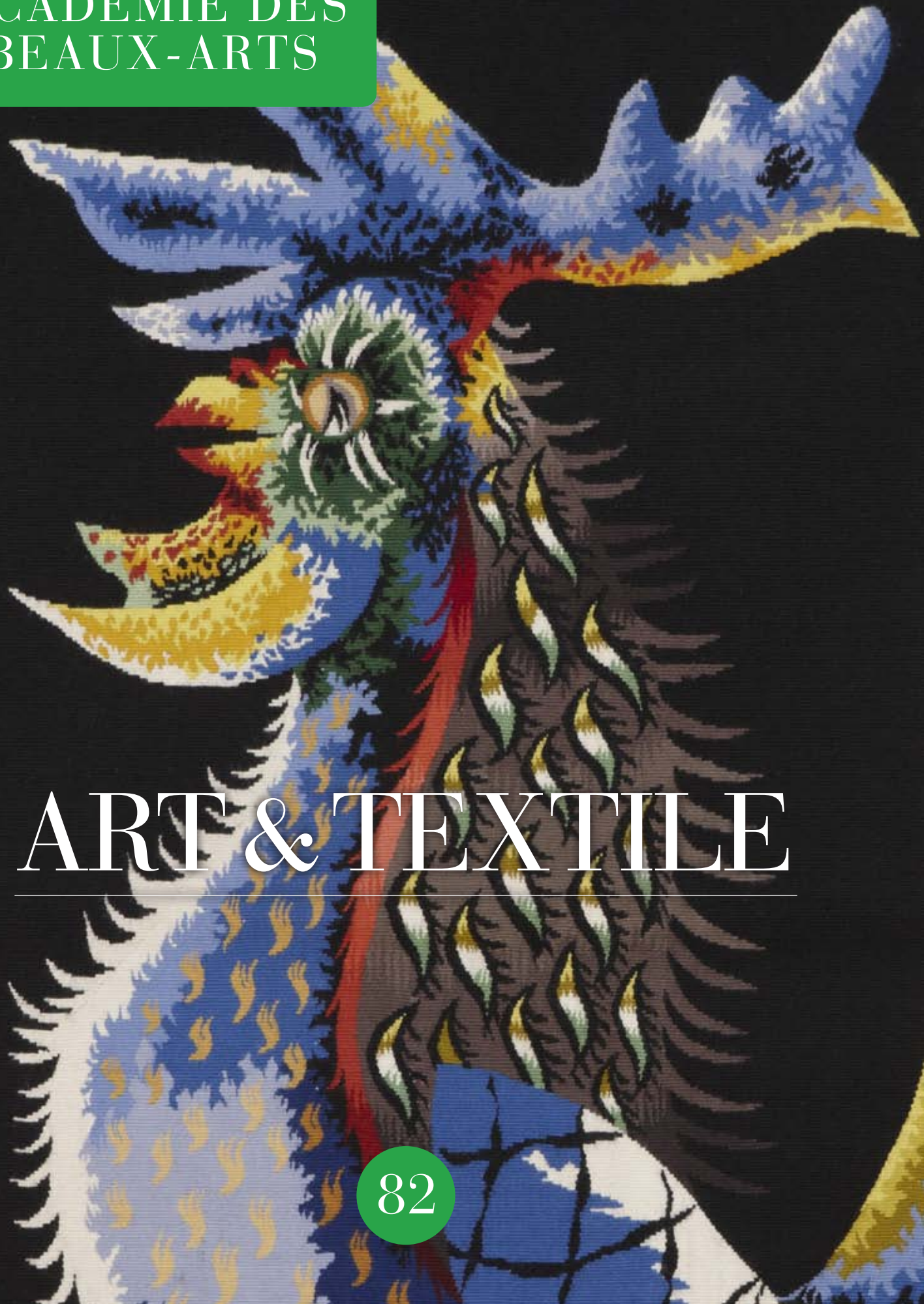


LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

ART & TEXTILE

82



Éditorial

Inscrit dans les commémorations nationales de 2016, le cinquantenaire de la disparition de Jean Lurçat (1892-1966), peintre et rénovateur de la tapisserie, a orienté le choix du dossier de cette nouvelle *Lettre*, consacré à l'art textile. Le Secrétaire perpétuel, Arnaud d'Hauterives, évoque la genèse de la Fondation Jean et Simone Lurçat, fondation de l'Académie des Beaux-Arts, dans le chapitre dédié à l'œuvre de cet artiste qui fut membre de notre académie, de 1964 à 1966.

La tradition plurimillénaire du textile repose sur un long héritage artisanal et économique en phase avec une créativité dont le Musée de l'Impression sur Étoffes à Mulhouse et le Musée historique des Tissus à Lyon témoignent par l'exceptionnelle richesse de leurs collections. Ces institutions en conservent la longue histoire patrimoniale et la mémoire historique, technique et artistique en étroite relation avec un métier qui évolua peu jusqu'à l'invention du métier de Jacquard à Lyon. La ville est le point d'ancrage d'une tradition du dessin perpétrée par les écoles et les fabriques où s'illustrèrent les dessinateurs-ornemanistes tels que Jean Pillement, Philippe de la Salle, tandis que les commandes royales et impériales stimulent une inventivité ornemaniste du textile lyonnais. Au xx^e siècle, la tradition se renouvelle des créations de Raoul Dufy, Sonia Delaunay. De nouvelles matières textiles inspirent les créateurs de la mode.

Quant à la tapisserie contemporaine, héritière d'une pratique universelle, elle s'aventure sur d'autres terrains. Elle expérimente des matériaux nouveaux qui engendrent d'autres techniques, s'ouvre à l'espace et quitte le mur pour le volume et la troisième dimension au milieu des années soixante. La Biennale internationale de la tapisserie de Lausanne (1962-1995), créée à l'instigation de Pierre-Paul et de Jean Lurçat, a permis à de nombreux artistes de repenser le textile, promu au rang d'œuvre d'art.



Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Édouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.fr

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.

numéro 82
été 2016

Éditorial • page 2

Réception sous la coupole :

Dominique Perrault

• page 3

Exposition :

Musée Marmottan Monet

« **Hodler, Monet, Munch**

Peindre l'impossible »

• pages 4, 5

Dossier :

« **Art & textile** »

• pages 6 à 33

Élections :

Bruno Barbey, Astrid de la Forest,

Jean Gaumy, Sebastião Salgado

• pages 34, 35

Hommage :

Eugène Dodeigne

Intervention en séance :

Jean-Marc Bustamante

• page 36

Expositions :

Fondation Pierre Gianadda

« **Zao Wou-ki** »

Paris-Pékin

« **Échanges artistiques** »

• page 37

Expositions :

Nantes

« **La Casa de Velasquez** »

Bibliothèque Paul-Marmottan

« **Carrosses** »

Parution

• page 38

Communication :

« **La collection de tableaux**

du roi Louis XIV »

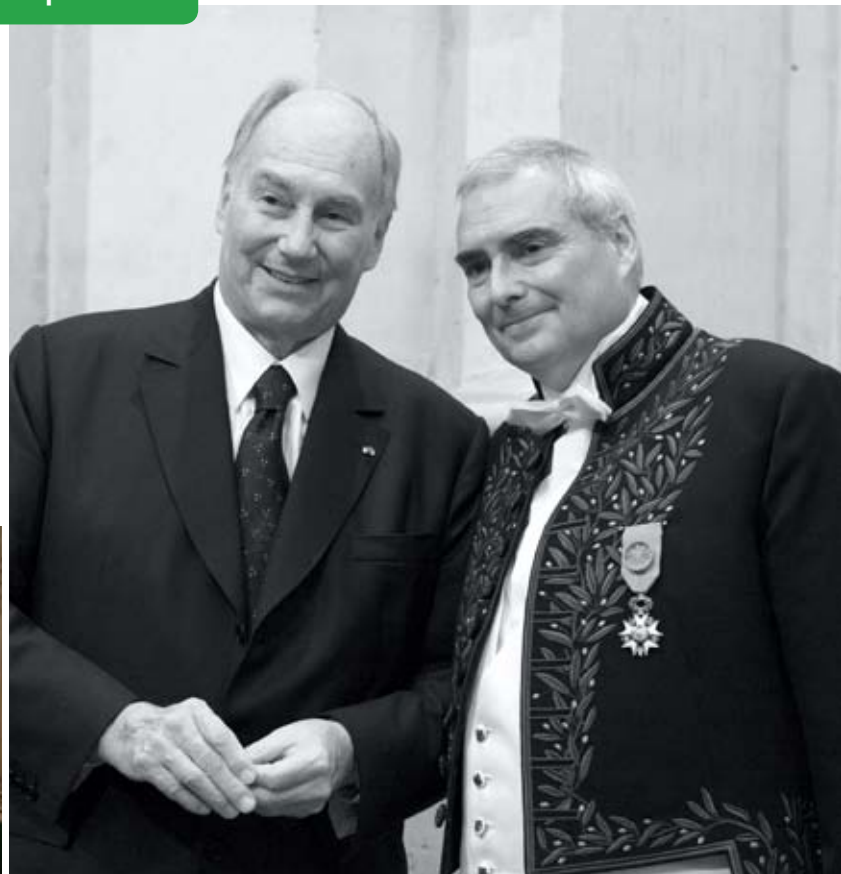
Par **Arnauld Brejon de Lavergnée**

• page 39

Calendrier des académiciens

• page 40

DOMINIQUE PERRAULT



Le mercredi 22 juin, Dominique Perrault, élu membre de la section d'architecture le 25 février 2015 au fauteuil précédemment occupé par Marc Saltet, était reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère, S.A. Karim Aga Khan IV, sous la Coupole de l'Institut de France.



Né en 1953, Dominique Perrault mène une carrière internationale d'architecte et d'urbaniste après des études à l'école des Beaux-Arts, à l'ENPC et à l'EHESS. Son activité d'enseignement à l'EPFL et de recherche, sa participation aux grandes manifestations culturelles, ses nombreux écrits et conférences en font un acteur engagé dans le débat architectural contemporain. Dominique Perrault a été élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur en 2012, tandis que son œuvre a reçu de prestigieuses distinctions, tel le Praemium Imperiale remis par la famille impériale du Japon en 2015 ; son travail est également entré dans les collections des plus grands musées du monde.

Rappelant la proximité entre aménagement du territoire et politique, chaque projet est l'occasion d'établir une vision prospective, stratégique et humaniste, dépassant la seule question programmatique. De fait, l'œuvre de Perrault mêle l'échelle de la ville et celle de l'architecture de façon indissociable. Parmi les réalisations emblématiques : la Bibliothèque nationale de France, lauréate du prix Mies van der Rohe en 1997, le vélodrome et la piscine olympique de Berlin, l'extension de la Cour de justice de l'Union Européenne à Luxembourg, dont la troisième tour sera bientôt mise en chantier, le centre olympique de tennis à Madrid, le campus de l'université féminine Ewha à Séoul, couronné du Seoul Metropolitan Architecture Award, ou encore la tour Fukoku à Osaka.

La production récente témoigne d'un intérêt accru pour la question patrimoniale : Perrault a ainsi été choisi pour mener la réhabilitation du Pavillon Dufour à Versailles, achevée au printemps 2016, la restructuration de l'Hippodrome de Longchamp et de la

Poste du Louvre. Autres projets à l'étude : la gare emblématique du Grand Paris Express à Villejuif Institut Gustave-Roussy, l'étude urbaine du village olympique de la candidature Paris 2024. La réflexion sur grande échelle se poursuit également à l'Atelier international du Grand Paris, dont Perrault est membre du Conseil scientifique depuis 2012. En 2016, le Président de la République lui confie une mission d'étude et d'orientation sur l'avenir de l'île de la Cité dans les vingt-cinq années à venir.

L'architecture de Dominique Perrault témoigne d'une sensibilité particulière pour la géographie d'un lieu, qui s'adosse à une culture artistique très contemporaine. Un autre axe de lecture de son œuvre est le *Groundscape* : depuis la BnF, nombreux sont les projets qui investissent l'épaisseur du sol, source de multiples potentialités et nouveau paysage à explorer. Ces travaux de recherches sont issus de l'exposition monographique que le centre Pompidou lui a consacrée en 2008 et font suite à sa nomination comme commissaire du Pavillon Français à la Biennale d'Architecture de Venise en 2010. ■

À gauche : Dominique Perrault était entouré de ses confrères de la section d'Architecture, André-Charles Perrot, Aymeric Zublena et Yves Boiret.

En haut : S.A. Karim Aga Khan IV et Dominique Perrault.

Ci-dessus : Dominique Perrault accompagné d'Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie.

Photos Juliette Agnel

Musée Marmottan Monet

“HODLER, MONET, MUNCH PEINDRE L'IMPOSSIBLE”



Le Musée Marmottan Monet présente, du 15 septembre 2016 au 22 janvier 2017, l'exposition « Hodler Monet Munch – Peindre l'impossible ». Conçue par Philippe Dagen, critique et historien de l'art, une exposition originale qui réunit trois peintres d'écoles et d'origines différentes, mais proches dans leur processus créatif.



Pourquoi réunir le temps d'une exposition Ferdinand Hodler, Claude Monet et Edvard Munch ? Un Français né en 1840 et mort en 1926, un Suisse né en 1853 et mort en 1918 et un Norvégien né en 1863 et mort en 1944 : la composition du trio peut paraître étrange. Ils ne se sont même pas rencontrés, et, s'il ne fait aucun doute qu'Hodler et Munch ont souvent regardé Monet, la réciproque n'est pas démontrée. Circonstance aggravante : l'histoire de l'art a pris l'habitude de les classer dans des catégories différentes, impressionnisme, postimpressionnisme ou symbolisme.

Or c'est ce classement que l'on se propose de remettre en cause en montrant que leurs œuvres ont bien plus à se dire entre elles qu'on ne le croirait. Une évidence historique d'abord : ces peintres sont des contemporains, bien qu'ils appartiennent à des générations différentes. Ils vivent dans le même monde en cours de mutation, l'Europe d'avant et d'après la Première Guerre Mondiale. Ils en éprouvent les mutations techniques, politiques et sociales. Celles-ci affectent leur mode de vie et leurs pratiques artistiques. Ainsi tous trois sont-ils des voyageurs et découvrent

des lieux et des motifs auxquels, un demi-siècle plus tôt, ils n'auraient pu accéder. Monet se rend en Norvège, Hodler monte jusqu'aux glaciers alpins, Munch va et vient du nord au sud de l'Europe. Ainsi sont-ils aussi les contemporains du développement accéléré des sciences physiques et naturelles qui procèdent par expérimentations et séries – modèles que tous trois, à des degrés divers, introduisent dans leur processus créatif.

Ces expérimentations, ces séries, c'est-à-dire une conception méthodique, tous trois la mettent en œuvre pour affronter les difficultés de la représentation de motifs qui, en raison même de leurs particularités, deviennent pour eux des obsessions. « J'ai repris encore des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond... c'est admirable à voir, mais c'est à rendre fou de vouloir faire ça. » Ces mots sont de Monet, mais ils pourraient être ceux du peintre qui, jusqu'à sa mort, s'obstine à étudier l'horizon des Alpes depuis sa fenêtre, de l'aube au crépuscule – Hodler. Ou de celui qui, insatisfait, revient





jusqu'à la dépression sur les mêmes motifs, une maison rouge, des marins dans la neige, le couchant regardé en face, la nuit boréale – Munch.

Comment peindre de face l'éclat éblouissant du soleil, avec de simples couleurs à l'huile sur une simple toile ? Comment peindre la neige dont l'éclat et la blancheur ne cessent de varier à la moindre nuance de la lumière ? Comment suggérer les mouvements et variations de la lumière sur l'eau, malgré l'immobilité de la peinture ? Tous trois mettent ainsi la peinture à l'épreuve de l'impossible.

L'exposition les suit pas à pas dans ces recherches en comparant sans cesse leurs tentatives, en organisant des confrontations visuelles entre les trois artistes dans un espace repensé pour l'occasion afin d'accueillir une vingtaine d'œuvre de chacun. Les sujets, c'est-à-dire les problèmes : haute montagne, soleil, neige, eau vive. Le parcours les réunit une dernière fois sous le signe de la couleur déglacée du devoir d'imitation, jusqu'à leurs œuvres

ultimes, elliptiques et libres – si libres qu'elles n'ont guère été comprises de leurs contemporains. Grâce à un partenariat exceptionnel entre le Munchmuseet d'Oslo et le Musée Marmottan Monet, elle présente des œuvres du peintre norvégien qui, pour certaines, n'ont jamais été vues à Paris. La générosité de plusieurs collections privées suisses permet d'y réunir un ensemble Hodler non moins exceptionnel, que ce soit par sa qualité ou sa rareté. ■

À gauche : Ferdinand Hodler, *Le Lac de Thoune avec le Stockhorn*, 1904, huile sur toile, 71 x 105 cm. Collection Christoph Blocher

Au centre : Claude Monet, *Coucher de Soleil*, 1883, huile sur toile, 60 x 73 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy © C. Philippot

Ci-dessus : Edvard Munch, *Avenue sous la neige*, 1906, huile sur toile, 80 x 100 cm. Musée Munch, Oslo © Munch Museum



Pierre Cardin et Lauren Bacall, essaiage de la « Cardine »,
robe moulée en tissu synthétique, 1968. © Archives Pierre Cardin



ART & TEXTILE

LA FORME ET LA MATIÈRE : UNE SCULPTURE VIVANTE

Entretien avec **Pierre Cardin**, Membre libre par **Lydia Harambourg**, historienne de l'art, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Lydia Harambourg : Pierre Cardin, vous êtes un créateur internationalement reconnu. De vos multiples activités en soixante ans de création, il en est une qui vous a rendu plus particulièrement célèbre, la couture. Si votre marque compte parmi les plus connues au monde, la griffe Pierre Cardin est indissociable d'un style identitaire qui incarne notre époque. D'où vous est venu le goût des tissus jusqu'à déclencher chez vous ce désir de création toujours aussi actif et pertinent ?

Pierre Cardin : Mon expérience précoce avec le tissu remonte à l'apprentissage que j'ai fait chez un tailleur à Saint-Étienne où mes parents qui avaient fui le fascisme et quitté la Vénétie en 1924, s'étaient installés. J'avais quatorze ans et j'ai découvert la sensation tactile et la beauté des étoffes en allant dans une usine de la ville. A Vichy pendant l'Occupation, je continue d'apprendre le métier dans la Maison Regoli avant de débarquer à Paris en novembre 1945 avec un petit bagage et une lettre pour Madame Paquin. Son atelier me confronte à la rigueur du métier, à une frénésie créatrice tout en me révélant la haute société. Je passe trois mois chez Schiaparelli, et je rencontre Christian Dior qui me propose de le rejoindre dans sa maison de couture qu'il vient d'ouvrir avenue Montaigne. Une autre rencontre à la même époque est déterminante pour moi. Celle de Jean Cocteau qui prépare avec Christian Bérard le film *La Belle et la Bête* pour lequel je participe à la création des masques et des costumes.

L.H. : L'art entre dans votre vie. Il ne vous a plus quitté. Cette dimension créatrice qui vous caractérise répond à des interrogations que vous menez avec une capacité de travail inexpugnable et qui vous fait expérimenter dans tous les domaines, et notamment celui du textile.

La couture ne peut exister et ne se pense qu'avec le travail des matières textiles...

P.C. : Oui. Le textile offre la forme et la matière. J'ai immédiatement pensé que le tissu était maniable à travers

la forme. J'ai pensé que le tissu était une matière qui pouvait se travailler comme n'importe quel autre matériau, le bois, la terre et même la pierre et que je pouvais faire du vêtement une sculpture vivante. Je pense en sculpteur. En 1957 lors de mon premier voyage au Japon, j'ai enseigné pendant un mois la coupe en trois dimensions. Travailler le tissu comme un modelage et créer des vêtements pour que le corps des femmes et des hommes entre dedans, et non l'inverse. En 1953 j'ai montré un manteau en lainage plissé comme les plis d'une sculpture classique ou baroque.

L.H. : La mode dont la définition est d'être éphémère est pour vous l'expression permanente de votre langage de créateur. La fibre est un outil inédit entre vos mains.

P.C. : Les raisons et l'utilité de la fibre sont intimement liées au problème social et à ses bouleversements dans notre société auquel je m'intéresse particulièrement. J'ai été profond dans la pensée, dans cette réflexion qui n'a jamais été étudiée.

Si on supprimait la mode, tout un pan de la société disparaîtrait. Les usines de fabrication, les employés, les commerciaux, les dessinateurs, le transport, tous les emplois directs ou indirects





nécessaires à la métamorphose de tous ces produits issus de la fibre n'existeraient plus. La place de la fibre dans notre société est donc déterminante pour l'économie autant que pour la création. Quelques exemples. La fibre donne le climat. Selon les saisons, vous travaillez la mousseline l'été, la fourrure, la laine l'hiver. Par la matière on peut connaître l'identité, le caractère des êtres, violent, discret ou encore la tristesse, le deuil, la joie. Tout peut être défini à partir de la matière, le lin, le coton, la laine, la toile, la soie, le velours, le synthétique. Ce sont des matières différentes qui suggèrent la nationalité - on est chinois, indien, japonais - la profession, sportive, militaire avec les uniformes. La fibre est une nourriture. Elle peut vous faire mourir ou vous guérir. Elle a aussi des vertus odorantes.

L.H. : Parlez nous de ces fibres synthétiques dont vous avez été le pionnier dans la mode. Quel rôle ont-elles joué dans la création de vos collections ?

P.C. : J'ai fait faire spécialement aux États-Unis une fibre synthétique qui n'existait pas pour répondre à ce que je voulais créer : la robe ballon (1958), la mode cylindre, dans la vision d'un vêtement

structuré. Chauffée à haute température elle devient un liquide qui est coulé dans un moule selon le principe de la fonte. Ce sont les mêmes gestes, les mêmes étapes de travail : la matière en fusion, le moule refait pour chaque taille et chaque modèle préformé. Une robe est une sculpture, devenue humaine et vivante. Dois-je préciser que la robe est invendable, compte tenu du coût de fabrication. Cette fibre n'est toujours pas homologuée. En 1968, j'ai créé la *Cardine*, un tissu synthétique travaillé en trois dimensions toujours selon le procédé de moulage déjà expérimenté.

Tout m'inspire, l'ère spatiale, le modernisme aérodynamique, l'Asie, notre société qui évolue me fait décloisonner la création. La couture ouvre sur le design et l'art.

L.H. : Cardin et l'ère de l'Évolution. Votre nom est synonyme de modernité. Vous recevez, en 1977, le Dé d'or de la haute couture française qui récompense la collection la plus créative.

P.C. : Le travail des matières textiles m'a permis d'inventer une silhouette du futur, en marche pour le futur en tenant compte de la femme qui travaille. La mode est-elle utile ou nécessaire ? Pour toutes les raisons évoquées, la mode fait de la fibre une grande raison d'exister. ■



Pourquoi ce titre qui peut paraître prétentieux ? Uniquement pour exprimer ma joie et ma chance...

J'ai commencé ma carrière d'artiste par la tapisserie (parcours tout à fait inhabituel), à la suite d'une rencontre imprévue avec Jean Lurçat à Saint-Céré en 1952. Avec son enthousiasme légendaire, à la fin de l'entretien, il m'avait convaincu de créer des cartons et de les faire tisser... Ce que je fis, alors que j'étais à la recherche de mon « écriture » artistique personnelle, tiraillé par des tendances parfois diamétralement opposées, curieux d'explorer de multiples voies étranges, insolites, mais dont les deux principales étaient l'abstraction géométrique et l'abstraction lyrique.

Longtemps, la création d'une Biennale internationale de la tapisserie avait été souhaitée par Jean Lurçat, qui désirait qu'elle eût lieu en France. Mais pour des raisons très clairement expliquées par Gérard Denizeau dans son livre *Denise Majorel, une vie pour la tapisserie*, le Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) fut fondé à Lausanne, et Lurçat, l'initiateur, sera le Président de ces Biennales

D'emblée, il écarte tout malentendu quant à la nature des œuvres présentées : « On entend par tapisserie murale des œuvres originales à tirage limité, qui sont tissées à la main et dont le tissage est contrôlé par l'artiste créateur du carton ».

La première Biennale Internationale de la Tapisserie ouvrira ses portes le 15 juin 1962. J'ai eu la chance de faire partie des douze artistes français invités à y participer, j'étais le plus jeune représentant de cette section. Je n'avais jamais revu Lurçat ni été en rapport avec lui depuis Saint-Céré en 1952... Par la suite, je fus de nouveau invité à la 4^e Biennale en 1969, et à la 5^e en 1971.

Artistes français invités à participer aux Biennales de la tapisserie de Lausanne de :

1962 (1 ^{re})	1969 (4 ^e)	1971 (5 ^e)
Maurice André	Pierre Daquin	Brassaï
Le Corbusier	Émile Gilioli	Marie-Thérèse Codina
Louis-Marie Jullien	Alfred Manessier	Geneviève Dupeux
Jean Lurçat	Georges Mathieu	Thomas Gleb
Mathieu Matégot	Yves Millecamps	Étienne Hajdu
Yves Millecamps	Jacques Plasse Le Caisne	Hans Hartung
René Perrot	Mario Prassinos	André Masson
Jean Picart le Doux	Jean Rivier	Jean Messagier
Mario Prassinos	Michel Seuphor	Yves Millecamps
Marc Saint-Saëns	Claude Sthaly	Aurelie Nemours
Michel Tourlière	François Stahly	Serge Poliakoff
Robert Wogensky	Michel Tourlière	Mario Prassinos
	Victor Vasarely	Claude Sthaly
		François Stahly
		Raoul Ubac

Pour concourir, il fallait envoyer une maquette à Lausanne, afin de la soumettre à un jury international. Et lorsqu'après plusieurs semaines arrivait le verdict dans l'enveloppe jaune du CITAM, avant de l'ouvrir, l'angoisse était à son comble !

Cependant, rapidement, avant même que ne commence la 2^e Biennale, les notions de « broderie » et d'espace furent évoquées par Pierre Pauli, commissaire général du CITAM. Et de murale

MES TROIS BIENNALES

Par **Yves Millecamps**, membre de la section de Peinture

et plane, la tapisserie devint aussi « tridimensionnelle », réalisée techniquement avec toute sorte de matériaux par l'artiste lui-même. Les précurseurs les plus connus de cette évolution furent des femmes telles que Magdalena Abakanowicz, Olga de Amaral, ou Sheila Hicks.

Pour ma part, il n'était pas question de rejoindre cette tendance, et ce, pour trois raisons essentielles :

- elle ne correspondait pas du tout à ma conception de la tapisserie et de mon rapport avec le textile.
- le temps passé à ce type de réalisation réduisait considérablement celui qui pouvait être consacré à la recherche et à la création. J'étais peintre avant tout.
- mon mode d'expression pour le volume et l'espace s'accordait davantage à la rigueur du métal, et plus particulièrement à l'acier inoxydable.

Mais ma participation à ces Biennales, parmi de grands noms, mes aînés de trente, quarante ans ou plus, fut d'une extrême importance et me conforta quant à la validité et au sens de mon travail. Il ne pouvait y avoir pour moi, à l'époque, de plus grande reconnaissance, et j'ignorais que plus tard certains des exposants m'auraient précédé à l'Académie.

Toutefois, j'étais « entré en tapisserie » tardivement, vers la fin des « Trente Glorieuses », et le premier choc pétrolier de 1973 allait tout bouleverser !

Les ateliers Pinton avaient tissé les 9/10^e de mes tapisseries, et employaient à l'époque environ 125 lissiers travaillant à Felletin dans un immense atelier conçu par l'architecte Jean Willerval. Dix ans plus tard, lorsque j'y suis retourné pour récupérer mes

cartons, seuls quatre ouvriers tissaient au fond de cet immense vaisseau ! Le spectacle était saisissant !

Si jusque dans les années 60, on suivait le principe de rémunération des différents intervenants instauré par Lurçat : 1/3 pour le lissier, 1/3 pour la galerie, 1/3 pour le créateur du carton, par la suite ce fut : 2/5^e pour le lissier, 2/5^e pour la galerie, 1/5^e pour l'artiste... Ce qui pouvait encore être admissible en cas de commande, mais devenait totalement irrationnel et dérisoire quand l'artiste autofinçait ses tapisseries pour les exposer.

Le 24 avril 1965, Lurçat m'adresse une lettre que je n'ai, jusqu'à présent, jamais montrée ni publiée, il précise bien : « Ce n'est pas en tant que Président de la Biennale que je vous écris, c'est en tant qu'ami. » (les deux mots soulignés - pour exprimer avec une grande retenue, les « difficultés » de différents ordres - local, politique, organisationnel, etc. - qu'il rencontre à Lausanne en tant que Président de la Biennale). J'avais évidemment présenté ma candidature, qui n'avait pas été retenue, dans l'espoir de participer à la 2^e de ces manifestations, reportée pour de multiples raisons à 1965.

En réalité, il s'agissait d'une lettre chaleureusement confidentielle, extrêmement amicale à mon égard, laissant entendre qu'il déplorait l'échec de ma candidature, me faisant comprendre à demi-mots « l'atmosphère » régnant à Lausanne, pressentant l'évolution et l'esprit différent des futures expositions... missive qu'il n'était évidemment pas tenu, vu sa notoriété, de m'envoyer ! Elle reste pour moi une très précieuse démonstration de son amitié, de son humanité.

Parallèlement, j'avais commencé ma carrière de peintre, menée dans le silence et une solitude qui m'était chère, loin de tout tapage médiatique, et, dans la mesure du possible, hors des réseaux commerciaux habituels, ce qui était assez suicidaire mais engendrait une immense liberté d'esprit... ■

1) Gérard Denizéau : *Denise Majorel, Une vie pour la tapisserie*, Éd. Musée départemental de la tapisserie. Aubusson ; *Le Chant du Monde*, Éd. Somogy / Musées d'Angers ; *Millecamps tapisseries 1956-1975*, préface de Serge Lemoine, Éd. Somogy.

À gauche : Yves Millecamps, *Sirius*, tapisserie exposée à la 4^e Biennale internationale de Lausanne en 1969, tissée par les ateliers Pinton à Aubusson-Felletin, 198 x 297 cm, 18 tons plus blanc.

Le Musée des Tissus de Lyon est officiellement inauguré le 6 août 1891. Décidé par Édouard Aynard, Président de la Chambre de Commerce de Lyon, il remplace l'ancien Musée d'Art et d'Industrie et présente ses collections dans un parcours remanié par son conservateur, Antonin Terme.

Les deux musées partagent les origines de leur histoire. Décidé par la Chambre de Commerce, le Musée d'Art et d'Industrie s'est ouvert le 6 mars 1864, au deuxième étage du Palais du Commerce récemment construit par R. Dardel (1855-1862). Sa mission pédagogique et économique, en renouvelant l'enseignement artistique et technique issu de l'héritage patrimonial des fabriques lyonnaises, s'inscrit dans le projet de regrouper à Lyon les témoignages de l'art textile. La place emblématique de la ville de Lyon dès 1563 avec l'installation des tisseurs de soie et la naissance d'une industrie se renforce au XVIII^e siècle du renom de la soierie lyonnaise qui atteint l'Europe entière. La Fabrique ne cesse de croître, faisant de Lyon la première concentration ouvrière de la France de l'Ancien Régime qui atteint son apogée avec Joseph-Marie Jacquard dont l'invention de la « mécanique » fait entrer l'industrie de la soie dans l'ère industrielle. L'organisation de la Fabrique lyonnaise va de pair avec l'institution de musées et d'écoles d'art. En 1797, Étienne Mayeure de Champvieux, député du Rhône, présente au Conseil des Cinq-Cents un rapport dans lequel il propose la création commune d'un musée et d'une école de dessin pour relancer la Fabrique affaiblie par la Révolution. Camille Pernon, célèbre marchand-fabricant d'étoffes, fournisseurs des cours d'Europe et du Premier Consul apporte son soutien. Dès 1806, puis en 1814 sur ordre du ministre de l'Intérieur, le Préfet du Rhône engage la Chambre à récupérer des échantillons de tissus réalisés dans le département. Par arrêté du 2 juillet 1829 la Chambre demande au ministre du Commerce et des Manufactures de constituer à Lyon une collection, effective en 1834, d'étoffes de soie, de coton, de laine et de châles provenant des manufactures étrangères.

Ce premier fonds fait l'objet de deux expositions de soieries étrangères organisées par la Chambre, l'une en 1834, la seconde en 1846 qui montre le matériel collecté en Chine par la première mission commerciale (1843-1846) et les pièces les plus exceptionnelles acquises par la Chambre. En 1848, elle fait l'achat de dessins et d'étoffes provenant de l'ancienne maison Dutillieu en liquidation, suivi en 1850 par celui du petit « musée de fabrique » d'Auguste Gautier.

L'exposition universelle de Londres en 1850 a été l'élément déclencheur pour la naissance du musée, voté le 24 janvier 1856 sur la proposition du Président de la Chambre. Trente-six fabricants sur les trois cents que compte la Fabrique lyonnaise ont répondu à l'invitation à participer à l'exposition universelle. Parmi les maisons les plus importantes figurent Mathevon et



LE MUSÉE DES L'UNE DES PLUS TEXTILES DU

Par **Lydia Harambourg**, historienne de l'art, corré

Bouvard, Champagne et Rougier, Lemire, Potton, Rambaud et Cie. Le public relève la qualité et la beauté des étoffes mais le jury n'attribue aucune médaille. A Londres, les fabricants ont assisté à la naissance du South Kensington Museum, ancêtre du Victoria and Albert. Natalis Rondot, délégué ordinaire de la Chambre de Paris est envoyé en mission, puis François-Barthélémy Arlès-Dufour et Prosper Meynier et enfin en 1857 Jean-Claude Bonnefond, peintre et directeur de l'École impériale des Beaux-Arts de Lyon, pour s'en inspirer. Le rapport Rondot indique que « ce musée deviendra une école nouvelle ; il sera à Lyon le complément des institutions qui servent à former le goût et à développer les dispositions artistiques de la population ». Immédiatement, la politique d'enrichissement des collections est très active. La Chambre de Commerce acquiert en 1862 la totalité de la collection constituée par le dessinateur de fabrique Jules Reybaud, soit des centaines de textiles anciens et modernes, des milliers de documents graphiques européens et extrême-orientaux et des dessins de fabrique. En 1875 elle entre en possession d'une partie de la collection des textiles médiévaux du chanoine Franz Bock. D'autres acquisitions se font lors des expositions universelles. En 1889, la soierie lyonnaise a été louée par le jury. Les principales maisons offrent au musée les laizes les plus remarquables.

Le propos universel voulu par les initiateurs du musée ouvert à toutes les branches de l'industrie, est devenu trop ambitieux. Le Président de la Chambre de Commerce Édouard Aynard (1837-1913) décide de séparer les collections d'Arts décoratifs ou d'Arts appliqués à l'industrie de celles consacrées au textile dont il veut constituer le fonds le plus important du monde.

TISSUS DE LYON, DES RICHES COLLECTIONS DU MONDE

présenté par le Musée des Tissus et de la Manufacture de la soie de Lyon, membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Le 6 août 1891 le Musée historique des Tissus est officiellement fondé.

La politique d'acquisition est intense et ne faiblira pas au cours des décennies. Elle se concentre sur les textiles et les matériaux de fabrication. Les fouilles menées à Antinoé par Albert Gayet en 1898-99 permettent l'entrée d'une importante collection de textiles de la fin de l'Antiquité, enrichie jusqu'en 1908 avec notamment la *Tenture aux poissons* d'époque romaine. Sur le territoire national, des conservateurs dont Raymond Cox collectent des pièces majeures de soieries orientales provenant des églises françaises. En 1904 le musée acquiert le suaire de saint Austremonne provenant de Mozac, chef d'œuvre du tissage byzantin réalisé à Constantinople durant la crise iconoclaste, le suaire de saint Lazare, broderie islamique provenant du tombeau du saint dans la cathédrale d'Autun.

Des donateurs sont stimulés par le prestige du musée et acceptent de céder des pièces uniques comme le pourpoint de Charles de Blois donné par Julien Chappée en 1924.

A la fin des années vingt, un premier inventaire est dressé par Henri d'Hennezel, successeur de Raymond Cox, qui dénombre 552 000 pièces.

Après leur évacuation pendant la guerre, les collections sont stockées et présentées dans l'hôtel de Villeroy, 34 rue de la Charité à Lyon. Le nouveau Musée des Tissus est inauguré en 1950, mitoyen du Musée des Arts décoratifs installé dans l'hôtel Lacroix en 1925. Le musée reçoit des dépôts du Conseil des Prud'hommes de Lyon qui confie ses registres au musée en 1974 et en 1986 de l'École municipale de tissage avec près de sept cents étoffes ou mises en carte. Parmi les prestigieux donateurs, Charles Arsène-Henry



pour l'art asiatique, Sonia Delaunay avec ses travaux pour *l'Atelier simultané*, Raoul Dufy.

Aujourd'hui le Musée des Tissus possède l'une des plus riches collections textiles du monde, retraçant plus de 4000 ans d'histoire de l'étoffe avec plus de 2,5 millions de textiles remontant au xxv^e siècle av. J.C. L'histoire de la soierie à Lyon y occupe une place insigne avec les productions des dessinateurs-ornemanistes Jean Pillement, Philippe de la Salle Dugourc.

La mission conservatrice du Musée des Tissus se complète de celle d'un pôle de recherche dans le domaine du textile avec son centre de documentation-bibliothèque (30 000 ouvrages) et d'un enseignement dispensé par le CIETA (Centre international d'Étude des Textiles Anciens). ■

À gauche : vue de l'exposition « Le Génie de la Fabrique », hommage à la ville de Lyon.

Photo MTMAD - Pierre Verrier

Ci-dessous, à gauche : détail d'un meuble en brocart fond cramoisi et or commandé pour le service du roi Louis XV et employé dans la Grande Chambre à coucher du roi, Barnier; Roussel, Lyon, 1730-1733.

Photo MTMAD - DR, Lyon, Musée des Tissus, inv. MT 49488.

Ci-dessous, à droite : Maison Ronze et Vachon, Brocatelle peinture, article nouveau, imprimé en camaïeu avant la fabrication, Lyon, 1867, présentée à l'Exposition universelle de Paris en 1867 (détail).

Photo MTMAD - Sylvain Pretto, Lyon, Musée des Tissus, inv. MT 20726. Don Ronze, 1868.

LE TISSU DANS TOUS SES É

Annette Messenger tisse son œuvre. Entre ses mains, le tissu est un outil. Coupes, assemblages, collages donnent naissance à des créatures mystérieuses, hybrides qui sont un hommage à peine voilé à la magie des métiers à tisser, au travail laborieux du tissage qui renouvelle le textile et sa dimension sociale. Son regard subversif et décalé ouvre les pratiques textiles traditionnelles à la création contemporaine.



« Hommage aux couturières »

L'*Hommage aux couturières* d'Annette Messenger témoigne et résume son engagement de créateur. Réalisée en 2015, cette installation présente sept rubans de couturière de trois mètres suspendus au mur. *Les spectres des couturières* poursuivent sa démarche d'appropriation et de détournement d'outils. Ici pinces à cranter, épingles à nourrice, aiguilles, ciseaux à broder, à cranter, à dégarnir, coudés, à bouts ronds, sont pendus comme des vêtements de mineur dans la salle des pendus. Agrandis, démesurés, ces outils des couturières sont en skaï noir rempli de kapok. Corporalité du tissage, métaphore de la couture, célébration du textile qui resitue la place de l'humain dans le monde. ■

Lydia Harambourg

En haut : Annette Messenger, *Les spectres des couturières*, 2015.

Photo Marc Domage ©ADAGP, Paris

Le temps des « Chimères » est terminé

Commencée en 1982, cette série fut exposée au Musée des beaux-arts de Calais dès 1983.

Il y a deux ans, un important dégât des eaux dans une réserve me fit déplacer rapidement certaines de ces *Chimères* sur un autre mur ; je les superposai et j'ai trouvé cette accumulation assez juste, elles avaient été réalisées et assemblées dans l'urgence et l'allégresse, je décidai alors de garder cette présentation pour le Musée.

La ville de Calais est liée à mon enfance ; je fus très impressionnée, petite fille, par la sculpture de Rodin *Les Bourgeois de Calais*, par le mouvement des bras et des mains expressionnistes avec cette énorme clef de la ville qui m'inquiétait beaucoup.

J'y garde pour moi seule un autre souvenir amoureux....

Les régions du Nord de la France sont liées au textile et la ville de Calais a développée au XIX^e siècle l'industrie de la dentelle mécanique.

Ces petits morceaux de tulle ou de dentelle, si légers, si délicats, si sophistiqués, sortent magiquement du ventre d'énormes machines vibrantes et bruyantes, un mystérieux enchantement!

Tout aussi étrange pour moi, le nom des métiers liés à leurs instruments de travail : l'Écailleuse ; la Dévideuse ; le Bobineur ; l'Esquisseuse ; le Wappeur ; la Wheeleuse...

Pour la Cité de la Mode et de la Dentelle, j'ai voulu rendre hommage aux couturières anonymes, professionnelles ou pas, dites « les petites mains », appellation méprisante pour ces femmes si patientes à l'étonnant savoir-faire, qui s'abîment les yeux au travail.

Paradoxe de cette ville, non loin du luxe de la mode, du tulle et de la dentelle, il y a la grande souffrance de très nombreux migrants qui arrivent, qui vivent sans ressources, tentant de gagner l'Angleterre par bateau ou camion. Un Afghan a risqué le passage cette nuit, il est revenu, il recommencera...

On ne peut être insensible à cette singularité paradoxale de la ville dont l'actualité est si brûlante, si douloureuse. ■

Annette Messenger

TATS



En haut : Annette Messenger, *Articulés-désarticulés*, 2001-02, installation réalisée à la Documenta XI de Kassel en 2002, pantins en tissu, moteurs automatisés, câbles, piques de bois, colonnes en tissu, projecteurs-lumière. 5600 cm (H) x 1500 x 1400 cm.
Collection Musée national d'art moderne, centre Pompidou. Inv. : AM 2003-336
Photo : Werner Maschmann

Ci-dessus : Annette Messenger, *Histoires de robes* (détail), 1990. Photo DR

« Histoires de robes » (1990-1991)

Le vêtement, c'est une nouvelle peau qu'on se choisit ; petit cérémonial quotidien de protection, de parure qui entoure notre corps, le fragmente, le voile pour mieux le dévoiler.

Nos habits changent avec l'âge, s'élargissent, s'assombrissent avec le temps ; au début robes d'enfant aux couleurs aquarellées, puis robe de première communion, robe de mariée, robe de grossesse, robe du soir, robe de deuil...

Mes *Histoires de robes* sont toujours présentées dans des vitrines mi-coffret de verre de contes de fées pour princesse endormie, mi-cercueil, désir gelé devenu intouchable. ■

Annette Messenger



L'art du textile ? Si vous voulez en connaître l'origine, les procédés et ses règles les plus subtils, son histoire liée à un patrimoine exceptionnel, allez donc au Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse : ses collections constituent un ensemble unique au monde.

Tout commence en 1746 avec la passion créatrice de quatre jeunes Mulhousiens qui fondent une première manufacture d'impression textile au centre de leur cité. Une production bientôt prospère qui s'implante et se développe, entraînant à sa suite la croissance de la ville devenue française en 1798. Tout au long du XVIII^e siècle, les ateliers se multiplient, périssent et renaissent aussitôt grâce à des échanges de capitaux et de savoir-faire qui s'organisent fructueusement. Au siècle suivant où, en 1826, est créée la Société Industrielle de Mulhouse, et l'ère industrielle se développant à travers le pays, la ville et l'Alsace du sud se placent à la tête du marché mondial du tissu imprimé, à l'époque où, en 1833, les entrepreneurs du textile ont la bonne idée de conserver

soigneusement leurs créations. Mieux, ils s'efforcent de compléter leurs archives en collectionnant les productions d'autres pays et d'autres temps, une réunion d'éléments déjà composée de textiles du monde entier, néanmoins centrée sur l'art de l'impression alsacienne. La croissance de la ville est désormais indissociable d'une croissance industrielle où le textile tient la première place. En regroupant les productions passées afin d'inspirer les dessinateurs textiles et de parfaire leur apprentissage, cette émulation du dessin appliqué amènera, en 1857, la création du Musée du Dessin Industriel. Ainsi, le Musée de l'Impression sur Étoffes, son héritier, est aujourd'hui le seul musée dans le monde qui rassemble quelque six millions d'échantillons de type et de provenance variés, auxquels s'ajoutent plus de mille dessins de grande taille, maquettes gouachées, empreintes imprimées sur coton, laine ou soie. En plus des collections de tissus imprimés et du matériel ayant servi à leur fabrication, il offre une bibliothèque spécialisée et une banque de données-images qui en facilite l'accès. Outre la production haut-rhinoise, ce fonds comprend, aujourd'hui, des échantillons de différentes manufactures françaises comme celle de Nantes, Paris et Jouy-en-Josas, Rouen, Lyon et Marseille, ainsi que des productions de manufactures étrangères (anglaises, russes, autrichiennes, allemandes, etc...). Le musée qui s'installe, Rue des Bonnes Gens, dans un beau bâtiment entre 1880 et 1883

Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse

DES INDUSTRIELS VISIONNAIRES...

Par **Robert Werner**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts



pour y abriter les nombreuses collections de la Société Industrielle de Mulhouse, profondément restructuré en 1996, est représentatif de l'évolution des motifs imprimés en Europe du XVIII^e siècle à nos jours, comprenant 50 000 documents textiles : métrages, dessus de lit, foulards, châles. Des textiles les plus familiers aux chefs-d'œuvre les plus rares, il montre aussi bien de somptueuses tentures du XVIII^e siècle et les premiers imprimés européens que de belles créations récentes.

La plus ancienne collection inventoriée et présentée au musée est celle de l'industriel mulhousien Engel-Dolfuss en 1826. Riche en

soieries et broderies européennes, elle renferme un grand nombre d'indiennes et de toiles imprimées. Une autre fameuse collection, celle de Louis Becker, est également acquise par les Industriels de Mulhouse au profit du Musée de l'Impression sur Étoffes. Elle est riche de 722 mouchoirs imprimés et de 484 toiles peintes et imprimées, depuis les Indiennes du XVII^e siècle jusqu'aux étoffes imprimées du XVIII^e et du XIX^e siècles. En 1981, selon les vœux de l'artiste, 586 « toiles simultanées » créées par Sonia Delaunay rejoignent les collections, et en 1986, le Musée acquiert le fonds Piaux-Funffrock, soit une soixantaine de pièces dont de magnifiques exemples d'indiennes et plus particulièrement le *Tapis Moghol*, chef-d'œuvre de teinture et de miniature indienne du XVII^e siècle. Enfin, depuis ces dernières années, le Musée a souhaité la présence d'un créateur textile contemporain de grande notoriété. Ainsi, il a exposé « Rêve de cachemire » du couturier Christian Lacroix, ou encore, de Léonard Paris, « Impressions du Soleil Levant »...

Aujourd'hui, et l'on ne peut que s'en réjouir, en dépit des difficultés concurrentielles, l'impression textile alsacienne est toujours bien présente. ■

D'emblée, le textile m'est apparu comme une évidence. Il est à l'origine de toute ma création et son omniprésence, permanente et continue depuis des années, est mon socle.

Oui c'est l'art textile qui m'a ouvert la porte de mon expression artistique. Je m'y sentais libre, toutes perspectives ouvertes, sans « ancêtres » mais aussi sans ambition autre que celle de plier ce matériau à mon désir, à ma nécessité. Mue par une irrésistible passion créatrice, j'étais alors loin de toute perspective imaginée d'« œuvre d'artiste ». Cette liberté était une force que je me suis efforcée de préserver et sur laquelle je m'appuie encore aujourd'hui.

C'est le regard des autres, amis, artistes qui a fait « œuvre » de ces premières expériences.

Car la laine, le fil étaient alors mon territoire intime, privé, réservé et je me voyais plutôt un avenir littéraire. Pourtant, mes admirations, ma nourriture, je les trouvais surtout dans les musées. Eblouissements.

« J'ai été mu de moi-même par moi-même dans la recherche de mes vérités et cet autodidactisme m'a conduit à trouver mes maîtres à penser. Je n'ai aucun maître à penser unique mais une constellation d'étoiles maîtresses » dit Edgar Morin.

Je me suis construit alors mon environnement, le terreau de ce que sera plus tard mon œuvre de sculpteur.

Dès l'origine, j'ai élaboré, à force de recherches, de tâtonnements, de réussites et d'échecs, dans le calme de l'atelier, une technique personnelle de travail de la laine. Une recherche passionnée pour trouver l'équilibre entre l'édification d'une matière compacte, lumineuse et pérenne et les formes et émotions que je voulais matérialiser. Un métier à tisser vertical que j'ai construit à mes exigences, est ma base, les allers et venues autour des fils de chaîne rythment mon temps. Les étapes sont toujours les mêmes : un seul croquis minuscule pour une sculpture unique, ne pouvant exister que dans cette forme-là, cette couleur-là, cette dimension-là. Toute la sculpture y est contenue. En lui réside, concentré, l'avenir de la sculpture qui se monte fil à fil sur le métier.

L'œuvre se fait en longues périodes d'avancées rang par rang, nœud par nœud, modelant et taillant au fur et à mesure, sans repentir possible, entrecoupées de moments de concentration intense où, à distance, je regarde la progression du travail, contrôlant et guidant sa cohérence avec l'idée d'origine, à l'écoute du matériau, de la lumière, des volumes, des hasards féconds. Tout mon temps alors, toute mon énergie est pour cette œuvre et elle seule.

Une création à part entière que je maîtrise à tout moment contrairement à la tapisserie traditionnelle où le licier tisse le carton du peintre.

Cette recherche solitaire eut pour départ mon admiration pour les tissages d'Amérique latine. Je construisis un premier métier à tisser élémentaire pour les imiter – simples croisements de fils



ÉVIDENCE

Par **Françoise Giannesini**, sculptrice

sur d'autres tendus. Cherchant le volume, je rebrodais, déchirais, déformais, collant d'autres fils sur la surface trop plate de ces « tapisseries ». Allant chercher la lumière dans les creux, les failles, les aspérités.

Je ne connaissais alors que la *Dame à la licorne* et quelques tapisseries de Lurçat, et ne savais qu'une chose : que ce n'était pas cela que je voulais faire. On se construit toujours un peu « contre », beaucoup « avec », avec admiration. Et comme je n'aimais pas beaucoup les œuvres de la tapisserie classique, j'ai cherché ma propre voie.

C'est pourquoi la découverte des œuvres de la Nouvelle tapisserie fut pour moi une libération : elles me confortaient dans la direction que je prenais. Cet encouragement fut décisif. J'avais déjà créé plusieurs œuvres quand j'ai connu ce mouvement international alors en plein dynamisme, caractérisé par ses nombreux artistes qui souvent réalisaient eux-mêmes leurs œuvres et qui surtout affichaient brillamment leur liberté

Car j'avais déjà fait un bon bout de chemin et déjà construit, en solitaire, le socle de ce qui allait devenir mon œuvre non seulement textile, mais toute mon œuvre de sculpteur. Il est certain que le « signe » en quoi consiste une œuvre d'art doit être pensé (Roland Barthes)

« L'art se situe sur une longueur d'onde singulière, cette expérience a un caractère original et totalement individuel, loin de la



DU TEXTILE

commune mesure ». La sculpture n'a pas besoin du support des mots. Elle se suffit à elle-même.

Les titres sont choisis quand l'œuvre est terminée et sont souvent inspirés par la musique (Bach, Berg), la littérature, (Segalen) la poésie (St John Perse, Dante, Baudelaire, Rilke). En résonnance. Une filiation est toujours multiple. Des univers visuels engendrent et sont engendrés par la littérature, la poésie, la musique. Chacun des champs d'expérience servant pour ainsi dire de tremplin à l'autre.

La couleur s'y fait de plus en plus intense en grands camaïeux. Son volume, c'est l'épaisseur de la laine. Elle aime jouer avec la lumière. Elle est déjà tridimensionnelle bien qu'accrochée au mur. C'est la période où se prépare sa sortie du mur.

Quand mes œuvres murales se succédaient dans l'atelier, on pouvait encore parler de « tapisseries ». Mais j'abandonnai rapidement ce terme pour le remplacer par « sculpture textile », plus explicite. Car il s'agissait bien de sculptures, appartenant à ce monde de la sculpture que la pierre, le bois, le métal plutôt fréquentent. Les miennes étaient en laine, posées sur des socles, suspendues sur des plaques transparentes.

J'eus la chance que ce travail soit reconnu et encouragé dès les débuts par Denise Majorel dont la galerie La Demeure à Paris était le lieu vivant de la Nouvelle tapisserie après avoir été celui de la tapisserie moderne. Elle vint me chercher un jour dans une exposition collective. Des années de collaboration, de conseils puis d'une belle amitié commencèrent alors.

Plus tard, après que du textile soit née toute ma création, le travail de l'ardoise puis de la toile d'acier vinrent, parallèlement, occuper l'atelier.

Et récemment, l'aventure avec la laine a pris une nouvelle dimension avec l'intervention du métal.

Recherche de la cohérence forme/matériau/couleur en sculpture. Rythmes et volumes. Deux domaines s'interpénètrent : la matrice - intellectuelle, culturelle, émotive, affective, l'imaginaire en est le socle et elle est le fruit d'une culture, d'une vie, d'une histoire - et la technique - ici nous parlons en particulier de l'art textile - en est le partenaire complice et l'obstacle. La sculpture se fait en se faisant. ■

En haut : Françoise Giannesini, *Dansez, sinon nous sommes perdus* (Pina Bausch), 2016, laine, aluminium, acier et bois, 60 x 75 x 41 cm. Photo DR



LES ÉTOFFES DE L'OPÉRA GARNIER

Par **Alain-Charles Perrot**, membre de la section d'Architecture

À l'issue du premier concours d'architecte lancé en France en 1862, Charles Garnier est retenu comme lauréat pour construire le Nouvel Opéra de Paris, voulu par Napoléon III à l'emplacement déterminé par le nouvel urbanisme de Paris conçu par le Préfet Haussmann.

Charles Garnier est alors âgé de 35 ans. Il va imaginer avec son agence un ensemble architectural dans lequel il va concevoir le mobilier ainsi que tous les détails de sa décoration. Même les artistes invités, sculpteurs, peintres, mosaïstes, recevront des directives précises au niveau des sujets, de leur disposition, de leur coloration.

Tout naturellement, Charles Garnier va aussi déterminer les dessins des tapisseries et damas destinés à orner les salles du nouvel Opéra ainsi que le drapé des tentures et des rideaux.

L'ensemble de ces dispositions avait disparu au cours du xx^e siècle. Lors de la restauration de la salle, Jean-Louis Robert, architecte des bâtiments civils et palais nationaux, n'avait pu retrouver le dessin du damas des loges et avait reconduit le motif qui existait alors.

Lors de la restauration du Grand Foyer de l'Opéra voulu par son directeur, Hugues Gall, il a été décidé de remettre en place le décor textile original. Pour cet ouvrage nous possédions les dessins gravés en couleur qui montraient le motif de ces tentures et leurs dispositions. Très avant-garde, ces décors annonçaient l'Art Nouveau et mêlaient un entrelacs végétal autour des motifs allégoriques de l'Opéra, notamment la lyre que l'on retrouve partout au sein du monument.

A partir de ces documents nous avons lancé une recherche afin de refaire tisser ces étoffes, leurs bordures, leurs passementeries, leurs broderies et les éléments de quincaillerie les accompagnant. Nous nous sommes rapprochés de la Maison Prella, fabricant de soieries à Lyon qui possède des archives exceptionnelles sur les productions lyonnaises depuis le xvii^e siècle.

Quelles ne furent pas notre surprise et notre joie de retrouver dans les archives de cette maison les véritables pièces originales des tissus de rideaux, ainsi qu'un petit linéaire de la bordure brodée correspondant aux dessins que nous possédions. Nous avons pu ainsi refaire tisser, en matériau non feu, l'ensemble de ces tentures et lambrequins brodés, et les remettre en place.

Peu d'années après, le Prince Rainier de Monaco a lancé la restauration de l'Opéra de Monte-Carlo, réalisé par Charles Garnier en 1875, dont j'ai eu l'honneur d'être le Maître d'Œuvre.

Dans le cadre de cette restauration s'est à nouveau posée la question des damas qui venaient tapisser les loges. Dans un premier temps fut arrêté le métrage qui était nécessaire pour faire tisser ces damas. Nous sommes arrivés à un métrage de 700 mètres linéaire, ce qui correspond à une commande notable.

Les archives des soyeux de Lyon possédaient la référence de la commande des tissus, leurs motifs et leurs couleurs ainsi que les métrés mais ne précisaient le lieu de leur mise en œuvre.

C'est à partir du métré et de sa date du tissage que la Maison Prella, encore elle, a pu retrouver dans ses archives, en 1878, la fourniture de cette commande et donc la pièce échantillon qui était conservée.

Ce damas de couleur rouge présentait un motif de palmette et nous avons pu déduire avec certitude que cette fourniture avait été fabriquée pour l'Opéra de Monte Carlo et donc dessinée par Charles Garnier. Nous savions par ailleurs que celui-ci, pris

par le temps, avait utilisé les mêmes artistes et éléments décoratifs. Ainsi, cette découverte a aussi permis de retrouver le damas qui avait été mis en place à l'origine au sein du nouvel Opéra de Paris. Celui-ci a donc été mis en fabrication pour tapisser les loges de l'Opéra Garnier, lors de leur restauration, tout au moins ce qui en reste après les récentes destructions d'une partie d'entre elles. Il a aussi été utilisé pour tapisser l'ascenseur mis en place par l'Aga Khan dans les années 1920, lors de sa restauration en 2010. ■



À gauche, le Grand Foyer de l'Opéra de Paris. Photo DR

Au centre : Grand foyer, détails d'une travée, lithographie de Daumont, Charles Garnier, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Éd. Ducher et Cie., 1880, vol. II. Photo Akg



“ J’ai choisi de travailler à partir de la forme particulière et peu familière du chaperon qui appartient à l’univers de la fauconnerie. Il dégageait une dimension onirique différente de celle des autres objets du musée que je reliais au milieu oriental, j’imaginai les Perses chasser avec leurs faucons. À distance, la technique traditionnelle du crochet et l’ancien usage disparaissaient. C’était intéressant de les redécouvrir actualisés à travers notre perception contemporaine dans des coques thermoformées, à l’usage d’un public qui allait se plonger dans un univers et, quelque part, se transformer – ou pas, en super héros ou en animal du futur. Et la question était de savoir qui était le chasseur et qui était le chassé et, par retournement de la situation, le chaperon devenait animal tandis que ceux qui l’observaient devenaient chasseurs. Le textile s’est imposé à moi comme une évidence, tant du point de vue expérimental que du point de vue de sa liberté de mouvement et de forme. J’ai compris que le textile infuse tout, et qu’un designer textile développe un regard sur des champs de possibilités multiples dans le design et pas uniquement d’un point de vue fonctionnel. Je perçois mieux aussi combien il n’est pas facile de construire seule : savoir ce qui se fait, qui l’a fait, dans quel contexte et comment se positionner par rapport à ce contexte. Et cette capacité de rebondir en permanence permettant de construire à la fois un discours et une production plastique n’était possible à Duperré que parce qu’il y avait quelqu’un en face pour l’orienter. »

Anaïs Maurette de Castro (Bts Design de mode option textile-matériaux-surface à l’Esa Duperré, étudiante à l’Ensci)

En haut : Anaïs Maurette de Castro, *Chaperons*, coques polystyrène choc thermoformées dont une avec un laminage de pvc iridescent (Wig Korea) crochet de coton teint et plumassé de barbules d’autruches, plumes de paon et fourrure bleue pour le *Chaperon bleu* ; fourrure d’orylag blanche plumassée de plastique irisé et de plumes blanches pour le *Chaperon blanc*. Casques audio intégrés. Prise son et mixage en binaural par Louis Deurre sur un texte de l’auteur.

Création pour l’évènement « Versant animal - Versions de l’homme », Musée de la Chasse et de la Nature, 2015. Photo DR



« On veut toujours que l’imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, et est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S’il n’y a pas changement d’images, union inattendue des images, il n’y a pas imagination, il n’y a pas d’action imaginante. »

Gaston Bachelard, *L’Air et les songes*

PRATIQUES PLASTIQUES ET MÉDIATION DANS LA FORMATION EN DESIGN DE MODE

Par **Catherine Paoletti**, philosophe, chercheur associé (UMS 3610 Caphés) à l'École normale supérieure de Paris ; enseignante de pratiques plastiques et médiation à l'Esaa Duperré, et **Anne-Marie Septfonds**, normalienne, professeur agrégée d'arts appliqués, en charge du cours de Pratiques plastiques et médiation à l'Esaa Duperré

À l'occasion de la soirée singulière *Versant animal - Versions de l'homme*¹, qui s'est tenue au Musée de la Chasse et de la Nature, le 19 novembre dernier, les étudiants du Dsaa Mode et environnement² et du Bts Design de mode (option textile, matériaux, surface) de l'Esaa Duperré³ ont eu l'occasion d'investir un espace pour y faire vivre leurs productions et les introduire à la construction de compétences interprétatives. Finement articulés aux dimensions du sensible, les objets de recherche qui y sont conduits s'actualisent au regard de la mobilité et de la porosité des territoires de création. Faire face au monumental du lieu, s'y inscrire sans renoncer à sa singularité et tisser le fil d'un autre récit, à partir d'un ensemble de productions, mobiles et immobiles, en activant des artefacts ou par le jeu de la scénographie, c'est encore convaincre par la production d'une narration. De *Chasses aveugles en Festin nu*, d'*Augures et haruspices en Seconde nature*, de *Masques et harnachements en Bêtes de somme*, jusqu'à l'*échappée* d'une *Chaise à la Licorne*, s'est découvert un parcours d'objets manifestes, parures, accessoires ou images, librement inspirés par un texte de Pascal Quignard, pour inviter à penser le *versant animal du devenir-homme*⁴ : « Il n'y eut pas d'origine de l'homme. [...] Une lente métamorphose simultanée de plusieurs espèces au cours du temps [...] dont l'une d'entre elles, cherchant ses proies à l'instar de toutes les autres, a découvert une orientation effarante dans l'imitation de la prédation des grands carnivores qu'elle épiait parce qu'elle les redoutait. [...]

La chasse devint un mode de vie exclusif : l'animal est le modèle, l'image, le concurrent, l'aliment, le dieu, l'habillement, le calendrier, l'objet du cri, le sujet des rêves, le foyer des fils, le déplacement comme destin, le monde comme trajet. » L'émergence de moments où les pratiques se développent en proximité avec l'art, les sciences, la littérature, la philosophie, les sciences humaines, est favorisée. Ils permettent en effet d'explorer et de renouveler la complexité des échanges entre techniques anciennes et récentes, savoir-faire artisanal et industriel, systèmes analogiques ou numériques, par leur mise en tension et leur hybridation.

Outre la pensée créative de la technologie et la prospective des matériaux qui ne cessent d'élargir les domaines traditionnels du textile, le champ des pratiques artistiques, porteur de valeurs émancipatrices et novatrices, fait l'objet de toute l'attention des industries qui ont saisi l'intérêt d'y être vigilantes pour asseoir leur image de marque et développer leur légitimité culturelle. Cette dimension joue un rôle primordial dans les formations de l'école Duperré préparant aux métiers de la mode, dont le design textile serait l'amont. Le design de mode est alors à saisir dans sa conception élargie, au-delà de sa stricte fonction instrumentale, comme construction des corps et des représentations propices à la manifestation de nouvelles subjectivités. ■

1) Conception pédagogique et direction artistique de Catherine Paoletti et Anne-Marie Septfonds.

2) « Le diplôme supérieur en arts appliqués, conférant le grade de master, s'appuie sur une conception élargie de la notion de projet en interrogeant autant l'objet, le produit, que les processus, les pratiques et les démarches expérimentales de création. »

3) Fondée en 1856, l'école Duperré, école publique d'enseignement supérieur de la Ville de Paris, forme des étudiants aux métiers de la création, en particulier en design de mode et textile, en espace, en graphisme, en scénographie, en costume, et en design culinaire. Elle accueille également des formations aux métiers d'art textile (broderie, tissage et tapisserie) et céramique.

4) *Rhétorique spéculative*, Paris, Folio Gallimard, 2002² (1995), p. 35-39.

PEINTRES DE L'ACADÉMIE ET EXPRESSION TEXTILE

Arnaud d'Hauterives et Guy de Rougemont expérimentent le tissu. Dans les fils de trame et de chaîne, les deux peintres interrogent différemment la forme et la couleur, le dessin et la lumière...



Rougemont-Dédalus

“ Minos a enfermé le Minotaure-Rougemont dans le labyrinthe construit par Rougemont-Dédalus, et Thésée-Rougemont s'est sorti une fois de plus avec maestria des problèmes qu'il s'était lui-même forgés... Rougemont, en se servant des tissus d'ameublement, des tissus imprimés d'après son tableau *Palette* de 1975 - un titre qui en dit long sur les intentions de l'artiste - s'est construit un nouveau support pour développer ses nouvelles idées picturales. Ces tableaux nous parlent de détournement et de travestissements (palette - mélanges - couleurs) qui se modifient avant d'être posés sur la toile. Couleurs d'une vie antérieure, venues d'ailleurs et remises en lumière pour subir encore une fois la manipulation et le passe-passe ; ainsi celles du triptyque intitulé *Flamboyant* de 1981... » ■

Eduardo Arroyo, extrait de *Rougemont, Parcours récent*, Galerie Maeght-Paris, 1997

À gauche : étoffe créée par Guy de Rougemont. Photo Arnaud Gaertner

Arnaud d'Hauterives,
Hawai, circa 1997, tapisserie,
200x200 cm, réalisée d'après un
pastel par l'Atelier Tisca Tiara /
Manufacture de tapis
de Bourgogne.

Photo Alexandra Mocanu



A black and white photograph of Jean Lurçat in his workshop. He is wearing a dark hat and a heavy jacket, looking down at a large piece of woolen fabric he is holding. The fabric features a complex, woven pattern with a central motif of a bird's head. The background shows more of his work, including a large tapestry with a repeating pattern of stylized figures or symbols.

JEAN LURÇAT (1892-1966) UNE ŒUVRE TISSÉE

“ Comment se présente à nous une tenture murale ? Eh bien, c'est un tissu rugueux, terrien, énergique, souple, certes, mais par chance d'une souplesse moins courtisane que la soie ou le linon. Lourd. Et c'est là où nous atteignons le centre du problème. Lourd de matière et lourd de signification. Car si toute cette laine, toute cette toison nouée sur chaîne par des entrelacs et des nœuds savants et une attention ouvrière sont de poids certain, si ce tissu est vraiment « retentissant », c'est qu'en plus, il est lourd, et lourd d'intentions. C'est cela qui arrime sa somptuosité à l'homme et à l'édifice donc. C'est un tissu, et qui comporte donc un duo. L'artiste et son exécutant. Et puis des outils, des peignes, des rouets, des métiers de chêne, des tours de main, des secrets transmis de bouche à oreille ; des traditions familiales ; des conciliabules journaliers entre l'artiste et son exécutant ; des apprentissages ; un souci constant du prix juste et équitable des choses ; un souci de la qualité des matières. Tout un chacun peut se précipiter sur une toile, contre une toile et « l'envahir » de ses caprices. »

Jean Lurçat

Photo : Jean Lurçat, Villa Seurat vers 1945, par Robert Doisneau.
Avec l'aimable autorisation d'Annette Doisneau et Francine Derouille.
© Atelier Doisneau



Une des premières manifestations de la Fondation Jean et Simone Lurçat est le partenariat, instauré avec les Gobelins pour une grande exposition pour le cinquantième de la disparition de l'artiste, une célébration nationale à laquelle s'associent les lieux marqués par la présence de Lurçat (Aubusson, Saint-Céré, Angers...), et en Allemagne le Musée Jean Lurçat d'Eppelborn et le Kunstverein « Talstasse » de Halle.

Engagé dans son époque, et passionnément curieux du monde, Jean Lurçat est né dans les Vosges à Bruyères, où Lucien, receveur des postes, et Charlotte engendrent une descendance de créateurs : Jean le peintre et André l'architecte.

Jean Lurçat se forme dans l'atelier de Victor Prouvé, chef de file de l'École de Nancy, puis vient s'immerger dans l'effervescence artistique et intellectuelle de Paris, il a alors vingt ans. Il complète sa formation en marge des circuits officiels, fonde avec des amis la revue *Les feuilles de mai*, et décide alors d'entamer une carrière de

peintre fresquiste, mais le projet tourne court à cause de la guerre. Jean Lurçat, engagé volontaire, subit le sort terrible des fantassins ballottés dans la tourmente : cela le marquera à vie.

Un Lurçat, impatient et ne tenant pas en place, s'exprime durant la décennie des années vingt. Il se fait connaître par sa peinture, en France et aux États-Unis, et collabore avec Pierre Chareau, architecte-décorateur connu par l'intermédiaire de ses amis Jean et Annie Dalsace, les commanditaires de l'iconique maison de verre rue Saint-Guillaume. Il produit aussi de grands canevas brodés par son épouse et donne des projets de tapis. La collectionneuse Marie Cuttoli fait tisser à Aubusson des tapisseries d'après des œuvres de Lurçat et des autres artistes de sa collection, et cette expérience ouvre la voie de la renaissance de la tapisserie par son ambition esthétique. Parallèlement, aux Manufactures nationales, un salon des *Illusions d'Icare* est tissé ; destiné à l'ambassade de France en URSS, il ne sera jamais mis en place à cause de la guerre. L'exposition permet de l'admirer.

L'étape décisive est franchie lorsque Lurçat s'approprie la technique de la tapisserie de lisse et s'implique dans la technique du langage de la laine. *L'Apocalypse* d'Angers qu'il découvre en 1938 confirme son intuition. Il perçoit le potentiel immense et l'originalité de cet art. Grosseur du point, gamme limitée et carton chiffré, il n'aura de cesse de prôner les avantages d'une méthode

En haut : Jean Lurçat, *Liberté* (Poème de Paul Éluard), 1943, tapisserie, 283 x 330,5 cm, Atelier Goubely, tissage clandestin exécuté sous l'occupation allemande à Aubusson.

© Alexandra Mocanu

JEAN LURÇAT, UN MONDE DE TAPISSERIE

Par **Martine Mathias**, Conservateur en chef du patrimoine, ancienne directrice du Musée d'Aubusson



qui revient aux fondamentaux de la technique du Moyen Âge, période qu'il estime celle des plus grands chefs d'œuvre de la tapisserie. Afin de soutenir les manufactures d'Aubusson, lourdement touchées par la grande crise et en panne de création, l'administrateur des Manufactures nationales, Guillaume Jeanneau, imagine de confier une grande commande à des artistes contemporains. Lurçat a un temps d'avance, lorsque l'administrateur des Manufactures nationales lui demande de venir à Aubusson en septembre 1939 pour une commande d'une tenture des *Quatre saisons* : en effet il s'y trouve déjà, Gromaire et Dubreuil suivront. Il est déjà doté d'un acquis d'expérience notamment grâce à François Tabard, l'entrepreneur et éclairé directeur d'un vieil atelier familial. Son inspiration se renouvelle du tout au tout. Il développe une cosmogonie poétique et humaniste portée par une invention plastique sans cesse jaillissante. Retenu par les circonstances à Aubusson puis contraint de se cacher dans le Lot, il exprime dans ses tapisseries une protestation souvent douloureuse (*Liberté*, Centre Georges-Pompidou). Dans sa retraite il retrouve ses amis poètes (Aragon, Tzara, mais aussi Tériade et Pierre Betz), et participe activement à la presse clandestine de la Résistance. Mais la paix ouvre enfin la voie aux grands projets : à Saint-Céré, les Tours Saint-Laurent, forteresse médiévale partiellement ruinée qu'il achète sur un coup de cœur, lui offrent

le cadre nécessaire pour déployer de grandes compositions, et des assistants venus du monde entier viennent s'initier chez lui à la tapisserie. La majestueuse tapisserie du *Vin* du Musée de Beaune, exceptionnellement présentée aux Gobelins, est un hymne à la joie de vivre, à la poésie et à la musique. *L'Apocalypse* pour l'église Notre-Dame-de-Toute-Grâce, construite par Maurice Novarina au plateau d'Assy, impose sa gravité dans un autre registre. Par sa puissance de création et l'originalité du monde poétique qui l'habite, Lurçat projette la tapisserie dans le vingtième siècle. Il savoure le plaisir du travail en équipe, la satisfaction de travailler pour des œuvres destinées à être vues de tous.

Lurçat réussit, lui-même, et tous les peintres qu'il entraîne à sa suite, à rendre progressivement la prospérité aux ateliers d'Aubusson-Felletin et à en relever l'éclat. On peut parler désormais de « renaissance de la tapisserie ».

Il peuple désormais les murs des cinq continents dans les lieux de prestige et de pouvoir (*Paris* et *Rome*, collection Mobilier national pour l'ambassade de France à Rome, *Les trois Soleils*, aéroport d'Orly...). Il devient en quelque sorte un ambassadeur du goût français et de la place retrouvée de la France. Les circuits de la diplomatie, des Manufactures nationales et des institutions de l'État portent son art dans le monde. Il conçoit dans le même temps des pièces plus intimes où il s'invente un bestiaire familier et fabuleux (*Tenture aux tortues*, *Le jardin du rêveur...*) et poursuit des essais dans ses multiples coqs si célèbres, illustre des livres, publie un recueil de poème *Mes domaines*, fait éditer des tissus...

Infatigable voyageur et créateur toujours en alerte, on lui doit aussi une œuvre de céramiste avec les ateliers de Sant Vicens avec lesquels il travaille à partir de 1951. Durant la trentaine d'années au cours de laquelle Lurçat s'est consacré à la tapisserie, des centaines de cartons sont nés, qui ont pris place sur les murs de particuliers, de firmes, de bâtiments publics, en France et à l'étranger. La Galerie La Demeure en a été l'exceptionnel relais, et pour l'Allemagne et la Suisse la Galerie Alice Pauli. Il s'est risqué aussi à entreprendre de son propre chef, sans aucune commande, *Le Chant du monde*, exposé à Angers, où sur près de 500 mètres carrés s'expose sa magistrale vision du monde. ■



LA FONDATION JEAN ET SIMONE LURÇAT : UN PATRIMOINE DU XX^E SIÈCLE SAUVEGARDÉ

Par **Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

La Fondation Jean et Simone Lurçat est née de la volonté de la veuve de l'artiste et du legs qu'elle a fait à l'Académie des Beaux-Arts. Hors les donations faites à divers musées (Aubusson, Saint-Céré et Angers en sont les points cardinaux), Simone Lurçat a souhaité qu'un lieu à Paris rappelle la présence de ce grand artiste, membre de l'Institut - peu de temps puisqu'élus au sein de notre compagnie en 1964 -, il disparut en janvier 1966.

La donation comprend la maison de l'artiste, architecture édifée par son frère l'architecte moderniste André Lurçat, qui construisit la plus grande partie de l'impasse de la Villa Seurat. Cette maison est inscrite au titre des monuments historiques depuis 2015. Entièrement meublée et dans son décor d'origine, elle abrite le fonds d'archives et les collections de l'artiste, peintures, tapisseries, céramiques, livres illustrés et un fonds de dessins inédits qui compte près de 1400 numéros et s'étend sur toute sa carrière. La détermination de l'Académie des Beaux-Arts a abouti à la création de la fondation, entérinée par un décret du Conseil d'État du 20 novembre 2010. Ainsi, l'Académie des Beaux-Arts a permis de sauvegarder un patrimoine du xx^e siècle. Jean Lurçat s'est passionnément inscrit dans son temps. Il a vécu et pensé



dans toutes ses dimensions un monde en mutation rapide, avec souvent pénétration et toujours courage et générosité.

C'est pourquoi son œuvre est riche de différentes facettes et si le créateur de tapisserie est peut-être le mieux connu, il est aussi peintre, céramiste, poète et met sa plume au service des causes qu'il soutient. Cette ouverture d'esprit est sûrement le gage de l'utilité de la fondation pour les temps qui viennent. C'est une époque qui vit, avec Lurçat, un laboratoire de modernité et d'humanisme. La fondation s'attachera à mieux faire connaître et diffuser l'œuvre de l'artiste, à accueillir les chercheurs en liaison avec les autres lieux qu'il a marqués de son empreinte. Dans les possibilités que permet son exigüité, la maison sera ouverte au public et la fondation renouera des contacts internationaux, Lurçat en connaissait la valeur dans un monde où l'homme est voué à établir la concorde sous peine de disparaître.

Dans cette mission de diffusion, la fondation s'appuie sur le droit moral et patrimonial que Simone Lurçat a légué à l'Académie des Beaux-Arts sur l'ensemble de l'œuvre de Jean Lurçat et il lui revient d'ouvrir différents chantiers : en premier lieu, et c'est en cours, les travaux de réhabilitation de la maison qui permettent de retrouver un état sanitaire (étanchéité de la toiture et de la terrasse) et d'envisager de rétablir quelques dispositions intérieures des années de construction. Il conviendra aussi d'aménager des réserves pour conserver les œuvres et les collections.

Ces travaux, dont une première tranche est lancée, nécessitent un appel à la générosité de donateurs et une souscription est en cours sous l'égide de la Fondation du Patrimoine. Dans un autre domaine, une importante opération de classement des archives de l'artiste se poursuit et ouvrira pour les années à venir de nouvelles pistes de travail aux chercheurs. Le magnifique univers tissé que Lurçat nous a laissé attend encore son catalogue raisonné et la fondation l'entreprend.

Riche de projets et d'avenir, la fondation a suscité, en cette année de commémoration nationale, une exposition, organisée en partenariat avec le Mobilier national à la galerie des Gobelins, jusqu'au 18 septembre, magnifiquement mise en scène par notre confrère Jean-Michel Wilmotte. Sous l'égide de la fondation, viennent de paraître la correspondance et les écrits de guerre de l'artiste (voir page 38), qui viennent éclairer un moment crucial de son existence. ■

www.fondation-jean-et-simone-lurcat.fr



En haut : Jean Lurçat dans son atelier, Villa Seurat, en 1928, devant *Le Charmeur de serpents*, et, derrière lui, *Smyrne*. Photo DR

À gauche : *Le Charmeur de serpent*, 1928, huile sur toile, 186 x 94 cm.

Ci-dessus : *Tropiques*, tapisserie, 1956, atelier Picaud, Aubusson, 320 x 675 cm.

© Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des Beaux-Arts

La maison-atelier de Jean Lurçat, construite en 1925 par son frère André Lurçat (1894-1970), l'un des principaux représentants du Mouvement moderne avec Le Corbusier et Mallet-Stevens, est la première des huit maisons que l'architecte réalisa pour des artistes dans l'impasse Villa Seurat.

Dans le Paris des années 1920, où essaient les ateliers d'artistes, la Villa Seurat occupe une place à part. Implantée au 101 rue de la Tombe-Issoire, dans le 14^e arrondissement, elle précède de deux ans la rue Mallet-Stevens, alors que Le Corbusier n'a encore édifié que quelques maisons isolées. Dans un article de la revue berlinoise *das Kunstblatt*, Paul Westheim rend compte en 1925 du projet « excitant » d'André Lurçat pour créer « une rangée de maisons-ateliers pour artistes à proximité du parc Montsouris », mentionnant « la commande de son frère Jean, qui abandonne sa maison idyllique de la rue du Ruisseau à Montmartre parce, que dans la durée, il est plus important d'habiter de façon pratique que de façon idyllique »¹.

Sur un terrain vague où, à en croire André Warnod, étaient entreposées des pommes, André Lurçat « voulait bâtir une maison pour son frère et cherchait un terrain » et « n'eut pas de peine à persuader le propriétaire du terrain qu'il lui serait bien plus profitable de construire des maisons modernes plutôt que des baraques de chiffonniers. »² Sur la parcelle rectangulaire, il dessine en 1924 une construction en L déployée autour d'une cour, dont un pignon vient à l'alignement de la voie. La composante principale en est l'atelier, dont la position varie au fil de l'étude. La version initiale en comprend deux, l'un au niveau de la rue et le second au troisième niveau. Puis l'atelier du bas se voit intégré dans l'habitation, alors que l'autre vient occuper le quatrième niveau ajouté au bâtiment projeté. Il s'ouvre au sud par une grande verrière sur la terrasse recouvrant la salle à manger. En définitive, la salle à manger et le second atelier seront combinés pour occuper le troisième niveau. Perpendiculaire à la rue, le volume des ateliers est légèrement plus haut que l'autre.

André Lurçat affirme avoir réagi au site : « une maison bâtie sur un très petit terrain dans une rue où la construction est très dense, doit tirer d'elle-même tout son intérêt puisqu'elle ne peut escompter aucune vue ni recevoir aucun agrément des lieux environnants. Il s'agit dans ce cas de composer le plan de manière à ce que les vues, les perspectives, les jeux de lumière se développent tous à l'intérieur. »³ La fenêtre d'angle de l'atelier reprend un thème de Frank Lloyd Wright. Soulignée par une jardinière, elle devient le trait le plus marquant du bâtiment dans la rue. En écho aux théories de Viollet-le-Duc, chaque ouverture trahit les volumes qu'elle éclaire, à commencer par la fenêtre verticale de l'escalier. Mais l'enduit de ciment cache la structure hybride en maçonnerie et béton. À l'intérieur, les meubles de Pierre Chareau et ceux d'André Lurçat cohabitent.

Le jeune critique américain Henry-Russell Hitchcock, qui présentera des œuvres d'André Lurçat à l'occasion de la première exposition d'architecture du Museum of Modern Art de New York en 1932, voit une position forte et originale s'affirmer : « les murs nus en béton couleur crème, les grandes fenêtres nettes, sont les matériaux avec lesquels l'architecte a construit autour de la petite

LA MAIS



cour une composition dans laquelle chaque partie ne prend son sens qu'en fonction de l'ensemble. Les formes solides sont si bien disposées, comme celles d'un bateau à moteur bien conçu.⁴ »

Dans la revue zurichoise *Das Werk*, Eduard Briner tracera en 1931 des parallèles entre le travail de l'architecte et du peintre : « l'architecture nouvelle connaît aussi dans son économie des formes et dans l'effacement du matériau qui fonde sa manière une tendance forte à l'abstraction. C'est le cas chez Le Corbusier et, si les frères Lurçat se partagent la peinture et l'architecture, toutes deux semblent si empreintes du même esprit que leur séparation paraît n'être qu'une division du travail en surface.⁵ » À l'entrée de la Villa se trouve la maison du poète anglais Frank Townshend, conçue par André Lurçat. Il oppose dans son poème, *Earth*, à l'architecture du passé un univers neuf, dans lequel « les bâtiments prennent des formes qui expriment leur signification. Respectant leurs alentours. En relation avec leurs matériaux. Adaptés à leur usage. Solides-simples-beaux.⁶ » Cet univers n'est autre que celui de la maison qui lui fait face. ■

1) Paul Westheim, "Rue Seurat, zu den Arbeiten von André Lurçat", *Das Kunstblatt*, septembre 1925, p. 281.

2) André Warnod, "Le nouveau visage de l'art. La cité Seurat", *Conferencia*, 20 septembre 1930, p. 356-361.

3) André Lurçat, *André Lurçat architecte projets et réalisations*, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1929, pl. 5.

4) Henry-Russell Hitchcock, Jr., « Six Modern European Houses That Represent Current Tendencies in France and Germany », *The House Beautiful*, septembre 1928, p. 254.

5) Eduard Briner, "Zu den Bildern von Jean Lurçat", *Das Werk*, janvier 1931, p. 1.

6) Frank Townshend, *Earth* (a Poem with a Portrait), New-York, Alfred A. Knopf, 1929, p. 61.

*) Liège, Mardaga, 1995.

En haut, à gauche : l'architecte André Lurçat vers 1945.

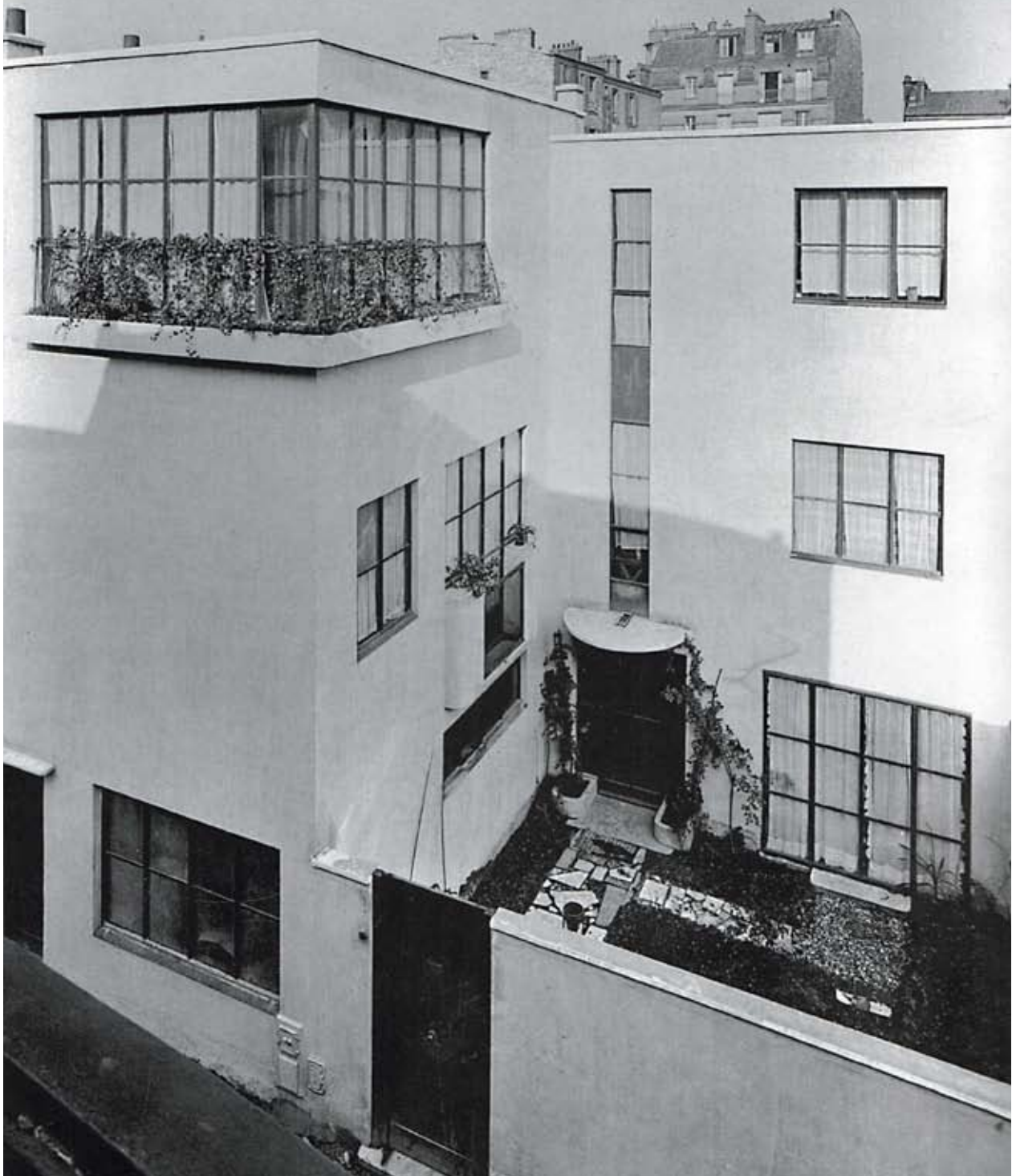
Photo Robert Doisneau, © Atelier Doisneau

Au centre : le salon, au deuxième étage, vers 1930. Photo DR

À droite : vue extérieure, en 1925. Photo DR

ON ATELIER DE JEAN LURÇAT

Par **Jean-Louis Cohen**, historien de l'architecture et de l'urbanisme du vingtième siècle,
auteur de *André Lurçat (1894-1970) - Autocritique d'un moderne**





Exposition « Jean Lurçat (1892-1966), Au seul bruit du soleil »

Galerie des Gobelins | jusqu'au 18 septembre
www.mobiliernational.culture.gouv.fr
www.academie-des-beaux-arts.fr

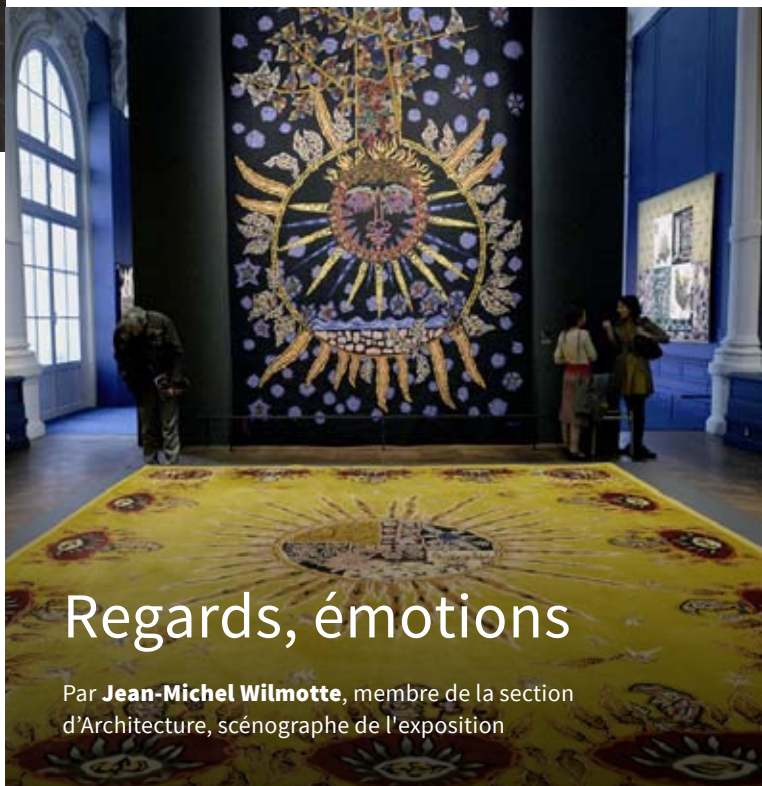
Pour prendre congé...

Jean Lurçat et la peinture

Par **Christian Derouet**, Conservateur général,
 commissaire de l'exposition

Au lendemain de l'armistice de 1919, le nom de Jean Lurçat, jeune vosgien démobilisé, devient celui de « maître de l'heure » des « années folles ». En 1929, il expose partout où il convient d'exposer, à Paris où il est de tous les nouveaux salons, à Londres, à New York, à Berlin. Son autorité rejoint celles des grands maîtres avec qui il partage les pages de *L'Intransigeant* et les reproductions de ses toiles occupent des pleines pages dans les magazines spécialisés comme *Cahiers d'art*, *Sélection*, *Formes*. Il devient l'aîné de ceux que les critiques d'art, Paul Fierens, Tériade, qualifient de « jeunes peintres » : Beaudin, Borès, Masson, Cossio, Biétry, Vinès, Goerg, Fautrier. Puis c'est la déconfiture après le mercredi noir de Wall Street à New York. La bulle inflationniste du marché de la peinture éclate. Les galeristes, pour éviter le dépôt de bilan, suspendent leurs placards publicitaires et cessent d'acheter. À Paris, seuls quelques maîtres de l'avant-guerre, Picasso, Matisse, se soutiennent en publiant leurs productions non vendues dans les livraisons des grandes revues. Les artistes se restreignent - l'art coûte cher -, tentent des reconversions techniques, se font graveurs. Beaucoup nettoient les pinceaux, poussent les chevalets contre le mur de l'atelier et cessent de peindre. Réduit à cette extrémité, Lurçat se révolte, édite un album de dessins, *P.P.C.* (c'est-à-dire « *Pour prendre congé* ») et publie le 1^{er} novembre 1932 un brûlot contre l'artificial et le convenu de la peinture de chevalet, *Lettre sur la peinture d'aujourd'hui*, dans le numéro 2 d'*Esprit*, la revue d'Emmanuel Mounier. Il croit avoir mis un point final à ses treize années de peinture formatée pour collectionneurs. Deux ans plus tard, en 1935, il retend des toiles pour soutenir son engagement auprès de Louis Aragon dans la *Querelle du réalisme* : il fait là une étonnante peinture dans la ligne esthétique et politique du parti communiste français. En 1938, il peint quelques paysages désolés de l'Espagne déchirée par la guerre civile, puis arrête la peinture de chevalet pour de bon. ■

Extrait du catalogue de l'exposition, Éd. Silvana Editoriale



Regards, émotions

Par **Jean-Michel Wilmotte**, membre de la section
 d'Architecture, scénographe de l'exposition

“ Jean Lurçat aura traversé sa vie une palette de couleur à la main et une inventivité fraîche accrochée à son œil. Il est l'essence même de la poésie... Grand travailleur, il donne l'illusion de se promener avec facilité dans des métiers très différents. D'une technique à l'autre, de la plume au crayon, de l'idée au pinceau, de la terre au fil de laine, du dessin de textile au costume, du décor au croquis, de l'illustration à l'installation, du plus petit au plus grand, bijoux, tapis, tapisserie, il donne cette image d'aisance, trace indéniable du talent... Émotion, élégance et tempérament.

Derrière ce magicien de la couleur, se cache aussi l'homme de conviction et d'engagement.

Encre dans son temps, il partage les préoccupations des intellectuels, aussi bien que les tendances et les passions des gens de goût. Auprès des plus grands, la reconnaissance de ses contemporains l'aura comblé à l'Académie des Beaux-Arts...

Faisant suite à Jean-Gabriel Domergue, le champion de la sensualité mondaine, la radicalité graphique de Jean Lurçat apparaît comme un délicieux clin d'œil.

C'est avec un immense plaisir qu'à mon tour je me suis immergé dans l'époque et l'intimité créative de ce personnage hors norme, qui aura fait de son vocabulaire, de ses formes et de ses matières la marque de sa poésie. Sa maison, conçue avec son frère André, est la synthèse de son univers, et j'en ai fait la colonne vertébrale de cette exposition. » ■

Extrait du catalogue de l'exposition, Éd. Silvana Editoriale.

Photo © Thibaut Chapotot

LA MAISON PIERRE FREY

Rencontre avec **Patrick Frey**, actuel directeur de la maison Pierre Frey, éditeur de tissus dessinés par Jean Lurçat



À gauche : vue de l'atelier de Jean Lurçat, villa Seurat à Paris (XIV^e). Photo Mathieu Ferrier

Ci-contre : les tissus réédités par la Maison Frey. Photo Dorothée Demey

Nadine Eghels : La maison Pierre Frey a été créée en 1935, nous en sommes à la troisième génération. Quand avez-vous commencé à travailler avec des artistes pour vos collections de tissus et de papiers peints ?

Patrick Frey : Dès l'origine ! Tout de suite mon père a fait appel à des artistes pour aller chercher à l'extérieur une créativité différente de celle qui s'exprime dans nos propres collections ; néanmoins ces collections artistiques restent minoritaires au sein des collections de la maison. Ainsi, Pierre Frey ne perd pas son âme mais l'enrichit quand il fait appel à un artiste extérieur.

N.E. : Comment s'effectue les choix de ces artistes ?

P.F. : Cela dépend des circonstances, ce peut être à la faveur d'une exposition où cet artiste est mis en lumière. Il y a deux ans nous avons fait appel à Toxique, un artiste de street art qui appartient à la trilogie historique avec Basquiat et Warhol. Cet artiste n'était au départ pas intéressé par le textile mais il a été convaincu et nous avons lancé un tissu et un papier peint, très actuels, à base de tags. Notre mot d'ordre est l'éclectisme : je ne veux pas que la maison Pierre Frey soit limitée à un style, axée sur le XVIII^e ou sur l'art déco. Ainsi, nous partons tantôt de dessins d'enfants, tantôt de périodes de l'art classique européen, nous avons même lancé une collection à partir de peintures aborigènes. Il y a eu aussi une collection napoléon III, et une autre basée sur l'indigo !

N.E. : Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à Lurçat ?

P.F. : J'ai eu l'occasion de visiter la maison de Lurçat, Villa Seurat, et j'ai été séduit par l'esprit et la liberté de cet artiste. Je le connaissais bien sûr pour la peinture et la tapisserie, mais je ne savais pas qu'il avait aussi créé des tissus et des papiers peints ! Comme une exposition lui était consacrée, c'était l'occasion de lancer simultanément une collection autour de son œuvre. Toute cette collection, deux tissus - dont celui qui recouvre les banquettes de l'exposition aux Gobelins - et trois papiers peints, est inspirée directement d'une quinzaine de planches représentant Arlequin, issues du livre *Toupie* datant de 1925, et de deux dessins, *Sirènes* et *Soleil*.

N.E. : Que retirez-vous de cette expérience ?

P.F. : J'espère que cette collection sera appréciée... En tout cas, pour nous, travailler avec des artistes, des œuvres de cette qualité offre une vraie ouverture sur le monde. C'est très nourrissant pour l'équipe créatrice de la société, et cela permet en outre de renouveler périodiquement notre image extérieure en créant la surprise. Cela éveille aussi l'intérêt de la presse et de manière générale positionne qualitativement notre maison dans le milieu du tissu d'ameublement. Par ailleurs nous contribuons à faire connaître des artistes autrement que par les musées ou les expositions. Tout le monde est gagnant ! ■



Sebastião Salgado

Sebastião Salgado est né le 8 février 1944 à Aimorés au Brésil. Économiste de formation, il débute sa carrière de photographe professionnel en 1973 à Paris où il a fui la dictature militaire de son pays natal ; il intègre tour à tour les agences Sygma (1974-1975), Gamma (1975-1979) et Magnum (1979-1994). En 1994, il fonde avec son épouse Lélia Wanick Salgado une agence exclusivement dédiée à son travail, Amazonas images. Auteur de reportages d'actualité, il conduit parallèlement des projets personnels à long terme, donnant lieu à publications et expositions. Le livre *Autres Amériques*, publié en 1986, témoigne de la persistance des cultures paysannes et indiennes et de la résistance culturelle des Indiens de ce continent. *La Main de l'homme* (1993) réunit les photographies de 26 pays parcourus de 1986 à 1992 pour illustrer l'évolution du travail manuel. En 1986 la publication de *Sahel. L'Homme en détresse* témoigne de la souffrance des victimes de la famine. Il se consacrera ensuite aux paysans brésiliens sans terre (*Terra*, 1997), aux mineurs (*Serra Pelada*, 1999). En 2000, il publie *Exodes* et *Les Enfants de l'exode*, qui rassemblent cinq ans de reportages sur les déplacés, les réfugiés et les migrants. De 2004 à 2011, il travaille au spectaculaire projet *Genesis*, un hommage à la beauté des origines qui se veut un rappel à chacun de sa responsabilité vis-à-vis de la planète. Il a créé en 1998 l'Institut Terra de reforestation et d'éducation à l'environnement. En 2014 le documentaire *Le sel de la terre* coréalisé par son fils Juliano Ribeiro Salgado et Wim Wenders présente son travail au cinéma. ■ Photo Hermine Videau Sorbier



Astrid de la Forest

Au cours de la séance plénière du mercredi 1er juin 2016, l'Académie des Beaux-Arts a élu Astrid de la Forest au fauteuil précédemment occupé par Louis-René Berge (1927-2013), dans la section de Gravure.

Astrid de la Forest, née en 1962, est peintre et graveur. Après ses études à l'École Supérieure d'Arts Graphiques, elle collabore aux décors de théâtre de Richard Peduzzi et comme portraitiste d'assises pour la chaîne Antenne 2. Elle se consacre depuis 1995 à la peinture et à la gravure et travaille dans les ateliers Lacourrière-Frélaud, René Tazé et Raymond Meyer à Pully en Suisse. L'artiste utilise plusieurs techniques de gravure ; eau-forte, aquatinte, pointe-sèche et carborundum qu'elle pratique soit seules, soit associées, en épreuve unique (monotype) ou en tirage limité. Ses sujets sont essentiellement pris sur le motif, paysages, montagnes et arbres, monde animal. Elle expose en Suisse, en Angleterre et à Paris, à la galerie La Forest-Divonne et Documents 15. Grande voyageuse, Astrid de La Forest a effectué de nombreuses résidences d'artistes au Maroc, en Tasmanie et récemment dans le Donegal en Irlande. Elle est enseignante en arts plastiques à l'ENSA de Paris-Belleville.

« Les gravures d'Astrid de La Forest éveillent le regard aux ligne, aux ruptures, aux contrastes, aux équilibres, à la lumière et au noir. Puis, dans une matière très charnelle, palpable, la forme prend vie. (...) Aucune ligne superflue. Astrid n'aime que le fondamental, que ce soit dans la composition ou dans la matière. »
Audrey Bazin ■ Photo Françoise Nicol

ÉLECTIONS

Dix ans après la création de la section de Photographie à l'Académie des Beaux-Arts et l'élection de Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand, la section accueille aujourd'hui trois nouveaux photographes, élus en séance plénière le 13 avril : Sebastião Salgado au fauteuil précédemment occupé par Lucien Clergue (1934-2014), Bruno Barbey au fauteuil n°3 (nouveau fauteuil), et Jean Gaumy au fauteuil n°4 (nouveau fauteuil). Par ailleurs, depuis le 1^{er} juin, la section de Gravure accueille en son sein la première femme graveur, Astrid de la Forest.



Bruno Barbey

Bruno Barbey est né au Maroc en 1941. Il étudie la photographie et les arts graphiques à l'École des Arts et Métiers de Vevey, en Suisse (1959-1960). Il rejoint à 25 ans l'agence Magnum aux côtés d'Henri Cartier-Bresson. Parcourant le monde depuis plus d'un demi-siècle, Bruno Barbey a couvert nombre d'événements majeurs de l'histoire contemporaine récente, notamment la guerre des 6 Jours en 1967, Mai 68, la Révolution culturelle en Chine, la Pologne de Solidarnosc, la guerre du Vietnam. Bien qu'il ne se soit jamais considéré comme un photographe de guerre, il a couvert les guerres civiles au Nigeria, au Moyen-Orient, au Bangladesh, au Cambodge, en Irlande, en Irak et au Koweït (Guerre du Golfe). Son travail, largement diffusé dans la presse, a été publié dans les plus grands magazines tels que Time, Newsweek, Paris Match, Stern, National Geographic, etc. a été récompensé par de nombreux prix. Bruno Barbey est notamment connu pour son utilisation libre et harmonieuse de la couleur. Exposées dans le monde entier, ses photographies font partie des collections de nombreux musées. ■ Photo Hermine Videau Sorbier



Jean Gaumy

Né en 1948, Jean Gaumy intègre en 1973 l'agence Gamma à la demande de Raymond Depardon ; en 1975, il initie deux reportages au long terme sur des sujets jamais encore traités en France, le milieu hospitalier (*L'Hôpital*, 1976) et carcéral (*Les Incarcérés*, publié en 1983). Il rejoint l'agence Magnum en 1977. Il réalise en 1984 son premier film, *La Boucane*, et commence un cycle d'embarquements hivernaux à bord de chalutiers qu'il poursuivra jusqu'en 1998 et qui donnera lieu en 2001 à la publication du livre *Pleine Mer*. Il réalise de nombreux reportages en Afrique, en Amérique centrale et au Moyen-Orient. Son premier voyage en Iran se déroule lors de la guerre avec l'Irak en 1986, où il prendra une photo devenue célèbre de femmes iraniennes s'exerçant à tirer pendant la guerre Iran-Irak. Il se rendra dans ce pays jusqu'en 1997.

Après *Jean-Jacques*, chronique du bourg d'Octeville-sur-Mer vue par les yeux de l'« idiot du village » en 1987, il réalise son troisième film, *Marcel, prêtre*, en 1994, tourné en plusieurs années à Raulhac, dans le Cantal. Dès 2005, il engage les repérages et le tournage du film *Sous-Marin* (2006) pour lequel il passe quatre mois en plongée lors d'une mission à bord d'un sous-marin nucléaire d'attaque, et repart en 2010 à bord du plus récent des navires dédié à la dissuasion nucléaire. Il a reçu le prix Nadar en 2002 pour *Pleine Mer* puis en 2010 pour *D'après nature*, une série de paysages de montagne. ■ Photo Hermine Videau Sorbier



EUGÈNE DODEIGNE

Eugène Dodeigne, membre de la section de Sculpture, est décédé le 24 décembre 2015 à Bondues (Nord) où il vivait et travaillait depuis 1950.

D'origine flamande, il était né à Rouvrex près de Liège en 1923. Initié au métier dès l'âge de treize ans par son père, sculpteur de monuments funéraires, il est reçu en 1943, premier au concours d'admission dans l'atelier de Marcel Gimond à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, où il obtiendra les prix de dessin et de modelage. Il se marie, et le couple parcourt la France à bicyclette à la découverte de la sculpture romane qui lui offre les plus beaux exemples des tailleurs de pierre dont il revendique l'héritage. Après avoir travaillé le bois dans des volumes abstraits lisses et tendus, il choisit en 1955 la fameuse pierre gris-bleu de Soignies, et adopte vers 1960 la technique de la « pierre éclatée » par les pointes d'acier mordant la pierre dégrossie à la disquette à diamants qu'il domine malgré la dangerosité. Ce langage caractérise sa sculpture. Aux anfractuosités allusives laissées par les outils répondent les surfaces polies par l'abrasif, incisées de larges stries blanches évoquant la figure humaine. Après une première exposition à Lille dans la mythique galerie Marcel Évrard en 1953, il a le soutien de grands marchands. Remarqué par des collectionneurs comme Jean Masurel, il est présent dans les plus grands musées internationaux. Une rétrospective a lieu au musée Rodin en 1988. Discret, d'une rare énergie, l'homme aimait la nature qui était son atelier à ciel ouvert pour dialoguer avec la pierre de Massangis. De ses œuvres monumentales se dégagent une spiritualité et une émotion universelles. Il a été élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1999 au fauteuil d'Étienne-Martin. ■

L.H.



Intervention en séance

« Nous nous sommes tant aimés... »

En séance de l'Académie des Beaux-Arts, le 16 mars dernier, le directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, Jean-Marc Bustamante, revenait sur les liens de toujours entre les deux institutions, appelant à une collaboration renouvelée entre elles. Extrait.

“ L'École des beaux-arts de Paris autant que l'Académie sont une histoire, une mémoire, un conservatoire, une stratification qui transmet, produit et diffuse l'art et sa culture. Les Beaux-Arts de Paris sont peuplés de fantômes, les fantômes d'elle-même, de ses grands moments et génies, d'une certaine manière cette institution se fait peur à elle-même tellement elle craint à toutes les époques d'être inadaptée et indigne de ce qu'elle a été. [...] Aujourd'hui, le temps de l'art est long, de plus en plus long. La mondialisation a bouleversé l'ordre et la hiérarchie dans les cultures. Les centres se sont déplacés et les critères d'évaluation des œuvres et des artistes ont largement évolué, les artistes sont devenus des îles qui dérivent, et les points d'ancrage se sont évanouis.

Alors j'ai décidé le droit de l'inventaire et de revenir vers vous, vers l'Académie qui a pendant si longtemps exercé sur nous un droit de tutelle. Voyez l'histoire de nos deux maisons, ces cinquante dernières années ou plutôt ces deux derniers siècles. Elle est parsemée de ruptures et d'incompréhension. Au temps de la mondialisation qui nous oblige à voir et revoir beaucoup et regarder de moins en moins, les regardeurs ne sont d'ailleurs plus à la hauteur des créateurs, si on peut dire, les artistes s'étant baissés le plus souvent au point de se retrouver à la hauteur des regardeurs.

Cette dispersion qui donne l'impression de gagner du terrain nous fait perdre de la force. Il me semble que l'art doit plutôt donner de la densité à la culture, il doit l'arrêter pour l'éternité. [...] ■

Exposition

ZAO WOU-KI

La Fondation Pierre Gianadda à Martigny a présenté de décembre 2015 à juin 2016 la première rétrospective en Suisse de Zao Wou-ki (1921-2013), confrère de Leonard Gianadda à l'Académie des Beaux-Arts.

Daniel Marchesseau, commissaire de l'exposition, a réuni une cinquantaine de toiles et une trentaine d'encres sur papier, parmi lesquelles plusieurs diptyques et triptyques de grands formats rythmant un parcours chronologique. Des premières petites toiles évoquant Klee, peintes à Paris où il arrive un 1^{er} avril 1948, aux peintures libres et abouties des dernières



décennies, Zao Wou-ki s'est imposé comme l'un des plus grands peintres français abstraits, après les années cinquante. Ami d'Henri Michaux, de René Char, de François Cheng, proche de Vieira da Silva, Soulages, Manessier, il débute chez Pierre Loeb puis expose à la galerie de France. La peinture de Cézanne le fascine. Il domine rapidement la peinture à l'huile et remplace ses pinceaux ronds par des pinceaux rectangulaires et plats tout en gardant la maîtrise chinoise. Certaines peintures inédites, sorties de collections privées, témoignent de ses paysages informels aériens, traversés de signes linéaires délicats et d'éraflures nerveuses sur de fines pellicules chromatiques, brumes bleues, roses, violettes, jaunes. Les couches s'épaississent et se fluidifient par l'usage de couleurs intenses. Ce « verger de signes » évoqué par Henri Michaux ouvre la Voie selon Lao-Tseu. Spiritualité et musicalité habitent l'espace d'un univers lyrique qui reflète aussi ses tourments intimes, mais irradie et glisse mystérieusement vers l'irréel en accédant à la transparence de la lumière. Tout est sensualité, sensation colorée, suggestion tactile dans cette œuvre qui établit une passerelle entre Orient et Occident. Zao Wou-Ki avait été élu en 2003 à l'Académie des Beaux-Arts à laquelle sa veuve, Françoise Marquet, vient d'offrir l'épée de l'académicien ainsi qu'une sélection de dessins. ■ L.H.

En haut : vue de l'exposition Zao Wou-Ki. Photo DR

Expositions

ÉCHANGES ARTISTIQUES

Du 29 avril au 22 mai 2016 s'est tenue à Pékin, à l'invitation du Musée d'Art National de Chine, (NAMOC), l'exposition « Peintres et graveurs de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France ».

Pierre Carron, Jean Cortot, Érik Desmazieres, Philippe Garel, Arnaud d'Hauterives, René Quillivic, Guy De Rougemont, Pierre-Yves Trémois, Vladimir Velickovic, les



membres des sections de Peinture et de Gravure de l'Académie pour la première fois réunis dans une exposition, ont exposé soixante-six œuvres. Didier Bernheim, correspondant de l'Académie, en était le commissaire d'exposition aux côtés de Wu Weishan, directeur du NAMOC.

Cette exposition qui a connu un grand succès populaire et qui a permis au public chinois de découvrir la diversité d'expression des peintres et graveurs de l'Académie, s'inscrit dans le programme d'échanges artistiques internationaux du Musée d'Art National de Chine et de l'Académie des Beaux-Arts, avec le soutien de l'Ambassade de France en Chine. C'est dans le cadre de cet échange que l'Académie accueille, du 12 au 28 juillet 2016, salle Comtesse de Caen du palais de l'Institut, l'exposition « Expressions chinoises », par référence aux différentes formes d'expression telles qu'elles sont actuellement classifiées en Chine. Cette exposition, entièrement conçue et réalisée par le Musée National d'Art de Chine, présente les œuvres de Tian Shixin, Wu Weishan, Pan He (sculpture) ; Xu Jiang, Yan Ping, Zhan Jianjun, Xu Li (peinture) ; Wang Mingming, Yang Lizhou, Feng Yuan, Tian Liming, Ma Shulin, Liu Dawei, Xu Qinsong, Li Xiang, Ding Jie, Hu Wei (peinture traditionnelle chinoise) ; Chen Jian (aquarelle) ; Guang Jun (estampe) et Wu Changjiang (lithographie).

Ces expositions n'ont pu être réalisées que grâce à un mécénat exceptionnel de Michel David-Weill et Marc Ladreit de Lacharrière, membres de l'Académie des Beaux-Arts. ■

En haut : affiche de l'exposition qui s'est tenue à Pékin en mai dernier.



Exposition

La Casa de Velasquez à Nantes

Dans l'étonnant édifice médiéval du Manoir de la Touche en plein centre de Nantes, le Conseil Départemental de La Loire Atlantique a exposé du 17 mars au 30 avril une sélection des artistes pensionnaires de la Casa de Velázquez pendant l'année 2014-2015. Avec clarté et intelligence, Virginie Bourget a réalisé une présentation répondant à la diversité des expressions et en adéquation avec les espaces très originaux du manoir. Il était ainsi possible de contempler avec bonheur les travaux parmi les plus représentatifs élaborés durant leur séjour par Tania Blanco, Hélène Damville, Baptiste Fompeyrine, Didier Hamey, Guillaume Lemarchal, Albert Merino, Sarah Navasse-Miller, Renaud Perrin, Pierre Primetens, Quentin Ravelli et le collectif Señor Cifrian, auxquels s'est ajoutée une installation de Romain Rambaud, boursier de la Loire Atlantique à Madrid. ■

Jean Anguera

En haut : devant les dessins de Sarah Navasse Miller. Photo Paul Pascal



Parution

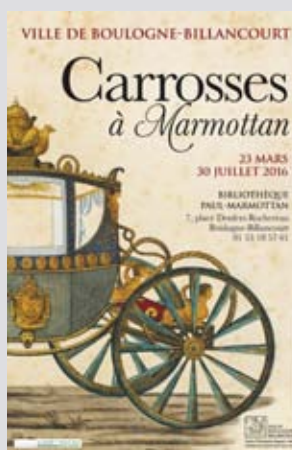
Jean Lurçat, correspondances et écrits de guerre, préface Annette Becker. Cet ouvrage réunit plus de 200 lettres écrites par l'artiste, engagé volontaire durant la Première Guerre mondiale.

Au-delà de leur intérêt historique, ces textes viennent éclairer un moment crucial de la vie de leur auteur, donnant ainsi le pressentiment de son œuvre à venir. Éd. Hermann

Exposition Bibliothèque Paul-Marmottan

CARROSSES

De la citrouille de Cendrillon aux manèges des grand-places urbaines, le monde du carrosse fait rêver par sa diversité, sa créativité et sa magie. C'est une longue histoire, sociale, artistique, événementielle, politique, anecdotique, que celle des véhicules hippomobiles à la française, dont l'apogée au XVIII^e siècle est brutalement brisée par la Révolution. Dans le premier quart du XIX^e siècle, dans une stabilité politique retrouvée grâce à Napoléon, l'industrie de luxe du carrosse peut renaître.



C'est cette formidable aventure que vient raconter la Bibliothèque Paul-Marmottan, dans une exposition de plus de 160 œuvres provenant des grands musées et collections français (Compiègne, la Malmaison, Versailles, la Fondation Napoléon, Hermès...), dont certaines n'ont encore jamais été montrées au public. Confrontant de nombreux métiers (carrossier, charron, dessinateur, peintre, doreur, décorateur...), le

carrosse est à la fois un objet technique, demandant des progrès constants, et un objet de luxe, variant de saison en saison selon la mode en vogue. À partir de la très belle collection de gravures publiées par Pierre de la Mésangère entre 1802 et 1815, s'est construite une présentation animée par de nombreux objets, illustrations, peintures, et carrosses bien sûr.

Plus qu'un prodige technique, le carrosse est un lieu d'affirmation du rang social, de l'aisance financière, et de l'appartenance familiale. C'est en quelque sorte un trône roulant, où l'empereur, le souverain ou le pape expriment leur majesté. C'est ce que développe l'exposition dans une dernière section détaillant les grandes voitures de l'Empire, depuis les déplacements de Napoléon en Europe, en délégation ou au combat, jusqu'aux carrosses du sacre et du mariage, en passant par la voiture enfantine, et enfin le char funèbre.

Pendant quatre mois, l'exposition Carrosses à Marmottan ainsi que le programme d'animations proposé invitent à un voyage inédit sur les routes d'Europe et de France, à la suite de l'Empereur. ■

Jusqu'au samedi 30 juillet 2016

Bibliothèque Paul-Marmottan

7, place Denfert-Rochereau, Boulogne-Billancourt

www.boulognebillancourt.com



LA COLLECTION DE TABLEAUX DU ROI LOUIS XIV

Par **Arnauld Brejon de Lavergnée**, Conservateur général, ancien directeur des collections
du Mobilier national, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

La collection des tableaux du roi Louis XIV est connue par un inventaire (publié pour la première fois seulement en 1987) rédigé par le peintre Charles Le Brun, à la mort du ministre Colbert ; l'inventaire comporte 483 tableaux.

Une quarantaine seulement proviennent des collections de Louis XII et de François Premier (Henri II, Henri III, Henri IV, et Louis XIII s'intéressèrent assez peu aux tableaux de chevalet). Trois cents tableaux environ de cet inventaire royal sont conservés au Musée de la Louvre, une centaine dans les grands musées de province français (des envois du Louvre à partir du début du XIX^e siècle).

Bien conseillé par son surintendant, Louis XIV acquit donc en l'espace d'un peu plus de 20 ans quatre cents tableaux environ. Une historienne, Adeline Hulftegger a prouvé que les numéros donnés aux tableaux par Charles Le Brun, le garde des tableaux du Roi dans cet inventaire, sont des numéros d'ordre, c'est-à-dire que Le Brun n'inventorie pas des tableaux. Grâce à ces numéros, on a pu reconstituer l'historique de nombreuses œuvres (tel tableau provient du Cabinet Jabach et non pas de la collection du cardinal Mazarin...).

Colbert a su acheter pour le Roi des collections entières (Jabach, Oursel, La Feuille, pour ne citer que quelques exemples) ou a su profiter des occasions qui se présentaient à lui (la disgrâce de Fouquet, la mort du cardinal Mazarin, l'exécution du roi Charles I^{er} d'Angleterre qui met sur le marché des chefs-d'œuvre de la peinture européenne...). Ainsi, Louis XIV acquit de nombreux chefs-d'œuvre de la peinture vénitienne (illustration) (plus de cinquante Titien, Tintoret et Véronèse), quelques toiles flamandes (Bril, Momper, Rubens), un seul Rembrandt (*l'Autoportrait*, inv. 1747, Paris, Musée du Louvre) et enfin de nombreuses toiles de l'école bolonaise, des Carrache jusqu'à G. Renio.

Les recherches sur la collection de Louis XIV doivent se poursuivre : de nombreux historiques sont encore inconnus, une petite centaine de tableaux (oubliés dans des réserves de musées ?) restent à retrouver. ■

Grande salle des séances, le 2 mars 2016

En haut : Titien (1488-1489/1576), *Le Transport du Christ au tombeau*, vers 1520, Paris, Musée du Louvre (inv. 749).

Le numéro d'ordre dans l'inventaire Le Brun (n°46) indique que cette œuvre provient de la première collection du banquier Jabach qui la vend au roi en 1662.



Page 1 : Jean Lurçat, *Le Guerrier*, 1949, tapisserie, 139 x 85 cm, Atelier Goubely-Gatien, Aubusson.
© Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des Beaux-Arts

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Jean Anguera

« Une présence... Jean Anguera (sculptures 1990-2015) », exposition à l'Abbaye cistercienne de Flaran (Gers), jusqu'au 6 octobre.

Yann Arthus-Bertrand

Exposition collective « Les Années 80, 50 photographes d'une décennie », des clichés mythiques, témoins de cette époque, et des pièces plus récentes, choisies pour leur beauté, leur force ou leur contexte, galerie/atelier Yann Arthus-Bertrand, Paris 6^e, jusqu'au 30 juillet.

Érik Desmazières

Participe à l'exposition « Villes en papier », à la Galerie Documents 15, Paris 6^e, jusqu'au 30 juillet.

Thierry Escaich

Création du *Salve Regina pour Chœur* par la Cappella d'Amsterdam, direction Daniel Reuss, au Festival de Fribourg, le 9 juillet.

Leonard Gianadda

Voyages en partage, exposition de ses photographies à la Galerie des Origines - Mémoire et Objet à Vaison-la-Romaine, avec la participation de Martine Demal et Patrick Vallot, jusqu'au 30 octobre.

François-Bernard Mâche

Inaugurera par une communication intitulée « Philology and Zoömusicology » le colloque international « Music and the animal world in Hellenic and Roman antiquity » organisé par l'École française d'archéologie et par l'Université d'Athènes. Il sera complété par un concert au Musée national archéologique au cours duquel seront interprétées *Sopiana* et *Aulodie*, à Athènes, les 14 et 15 juillet.

François-Bernard Michel

Participe au catalogue de l'exposition « Frédéric Bazille, la jeunesse de l'impressionnisme », peintre auquel il a consacré, dès 1992, une étude. Organisée par Michel Hilaire, correspondant de l'Académie, cette exposition se déplacera ensuite au Musée d'Orsay puis à la National Gallery of Art à Washington. Musée Fabre de Montpellier, jusqu'au 16 octobre

Antoine Poncet

Participe à l'exposition *Abstracting from Nature* à la galerie Connaught Brow, à Londres, jusqu'au 3 juillet.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2016

Président : Érik Desmazières
Vice-Présidente : Édith Canat de Chizy

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
René Quillivic • 1994
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016

Section V - Composition Musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013

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

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Philippe Roberts-Jones • 1986
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
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Ousmane Sow • 2012