proposait une vision nouvelle, plus dynamique. J'appréciais le mariage du fonctionnel et de l'esthétique, qui venait en plus, avec une certaine gratuité propre au geste artistique.

N.E. : Au fond, qu'est-ce qui différencie le design de la peinture ?

A.H. : Le design procède d'une nouvelle source d'inspiration. Dans la peinture, même la plus abstraite, on raconte une histoire, on exprime, on suscite une émotion. Le design s'affranchit de cette dimension émotionnelle, et témoigne d'une exigence intellectuelle. Il vise à la satisfaction de l'œil, mais aussi au respect de la fonction. Je dirais que la contrainte de la fonction impose un cadre à l'égo du créateur. ♦



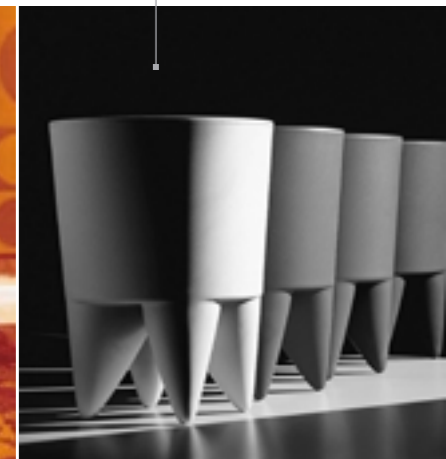
CHAIRS BY HARRY BERTOIA

Chaises conçues par Harry Bertoia pour Knoll, vers 1950.
Herbert Matter, affiche publicitaire.

Bref historique du design

Par **Raymond Guidot**, historien du design

L'histoire du design se confond avec l'Histoire. Des origines de la révolution industrielle au design contemporain, une brève chronologie. Photos DR



AUX ORIGINES DE LA PRODUCTION DE SÉRIE

L'histoire du design est indissociable de celle de la révolution industrielle. Avec la production mécanisée, commence une nouvelle histoire de l'environnement humain, écrite par les industriels et non plus uniquement par les artisans et les artistes. Des balbutiements de la machine à vapeur aux premiers gratte-ciel, elle se développe en prenant appui sur l'innovation technologique.

Made in America

1908, la Ford T, première automobile fabriquée en grande série.

Nés avec la révolution industrielle, dégagés de toute référence historique, les Etats-Unis offrent un cadre idéal à l'essor de la mécanisation à grande échelle. En 1908, Henry Ford, séduit par l'efficacité des dispositifs qui équipent les abattoirs de Chicago, a l'idée de mécaniser la fabrication du modèle T, première voiture automobile économique, fabriquée à 15 millions d'exemplaires de 1909 à 1926. Ford applique les principes d'organisation scientifique du travail développés par Taylor pour mettre au point la chaîne de fabrication.

LE TEMPS DES AVANTS-GARDES

Dans l'effervescence des années 20 naissent des mouvements hérités du cubisme puis des futurisme italien, constructivisme et suprématisme russes, mouvement hollandais De Stijl, qui vont marquer par leur audace tout le XX^e siècle. Dans toute l'Europe, ces avant-gardes artistiques conjuguent recherche théorique et confrontation avec le réel.

Le Bauhaus, école de la curiosité

1925, fauteuil Club B3 (qui deviendra Wassily lors de sa réédition, en 1963, par l'entreprise italienne Gavina), Marcel Breuer, siège et dossier en toile, tissu ou cuir, chassis en tubes d'acier cintré.

Né en 1919 dans une Allemagne vaincue et appauvrie, le Bauhaus, à ses débuts, n'est pas, pour des raisons économiques évidentes, tourné vers la production en série. Son fondateur, Walter Gropius, veut surtout former des créateurs capables de concevoir tout ce qui, en dehors du bâti, concerne la production d'environnement. La démarche repose sur un cours fondamental, dont l'élaboration et l'enseignement sont confiés à des plasticiens venus des courants d'avant-garde. Ce n'est qu'en 1925, avec l'aménagement en Allemagne de la dette de guerre et l'arrivée des capitaux américains, que le Bauhaus peut s'orienter vers la production industrielle. Avec, notamment, les meubles à structure tubulaire de Marcel Breuer, il est alors reconnu comme un haut lieu d'innovation. En 1933, les nazis ferment l'école.

LES ANNÉES 20 ET 30

De l'Europe à l'Amérique, l'entre-deux-guerres oscille entre passion technologique et nostalgie du passé. En France, à l'épanouissement de l'Art déco répond l'Union des artistes modernes, qui s'inscrit dans le mouvement moderne. En Finlande Alvar Aalto réconcilie savoir-faire artisanal et fonctionnalisme rationaliste. En Allemagne, l'avant-garde qui s'épanouit à l'aube des années vingt devient « dégénérée » à l'avènement du nazisme. Les références antiques de l'urbanisme d'Albert Speer coïncident avec la naissance d'une voiture de conception futuriste, la célèbre Volkswagen « Coccinelle ».

Comme un bolide, le Streamline à la conquête des États-Unis.

1937, la locomotive PRR S1 de la Pennsylvania Railroad, USA, œuvre de Raymond Loewy.

Au lendemain de la crise de 1929, les industriels américains prennent conscience de l'importance de l'esthétique dans le succès commercial des produits de grande consommation. Les premières grandes agences d'esthétique industrielle voient le jour. Elles proposent au grand public des objets quotidiens inspirés des formes aérodynamiques des dernières merveilles technologiques - voitures, trains, bateaux, avions. C'est le Streamline, dont les lignes fluides et lisses coïncident avec la généralisation des techniques d'emboutissage de la tôle d'acier et du moulage « en coquille » d'alliages d'aluminium ou de matériau de synthèse : la Bakélite.

LES FORMES DE LA LIBERTÉ

L'après-guerre ouvre aux designers de nouvelles voies d'expérimentation et d'action. Matériaux, technologies, habitudes de consommation : tout change et les objets de la vie quotidienne deviennent peu à peu des produits culturels.

Forme souple et matériau de synthèse : la rencontre

1959 Panton chair, Verner Panton.

Le fonctionnalisme dominant n'empêche pas certains designers de défricher un nouvel univers formel, conjuguant héritage du Streamline et forme libre, grâce aux possibilités offertes par les nouveaux matériaux et les nouvelles techniques de fabrication. Ainsi, le Danois Verner Panton reprend-t-il à la fin des années 50 l'idée du siège ZigZag imaginé avant-guerre par Rietveld dans une version tubulaire, puis proposé dans un assemblage de planches de bois épaisses. Panton utilise les techniques de moulage de matériaux de synthèse ABS (acrylonitrile butadiène styrène) pour obtenir une forme nappée unique, réunissant siège, dossier, piétement d'une extrême fluidité.

ANNÉES 70, 80...

Le design industriel n'échappe pas à une remise en cause généralisée des effets pervers de la société industrielle. Contre le fonctionnalisme froid, la postmodernité remet sur le devant de la scène des valeurs oubliées : historicisme, régionalisme, univers symbolique, voire sacré.

Les années laboratoire

1992, Tabouré-coffre Bubù 1^{er}, Philippe Starck pour les Trois Suisses.

Le « nouveau design » se lance dans des recherches comme celle qui unit production artisanale et production industrielle de série. Ainsi les Français Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti imaginent une Table-rocher composée d'un plateau triangulaire en tôle d'acier émaillée, parfaitement réalisable industriellement, fichée par ses trois sommets dans trois rochers laissés bruts qui constituent le piétement. En Italie, Andrea Branzi prône l'avènement d'un nouvel artisanat. En France, l'éclectisme domine : tandis que Garouste et Bonetti évoluent vers le néo-baroque, Philippe Starck, qui devient un chef de file, développe une démarche globale, tournée vers la production industrialisée. Elle embrasse tous les aspects du design (produit, graphisme), mais également l'architecture intérieure et même l'architecture.

... ET APRÈS : DES COURANTS ET DES ONDES

Avec la généralisation des outils de « cao » et de « cfao », de nouvelles perspectives se sont ouvertes aux designers. La dématérialisation progressive des objets peut laisser présager que demain, plus que de la matière, il s'agira de mettre en œuvre des courants et des ondes.

1999 - Extrait du site « Place au design » / www.placeaudeesign.com

Crédits : Hélène Carentz, Sido Hennequart-Perrottet, Anne Dasriaux, Manuel Delannoy, Atelier La moulINETTE, [dizajn], Françoise Moïnet, Brice d'Antras, Thibault Honnet, Jean-Charles Gaté, Bertrand Esclasse, Ismael Bidau.

À paraître : Raymond Guidot, *Histoire de l'objet, chroniques du design industriel*, aux Éditions Hazan.

Nadine Eghels : Comment définir l'École Boule ?

Christophe Hespel : L'École Boule n'est pas exclusivement une école de design. C'est un lycée des métiers et une école supérieure d'arts appliqués, parmi les quatre que compte Paris : l'École Estienne, qui originellement était orientée vers la typographie ; l'École Duperré, tournée vers les métiers de la mode et Olivier de Serres. L'École Boule est au départ spécialisée dans les métiers d'art, l'ébénisterie, avant que le travail du métal puis du tissu ne viennent s'ajouter à celui du bois. Plus tardivement la bijouterie a été rattachée à cet ensemble.

Dans les années 70 est apparue la nécessité de développer des formations d'arts appliqués, c'est ainsi que sont nées des filières de design, avec la création des BTS options design. Le design d'espace, de volume (le DCEV) et bien sûr le design d'objets ou produits. Il faut encore ajouter le BTS agencement architectural.

Dans les années 80 fut créé un diplôme supérieur d'arts appliqués, le DSAA. Aujourd'hui les métiers d'art entrent forcément en dialogue avec le design, sauf peut-être ceux qui touchent la restauration de mobilier anciens, et encore, même dans ce cas la réflexion sur le design reste présente. Le design est omniprésent, dans les produits, dans l'architecture intérieure, dans le secteur industriel, dans les services, dans l'évènementiel. Les écoles doivent donc s'adapter et suivre le processus de modernisation visuelle des produits et des espaces.

Le rapport avec l'industrie, notamment, est majeur, et nous attachons, dans la formation, une grande importance aux liens que nous pouvons développer avec des partenaires industriels. Ils constituent en effet un débouché « naturel » pour nos étudiants. Le design est partout, c'est pourquoi l'École Boule se doit d'être en prise sur le monde. Les partenaires industriels (et institutionnels ou culturels) font de plus en plus appel aux écoles pour recruter des stagiaires, et la dimension technologique, pratique et commerciale de leur formation est pour nous indispensable.

N.E. : Combien d'étudiants à l'École Boule ?

C.H. : Au total, nous comptons 1050 étudiants, dont environ 400 en design. Mais aujourd'hui, la frontière entre métiers d'art et design est de plus en plus difficile à établir ; un artisan d'art est forcément concerné par le design, du moins s'il s'agit d'un artisanat de création.



L'École Boule

En prise avec le monde professionnel

Rencontre avec Christophe Hespel, proviseur

N.E. : Quelles sont les caractéristiques de cet enseignement ?

C.H. : Ce qui singularise les formations de design à l'École Boule, c'est le rapport avec la matière, toujours très présente, historiquement. Il y a bien sûr une part de recherche virtuelle, le numérique envahit la création et contribue à la modernisation des processus de recherche mais nos étudiants sont confrontés à la réalité des matériaux et restent très proches de la matière. Tout cet effort et toute cette tradition leur facilite l'ouverture de débouchés vers l'industrie ou vers les services.

Les étudiants doivent aussi intégrer de nouveaux processus de travail, en perpétuelle évolution car découlant des technologies les plus innovantes. Je l'ai dit, le lien avec le monde industriel est primordial pour nous, et nous nous efforçons de suivre nos étudiants une fois sortis de l'École.



Ci-contre : Christel de Tollenaere, Boîte - Magie en Boîte, 2008, pièce de diplôme de DMA (Diplôme des Métiers d'Art), gravure en modelé. Photo DR

Née en 1886, l'école Boule demeure aujourd'hui une des grandes écoles en Europe, préparant à la maîtrise des gestes et des savoir faire qui font la qualité et le génie des métiers d'art du bois, du métal et du tissu. Photos DR

Au centre : Projet de diplôme en DSAA (Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués) - Design de Produits Mobiliers (DPM) par Norman Bouzidi (2009). Photos DR



Nous continuons à leur proposer des stages s'ils n'ont pas réussi à trouver un emploi, afin de les aider à s'intégrer dans la vie professionnelle.

N.E. : Quelle est la durée des études, à quel diplôme mènent-elles ?

C.H. : La durée des études varie selon les diplômes préparés : deux ou trois ans pour les étudiants de BTS ; 4, 5 ou 6 ans pour les étudiants de DSAA, équivalant à un master.

Pour l'heure, dans l'attente de la reconnaissance officielle du master et notre inscription dans le format LMD, nous proposons, outre des partenariats avec des universités, une année supplémentaire aux sortants de DSAA des trois écoles d'art de la ville de Paris, qui leur donne alors droit à une reconnaissance par la ville d'un titre supérieur de design, lequel a un format très proche du master.

Le diplôme de designer est très recherché dans les agences d'architecture intérieure. Les étudiants sortants sont

soutenus par les chambres de métiers d'artisanat d'art, par des fondations partenaires, comme Rothschild, Bettencourt-Schuller, Odon Vallet, Culture et diversité, et par l'école, qui suit attentivement les étudiants à la sortie.

Nous nous attachons à développer encore et encore cet aspect, fondamental dans le monde d'aujourd'hui. L'accompagnement des étudiants par des stages, des résidences... Les valeurs de solidarité, d'entraide et de fidélité sont au centre de l'école Boule et forment, avec le climat de liberté créatrice et la culture, le centre de sa mission éducative. ♦

École Boule (École supérieure des arts appliqués)
www.ecole-boule.org

Saint-Étienne, une ville dédiée au design

Créée en 2005, la Cité du design est ouverte aux publics depuis 2009 sur le site de l'ancienne manufacture d'armes de Saint-Étienne. Depuis 2010, la Cité du design et l'École supérieure d'art et de design sont regroupées au sein d'un Établissement Public de Coopération Culturelle leur permettant de partager leurs moyens et de s'associer pour des actions majeures telles que la Biennale. Une réalisation exemplaire, de renommée mondiale, dont nous avons voulu rendre compte. Reportage.

L'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne

L'École régionale des Beaux-Arts de Saint-Étienne, aujourd'hui École supérieure d'art et design (ESADSE), a été créée en 1857 pour former des créateurs et répondre notamment aux besoins des fabricants de rubans, d'armes et de cycles, soucieux de la diversité décorative de leur production. Elle est donc, depuis son origine, étroitement liée à l'essor économique d'une ville à la pointe de la modernité industrielle pendant tout le XIX^e siècle.

Rencontre avec Yann Fabès, directeur.

Nadine Eghels : Quand cette école a-t-elle été créée ?

Yann Fabès : Il y a plus de 150 ans ! C'était l'école de dessin de Saint-Étienne, une des nombreuses écoles implantées en région pour offrir une alternative à l'Académie de Paris, en rapport avec le développement industriel de certains territoires. À Saint-Étienne, c'étaient l'industrie métallurgique et la passementerie qui prévalaient. Les industriels avaient besoin de dessinateurs pour décorer les objets qu'ils produisaient. L'école est donc née d'une réalité économique.

N.E. : L'école est-elle en lien avec l'université ?

Y.F. : Les écoles d'art se sont développées en dehors de l'université, leur tutelle est toujours le Ministère de la Culture, et non l'Éducation nationale. Depuis quelques années les 58 écoles d'art du réseau se sont constituées en établissements autonomes et ont changé d'appellation pour signifier leur appartenance au circuit de l'enseignement supérieur.

N.E. : Quel est le diplôme délivré ?

Y.F. : Après cinq ans, le diplôme délivré est un équivalent de master. Nous nous attachons à construire le niveau doctoral. C'est de l'école de Saint-Étienne que sont sortis les premiers diplômés en design.

N.E. : Comment s'organise l'enseignement du design ?

Y.F. : Dans les années 1980, nous avons formalisé des champs optionnels : le premier est centré sur la photo, le documentaire, la communication ; le deuxième sur les matières artistiques, le troisième sur l'environnement, qui inclut l'option design.

N.E. : Comment l'École est-elle intégrée dans la ville ?

Y.F. : À Saint-Étienne, l'histoire industrielle est incontournable, aussi l'École a un positionnement très fort dans la ville. Elle est née d'ailleurs de la volonté politique d'initier une reconversion de la ville par le design. Il y a eu d'abord la création de la Biennale Internationale Design Saint-Étienne, en 1998, assumée par l'École pour les trois premières éditions, ensuite est né le concept de la Cité du design, porteur de tout ce qui relève du développement du design à l'échelle de la ville, et même de la région.

N.E. : Et sur le plan international ?

Y.F. : Depuis quelques années l'École est très repérée, et depuis 2011 Saint-Étienne a été reconnue par l'UNESCO comme « ville du design », la seule en Europe avec Berlin.

À gauche : vue d'ensemble de l'ancienne Manufacture qui abrite désormais la Cité du design et l'École supérieure d'art et de design. Photo Agence Lin.

Ci-dessus, la médiathèque et la matériauthèque. Photo CM Pezon.

À droite : les étudiants et les enseignants bénéficient de structures et d'espaces exceptionnels. Photos Sandrine Binoux



L'école fait partie d'un réseau international d'écoles réputées, 63 établissements dans le monde avec lesquels nous échangeons des élèves (dans le cadre d'Erasmus notamment) et travaillons à faire coïncider nos options pédagogiques, et à développer conjointement des programmes de recherche. En plus la Biennale nous permet d'inviter ces écoles, de leur offrir une plateforme.

N.E. : Quelle est l'histoire du bâtiment ?

Y.F. : Nous avons inauguré ces nouveaux locaux en 2009, avant nous étions dans le bâtiment historique de l'École des Beaux-Arts en centre-ville, qui date de 1850. Ici nous sommes sur le site du GIAT, la Manufacture d'armes de Saint-Étienne. Dans ces vastes espaces nous avons mutualisé entre Cité et École des services comme la médiathèque, la « matériauthèque », les salles d'exposition, l'auditorium, les salles de séminaire. L'École est partie prenante dans tous les programmes de la Cité, de sorte que les étudiants sont immergés dans la vie active, en rapport avec le monde de la culture et celui de l'industrie.

N.E. : Le design est une notion vaste et complexe. Quels sont les domaines privilégiés ici ?

Y.F. : Nous explorons trois champs d'investigation : le design d'objets industriels, le design d'espace (qui comprend l'aménagement intérieur, la scénographie d'expositions ou de lieux publics), et enfin le webdesign, les pratiques numériques, les objets communicants, l'interactivité entre technologie et créativité. Un domaine d'avenir, avec un vecteur d'usage fort.

N.E. : Quelle est la place de l'expérience dans cet enseignement ?

Y.F. : Elle est centrale. L'École est conçue comme un lieu de production. Les étudiants s'impliquent dans tous les programmes d'exposition ou de recherche. Ils réalisent aussi la revue Azimuts, avec les étudiants du post-diplôme qui restent à l'école une ou deux années supplémentaires. Notre souci est d'imposer un modèle de formation et de recherche qui comprenne l'expérience et la pratique. ♦



De la théorie à la pratique

Rencontre avec de jeunes designers issus de l'ESAD de Saint-Étienne

N°111 Composée de **Sophie Françon, Jennifer Julien et Grégory Peyrache**, deux designers et un architecte, l'agence N°111 revendique une démarche globale, sensible aux formes et aux matières, ne se limitant pas à une échelle, une méthode, ou une discipline. Le bureau N°111 se veut avant tout un observateur du quotidien qui interroge notre cadre de vie et propose une création collective, établie sur une réflexion et une écriture commune. Chaque projet tente d'imbriquer étroitement la conception et le processus de fabrication. N°111 conçoit des projets divers et variés, dans les champs de l'objet, du mobilier, de l'architecture, de l'aménagement d'espace et de la scénographie. Il développe ses activités dans la région Rhône-Alpes, en mobilisant les ressources industrielles et artisanales locales, et s'expose régulièrement à Paris.

SO FAR SO GOOD Composé de **Flora Commaret** (designer graphique), **Romain Delambily** (illustrateur et designer graphique) et d'**Allan Durand** (programmeur et web designer), le studio So far so good exprime sa créativité à travers les multiples supports du design graphique, que ce soit l'édition (livre-objet, monographie, catalogue, magazine, affiche, logo, papeterie...), la typographie ou les médias numériques (site web, installation...).

A travers la création de leur société, les membres de So far so good ont réuni leurs compétences sur des projets pluridisciplinaires, requérant les savoir-faire du design graphique et du numérique. Ils conçoivent des applications innovantes adaptées aux technologies du futur et aux nouveaux supports d'information et de communication.



À gauche : la lampe de table Olive conçue par l'agence N°111, Edition Cinna-Ligne Roset. Photo DR.

Ci-dessous : travaux de l'agence So far so good. Couverture de la plaquette de présentation de l'École Supérieure de commerce de Saint-Étienne (photo Benoît Maharoux), et page extraite de l'application musicale Incredibox, accessible sur internet.



La Cité du design

La Cité du design est le fruit du développement de l'enseignement du design sur son territoire et du succès croissant de la « Biennale Internationale Design Saint-Étienne ». Plateforme d'exploration des mutations sociales, de développement économique, de recherche par et sur le design, elle propose des activités dédiées à chaque public.

Rencontre avec Ludovic Noël, directeur

Nadine Eghels : Comment est née cette Cité du design ?

Ludovic Noël : La Cité repose sur l'École, qui depuis plus de 150 ans a contribué au développement du territoire et a formé des artisans requis par l'industrie. La Cité du design a été créée en 2005, et est devenue un établissement public regroupant Cité, École et Biennale (laquelle avait été créée par l'École dès 1998) en 2009.

N.E. : Quel en est le projet ?

L.N. : Le projet est d'accompagner les entreprises qui souhaitent intégrer le design. Souvent le design est encore perçu comme relevant de l'esthétique, voire du luxe... il s'agit d'aider les industriels à se l'approprier. Cela part de l'observation des usagers, qui permet ensuite de proposer des objets techniques et utilitaires appropriés. La Cité est conçue comme un pôle de recherche, avec 20 programmes différents financés à la fois par les subventions publiques et par des groupes du CAC 40. Notre laboratoire d'observation des usagers permet de suivre l'évolution des pratiques et d'être au plus près des besoins du public. Par ailleurs nous visitons les entrepreneurs afin de les sensibiliser, et de les conseiller au mieux dans leur démarche. Il s'agit de comprendre leurs besoins, de définir un cahier des charges, de les mettre en contact avec des designers, enfin de les accompagner dans leur choix et dans leur commande. Les entreprises les plus innovantes viennent spontanément vers nous, les plus traditionnelles sont approchées à travers



différents relais, comme les chambres de commerce. Nous organisons pour elles des ateliers de sensibilisation. Nous proposons ce service depuis deux ans et demi, et il y a beaucoup de demandes !

N.E. : Comment concevez-vous votre mission ?

L.N. : Avant tout comme une mission de service public de développement territorial. Les entreprises qui font appel à nos conseils ne paient pas, sauf s'il s'agit d'une recherche spécifique. La phase de mise en relation est cruciale, car les designers ne sont pas accoutumés à travailler avec des PME. Il s'agit de susciter la demande. Nous intervenons aussi pour des collectivités locales de l'agglomération de Saint-Étienne, en mettant un designer à leur service, par exemple pour la rénovation des écoles : un designer les accompagne et les aide à concevoir les objets qui vont améliorer leur quotidien. Ce design de service est plus important pour nous que le design de produits, car il a un impact direct sur la vie collective et forme les générations futures à la nécessité du design. ♦

En haut et au centre : le site de la Cité du design (photo Agence Lin) et la salle d'exposition intégrée au bâtiment futuriste « La Platine » (photo CM Pezon).

En haut, à droite : vues de la « Biennale Internationale Design Saint-Étienne » dont la 8^e édition aura lieu du 14 au 31 mars 2013. Photos P. Grasset.



Architecture ou design ?

Par Aymeric Zublena, membre de la section d'Architecture

Ci-dessus : « Architecture et technique », projet de concours pour la réalisation du pont mobile Bacalan-Bastide à Bordeaux. Aymeric Zublena, architecte.

Architecture, je sais pour l'essentiel ce qu'est cette discipline que je pratique depuis longtemps, je l'ai même enseignée durant quelques années. J'en connais les définitions les plus communément admises, son objet premier et la rigueur de pensée qu'elle exige. Je sais qu'elle n'est pas l'expression d'une œuvre solitaire car nombreux sont les interlocuteurs que l'architecte rencontrera durant toutes les étapes, du projet à sa réalisation et ceux plus nombreux encore qui pendant des décennies, vivant, travaillant ou se distrayant dans ses œuvres, porteront les jugements les plus critiques sur celles-ci.

Le ou les sens des mots « design » et « designer » sont pour moi plus imprécis, bien que j'aie quelques lumières sur cette activité. Je vois la place qu'elle occupe dans les quotidiens, les hebdomadaires, les revues spécialisées, j'en comprends l'importance dans le monde contemporain, je note qu'elle est comme l'architecture une activité artistique mais qu'elle tisse d'une manière diverse des liens plus directs et étroits avec l'industrie. Je perçois l'influence réciproque de l'architecture et du design, et combien les frontières entre ces disciplines tendent à se dissoudre jusqu'à disparaître parfois.

Je constate que dans un mouvement inverse, sculpture et peinture regroupées ou fondues sous le vocable « arts plastiques » se sont éloignées de l'architecture alors que ces trois arts majeurs œuvrèrent ensemble, durant des siècles, à la conception et à la réalisation de bâtiments prestigieux.

De plus en plus d'architectes et de designers sont appelés indifféremment à concevoir objets ou bâtiments. Ce n'est

pas ce qui me préoccupe mais la connotation floue, imprécise du terme « design ».

Deux articles récents témoignent de ceci : dans le numéro de novembre 2011 de la revue *Archistorm* je lis que Martin Szekeli, « l'anti-designer », clame haut et fort, sur les murs de Beaubourg à l'entrée de l'exposition qui lui est consacrée, qu'il ne veut plus dessiner. Il fait, dit-il, tout pour échapper au « statut de l'image de l'objet ».

J'ai cette phrase à l'esprit lorsqu'il y a quelques jours je vois à l'éventaire d'un kiosque à journaux cette accroche d'article : « Des églises design pour le Grand Paris ».

Je devine ce qu'implique ce titre. Au mieux l'intérêt porté à l'aspect le plus formel de l'architecture, au pire l'attraction pour des volumétries insolites dans l'air du temps. Qu'on me comprenne bien, ce n'est pas un jugement que je porte sur les projets eux-mêmes, à peine illustrés dans l'article, mais sur le vocable « design » sous lequel sont rangées leurs architectures.

Pour l'anecdote j'ai même cru entendre un jeune anglais dans une récente émission télévisée sur le jubilé de la reine Elisabeth II dire de celle-ci qu'elle était « design » !

Il y a un effet miroir dans les deux articles que j'évoque. Dans le premier on lit qu'un artiste rejette la part de superficialité qui imprègne parfois la production d'objets et veut les libérer du statut d'image que les médias leur imposent, dans l'autre on voit comment le grand public réduit la conception architecturale à des effets de mode. Il

y eut un temps une architecture fonctionnaliste, elle serait aujourd'hui « design ». La religion, l'architecture des lieux où elle s'exprime et l'avenir d'une métropole mondiale sont perçus comme sujets de style. On perd ainsi conscience de ce qui distingue fabrication d'objets et réalisation de bâtiments. Ce qu'il y a d'éphémère ou de permanent dans la durée et l'usage des choses produites.

Pour éclairer mon jugement, je regarde ce que Wikipédia dit du design. L'article commence ainsi : « Le design, autrefois appelé esthétique industrielle, est une discipline créative... ».

J'aime cette définition, maintenant désuète selon Wikipédia. J'y entends rigueur, pensée rationnelle et créativité. Sautant quelques paragraphes, je relève cette déclaration de Walter Gropius en 1919 dans le manifeste du Bauhaus : « Le but final de toute activité plastique est la construction... ».

Industrie, construction, ces mots impliquent des préoccupations de rationalité productive, de nécessités fonctionnelles, de permanence d'usage, de durée. Il y a, dans ces phrases, la solidité du béton, de l'acier, du bois (le bois moulé à la vapeur de Michael Thonet), plus tard la nouveauté technique du plastique (le plastique moulé de Eero Saarinen).

Je sais que les meilleures écoles, d'où sortent des jeunes gens inventifs, leur enseignent les contraintes de la production industrielle, l'exigence de technologies pointues, les règles de l'économie qu'ils doivent intégrer dans leurs créations.

« Réduire l'acte d'architecture à la production de bâtiments « objets » ? »

Mais comment se fait-il alors que le terme « design » renvoie aujourd'hui à une notion de facture, de griffe, de manière qui s'applique

aussi bien aux objets qu'aux bâtiments ?

Est-ce un même usage par les architectes et les designers de l'informatique dans le processus de conception, ou bien la virtualité des dessins apparus sur les écrans d'ordinateur, qui auraient confondu dans un même « style », objets éphémères, objets consommables et immeubles ancrés dans le sol, éternels (ou presque), niant ainsi toute notion d'échelle, de fonction, d'impact environnemental, réduisant l'acte d'architecture à la production de bâtiments « objets ».

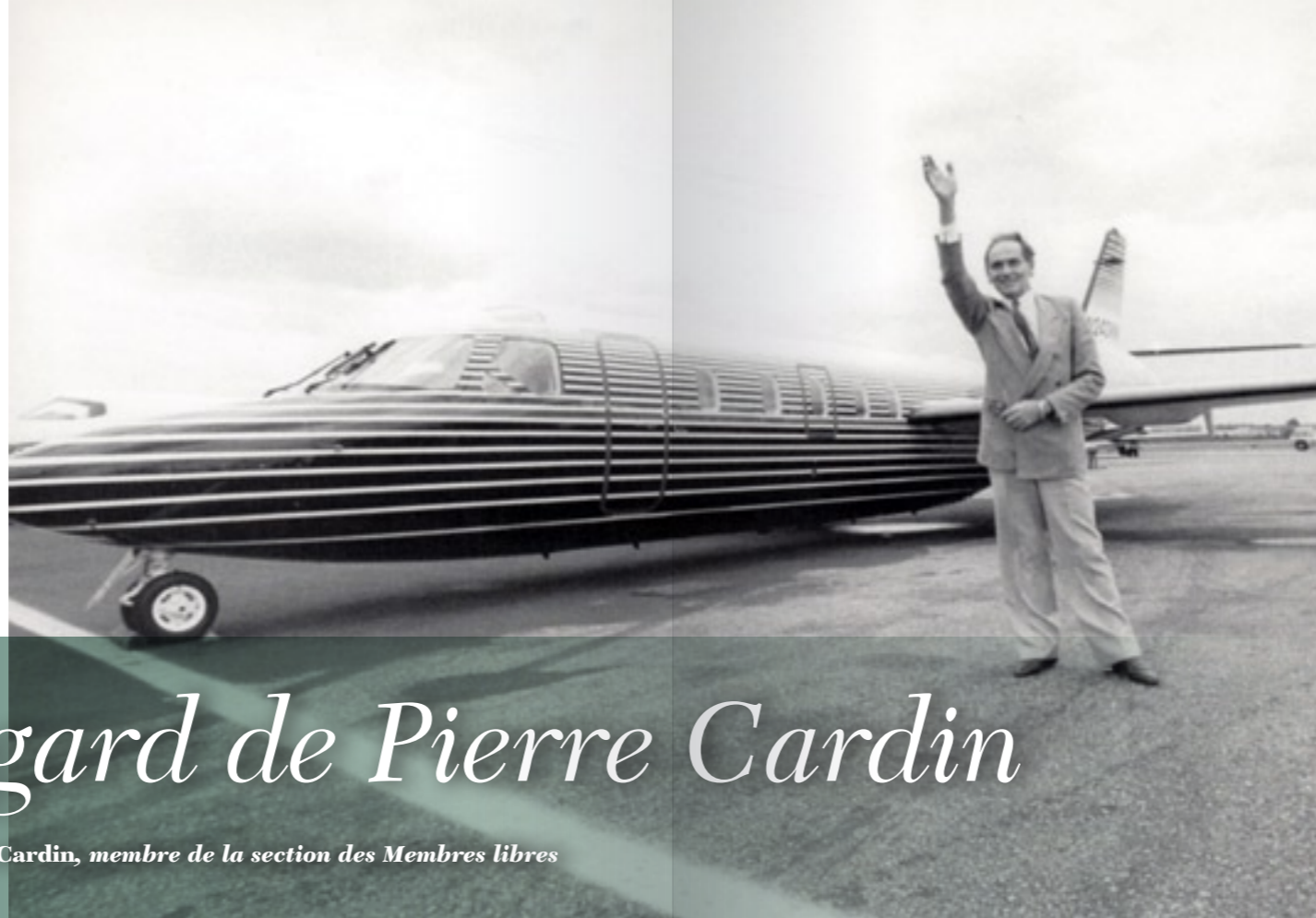
Cette perception de l'architecture est peut-être aussi la conséquence des commandes et des exigences de maîtres d'ouvrages publics ou privés qui veulent marquer leur temps par des édifices emblématiques de leur pouvoir. L'Architecture est alors réduite au dessin d'une enveloppe, au « design » d'un objet certes de grande dimension, mais d'un objet sans échelle.

Le risque c'est le glissement insidieux vers un formalisme, vers une pure apparence, vers la perte des raisons profondes et des nécessités de tous ordres qui doivent fonder l'œuvre architecturale. ♦



Le regard de Pierre Cardin

Rencontre avec Pierre Cardin, membre de la section des Membres libres



Design et sculpture

Nadine Eghels : Quand avez-vous commencé à vous intéresser au design ?

Pierre Cardin : Il y a plus de quarante ans, en même temps que je devenais créateur de mode, je m'intéressais déjà au design. Cet aspect de mon travail s'est fortement développé avec l'Espace Cardin. J'étais animé par le désir d'inscrire partout le même symbole, dans les objets comme dans les vêtements. C'est le théâtre qui m'a poussé à persévérer dans la voie du design, en créant des sièges d'abord, ensuite du mobilier. J'ai alors monté un studio de design, au sein duquel a travaillé le jeune Philippe Starck !

N.E. : Quels objets avez-vous dessinés, et édités ?

P.C. : Quasiment tous les objets usuels et de mobilier : tables, chaises, fauteuils, commodes et consoles, mais aussi montres, lunettes, vaisselle, tapis etc. Le musée de Saint-Ouen présente d'ailleurs tous ces objets imaginés au fil du temps, des années 70 à nos jours.

N.E. : Cet aspect de votre création est-il séparé de la mode ou procède-il du même regard ?

P.C. : C'est le même regard, exactement ! Les deux pratiques se sont toujours développées conjointement. Pour moi, la création de mode se définit comme la conception de sculptures portables. C'est pourquoi dans les années 60 j'ai imaginé des robes préformées, et plus tard des tas d'autres vêtements très « sculpturaux ». Comme j'avais la chance d'être mon propre maître, je n'imposais pas de limites à mon imagination !



N.E. : Ces objets de design ont-ils été commercialisés ?

P.C. : Très peu, hélas. Leur fabrication était beaucoup trop onéreuse. Imaginez-vous : dans notre usine de Saint-Ouen, nous transformions du bois venu directement des forêts en meubles laqués ! Ensuite la fabrication a été transférée en Italie. Beaucoup d'objets sont entièrement fabriqués à la main. Cela les rend inabornables financièrement. J'ai essayé d'en éditer certains en huit exemplaires. En revanche, de nombreuses pièces de vaisselle, de maroquinerie etc. ont été éditées sous licence, ont trouvé leur public et se vendent partout dans le monde.

N.E. : Comment pourriez-vous caractériser votre travail de designer ?

P.C. : La conception d'objets utilitaires est une source de créativité permanente.

Faire que l'objet utilitaire devienne sculpture, conjuguer fonction et esthétique, quel beau programme ! J'ai aussi travaillé pour l'industrie, en concevant des intérieurs de voiture par exemple. C'est très stimulant de se poser ce genre de problème. Cette dynamique a accompagné ma création dans la mode tout au long de ma carrière.

N.E. : Pensez-vous que design rime forcément avec luxe ?

P.C. : Non, au contraire, la conception d'objets utilitaires permet justement d'apporter un regard créatif accessible à un public bien plus large que celui de la mode. Ce n'est pas parce qu'une œuvre est bon marché qu'elle est moins pertinente. C'est la créativité qui compte et détermine la valeur de l'objet. ♦

Concept Créatif Pierre Cardin | Saint-Ouen
01 49 21 08 20 | www.pierrecardin.com



Pour la troisième année consécutive, Pierre Cardin, membre de la section des Membres libres, célèbre la sculpture contemporaine au château de Lacoste dans le Vaucluse. Après l'exposition inaugurale en 2010 qui rendait hommage aux sculpteurs de l'Académie des Beaux-Arts, puis en 2011, celle consacrée au mouvement dans la sculpture, l'édition de l'été 2012, dont le commissariat est toujours assuré par Lydia Harambourg, réunira des œuvres sur la thématique des relations possibles qu'entretiennent la sculpture et le design. Les œuvres sélectionnées auprès de sculpteurs et de designers internationaux mettront en évidence les similitudes esthétiques, les formes partagées dans des recherches parallèles pour une finalité autre, les matériaux en commun, mais aussi les différences. Ce qui rapproche et ce qui distancie des artistes ouverts sur la création, une et universelle.

Château de Lacoste, Vaucluse (84)
du 1^{er} juin au 30 septembre

À gauche : la nouvelle collection de lunettes de soleil au design innovant lancée pour l'été. Photo Jérôme Faggiano.

En haut : le jet d'affaires « designé » par le grand couturier. Photo DR.

Ci-dessus : mobilier conçu par Pierre Cardin, meuble Champignon laqué, 1978, et commode sur piètement en bronze, 1978. Photos Jérôme Faggiano

Ci-dessous : Archipelago, 2011, table-sculpture,
L. 300 cm x l. 92 cm x H. 74 cm, ébène et acier,
Éditions Diane de Polignac. Photo DR



« Aucune stratégie analytique élaborée, mais une ligne de conduite, telle un engagement éthique, l'a conduit à une remise en cause de l'environnement spatial et urbain depuis les quinze dernières années. L'ambiguïté ainsi formulée entre art décoratif et art plastique suggère un recul devant l'observation, avant que ne s'y mêle une forme de tendresse et de sensualité. S'y introduit une ironie qui détourne le graphisme pur au profit d'une perspective élargie dans un contexte tantôt intérieur, tantôt spatial. La remise en cause par Rougemont de la notion de design est significative de cette période féconde des années 70 et 80. Interrogation et questionnement, plus qu'interférence, sa recherche a ainsi ouvert une voie nouvelle sur les différents champs d'intervention de l'artiste plasticien. Faisant fi des contraintes fonctionnelles, ergonomiques d'un préalable dûment programmé, il se ressourçait de façon immédiate sur un dessin préparatoire ou une esquisse chromatique, avant de mettre en place, maquette à l'appui, les différentes solutions spatiales envisageables. En ce sens, il est un maître d'œuvre, qui, tel le metteur en scène d'un ballet ou d'un opéra, révèle un sens inconnu jusqu'alors à un livret trop anecdotique ou littéral. Ainsi fut-il l'un des premiers plasticiens à s'attacher aux environnements, à l'occupation d'espaces. Ce cheminement intellectuel, de nature philosophique somme toute, il l'a jalonné de différents schèmes : l'ellipse, le cylindre, la surface tramée qui, tour à tour, s'inscrivent sur ses différents supports. La relation à la couleur intervient dans un deuxième temps. L'organisation analytique de l'espace prime, relayée ensuite par le devenir d'un trait en sensibilité émotionnelle de lumière. Là encore, Rougemont saisit le spectateur à contrepied, le surprend dans un répertoire formel inattendu, auquel il imprime un sentiment charnel par la couleur. »

Daniel Marchesseau

Extrait du catalogue de l'exposition « Rougemont, espaces publics et arts décoratifs, 1965-1990 », au Musée des Arts décoratifs à Paris (1990).



Nadine Eghels : Vous êtes peintre, comment en êtes-vous arrivé à concevoir des objets ?

Guy de Rougemont : J'ai commencé par réaliser des volumes en carton, que je peignais de couleurs vives, et qui ne renvoyaient qu'à eux-mêmes. J'ai ensuite expérimenté d'autres matériaux plus sophistiqués, plus dignes, comme l'aluminium laqué. Ma préoccupation était d'expérimenter en trois dimensions mes recherches de peintre, de voir comment jouerait la lumière, comment s'accrocheraient les ombres. À un certain moment, portant un regard extérieur sur ces volumes sans fonction aucune, je me suis demandé pourquoi ne pas en faire des objets. Tel volume pourrait devenir une table, tel autre un guéridon. C'est ainsi que peu à peu je me suis mis à concevoir des objets, et qu'on m'en a commandé. À l'époque tout mon travail s'articulait autour de l'ellipse, seule figure géométrique à deux foyers, dont j'appréciais particulièrement la délicatesse des courbes. En

En haut : Leda, 2012, sculpture-lampe, H. 60 cm, laiton, feuilles d'or et laque sur bois, Éd. Diane de Polignac. Photo DR.

Au centre : Pop, 2012, sculpture-lampe, H. 40 cm, laiton, laque sur bois et bronze, Éd. Diane de Polignac. Photo DR.

À droite : Golden (or Silver) Clover, 2011, sculpture modulaire table-basse, D. 135 cm x H. 46 cm, laiton ou inox et laque, Éd. Diane de Polignac. Photo DR.

De la peinture au mobilier, de l'ellipse à la ligne serpentine, variations

Rencontre avec **Guy de Rougemont**, membre de la section de Peinture



arts décoratifs. À partir d'un volume, j'imaginai d'en faire une table par exemple, dès lors je choisissais le matériau (en général il s'agissait de métacrylates transparents ou colorés), et je suivais la fabrication. Pendant les années 70, ce travail nourrissait ma réflexion sur la polychromie des volumes. Par la suite j'ai eu d'autres commandes, avec des cahiers des charges très précis, beaucoup pour Samuel ou pour d'autres clients qu'il m'adressait, des tables, des commodes, des consoles, mais aussi des plateaux, de la vaisselle, des tapis, des plateaux, des lampes... La galerie Christiane Germain, intéressée par mon travail, a déclenché toute une production, et j'y ai pris goût !

N.E. : Comment a évolué ce travail ?

G.deR. : Au fil des années, je suis passé de l'ellipse au cylindre. Il y aura ensuite les surfaces tramées, et enfin la ligne serpentine. Mon travail s'organise chaque fois en périodes d'environ quinze ans, au cours desquels j'approfondis et j'épuise une forme. Mes productions de design sont souvent polychromes. Ce sont les œuvres d'un peintre, et le respect des contraintes de confort n'est pas prédominant !

N.E. : Quelles pièces de mobilier préférez-vous dans votre production ?

G.deR. : Il y a la très grande table *Archipelago*, en trois éléments, et la grande table basse *Trèfle d'or*. Il y a aussi une grande lampe, dans le même style. J'aime bien aussi le bureau *Diderot*, qui date de la période où je travaillais sur les surfaces tramées. Depuis l'an 2000 environ, tout mon travail s'organise autour de la ligne serpentine, que ce soit dans la peinture, la sculpture, les arts décoratifs (le design) ou les interventions artistiques dans l'espace public. ♦

associant des ellipses entre elles, on aboutit à des formes complexes, en deux dimensions sur les tableaux, en trois dimensions dans les volumes polychromes. J'en arrivais ainsi à générer des objets ayant une fonction sans être enfermé dans les contraintes du designer, qui a à fournir des dessins réalisables techniquement le moins cher et pour le plus grand nombre possible. Ma production se limitait à quelques exemplaires, qui ont marqué l'époque dans le domaine des

Philippe Starck l'électron libre

Philippe Starck est sans conteste l'un des plus fameux designers français. Sa création a fortement contribué à la diffusion du design depuis les années 70, et ses objets ont conquis un large public partout dans le monde. Cet artiste hors-normes, qui ne se revendique d'aucun courant, est animé d'une éthique personnelle qui fonde son rapport au monde. Entretien avec un électron libre.



Ci-dessous : bateau Tenders A, édition 2002. Photo DR.

À droite : chaise Zartan, 2012. « Avant, Robin des bois et Zartan étaient dans la même forêt avec le même bois. Maintenant Zartan est parti dans les champs et est revenu avec du lin » Philippe Starck. Photo DR.



Pendant que je nettoie la vie des gens, j'ai quelques visions, je construis quelques projets et quelquefois j'indique ou je dénonce des directions. Pour moi le design est un véhicule d'expression à finalité politique, au sens large du terme.

N.E. : Au sens de « comment on vit ensemble aujourd'hui » ?

P.S. : Surtout comment on devrait vivre. À longueur d'année je propose, dans la liberté la plus absolue, et ma tribu culturelle, sentimentale en dispose, l'accepte ou le refuse.

N.E. : Une très grande tribu ! Vos objets sont présents partout dans le monde...

P.S. : C'est une tribu mondiale, de gens intéressants, créatifs, assez rigoureux, très réactifs, des gens qui veulent construire leur monde et adhèrent aux propositions qui vont dans ce sens.

N.E. : Vous suivez votre parcours singulier mais en regardant le monde qui vous entoure. Selon vous, comment le design évolue-t-il depuis que cette pratique artistique est reconnue par tous, avec des expositions, des écoles, des galeries, un marché ?

P.S. : Je suis très peu au courant de tout cela, je vis assez isolé, je ne suis pas historien du design ni critique. Depuis cinquante ans, il y a eu le design scandinave, avec une très grande rigueur mais un peu ennuyeux, répétitif ; heureusement il a été enrichi ensuite par le design italien avec des maîtres extraordinaires comme Achille Castiglioni et son frère, comme Enzo Marie, comme Vico Magistretti, qui forgent une idée très rigoureuse du design, issue du ready-made : avec le minimum donner le maximum. C'est cela qui m'a intéressé dans le design, cette formidable intelligence constructive et la force politique à l'œuvre dans le travail de ces créateurs. Moi aussi je suis un fonctionnaliste, mais post-lacanien... le fonctionnalisme allemand du Bauhaus, des années 30, était réduit aux aspects matériels. Après on s'est aperçu que des paramètres immatériels étaient aussi à prendre en compte. Pour ma part je reste un fonctionnaliste pur et dur mais ayant intégré dans mes raisonnements des aspects plus « sentimentaux ». Plus tard le design est devenu à la mode, s'est diversifié dans plusieurs directions, plus ou moins souhaitables. Certaines vont vers l'artistique, des designers vont essayer de vendre très peu de pièces très chères dans des galeries d'art, je ne suis pas persuadé de l'élégance du procédé car quand on a la chance d'être visité par une bonne idée, on a le devoir de la partager avec un maximum de gens, l'élitisme des séries limitées me paraît

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivé au design, quel est votre parcours ?

Philippe Starck : Ce n'est pas moi qui ai choisi le design, c'est le design qui m'a choisi. Arrivé à mon âge je m'aperçois que c'était sûrement une faiblesse, car je regrette de ne pas avoir choisi un métier réellement utile, la médecine par exemple, où j'aurais pu sauver des vies. Il y a au départ un choix binaire fondamental entre les métiers qui sauvent des vies et les autres, et par bêtise j'ai opté pour un métier inutile. Alors pourquoi le design ? Parce que l'invention était une tradition familiale, mon père était un constructeur d'avions assez célèbre dans l'entre-deux guerres, les avions Starck étaient connus pour être les plus élégants comme les plus inventifs ; j'ai été élevé dans la conviction que la technologie peut tout résoudre et qu'il y a une réelle élégance dans l'ingénierie française. Ayant toujours vu mon père travailler à concevoir des avions, de nouvelles formes de voitures aussi, il était naturel pour moi de m'exprimer par le dessin et par la production d'objets. J'avais assurément des choses à dire, mais j'étais, et je suis encore, extrêmement asocial, dans la mesure où je n'ai toujours pas compris les tenants et les aboutissants de cette société, que j'en vis volontairement très éloigné. Mais à l'adolescence on aimerait plutôt être intégré, alors j'ai finalement saisi l'outil que je connaissais, la création, pour essayer de faire partie de cette société incompréhensible. C'est donc un parcours très personnel, sans aucune volonté de faire du design au

départ, simplement celle de m'exprimer de la manière qui m'était accessible. Je suis presque totalement autodidacte, mon ADN peut-être et ma formation inconsciente auprès de mon père m'ont amené à un niveau bien supérieur à ce qui pouvait être appris dans les écoles d'art.

N.E. : Votre formation n'est donc pas passée par une école d'art ?

P.S. : Non, j'y étais inscrit mais je n'y suis jamais allé, parce que je dessinais mieux que les professeurs qui y enseignaient. C'était clairement une perte de temps et j'ai commencé très tôt à faire des réalisations assez importantes, à dix-sept ans mes sculptures gonflables géantes étaient exposées au Grand Palais.

N.E. : Travailliez-vous déjà seul ou étiez-vous intégré dans un atelier ?

P.S. : J'ai toujours été seul, je n'ai jamais été employé par personne, ce qui me pose des problèmes parce que je ne sais pas vraiment comment gérer des affaires... je suis un cowboy solitaire, qui travaille dans mon coin, qui rumine, qui rêve et qui agit tout seul.

N.E. : Depuis l'adolescence, vous vous êtes donc consacré à ce travail de designer ?

P.S. : Depuis l'enfance à vrai dire, je dessinais, je transformais mes jouets, je construisais des objets, et c'est devenu une activité productrice vers dix-sept ans, de manière très organique, naturelle, sans aucune ambition de carrière, mais avec des visions extrêmement précoces et puissantes. À quatorze ans, je présentais qu'il fallait démocratiser la production créative, j'ai toujours eu une vision philosophique et politique de ma mission. C'était à la fois conscient et inconscient bien sûr, mais très jeune j'ai forgé une éthique et je n'en ai jamais

dérogé. Depuis je n'ai pas changé de direction, je fais toujours le même métier, et de la même façon.

N.E. : Étiez-vous soutenu par votre entourage familial ?

P.S. : Pas du tout, je vivais replié sur moi-même, je fuyais l'école et me cachais dans les bois ; j'étais sans dieu ni maître, ce qui est à la fois formidablement libérateur et très angoissant. Mais c'est ce qui m'a permis d'arriver avec des idées relativement fraîches et des propositions nouvelles. Personne ne m'a jamais donné de conseil, ni exprimé une opinion sur ce que je faisais, d'abord parce que je ne les sollicitais pas, ensuite parce que les gens avaient du mal à comprendre ce dont je parlais, enfin parce que c'était assez révolutionnaire dans le courant de pensée de l'époque. Je suis plutôt « autiste », j'ai peu de relations avec l'extérieur, quand on m'explique quelque chose je ne comprends pas, ce qui règle tout problème d'apprentissage. Ma seule manière de m'exprimer était, et reste, de dessiner mes rêves.

N.E. : Comment pourriez-vous définir le design ?

P.S. : Les réponses sont multiples. Pour certains, le design, c'est faire plus joli pour vendre plus. Pour d'autres, c'est faire de l'art. Ou de la mode. Ou simplement satisfaire son ego...

N.E. : Et pour vous, ce serait quoi ?

P.S. : N'ayant pas de théorie particulière sur ce métier que je n'ai pas choisi, mais que j'exerce de façon extrêmement empirique, naturelle, ce serait comme être une femme de ménage : j'ai un balai à la main (on croit que c'est un crayon mais c'est un balai) à l'aide duquel j'essaie de nettoyer la vie de ma famille, de mes amis, de ma société, et quelquefois avec le manche du balai, comme j'ai un peu de temps de rêver, je montre une direction. Voilà mon travail.

En haut, à gauche : montre O Ring, édition 2006 pour Fossil. Photo DR.

Au centre : luminaire Play with Dedon, édition 2010 pour Dedon. Photo DR.



foncièrement vulgaire. D'autres croient, à cause des médias, que le design s'apparente à la mode vestimentaire et doit en adopter les paramètres de vénalité, de cynisme et de vitesse de rotation ; je crois que c'est une grande erreur car on ne peut pas comparer l'élaboration et l'impact écologique, industriel et sentimental d'une mini-jupe et d'une chaise. La première peut être copiée dans la nuit, alors que produire une chaise valable, digne d'exister, représente cinq à six ans de développement. Il faut que tout puisse coexister, certes, mais je pense que la rigueur et l'honnêteté qui étaient structurelles dans le design sont des valeurs du futur.

N.E. : Quelles sont ces valeurs ?

P.S. : Ne pas être astreint par le commercial, ni par le temps, faire ce que l'on veut, ce que l'on peut, quand on peut, c'est un outil de liberté extraordinaire, qu'il faut respecter. Faire une chose dans laquelle on croit sans forcément en attendre un succès commercial, sans avoir à suivre les dictats d'un service de marketing, c'est inespéré, et cela peut se perdre par manque de rigueur. J'ai toujours été beaucoup plus sec, plus lent aussi que mes contemporains, je n'ai jamais été dans les courants de pensée dominants. Dans mon travail, la forme peut être diverse, puisqu'il y a quantité de fonctions différentes, mais le fond est toujours le même et je vois poindre aujourd'hui dans une très jeune génération un souci plus politique, plus écologique, plus responsable qui me fait très plaisir car c'est par là que l'esprit du design survivra au lieu d'être broyé dans une machine commerciale.

N.E. : Quels sont les objets de design qui vous tiennent le plus à cœur ?

P.S. : Ma nature un peu rêveuse, non croyante mais fondamentalement religieuse, ne m'a jamais porté vers un amour de la matière. Je n'aime que l'esprit, l'immatérialité, l'évocation, le mouvement. Ce n'est pas l'objet qui m'intéresse mais ce qu'il y aurait derrière. Dans ma façon de travailler, il n'y a pas d'objet qui ne soit issu d'un projet, d'un concept, d'une éthique, d'une vision. L'objet qui n'aurait pas été conçu dans ce sens n'a aucune valeur, aucune légitimité. Le mieux serait d'arriver à rendre le service en supprimant la dernière étape. L'augmentation de l'intelligence va avec la diminution de la matière. Donc je n'ai aucun objet « fondateur », il y a des choses dont je me sers, mes motos, mon ipod, mes bateaux.

N.E. : Y a-t-il un objet que vous voudriez inventer ?

P.S. : Je n'ai aucune ambition d'inventer un objet. Je voudrais surtout essayer avant de mourir de rééquilibrer l'erreur de ma vie, c'est-à-dire être enfin utile, ce qui ne passe pas par une production matérielle mais par l'action. Depuis des années je suis en mutation afin de me détacher de la matière, d'être un producteur d'idées et d'actions, assez rapides car il y a aujourd'hui des urgences dans la société, assez violentes car il y a besoin de force pour éloigner certains dangers, pour modifier certains enjeux vitaux, au sens propre. Je ne me préoccupe plus de matière, mais d'une façon de penser, d'une éthique. Je ne suis pas très drôle, mais foncièrement honnête et rigoureux, et très travailleur... À force de réflexion sur moi-même, j'arrive à vivre en cohérence avec mon éthique.

N.E. : Dans cette optique d'une plus grande utilité sociale ou politique, quel projet aimeriez-vous lancer ?

P.S. : Je m'efforce déjà de communiquer certaines idées, par exemple dans le cadre de la conférence annuelle TED qui se déroule aux Etats-Unis et rassemble les « cerveaux » de ce monde, qui ont chacun dix-huit minutes et se succèdent sur scène, une semaine durant, pour présenter des idées nouvelles et intéressantes pour l'avenir du monde. Depuis longtemps j'y participe chaque année, comme intervenant ou simplement comme auditeur. C'est le moyen de communiquer des idées pas trop bêtes à des gens qui ont peut-être les moyens de les faire résonner. Ensuite il y a le laboratoire de recherche fondamentale sur la créativité pure. Aujourd'hui on parle beaucoup de créativité mais il n'y en a jamais eu si peu. Il y a confusion entre la créativité et son application. Danse, musique, peinture, architecture, design etc. ne sont que des applications de la créativité. Il est important de revenir aux questions fondamentales. D'où viennent nos idées ? Einstein disait qu'il avait eu une intuition et avait passé sa vie à l'explorer. Notre espèce est la seule à avoir des idées, à avoir pris le contrôle de la qualité et de la vitesse des mutations, à travers l'intelligence, et c'est ce mystère que je voudrais approcher. Nous réunissons autour de nous des scientifiques de plusieurs disciplines, qui sont réellement dans la création et non dans son application, afin d'essayer de comprendre comment jaillit la créativité, et à partir de là comment elle pourrait être transmise, enseignée à tous ces gens qui ne se pensent pas créateurs, ou ne s'y autorisent pas, ou ne savent pas comment installer les conditions propices. Je pense que chaque individu recèle en lui une potentialité créatrice, qu'il pourrait développer si on lui montre comment. Nous ouvrons donc parallèlement à ce laboratoire de recherche une école qui assurera la transmission de ce savoir, lequel sera en permanence, remodelé, réactualisé, réactivé. Ce projet m'intéresse beaucoup, car peut-être pourrai-je là commencer à réaliser mon rêve, et tout simplement trouver une légitimité à exister. ♦

longtemps j'y participe chaque année, comme intervenant ou simplement comme auditeur. C'est le moyen de communiquer des idées pas trop bêtes à des gens qui ont peut-être les moyens de les faire résonner. Ensuite il y a le laboratoire de recherche fondamentale sur la créativité pure. Aujourd'hui on parle beaucoup de créativité mais il n'y en a jamais eu si peu. Il y a confusion entre la créativité et son application. Danse, musique, peinture, architecture, design etc. ne sont que des applications de la créativité. Il est important de revenir aux questions fondamentales. D'où viennent nos idées ? Einstein disait qu'il avait eu une intuition et avait passé sa vie à l'explorer. Notre espèce est la seule à avoir des idées, à avoir pris le contrôle de la qualité et de la vitesse des mutations, à travers l'intelligence, et c'est ce mystère que je voudrais approcher. Nous réunissons autour de nous des scientifiques de plusieurs disciplines, qui sont réellement dans la création et non dans son application, afin d'essayer de comprendre comment jaillit la créativité, et à partir de là comment elle pourrait être transmise, enseignée à tous ces gens qui ne se pensent pas créateurs, ou ne s'y autorisent pas, ou ne savent pas comment installer les conditions propices. Je pense que chaque individu recèle en lui une potentialité créatrice, qu'il pourrait développer si on lui montre comment. Nous ouvrons donc parallèlement à ce laboratoire de recherche une école qui assurera la transmission de ce savoir, lequel sera en permanence, remodelé, réactualisé, réactivé. Ce projet m'intéresse beaucoup, car peut-être pourrai-je là commencer à réaliser mon rêve, et tout simplement trouver une légitimité à exister. ♦

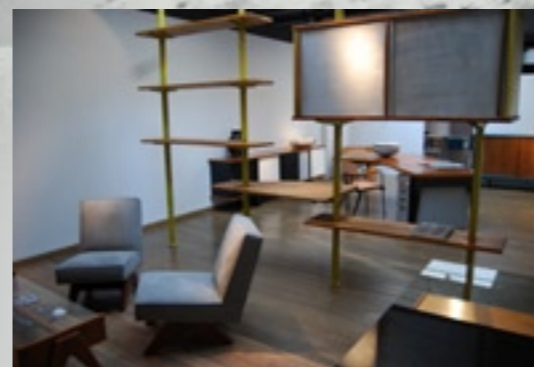
Philippe Starck | www.starck.com

En haut : automobile électrique V+, édition 2012 pour Volteis.

La galerie Jousse Entreprise

Parmi les premières galeries dédiées au design

Rencontre avec Philippe Jousse, directeur



Nadine Eghels : Comment est née cette galerie ?

Philippe Jousse : La rencontre avec l'œuvre de Jean Prouvé a été déterminante dans mon parcours. C'était le début des années 80, après l'ouverture du Centre Pompidou avec les grandes expositions pluridisciplinaires qui s'y sont succédé, j'ai ouvert un stand pour exposer ce mobilier aux puces de Clignancourt. Peu à peu, c'est devenu une passion, chercher les meubles et les objets, et la manière de les présenter, de les mettre en scène comme des œuvres d'art. C'était l'époque des premiers collectionneurs de design, les objets commençaient à entrer dans les musées et les grandes collections américaines. En 1989-90, ce fut la grande exposition Prouvé à Beaubourg. J'ai ouvert ma première galerie en 1989, avec des meubles de Prouvé, de le Corbusier et de Charlotte Perriand. C'était une nouvelle aventure. Pour la première fois dans l'histoire du mobilier, le dessin primait sur le matériau.

N.E. : Comment pourriez-vous caractériser le marché du design ?

P.J. : C'est un marché très porteur en ce qui concerne certains artistes, surtout lorsque les pièces ont été fabriquées en très petites séries. De nos jours la place de Paris est forte. On y trouve une sorte de synthèse de la production du XX^e siècle. L'œuvre de Jean Prouvé s'est développée en relation avec l'industrialisation, avec l'essor de l'automobile comme de l'aéronautique. Et puis il a envahi le domaine de la vie quotidienne, en proposant à travers les objets un nouveau style de vie. En France, Philippe Starck a beaucoup contribué à cette évolution, en inventant des objets domestiques où l'utilitaire se conjugue à l'esthétique, en équipant des hôtels et des lieux publics, une nouvelle façon d'habiter, de vivre.

N.E. : Comment votre métier évolue-t-il ?

P.J. : Aujourd'hui on ne trouve plus d'objets sur les sites industriels abandonnés ou reconvertis, on ne fait plus de récupération miraculeuse, notre métier se rapproche de celui d'antiquaire. On essaie malgré tout de trouver des pièces originales, parfois on les restaure, et on invente des modes de présentation originaux. Par ailleurs je m'attache maintenant à défendre l'œuvre de vidéastes dans ma galerie du Marais, afin de retrouver ce côté plus créatif que marchand. ♦

Galerie Jousse | www.jousse-entreprise.com

En haut : Roger Tallon, fauteuil, 1967, plastique et métal, 44 x 128 x 72 cm. Photo Marc Domage.

Au centre : vue de la galerie Jousse Entreprise, au cœur du quartier de Saint-Germain, à Paris. Photo CM Pezon.

Ci-dessus : Jean Prouvé, fauteuil Cité, dessin 131, 1933, métal, cuir et toile, 85 x 70 x 90 cm. Photo Adrien Dirand.

Le « mini-site » du dossier de la Lettre

Depuis le numéro 67, le dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* est accessible au format d'un « mini-site » internet, directement à partir de la page d'actualité du site de l'Académie des Beaux-Arts. En plus d'offrir une présentation adaptée à la lecture sur les écrans d'ordinateurs et de tablettes, les avantages de cette version sont, d'une part, de permettre aux moteurs de recherche, tels Google ou Yahoo, de référencer le contenu des articles et de le proposer rapidement aux internautes, et, d'autre part, grâce aux liens présents dans les textes, de rediriger ces mêmes visiteurs vers les sites et pages officiels des auteurs, des membres de l'Académie et de l'institution. Ce « mini-site » constitue un outil complémentaire à ceux déjà existants, contribuant à renforcer la présence de l'Académie sur internet, la diffusion de son actualité et des travaux de ses membres. ♦

www.academie-des-beaux-arts.fr

Distinctions

Le 2 avril 2012, l'Académie des Sports a remis à **Régis Wagnier**, membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, le Prix Henri Desgrange 2011 pour son film *La ligne droite*. Ce prix récompense un journaliste, auteur ou artiste français ayant, dans l'exercice de sa profession, le mieux servi la cause sportive, soit par son action, soit par la qualité de ses écrits, de ses missions ou images.

Patrick de Carolis, membre de la section des Membres libres, a été promu Officier dans l'ordre national de la Légion d'honneur.

Aymeric Zublena a été élu Président du Conseil artistique de l'Académie de France à Madrid - Casa de Velazquez.

Publication

Parution, aux éditions Ajatel, de l'ouvrage *Jacques Treffel en son temps*, recueil de témoignages en hommage à **Jacques Treffel** (1922-2008). Ardent défenseur de la Francophonie, ce haut fonctionnaire du ministère de l'Éducation nationale, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts et Président de l'Association des Membres de l'Ordre des Palmes Académiques (1973-2008), fit rayonner l'excellence scolaire et la culture française.



Antoni Tàpies

Élu en 1994 membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, Antoni Tàpies est décédé le 6 février 2012 à Barcelone où il était né en 1923. Reconnu internationalement comme un des peintres les plus importants du XX^e siècle, l'artiste catalan a pratiqué une esthétique de la pauvreté, préfigurant la notion d'*arte povera*, à partir de matériaux de récupération qu'il détourne de leur fonction et qui n'ont de sens que dans la mesure où il les transfigure en symboles de l'usure du temps. Ses signes universels se prêtent à toutes les interprétations, humaines, politiques, religieuses. En pratiquant ce qu'il appelle « la méthode de la non-méthode », son geste inscrit, conjure et juggle l'image pour un art métaphysique et moyen de connaissance. Dès 1946 il expérimente les grattages et les graffiti sur ses hautes pâtes. Cette période murale renvoie à l'étymologie de Tàpies : *tapiar* en catalan ne signifie-t-il pas mur ? Ces surfaces s'offrent à l'aventure alchimique des médiums : sable, plâtre, résines, poudres de marbre intégrés à l'huile, aux pigments sourds, au noir mystique qui dialogue avec le blanc de la toile. Le bois, la tôle, le carton d'emballage, les serviettes pliées, les cordes cohabiteront plus tard avec des objets quotidiens, témoins de la nature des choses desquelles naît l'œuvre. La signalétique de Tàpies vaut comme thématique identitaire, avec la croix, des lettres, des empreintes de mains, de pieds, évoquant des ex-votos. Sa peinture reste une méditation poignante sur la destinée humaine. En 1994 le musée du Jeu de Paume à Paris lui avait consacré une rétrospective. À Barcelone une fondation qu'il avait créée en 1984 porte son nom. ♦

Lydia Harambourg, historienne critique d'art, membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts.

En haut : Cartó amb T negra, 2000.
© Fundació Antoni Tàpies, Barcelona / Vegap, 2001.



Pierre Schoendoerffer

Notre confrère le cinéaste Pierre Schoendoerffer, vice-président de l'Académie, nous a quittés le 14 mars 2012. Ses funérailles ont rassemblé aux Invalides de nombreux admirateurs de l'homme comme de l'œuvre. Parmi eux, le Premier ministre François Fillon, dont voici des extraits du discours.

« Pierre Schoendoerffer, ce sont ses propres mots, avait de toute évidence quelque chose à dire, à nous dire. Il fut le témoin puis le peintre des sagas lointaines et décriées.

Et toute sa vie de combattant, de reporter, d'écrivain, de cinéaste atteste l'étendue de son talent et la profondeur de son humanisme. S'il choisit d'abord le cinéma parce qu'il ne jugeait pas sa plume à la hauteur de son ambition, s'il choisit d'entrer au Service cinématographique des armées parce que les portes des producteurs restaient fermées, il fit de ces choix une vocation sublime. Sublime car elle servait un intérêt supérieur, un intérêt qui n'était ni le sien, ni celui de la pensée dominante, ni celui de la myopie politique qui ne sut ni éviter la tragédie des conflits coloniaux, ni célébrer l'honneur de ceux qui en revinrent déchirés par l'épreuve.

Un intérêt qui s'incarnait alors en ces hommes et ces femmes à l'engagement sacrificiel, prêts à mourir sur un sol qui n'était pas le leur pour ne pas trahir les couleurs qu'ils portaient. [...] De ses trois années de guerre en Indochine, où il partagea toutes les épreuves de ses frères d'armes, des sauts sur Diên Biên Phu avec le 1^{er} Régiment de chasseurs parachutistes au camp de prisonniers, il disait qu'elles avaient de quoi remplir une vie entière.

Tant de bravoure et tant de souffrance, tant de fraternité et tant d'amis disparus, tant d'amertume et

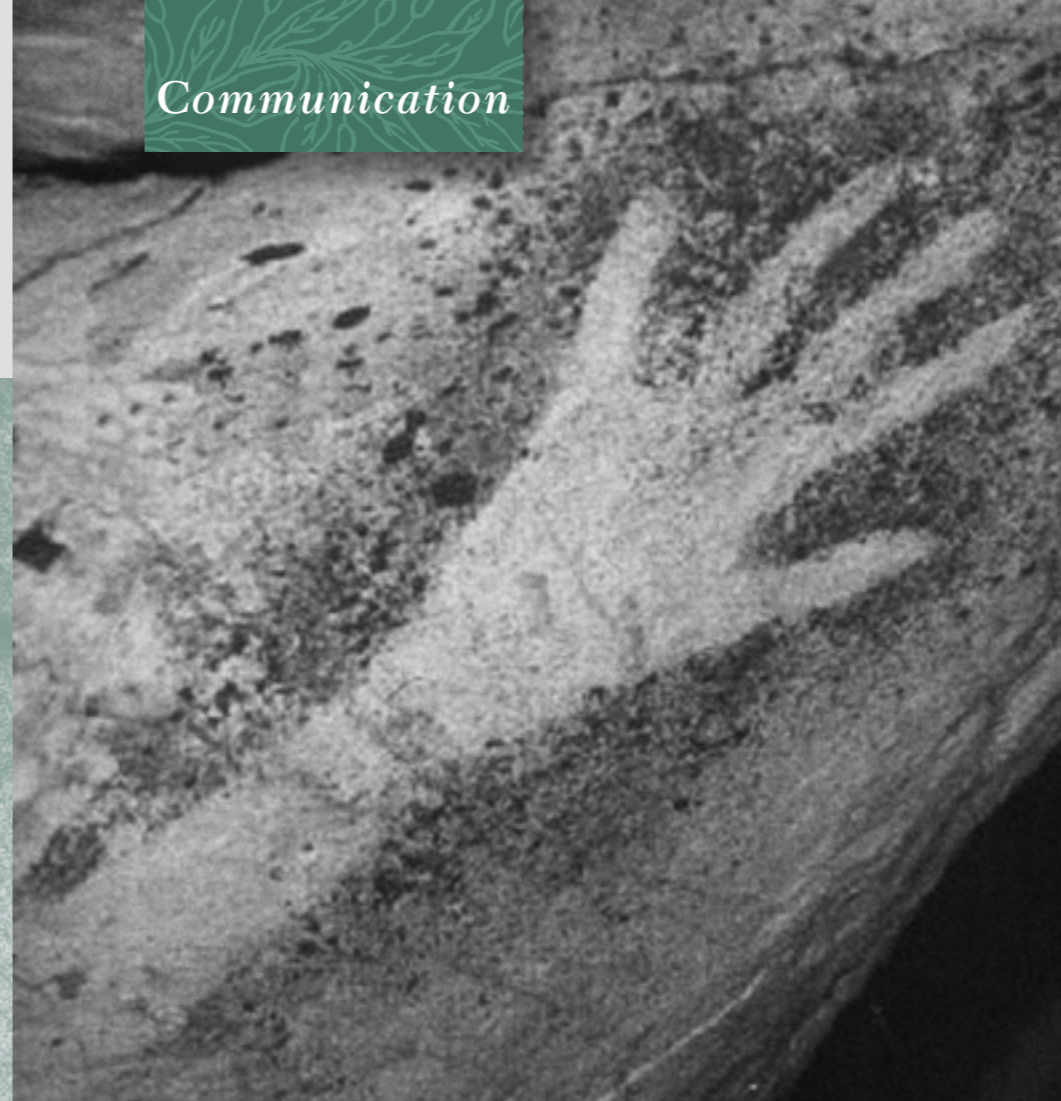
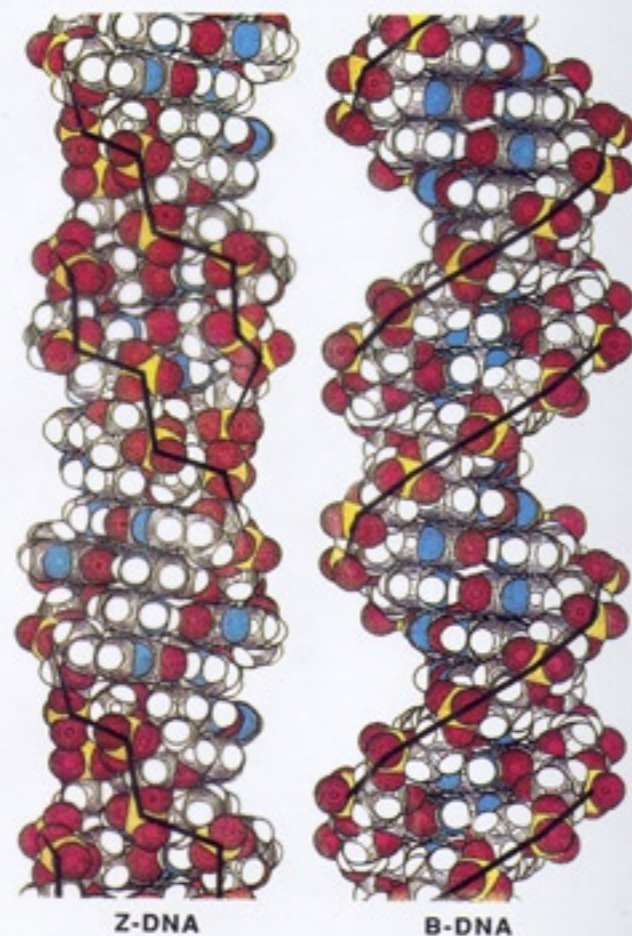
pourtant tant d'amour pour ces terres d'Indochine : oui il y avait là de quoi remplir une vie entière. Mais de ces trois années, Pierre Schoendoerffer fit alors une œuvre d'art dont la lueur scrutait le cœur battant et vacillant des hommes de devoir. [...] La 317^e Section, Le Crabe Tambour, Diên Biên Phu, sont les volets magistraux de cette œuvre qui rendit leurs lettres de noblesse à l'engagement de nos militaires, à cette jeunesse dont on ne dira jamais assez combien elle souffrit de l'incompréhension, du rejet et parfois de l'oubli de certains de nos compatriotes. Parce qu'il fut l'un des leurs, parce qu'il s'exposa aux mêmes dangers et aux mêmes souffrances, Pierre Schoendoerffer noua des liens très forts avec ses frères d'armes. Distingué par la Médaille Militaire, par la Croix de Guerre des théâtres d'opérations extérieures et par la croix du combattant volontaire, il devint soldat de 1^{re} Classe d'honneur du 1^{er} Régiment de chasseurs parachutistes en 2006. »

En haut : Pierre Schoendoerffer, au centre, sur le tournage de *La 317^e Section*, réalisé en 1965, avec Jacques Perrin et Bruno Cremer. Photo DR.

La biologie, l'art et les molécules

Par François Gros, Secrétaire perpétuel honoraire de l'Académie des Sciences

Art et Science constituent à première vue deux univers bien distincts, deux formes d'expression relevant de facultés très différentes du cerveau humain. Leurs relations, leurs affinités éventuelles, ont déjà fait l'objet de multiples réflexions.



La grotte Cosquer, dans les Bouches-du-Rhône, recèle une série de mains négatives sur fond de charbon de bois pulvérisé. Photo DR.

Après avoir illustré par plusieurs exemples l'attraction de très nombreux scientifiques pour l'art ainsi que leur engagement fréquent dans sa pratique (peinture, musique, etc.) et, symétriquement, l'intérêt qu'éprouvent souvent les artistes pour les découvertes scientifiques, le conférencier s'efforce d'expliquer cette convergence. Pour lui, elle serait due à un goût partagé pour la recherche. Celle-ci dénote en effet un certain esprit d'aventure, d'attrance pour ce qui est - pour partie - « inattendu », non exempté de charge émotionnelle ! Elle s'adresse dans l'un et l'autre cas à l'imagination.

Encore convient-il de s'interroger sur la nature de ce que l'on entend par « création » dans la démarche du scientifique, d'une part - laquelle débouche en principe sur « les lois de la nature » - et chez l'artiste d'autre part, dont l'œuvre tout entière personnelle repose souvent sur la représentation d'objets artificiels. S'intéressant ensuite, et par enchaînement au concept d'esthétique et à l'importance qu'il peut revêtir aux yeux du savant comme à ceux de l'artiste, le conférencier s'étend sur la notion de symétrie.

Il s'attache à examiner dans quelle mesure le principe de symétrie joue un rôle important à l'échelle moléculaire. Plus précisément, l'agencement symétrique des molécules aurait-il constitué le véritable principe d'auto-organisation à l'ère dite « pré-biotique » (aux origines de la vie, il y a environ quatre milliards d'années) pour guider les premiers assemblages moléculaires ayant précédé l'apparition des cellules vivantes ?

Après avoir passé en revue et commenté les structures des principaux « bio-polymères », intervenant aujourd'hui dans la vie cellulaire (ADN, ARN, protéines) il propose que la vie, dans son émergence et son foisonnement, aurait plutôt découlé de l'asymétrie. Ainsi bien que l'ADN - la plus connue par le public des macromolécules ! - reflète une structure symétrique en double hélice, dont la stabilité en a fait la gardienne du code génétique et de notre hérédité, il n'en est pas moins dépourvu de pouvoir catalytique. Il en va de même pour certaines protéines aux « motifs » d'agencement réguliers, intervenant dans le revêtement des tissus, ou la rigidité de certaines structures. En revanche, c'est l'apparente irrégularité des formes (leur structure tridimensionnelle complexe, très souvent asymétrique) qui a imparti aux protéines enzymes et à certains ARN leur aptitude à catalyser les réactions biochimiques propres à la vie, grâce à leur faculté de reconnaissance spécifique dans l'espace, qui leur permet d'agir sur d'autres molécules (substrats), propriété à l'origine du métabolisme et de l'ensemble des processus physiologiques.

Ainsi, pour le conférencier, la symétrie au sein du monde vivant serait synonyme de stabilité, tant mécanique (éléments de la charpente cellulaire) que génétique (transmission des caractères héréditaires). L'asymétrie moléculaire, en revanche, aurait conféré à la cellule dès les origines de la vie, son caractère dynamique, caractère que traduisent aujourd'hui ses multiples activités métaboliques et son interaction avec le milieu.

Pour conclure, le conférencier revient sur les affinités respectives de l'art et de la science et se félicite de ce que l'Institut de France en permette un fréquent rapprochement. ♦

Grande salle des séances, le 7 décembre 2011

Représentations animales diverses, mais aussi traces du corps humain, et plus spécifiquement de la main. Au-delà de l'émotion qu'elles suscitent, comment interpréter ces marques qui nous interpellent du fond des temps ?

Avec l'arrivée d'*Homo sapiens* en Europe occidentale il y a quelque 40 000 ans, apparaissent les premières représentations figurées sur les parois des grottes. Parmi les thèmes épiques de l'art animalier, se lisent des images de mains : traces de doigts ou empreintes inscrites dans la terre argileuse ; mains positives, résultant de l'application directe de la paume enduite de pigment ; mains négatives, dont le contour est souligné de couleurs appliquées ou soufflées sur la paroi. Ce thème est surtout représenté dans l'aire cantabrique, à l'époque Gravettienne (- 29 000 à - 22 000). À Gargas et Cosquer, des mains négatives comportant des doigts « incomplets » - en fait plutôt repliés - figurent des signes de chasse ; à Pech Merle elles entourent, en contraste rythmique avec des ponctuations, la silhouette de chevaux...

Sans doute ce thème de la main est-il universel, présent dans l'art rupestre du monde entier : faut-il lire ces figures comme élément du « vocabulaire » d'une langue universelle qui reste à déchiffrer, et interroger la « syntaxe » des contrastes (mains positives / négatives ; cernées de pigment noir / rouge ; isolées / en grand nombre, visibles / cachées...), des associations et des proximités avec d'autres figurations (symboles sexuels, signes géométriques, différentes espèces animales) ? Ces mains imposées sur la paroi

Symbolique de la main dans l'art paléolithique

Par Claudine Cohen, philosophe, historienne des sciences à l'École des hautes études en sciences sociales

témoignent-elles de cérémonies chamaniques, de jeux, de rituels thérapeutiques, de cérémonies d'initiation, d'une appartenance clanique ? Dans la variété et la multiplicité de leurs localisations et de leurs occurrences, au cours des millénaires, il ne semble guère possible d'en produire une interprétation univoque.

Inscription du corps et du souffle, ces images de mains d'adolescents et d'enfants, d'hommes et de femmes, restent parmi les plus émouvantes et les plus troublantes expressions qui nous soient parvenues de nos ancêtres paléolithiques. ♦

Grande salle des séances, le 7 mars 2012

Calendrier des Académiciens

Louis-René Berge

Expose dessins et gravures à la Galerie Nabokov, à Paris, du 2 au 19 mai.

Yann Arthus-Bertrand

La soif du monde, film sur l'eau réalisé avec Baptiste Rouget-Luchaire et Thierry Piantanida a été diffusé sur France 2, et a également été présenté à l'occasion du Forum Mondial de l'eau qui s'est tenu à Marseille du 12 au 17 mars dernier.

Lucien Clergue

Conférence « 60 ans de photographies », à Varsovie, mi-mai
Participe au Festival de photo « L'Afrique » avec vingt tirages réalisés à Abidjan en 1975, à Angoulême.
Conduite du stage « Le Nu en lumière naturelle », en Picardie, du 8 au 10 juin.

Édith Canat de Chizy

Parution de son CD *Times* chez Aeon, qui a été sélectionné pour le Grand Prix Lycéen des Compositeurs 2011.
Hommage à Jeanne d'Arc pour soprano, récitant et orchestre d'harmonie, par l'Orchestre d'Harmonie de la Région Centre, à la cathédrale d'Orléans, le 4 mai, et au centre culturel de Patay, le 16 juin.
Over the sea pour trio à cordes, accordéon et électronique, commande de l'Ircam, par le Quatuor Diotima et Pascal Contet, au Théâtre des Bouffes du Nord, à Paris, dans le cadre du Festival Agora, le 11 juin.

Patrick de Carolis

Diffusion de sa nouvelle émission culturelle, *Le Grand Tour*, sur France 3, le 4 avril à 20h35.

Erik Desmazières

Participera au Salon du dessin qui se tiendra au Palais de la Bourse avec la Galerie Ditesheim de Neuchâtel (Suisse), du 28 mars au 2 avril.

Claude Parent

Monsieur Parent, film de Brigitte Cornand, a été projeté au Centre Pompidou, à Paris, le 27 mars.

Laurent Petitgirard

Dirigera son *Concerto pour violoncelle* avec l'Orchestre National d'Ukraine et Serge Slovachevsky, à Kiev, le 18 mai.

Guy de Rougemont

Exposition intitulée « Rougemont Lumières », à la galerie Detais, à Paris, jusqu'au 28 avril.

Vladimir Velickovic

Exposition de dessins récents au Musée des Beaux-Arts de la Havane, à partir du 3 mars.
Parution d'un essai, *Les Métamorphoses du sacré*, par Amélie Adamo.

Page 1 et ci-dessous : Philippe Starck, automobile électrique V+, édition 2012 pour Volteis.



L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2012

Président : François-Bernard MICHEL

SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Édith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.