



HAL
open science

La création contemporaine dans le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie et de Sèvres de 1945 à 2000

Louis Surreaux

► **To cite this version:**

Louis Surreaux. La création contemporaine dans le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie et de Sèvres de 1945 à 2000. Art et histoire de l'art. Université de Poitiers, 2017. Français. NNT : 2017POIT5032 . tel-03820393

HAL Id: tel-03820393

<https://theses.hal.science/tel-03820393v1>

Submitted on 19 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse

En vue de l'obtention du grade de

Docteur de l'Université de Poitiers
Spécialité Histoire de l'Art Contemporain

Louis SURREAUX

La création contemporaine dans le Mobilier national et les
Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais, de la
Savonnerie et de Sèvres de 1945 à 2000



Présentée et soutenue publiquement le vendredi 15 décembre 2017 devant le jury suivant

Rapporteurs

Madame Isabelle Saint-Martin

Directrice d'Etudes à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes – Paris

Monsieur Jean-François Pinchon

Professeur d'Histoire de l'Art contemporain - Université Paul Valéry, Montpellier III

Examineurs

Madame Nabila Oulebsir

Maître de Conférences HDR en Histoire de l'Architecture et du Patrimoine

Université de Poitiers
Madame Solange Vernois
Maître de Conférences HDR Honoraire en Histoire de l'Art Contemporain
Université de Poitiers

Sous la direction de
Madame Claire Barbillon

Professeur en Histoire de l'Art Contemporain – Université de
Poitiers

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance s'adresse avant tout à ma Directrice de Recherche Solange Vernois, pour avoir encadré mon travail et pour sa disponibilité, ainsi qu'à Claire Barbillon d'avoir bien voulu accepter de reprendre la direction de cette thèse pour me permettre de l'achever.

Je remercie Monsieur Bernard Schotter, Administrateur Général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, pour l'autorisation qu'il a bien voulu m'accorder afin de pouvoir mener mes recherches.

De la même manière, je remercie Monsieur David Caméo, ancien Directeur de Sèvres, Cité de la Céramique.

Mes remerciements s'adressent aussi à Arnaud Bréjon de Lavergnée, ancien Conservateur en Chef du Mobilier national, à Monsieur Eric Moinet, Directeur du Département du Patrimoine et des Collections et Conservateur en Chef du Patrimoine de la Manufacture de Sèvres, pour ses conseils et son invitation.

J'aimerais adresser de chaleureux remerciements à Madame Coralie Coscino, chef du Service des collections documentaires de la Manufacture de Sèvres, ainsi que toute son équipe, pour leur accueil et leur gentillesse. Merci également à Madame Tamara Préaud, ancien Chef du Service documentaire de la Manufacture de Sèvres, pour avoir répondu à mes questions.

Mes remerciements s'adressent aussi à Madame Liliane Lerable, ancienne Responsable des Archives du Mobilier national, pour son bon accueil et les nombreux catalogues d'exposition qu'elle m'a donnés. Merci également à Hélène Cavalié qui lui succède actuellement.

Je tiens aussi à remercier le jury qui a bien voulu s'intéresser à mes travaux.

Merci à mes parents, pour tout ce qu'ils ont fait pour moi, à mon frère Henri, à toute ma famille pour leurs encouragements.

Un très grand merci à mes amies Julie et Eugénie, que j'ai connues sur les bancs de l'amphi E, ici même à l'Hôtel Fumé.

À Jean-Mi, pour son soutien, et tout ce qu'il m'a apporté.

Merci à Pascale, à sa sœur Sandrine et son mari Stéphane, pour le nid d'aigle à Paris.

Merci à tous mes amis !

Je remercie aussi mes employeurs, pour les facilités d'emploi du temps qu'ils m'ont octroyées, à Maïté et Nadège, mes collègues de l'E.F.C.E à Niort.

Enfin, à tous ceux qui un jour m'ont posé la question « Et alors ta thèse... ? » Je peux enfin vous dire qu'elle est finie.

À mes Grands-parents...

AVANT PROPOS

Le choix d'un tel sujet fait suite à l'exposition, en 2008, *Pierre Paulin, le design au pouvoir*, consacrée à l'œuvre du designer, au Mobilier National. La dénomination de « design au pouvoir » a tout de suite soulevé plusieurs questions sur l'utilisation de mobilier contemporain au sein des palais de l'Etat, à propos des enjeux de la représentation et les rapports entre la politique et l'art contemporain. Après avoir soutenu en 2008 un mémoire traitant d'*Innovation et référence au passé dans les sièges pour la maison édités par Vitra*, en lien avec les collections du Vitra Design Museum à Weil-am-Rhein, je souhaitais orienter mes recherches sur les relations que pouvaient entretenir les arts décoratifs contemporains, le design, avec les sphères étatiques et officielles. Le sujet du mémoire de Master II m'a donc permis de poursuivre des recherches dans ce domaine, plutôt orienté sur les rapports entre les arts décoratifs, le design et les notions de goût officiel ainsi que l'image que cela pouvait refléter de la politique, à partir de 1964 et la création de l'Atelier de Recherche et de Création. Les conclusions tirées de cette année d'études laissent entrevoir un large champ de recherches encore vierge. Le regard porté par le jury sur ce sujet suggérait que les seuls meubles issus du Mobilier national ne pouvaient suffire à apporter un panorama complet de la création contemporaine, les autres Manufactures d'État fabriquant elles aussi des objets d'arts décoratifs dont les cartons et maquettes étaient signés d'artistes contemporains. Il a donc été convenu de prendre en compte une période plus large qui pouvait refléter de manière plus fidèle ces relations au regard de l'histoire de l'art.

Les recherches pour cette thèse ont donc débutées en 2009. Très vite il est devenu essentiel de dépouiller les archives du Mobilier national et des Manufactures, dont les fonds sont conservés au sein même des institutions. Aussi, la majeure partie de la documentation est conservée, à Paris, dans les fonds des bibliothèques spécialisées. Il est nécessaire de prendre en compte le temps imparti pour se voir accorder des autorisations à consulter des pièces d'archives. Le sujet de thèse touche en effet à des domaines proches des sphères étatiques, ce qui relève parfois de la confidentialité. Tout ce qui trait à la commande présidentielle revêt en effet un aspect privé, lié à la fonction qu'elle soit publique ou privée. De

plus, le sujet traite de la période contemporaine, ce qui pose aussi problème dans l'accessibilité aux sources. En effet, le délai de consultation des pièces archivées est de cinquante ans au plus court terme, les documents postérieurs à 1965 ne sont donc *a priori* pas consultables. À l'exemple de la Manufacture de Sèvres, les dossiers d'archives depuis le milieu des années soixante-dix n'ont jamais été ouverts. Les dossiers sont présentés en liasses, ficelés dans des feuilles de kraft que personne n'a encore inventorié à ce jour. Lorsque les papiers d'archives contiennent des données relevant de la vie privée – traitements, salaires et achats de modèles aux artistes, données privées traitant de la santé des employés ou des traitements et salaires des ouvriers des Manufactures – la personne habilitée doit, masquer ces informations ; ou bien refuser la consultation du folio dans son intégralité.

On ignore donc la nature exacte de ces archives. Afin de pouvoir les consulter, une personne habilitée aurait été dans l'obligation de défricher les liasses jamais ouvertes, de les consulter intégralement pour en connaître la teneur pour ensuite m'en autoriser l'éventuelle communication. Ce travail était impossible du fait du manque de personnel disponible au service des archives et de la documentation au sein des Manufactures. Seule l'intervention de la C.A.D.A.¹ aurait permis la justification de faire appel à une personne pour faire ce travail avant moi, mais cela engendrait des procédures administratives trop longues dans les temps impartis pour cette recherche. Il m'a donc été impossible de ce fait de consulter certaines archives.

Pour la Manufacture de Sèvres, toutes les archives sont situées sur place, facilitant la consultation. Concernant le Mobilier national et les Manufactures de tissage rattachées à cette administration, une partie des archives est située au sein même de l'institution dans des conditions d'accès similaires à celles de Sèvres. Une autre partie des sources à consulter est conservée aux Archives Nationales. Les archives de la Présidence de la République par exemple, ont été difficilement accessibles du fait que seuls des personnels autorisés peuvent communiquer ces documents conservés dans un lieu spécialement réservé à cet effet. Enfin, le déménagement des Archives nationales pour le nouveau site de Pierrefitte-sur-Seine a engendré l'immobilisation de certains documents durant plusieurs mois.

¹ Commission d'Accès aux Documents Administratifs.

J'aimerais aussi apporter des précisions concernant la forme de ce document. Le texte contient les appels vers les figures, annexes et photographies illustratives. Les légendes des figures comportent toutes les données relatives aux œuvres, que ce soit les dimensions, les matériaux et les lieux de conservation. Ces mentions ne sont pas placées dans le texte pour ne pas l'alourdir. Les dates mentionnées dans les légendes où figurent des tapisseries correspondent respectivement à la mise sur le métier et à la date de tombée de métier. La date de création du carton et/ou de l'achat de ce dernier est explicitée. Le *tome II* n'est pas un catalogue raisonné, et n'est pas organisé selon des thématiques. Y figurent seulement les œuvres mentionnées dans le texte de la thèse. Il est en effet impossible de présenter dans des volumes supplémentaires, la totalité de la production du Mobilier national et des Manufactures entre 1945 et 2000. Les notices illustrées des œuvres créées entre ces deux dates représentent au sein des archives plusieurs dizaines de mètres linéaires. Les images contenues dans le *tome II*, sauf mention contraire, sont tirées des catalogues d'exposition. L'index des noms propres, porté dans les annexes, comporte les dates de naissances et de décès des artistes si elles sont connues ainsi et des informations qui peuvent être nécessaires. Aussi, les numéros renvoient aux pages où les noms sont cités dans le texte de la thèse.

Concernant certains éléments de langage employé dans le texte, il est nécessaire d'apporter quelques précisions. Le chef de l'Etat français porte le titre de *Président de la République*. Afin d'éviter trop de répétition il est parfois employé le simple terme de *Président*. De la même manière, pour le Mobilier national et les Manufactures, la dénomination officielle est *Le Mobilier national et les Manufacture nationale des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie*. D'un point de vue usuel, les terminologies employées dans le texte précisent seulement le nom de la Manufacture dont il est question, omettant volontairement le terme *national*, il en est de même pour la Manufacture nationale de Sèvres. Enfin, l'emploi du terme *Les Manufactures* dans le texte de la thèse fait références, selon le contexte, tantôt à l'ensemble des institutions, tantôt aux seules Manufactures de tissage, ceci dans le but d'allègement. Enfin, l'emploi du mot *moderne* ou *modernité*, ne fait aucunement référence au mouvement artistique.

3.2.1 - Ensembles éphémères et ponctuels...	159
3.2.2 - Tissages et porcelaines dans les intérieurs	171
CHAPITRE 4 – La nouvelle mise en scène du pouvoir	187
4-1 – L’image de l’État moderne	188
4.1.1 - Les grandes commandes de la Présidence et des Ministères ou les facettes de la modernité	188
4.1.2 - Grandiloquence et pièces d'exception	205
4-2 – La médiatisation du paraître	216
4.2.1 - L'exemple des interviews télévisées	216
4.2.2 - La fonction présidentielle dans son quotidien	226
TROISIÈME PARTIE – Les Manufactures face à la modernité artistique	237
CHAPITRE 5 - L’estampille de l’artisanat de luxe	240
5-1 – L’interprétation des modèles anciens	241
5.1.1 - L'esprit du beau meuble Art Déco	241
5.1.2 - La tapisserie et les verdure	258
5.1.3 - Manufacture de Sèvres et tradition	263
5-2 – Les savoir faire en question	267
5.2.1 - Des freins à la création	267
5.2.2 - Artistes et liciers, une œuvre à quatre mains	277
CHAPITRE 6 – Les défis de l’art contemporain	284
6-1 - L’influence du contexte artistique	285
6.1.1 - Le choix des grands noms	285
6.1.2 - L'intégration des grands courants artistiques	297
6-2 – De nouveau cadre de vie	308
6.2.1 - Un mécénat de l'Etat pour des projets collectifs	308
6.2.2 - Formes et couleurs au service de la modernisation	313
6.2.3 - Le mobilier et les nouvelles technologies	322
6.2.4 - La représentation des nouvelles technologies	327
CONCLUSION	333
BIBLIOGRAPHIE	345

INTRODUCTION

Que gardent donc les deux gros chiens de grès assoupiés devant l'entrée du Mobilier national ? Vigiles symboliques, ils veillent sur l'histoire d'institutions plusieurs fois centenaires. Situé rue Berbier-du-Mets, nom du premier Intendant du Garde-meuble et sous laquelle coule encore la Bièvre, s'élève le bâtiment des frères Perret, qui abrite depuis 1937 les meubles de la République. Bien que résolument ancrés dans l'époque contemporaine, le Mobilier national et les Manufactures nationales trouvent leurs fondements dans les Temps modernes et plus particulièrement dans les fastes du Grand Siècle. La seule évocation des noms de Gobelins, ou de Savonnerie, renvoie indubitablement à la pensée du Colbertisme. L'organisation mise en place par le Ministre de Louis XIV en est un des actes fondateurs, la physionomie des Manufactures en garde encore la trace aujourd'hui. La représentation qu'on se fait de ces institutions est fortement marquée par l'époque moderne tant dans la structuration que dans l'organisation. Destinées au service du roi et de son ameublement, les Manufactures royales sont aussi le moyen pour la monarchie de mettre en place des institutions au service de la cause artistique, devant, par leurs activités, devenir des références dans le domaine des arts. La tapisserie entretient à cette époque des liens ténus avec la peinture dont elle interprète les modèles, et les plus grands peintres concourent à la vie artistique de ces maisons. Aujourd'hui encore, l'image des Manufactures reste fortement teintée par les Temps modernes et la figure tutélaire de Jean-Baptiste Colbert, grand ordonnateur de ces institutions. L'idée de l'époque Moderne perdure grâce aux riches collections qui nous sont parvenues, et qui continuent d'entretenir la légende du Grand Siècle, fascination envers une splendeur passée dont on aurait gardé la nostalgie. Riche d'environ 80 000 pièces de mobilier de la Renaissance à nos jours, 26 000 meublent les palais de la République et les ambassades. Connues pour leur valeur muséale et bien moins pour leurs activités artistiques contemporaines, les Manufactures nationales, des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie et de Sèvres poursuivent encore aujourd'hui leurs missions créatrices. En effet, le Mobilier national et les Manufactures s'accordent, aujourd'hui encore, les services des plus grands artistes contemporains. Si le Garde-meuble de l'Ancien Régime servait autrefois le prestige monarchique, il est devenu aujourd'hui celui de la République.

Fait remarquable, les Manufactures ont subsisté, traversant les siècles et les vicissitudes de l'histoire, et particulièrement la période de la Révolution française. Depuis leur origine, la pérennité exceptionnelle de ces institutions représente une forme d'immutabilité de la France elle-même en lien avec les régimes successifs. À travers la continuité des Manufactures, c'est un peu de la France qui subsiste aujourd'hui. Le patrimoine que les Manufactures ont transmis leur donne le visage que nous leur connaissons. Cela montre alors les relations qu'entretiennent les Manufactures avec la République, ses missions d'ameublement et les artistes contemporains avec qui elles collaborent.

Deux grands postulats permettent de donner une explication sur la manière qu'ont les Manufactures et le Mobilier national d'assurer leur pérennisation. Les Manufactures, à travers l'histoire, montrent des possibilités d'adaptation qui leur permet de rester au service de la tradition étatique, elle-même assurant une part de leur pérennité. Cette adaptation au régime en place, mais aussi l'adaptation du régime aux Manufactures, n'a cependant pas gommé l'identité de ces institutions héritières d'une tradition historique. Ses fonctions exécutantes lui assurent de pouvoir répondre aux commandes de l'État, malgré les changements de ses représentants. La réactualisation des Manufactures s'exprime aussi dans la capacité que celles-ci ont de s'adapter à la modernisation du pouvoir. Détentrices de techniques artisanales ancestrales, les Manufactures ont cette capacité de les mettre au service de nouveaux projets qui peuvent servir les ambitions de la représentation politique. De ce simple point de vue, les Manufactures peuvent ne faire qu'obtempérer aux commandes de meubles et d'éléments décoratifs qui assurent leur pérennité. Elles permettent donc aux représentants de l'État d'exercer leurs fonctions, par exemple *via* l'entremise des présents diplomatiques qu'elles produisent, participant ainsi à la « puissance » étatique. Les Manufactures participent à l'exercice des fonctions officielles, du point de vue pratique d'abord, puisqu'elles répondent aux nécessités d'ameublement des intérieurs. S'asseoir, travailler, recevoir, se détendre, se réunir, tout ceci implique de la part des créateurs de proposer, à destination des personnalités de l'Etat, des solutions d'aménagement répondant à ces besoins. Les meubles doivent donc pouvoir être adaptés à la manière de travailler des personnes qui les utilisent et accompagner l'utilisateur dans l'exercice de ses fonctions. L'aménagement intérieur doit aussi

faciliter les déplacements des individus dans les espaces, et permettre une flexibilité des meubles, pour répondre à des besoins fonctionnels actuels.

Avec une activité ininterrompue depuis plus de trois siècles, les Manufactures nationales proposent aujourd'hui des collaborations avec des artistes contemporains et fabriquent de nouvelles pièces d'ameublement. Ces vénérables fabriques présentent une forte attractivité qui pousse les plus grands noms du design et de l'art contemporain à œuvrer en leur sein. Outils représentatifs de la monarchie, elles ne sont pas tombées en désuétude avec la Révolution. La continuité de telles maisons permet d'affirmer l'importance et l'intérêt dont elles ont fait l'objet. La République, après la Révolution, a pérennisé l'utilité des Manufactures, permettant à ces institutions de poursuivre leurs missions d'ameublement. Cette longévité, et l'attention portée au mobilier issu des Manufactures royales prouvent qu'elles ont été perçues comme indispensables aux régimes en place. L'ininteruption de l'activité des métiers, permet d'avoir une continuité de la production tout au long de l'histoire. La régularité des sorties d'ateliers au fil des siècles permet de tracer une histoire du tapis et de la tapisserie, ainsi qu'une histoire de la porcelaine et du meuble, qui témoignent de l'œuvre des artistes à qui il a été acheté un carton. Les artistes auxquels les commissions font appel sont probablement conscients de tout ce passé et du prestige que représente une collaboration avec ces institutions. Création spéciale pour les manufactures, ou au contraire dans la droite lignée de leurs travaux et de leurs recherches artistiques, les artistes ont toutefois la contrainte du matériau avec lequel ils doivent composer. La liberté accordée aux artistes dans leur projet doit être définie. Les commissions ont vraisemblablement des requêtes précises dans ce qu'elles demandent aux artistes. Les interventions des artistes et les pièces qu'ils créent peuvent mettre en exergue cet héritage. Bien évidemment, pour la Manufacture de Sèvres, le but est avant tout de concevoir des objets usuels et de la vaisselle en particulier. Services de tables, surtout, vases et objets de décorations sont les articles que les corps d'Etat utilisent pour recevoir des hôtes ou à titre de présent diplomatique. Avec tout ce qui a déjà été créé au sein des manufactures, il est courant – surtout dans le cas de la Manufacture de Sèvres – que les artistes utilisent des formes antérieures et y apposent leur création sous forme d'un décor peint. Un dialogue se noue entre l'ancienneté du modèle de la pièce et la contemporanéité du décor ; entre le passé et le présent. L'assiette du Service

Diane en est un des plus brillants exemples. Nombre d'artistes ont repris cette forme d'assiette inventée en 1957 pour y apposer un décor. Si le dialogue avec le passé et son patrimoine sont fortement présents, toutes les pièces qui sont sorties des ateliers portent le sceau du goût de l'époque dans laquelle elles ont été conçues

La commande présidentielle représente un acte édilitaire majeur. Grâce à cela, le Président fait la démonstration d'un des privilèges du Chef de l'Etat, qui peut, selon son bon vouloir, demander à ce qu'on lui fournisse un nouvel ensemble. Reliquat des périodes précédentes, la commande auprès des Manufactures représente une prérogative importante du Chef de l'État. Que ce soit la nécessité de se meubler, ou un appui à sa propre politique économique et culturelle, la commande présidentielle peut revêtir des perspectives relativement diverses. D'abord, le fait de passer une commande de mobilier dans la nécessité de se meubler est assez rare. Il faut entendre par là que le Ministère de la culture dont relèvent les Manufactures nationales a développé tout un système hiérarchique qui permet à des assemblées, des commissions consultatives, de passer des commandes de manière régulière. Ces commissions où siègent des personnes compétentes en la matière – ou siégeant de droit – ont la fonction de proposer à des artistes, créateurs, décorateurs et architectes plus ou moins reconnus et représentatifs de leur temps, d'élaborer des projets de meubles et de cartons de tapisseries ou de décors de porcelaine. Les propositions des artistes sont examinées par ces commissions qui statuent ensuite sur l'adoption ou non des projets et ordonnent leurs réalisations. Ces commandes systématisées se font dans le but de faire fonctionner les ateliers de tissage, d'enrichir les collections des Manufactures et d'encourager la création contemporaine sous la forme d'un mécénat d'exception auprès d'artistes emblématiques.

La commande présidentielle, à proprement parler, revêt un caractère particulier. Emanant d'un homme, elle est le reflet d'une personnalité, d'un goût parfois personnel ou pouvant émaner de l'entourage qui conseille. La commande est aussi le moyen d'appuyer sa propre légitimité, sa politique et sa vision des choses. Le processus de commande est aussi l'occasion de provoquer des ruptures avec le passé, de montrer ce qui est moderne à un moment donné ou d'encourager le pays tout entier à considérer un style et son époque. Cet acte de mécénat de la

part du représentant de l'État, montre aussi la capacité de ce dernier à faire évoluer les Manufactures vers une évolution des pratiques décoratives.

La commande présidentielle la plus connue est vraisemblablement celle voulue par Georges Pompidou lorsqu'il est nouvellement élu Président de la République en 1969. Il s'agit d'une commande présidentielle à la fois culturelle et politique. Les commandes présidentielles doivent être étudiées particulièrement. Aujourd'hui les commandes sont passées par des Commissions déléguées par l'administration des Manufactures et le Ministère de la Culture. Ces commandes émanent en quelque sorte du Chef de l'Etat, mais par délégation.

Les manufactures doivent répondre à des missions qui leur ont été confiées, ou qu'elles ont choisies, elles servent de cadre à toutes les activités et tous les services qui interviennent dans la création, l'ameublement, la conservation et la valorisation des collections. Les missions, bien que définies par un cadre juridique précis, représentent un règlement moral qui définit les activités et leurs compétences. Il s'agit avant tout, pour le Mobilier national et les Manufactures de tissage, de subvenir aux besoins en mobilier pour la décoration des Palais de la République et des grands corps d'Etat. Les manufactures ont également la charge d'entretien, de conservation et de restauration des collections qu'elles possèdent. L'histoire montre que cette mission première de meubler le chef de l'Etat n'a pas changé depuis les origines. Sous l'Ancien régime, le roi a toujours manifesté le souhait de meubler ses demeures avec du mobilier dans le goût de son époque, afin d'être toujours à la mode, et d'afficher une forme de modernité. De cette manière il utilise le mobilier pour matérialiser son statut. Le mobilier issu des Manufactures joue alors un rôle dans la représentation du pouvoir. Puisqu'il meuble les résidences de l'Etat, il met aussi en valeur les lieux d'exercice et les représentants politiques se rapportant aux questions d'apparat. Lors des réceptions d'hôtes de marque, le mobilier contribue à montrer la France sous ses meilleurs aspects. De même en passant régulièrement des commandes, le roi peut librement exercer son rôle de mécène, ceci étant un de ses nombreux privilèges. Par ailleurs, l'exemple de la Manufacture de Sèvres, dès sa fondation, montre à quel point l'entourage des décisionnaires a parfois une très grande influence. La Marquise de Pompadour est bien connue pour avoir été une

importante protectrice des arts, instigatrice du Rococo puis d'un retour à plus de classicisme au XVIII^{ème} siècle.

Le mobilier tient une place prépondérante dans ce qui touche à l'apparat. La représentation politique nécessite un cadre à la hauteur de l'image que les détenteurs de l'autorité souhaitent lui octroyer. Les meubles, les tapisseries, les tapis et la porcelaine offrent la possibilité de construire un décorum aux plus hautes fonctions de l'État. Ce statut donne aux Manufactures un devoir de premier ordre dans la nécessité de répondre à cette exigence. Les commandes présidentielles permettent au Chef de l'Etat d'afficher sa vision de la modernité. Le Président peut alors revendiquer, à travers le décor et les choix mobiliers, une rupture avec le passé et avec ses prédécesseurs. Ce choix n'est pas qu'un simple détail dans l'image de la Présidence française.

Les Manufactures, par les missions qui y sont rattachées, offrent aux représentants de la République un appui dans l'expression du pouvoir. C'est grâce à elles que la pompe républicaine peut se manifester dans les palais de l'État. En plus du décorum républicain, les Manufactures permettent l'expression du pouvoir étatique dans l'idée d'une représentation de la France dans les relations étrangères. Le fait d'offrir en guise de présent diplomatique une pièce issue des Manufactures est une manière de promouvoir l'art français dans ce qui se fait de mieux. Pour Louis XIV, le but était que les récipiendaires de ces cadeaux passent ensuite à leur tour des commandes aux Manufactures. Les déplacements du Président à l'étranger sont régulièrement prétextes à vendre des équipements en matière d'aéronautique, d'armement, d'infrastructures et de services développés par des entreprises françaises. La diplomatie permet donc au Président d'être le représentant de l'industrie et des savoirs faire de son pays. Dans sa suite, il entraîne lors de ses déplacements internationaux ses collaborateurs mais également des chefs d'entreprises françaises. De la même manière, offrir une sculpture en biscuit de porcelaine de Sèvres, un vase ou toute autre pièce, assure la promotion de l'artisanat de luxe, et l'art français.

Des pays étrangers ont passé des commandes, notamment des tapisseries des Gobelins. Trois exemples contemporains prestigieux retiennent l'attention. En 1965, Israël passe une commande pour la Knesset à Tel Aviv. Marc Chagall est l'artiste qui est retenu pour ce projet. Il développe un triptyque *La Création*,

L'Exode et Le retour à Jérusalem.² Les trois tapisseries sont tissées par La Manufacture des Gobelins entre 1965 et 1969 et couvrent une surface de cent mètres carrés³. La Corée du Sud passe aussi une commande en 1990. *Corée IV* et *Corée V* sont tissées par la Manufacture des Gobelins sur la demande de la Fondation Wanki de Séoul⁴. Enfin, l'une des commandes les plus importantes est sans doute celle passée par le Danemark en 1989⁵. Pour fêter les cinquante ans de l'actuelle reine Margrethe II de Danemark, dix-sept tapisseries sont commandées. Le sculpteur danois Bjorn Norgaard en exécute les cartons. Ce cycle de tapisseries met en scène l'Histoire du Danemark des Vikings à nos jours. Les tapisseries sont achevées et placées en 2000 dans la Salle des Chevaliers du Christiansborg de Copenhague⁶. Ces prestigieuses commandes montrent à quel point les Manufactures nationales de tissage restent des références en la matière à travers le monde, résultat de la promotion de l'art français. L'aura des Manufactures nationales ne s'est pas estompée depuis leur création, elles sont toujours synonymes de prestige, de tradition, de savoir-faire, dépositaires de toute la tradition française en matière d'arts décoratifs.

Le Mobilier national et les Manufactures nationales représentent aujourd'hui une entité cohérente puisqu'ils ont, à l'exception de la Manufacture de Sèvres, la même administration générale. Cependant, il convient de différencier les Manufactures et les réalisations qu'elles produisent. La Manufacture des Gobelins située à Paris tisse des tapisseries sur des métiers de haute-lisse. La Manufacture de la Savonnerie située à Paris dans l'enclos des Gobelins tisse des tapis au point noué sur métiers de haute-lisse. Enfin, la Manufacture de Beauvais, originellement implantée dans la ville du même nom, tisse des tapisseries sur des métiers de basse-lisse. Ces Manufactures sont en réalité installées sur trois sites. À Paris, dans l'enclos des Gobelins, depuis la guerre, quand les métiers à tisser avaient été rapportés vers la capitale. À

² Alberte Grynepas Nguyen, *Tapis, tapisseries d'artistes contemporains*, Paris, Flammarion, 2006, p. 134.

³ Jean-Pierre Samoyault, Yves Badetz, Jean Estève et Colombe Samoyault-Verlet, *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie sous la IV^{ème} République, commandes et achats*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1997, p. 134.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Le Christiansborg est le siège du parlement danois. Ancienne résidence royale principale.

Beauvais, depuis que la Galerie Nationale de la Tapisserie a rouvert ses portes ainsi que des ateliers de tissages spécialement aménagés. Le troisième site appartient à la Manufacture de la Savonnerie, implantée dans la ville de Lodève. Par ailleurs, La Manufacture nationale de Sèvres, implantée dans la ville éponyme, est aujourd'hui regroupée avec le Musée National de Céramique de Sèvres et de Limoges en un établissement public sous le nom de *Sèvres - Cité de la Céramique*. La Manufacture de Sèvres fabrique quant à elle des objets de porcelaine, rééditions de pièces anciennes, décors peints ou pièces contemporaines et œuvres d'artistes. Il est nécessaire de différencier deux types d'édition de la Manufacture de Sèvres. D'abord, les rééditions de pièces anciennes sont destinées à la vente au grand public dans des boutiques, mais aussi au réassort des services de tables des palais républicains. Puis les éditions contemporaines, elles aussi proposées à la vente dans les galeries. Ces éditions diverses ont pour point commun qu'elles sont avant tout à la disposition des grands corps d'État, et au service du rayonnement des arts français par l'intermédiaire d'expositions.

Des formes nouvelles sont commandées à des sculpteurs internes, c'est-à-dire des ouvriers salariés de la Manufacture, ou à des personnalités extérieures. Sur le même principe, les commandes de décors peints sont faites auprès des peintres décorateurs internes à la Manufacture, conjointement à des artistes. Certaines commandes sont aussi passées à des artistes qui se voient confier la réalisation d'une pièce dans son intégralité, la forme et le décor peint. Le Mobilier national et les Manufactures de tissage sont placés sous la même autorité de l'Administrateur Général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la savonnerie. La Manufacture de Sèvres est autonome et fonctionne seule avec à sa tête son propre directeur.

Enfin, il ne faut pas oublier Les Ateliers Conservatoires de Dentelle du Puy-en-Velay et d'Alençon. Manufacture s'il en est, dans la mesure où les techniques de dentelle et de broderie de ces deux villes sont conservées et mises à profit dans l'interprétation de dessins d'artistes et dans la recherche de renouvellement des fibres et des fils servant à la fabrication de la dentelle. Ces ateliers ont avant tout pour but de perpétuer et de transmettre les techniques de dentellerie puis de les appliquer à des domaines contemporains. Les travaux qu'elles produisent ne trouvent pas véritablement d'applications dans le mobilier et les arts décoratifs, ou

à de très rares exceptions. Par conséquent, le choix de ne pas traiter de la dentelle se justifie dans la mesure où les réalisations de ces ateliers ne sont pas présentes dans les ensembles mobiliers qui prennent place dans les palais de l'Etat. Le corpus d'œuvres étudiées s'articulera donc autour des pièces produites par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, des Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie ainsi que de la Manufacture nationale de Sèvres.

Le Mobilier national et des Manufactures nationales représentent un vaste sujet nécessitant des choix chronologiques à leur mesure. Ainsi, le traitement du sujet n'est pas purement chronologique. En fonction des thématiques abordées, la liberté est parfois prise de faire des rappels historiques de périodes antérieures, ou de revenir sur des exemples passés. Il est nécessaire de comprendre quelles ont été les orientations antérieures, dont les conséquences donnent la physionomie contemporaine de ces maisons. L'analyse du positionnement des Manufactures, dans la période donnée, nécessite d'évoquer l'héritage historique depuis l'époque moderne, le Colbertisme, qui permet de comprendre le positionnement actuel des Manufactures et leur inscription dans la contemporanéité.

Initialement, les recherches s'étaient concentrées sur un intervalle chronologique de 1964 à nos jours. La date de 1964 correspond à la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national. Cette initiative voulue par André Malraux, voulait proposer un renouveau du mobilier contemporain en France par l'élaboration de projets d'aménagement et de réflexions menées sur le mobilier, entre l'institution et des entreprises. L'année 1964 comme point de départ se trouvait être trop récente pour donner une vision d'ensemble cohérente par rapport à l'histoire et à la production des autres Manufactures. Le choix de 1945 comme date de départ permet de prendre en compte la période de reconstruction. Cette période pose les marques de nouveaux enjeux de société. Pour les Manufactures, il s'agit aussi d'une date charnière puisqu'elles font le choix de proposer de nouvelles orientations. 1945 marque de plus un premier grand décalage entre la reprise des activités des Manufactures, en partenariat avec des grands noms de la décoration et des ensembliers. Ce choix, dans la continuité du développement d'un mobilier luxueux, est délibéré de la part de ses promoteurs. Il vise le renouveau du mobilier moderne. D'aucuns voyaient dans cela une démarche

déplacée. Les Manufactures, en tant que représentantes de l'État, produisaient pour ce dernier du mobilier de luxe alors que la population française, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, sortait d'une période de rationnement et manquait de tout. Aussi, la fin de la guerre est une période où les Manufactures de tissage réintègrent l'enclos des Gobelins qu'elles avaient délaissé pour Aubusson, en zone libre, afin de continuer à tisser quelques pièces en cours. Pendant la guerre, les Manufactures ont fonctionné au ralenti du fait de la baisse des commandes passées aux artistes et à cause de la raréfaction des matériaux de fabrication. Beauvais a subi beaucoup de destructions et est désormais installée aux Gobelins à Paris. Les conséquences des difficultés rencontrées durant la guerre engendrent une remise en question profonde de la part des Manufactures à propos des missions qu'elles doivent remplir et des réorientations à prendre. Les activités de tissage relancées, on fait à nouveau appel à des artistes contemporains. L'après-guerre, c'est la reconstruction partout en Europe, s'en suit une période de renouveau. Le mobilier pour l'habitation se développe et les designers emploient de nouveaux matériaux, auparavant utilisés par l'armée, comme la fibre de verre par exemple. C'est une période propice à la nouveauté, et la création artistique prend un nouvel essor. Les Manufactures de tissage restent fidèles à leur savoir-faire ancestral. Sans renouveler foncièrement les matériaux, le changement s'opère dans l'ouverture à des nouvelles esthétiques et de nouvelles collaborations.

La date de 2000, qui clôt la période chronologique, représente un jalon symbolique intéressant puisqu'elle est l'occasion d'un tournant pour les Manufactures et le Mobilier national. Le passage au nouveau millénaire marque un retour aux commandes d'envergure de la part du Président de la République. À l'occasion du passage vers le nouveau millénaire, les Manufactures ont suggéré à la Présidence de la République de passer des commandes afin que les institutions participent à leur manière aux festivités. Le mécénat présidentiel est destiné à fêter et marquer le changement de millénaire par des commandes emblématiques. Le Président de la République Jacques Chirac a alors proposé que soient commandés des ensembles mobiliers et un service de porcelaine. En cela, Jacques Chirac est le premier Président de la République depuis Georges Pompidou à passer une commande de si grande envergure. Il n'y a pas eu depuis cette date autant de commandes passées par le Président de la République lui-même ou par

un ministère. L'an 2000 marque aussi un regain des activités pour les Manufactures par la multiplication des partenariats avec les artistes contemporains, que ce soit pour les Manufactures de tissage ou pour Sèvres qui développe également des coéditions avec des galeries d'art, pour la fabrication d'œuvres d'artistes employant la porcelaine. L'année 2000, bien qu'encore récente, permet tout de même un recul et une mise à distance historique suffisante pour l'analyse et la mise en perspective des œuvres dans la chronologie et leur époque de réalisation ainsi que leur place dans l'œuvre de l'artiste qui en a dessiné les traits.

L'intervalle chronologique étudié permet de prendre en compte une évolution étendue sur plus d'un demi-siècle de commandes publiques dans le domaine du meuble. Au-delà de la simple évolution stylistique par rapport à l'histoire des arts décoratifs, le sujet permet d'appréhender des évolutions plus complexes. Ce sujet propose de traiter de différents points de vue qui contribuent à restituer l'image que l'institution a d'elle-même. Ce résultat peut ensuite être mis en corrélation avec l'image que le pouvoir se fait des Manufactures. Par conséquent, le sujet intègre une dimension de l'histoire des représentations du pouvoir. Conjointement, la représentation du pouvoir passe par le regard que le public porte sur les Manufactures, ce qui conduit les institutions à façonner leur image, par la médiatisation des collections dans les expositions notamment.

Ayant trait au public, la réception qu'il peut avoir de l'image des Manufactures donne au sujet une dimension sociétale. Les Manufactures, par les partenariats avec les artistes et les designers, suivent les mutations de la société française. Les designers, dans leur travail, participent par la création de meubles aux changements liés à l'aménagement de l'habitat. Cette dimension du sujet apporte un regard sur l'histoire sociale, puisque les Manufactures, par les choix artistiques, suivent de façon plus ou moins régulière les mutations de la société. Les artistes et les designers apportent eux aussi un regard neuf et sont à même de proposer des projets en phase avec les préoccupations de la société.

Les changements sociétaux, lorsqu'il s'agit de l'aménagement domestique, montrent des mutations dans la manière de vivre l'intérieur. S'en suit alors des modifications de l'art de vivre. Les designers qui collaborent avec le Mobilier national peuvent, par leur expérience auprès des éditeurs et du grand public,

rendre compte de ces changements et apportent un regard nouveau sur les pratiques liées au mobilier. Les créateurs peuvent apporter leur expérience par rapport aux nouveaux matériaux, aux modes et à l'art de vivre, offrant à l'institution une possibilité d'adaptation à la contemporanéité des styles.

Les mutations dans le domaine des arts décoratifs inscrivent le sujet dans l'histoire du goût. Les arts décoratifs, en particulier le mobilier, sont soumis à la mode et aux tendances. Parallèlement à l'histoire de l'art, parfois dérivées de courants artistiques, les modes, de la même manière que le vêtement, se reflètent dans la décoration d'intérieur et les tendances proposées pour le grand public. Rappelons que la manière de vivre et d'habiter des français a évolué au fil des âges. Concernant la période chronologique étudiée ici, de nombreux changements visibles ont vu le jour. Par exemple, la période d'après-guerre et la reconstruction ont été propices au développement des arts ménagers laissant naître un mobilier fonctionnel et peu coûteux. Vingt ans plus tard, les années soixante ont apporté du renouveau dans les intérieurs, dont le mobilier est l'expression des changements. Ces phénomènes sont intéressants car ils donnent à voir si les Manufactures ont suivi ces évolutions, ou si au contraire elles ont poursuivi une démarche vers un mobilier différent. Les relations que peuvent entretenir le Mobilier national et la Manufacture de Sèvres avec ces modes sont tributaires des designers, à qui les institutions font appel, mais aussi des commissions d'achat de modèles qui donnent les orientations artistiques. Le sujet offre une pluridisciplinarité qui se reflète dans les arts décoratifs, eux-mêmes reflets de la société pour laquelle ils ont été créés. La thématique rejoint aussi l'histoire des médias. Ces derniers reflètent la réception qui a été réservée aux activités des Manufactures et du Mobilier national, notamment dans les revues spécialisées dans l'ameublement. L'image des Manufactures se reflète aussi dans la presse destinée à un public plus large, sur des tons et des sujets différents. Enfin, le sujet et la chronologie permettent de prendre en compte l'histoire des technologies. Les nouveautés technologiques en matière d'équipement audiovisuel, dans le domaine de l'éclairage ou l'emploi de nouveaux matériaux et leur mise en forme donnent lieu à des applications dans la décoration intérieure, le mobilier et tout ce qui a trait aux arts appliqués.

L'interdisciplinarité du sujet s'exprime aussi dans la mise en évidence de la notion de décor. Élément indispensable au cadre des fonctions officielles. Le décor, dans

l'exercice des fonctions étatiques, n'est pas visible à première vue. Il est cependant toujours présent, il est ce que l'on voit sans voir mais est indispensable au cadre, et par conséquent il donne l'image de la fonction. Pour les Manufactures, le décor c'est l'objet modeste, mais précieux, le beau meuble, façonné à la main par des artisans hautement qualifiés. La manière dont sont utilisés les objets, meubles ou éléments de décoration issus des Manufactures, amène à prendre en compte la manière dont ils sont disposés dans l'espace dans lesquels ils sont déposés. La scénographie des meubles dans le décor des ors anciennes noue par conséquent un dialogue entre les époques, et est aussi le moyen de comprendre comment la disposition des meubles dans une pièce, que ce soit un salon, une antichambre ou un bureau, donne l'idée de l'impression qu'on veut rendre de sa fonction à un visiteur, une expression de l'apparat. Le mobilier joue un rôle dans l'accompagnement des fonctions gouvernementales dans le sens où il participe à la mise en scène de la politique et à l'apparat du mode de vie des représentants des français. Cette notion d'apparat, lié à un pouvoir politique, pourrait aller dans le sens de l'image qu'un gouvernement souhaite donner, envers ses administrés d'une part, mais aussi envers des homologues étrangers ou des visiteurs de marque que l'on reçoit pour raison diplomatiques. L'aménagement des salons joue donc un rôle important puisqu'il montre directement le goût de celui qui l'habite et de ceux qu'il représente. En effet, le mobilier montre la qualité des savoir-faire français. Les meubles présents dans les intérieurs sont des témoins de la tradition de l'ébénisterie française et de la riche tradition que le monde nous a autrefois enviée. Le décor participe donc à une image de grandeur et à l'histoire de la grandeur du pouvoir. Il est indissociable de la notion d'apparat puisqu'il en est directement le contributeur. La pompe, l'apparat, la démonstration de la grandeur de l'État, passent par des dispositifs liés au décor. Face à la fadeur du quotidien, il représente une part de rêve, véhiculée par exemple par l'image du château de Versailles. La demeure de Louis XIV, ancienne capitale de la France, est un point important dans l'imaginaire et surtout dans l'image que le public se fait des ors de la République. Aujourd'hui encore, le Congrès se réunit au sein même du château, dans une salle uniquement dévolue à cet effet. Avant la V^{ème} République, le Président de la République était élu par le Congrès, à Versailles, où s'est déroulée l'investiture d'un bon nombre d'entre eux. Autrefois encore, jusqu'à la Présidence du Général de Gaulle, les hôtes de marque

de la France sont logés au château de Grand Trianon. Le lien ténu entre Versailles et la République participe à la construction d'une image de la Présidence de la République française fortement attachée au passé monarchique. Les ors de Versailles semblent être celles de la République.

Le décor est au service de l'État, du caractère officiel, mais il peut aussi influencer le cadre de l'Élysée. Lorsque le Président reçoit la visite d'un hôte de marque à l'Élysée, ou lors des dîners d'État, le cérémonial républicain est déployé. Le tapis rouge est déroulé sur le perron, jusque dans la cour. Des gardes républicains, en grande tenue sont placés de chaque côté de l'entrée, tandis que l'orchestre se tient dans la cour. Le cérémonial des réceptions doit impressionner le visiteur. Dans un cadre moins cérémonieux, les personnes reçues à l'Élysée sont accueillies par les huissiers, membres du commandement militaire du Palais de l'Élysée, portant queue de pie noire et nœud papillon blanc. Ces hommes, chargés de l'accueil des visiteurs, participent aussi à l'image de l'Etat, qui doit donner à la personne reçue dans un sentiment d'émerveillement. La disposition des meubles dans les espaces de réception doit provoquer chez le visiteur un sentiment ou une émotion liée à l'apparat et à la solennité du lieu. Une antichambre, par exemple, peut donner une impression différente que le salon de réception qui la jouxte. Le visiteur admis dans ces lieux est alors soumis à un parcours qui l'introduit petit à petit d'une sphère publique à une sphère privée, de la plus grandiloquente et la plus impressionnante à la plus chaleureuse et intimiste, en référence directe à la tradition française. Ce sentiment doit s'exercer tant sur les locataires, que sur les visiteurs, pour l'un, afin qu'il garde conscience de la charge qu'il occupe, pour les autres donner l'image d'un lieu qui n'est pas comme les autres. Le Palais de l'Élysée représente un symbole pour la nation, et à ce titre il appartient à tout le monde. Pourtant, la résidence du chef de l'État garde une dimension secrète et cachée, voire parfois très fermée. Depuis quelques années, le palais est ouvert au public. L'ouverture privilégiée, une seule fois dans l'année, provoque une très grande affluence de la part de ceux qui souhaitent voir les intérieurs de la résidence présidentielle. La visite reste très cadrée, les intérieurs soigneusement mis en scène.

La spécificité française, par rapport aux autres pays, s'exprime aussi par l'image de la France dans les ambassades étrangères à Paris. Si les ambassades de France à l'étranger sont toujours très soignées dans leur aménagement, les ambassades

étrangères en France sont parfois bien logées, dans des hôtels particuliers, des belles demeures, souvent hérités du XVIII^{ème} siècle, ce qui participe à l'image de marque de la France. La manière dont se manifeste le caractère officiel à travers le mobilier contemporain, issu du Mobilier national et des Manufactures, se doit d'être représentative du mobilier français. Les collections contemporaines du Mobilier national doivent rendre compte du panorama de la création dans le domaine des arts décoratifs. En conséquence l'institution donne une définition et un point de vue sur le mobilier en France. Aujourd'hui, les commandes sont passées auprès d'artistes contemporains. Inscrits dans leur temps, ils proposent, de manière générale, des pièces représentatives de leur œuvre. Toutefois, les ateliers des Manufactures leur permettent d'expérimenter des techniques et d'aller plus loin dans leurs réflexions artistiques, ce qu'ils n'auraient peut-être pas eu la possibilité d'exécuter par eux-mêmes auprès des éditeurs pour des raisons de coût de fabrication et du besoin de rentabilité. Le Mobilier national, est représentatif de l'étendue des techniques liées au mobilier et s'inscrivant toujours dans la tradition de l'ébénisterie.

Dépositaires d'un héritage prestigieux et très important, les Manufactures bénéficient d'une large couverture en matière de publications de toutes époques sur tous leurs fonds patrimoniaux. Pour la période proposée ici à l'étude, la production livresque varie beaucoup selon les manufactures. La Manufacture de Sèvres par exemple bénéficie d'une large couverture en matière de publications dans toutes les périodes confondues. La manufacture des Gobelins aussi a été le sujet de nombre de publications, là où d'autres comme la Savonnerie sont moins documentées. La plupart des publications retracent l'histoire des Manufactures en y évoquant chronologiquement les commandes qui s'y sont succédées. Une publication se démarque pourtant, elle concerne les Manufactures de tissage. Alberte Grynepas Nguyen⁷ préfère aborder les œuvres tombées de métier depuis 1960 par des thématiques. De la maquette à la tombée de métier, les commandes et les ensembles en passant par les sujets représentés, elle apporte une approche originale de l'objet proposant une analyse picturale, à la manière des tableaux.

⁷ Alberte Grynepas Nguyen, *Tapisseries, tapis Contemporains*, Paris, Flammarion, 2006.

Dans les publications, de manière plus générale, la création contemporaine est abordée sous l'œil des périodes antérieures en continuité avec l'Histoire des Manufactures, la chronologie restant toujours prépondérante. Jamais ou trop peu on ne parle des mouvements artistiques auxquels les pièces d'ameublement et les artistes appartiennent. La contextualisation des pièces d'ameublement est uniquement liée à l'historique des manufactures et rarement en lien avec les courants artistiques de l'époque. Il paraissait donc intéressant de voir la place que prend une commande de ce type dans l'œuvre d'un artiste. Si l'artiste reste très fidèle à lui-même ou s'il prend cette expérience comme un moyen d'expérimenter autre chose. Le temps et la fréquence des interventions au sein des manufactures est aussi à prendre en compte car certains artistes réitèrent les projets alors que d'autres artistes refusent toute collaboration.

Concernant le Mobilier national, on remarque qu'il existe peu de publications portant sur les meubles créés à l'Atelier de Recherche et de Création, soit depuis 1964. S'agissant principalement de catalogues d'exposition, l'essentiel de ce qui a été publié à ce sujet a été rédigé et édité par l'institution elle-même. Les catalogues contiennent énormément d'indications sur les œuvres et ont été d'un très grand recours. Il faut tout de même garder à l'esprit le parti pris de ces ouvrages, édités par les Manufactures elles-mêmes. L'un d'entre eux, concernant l'exposition qui s'est tenue en Juillet 2008 à Paris, *Pierre Paulin, le design au pouvoir*⁸. Cette exposition tentait de montrer comment le design et le mobilier contemporain installés dans les palais de la République renvoyaient une certaine image du pouvoir. Ce catalogue d'exposition, rédigé par le Mobilier national, montre l'importance de la genèse du projet et l'implication des différents cercles autour du Président de la République.

Les travaux universitaires traitant de ces institutions sont nombreux, mais la plupart portent sur la période Moderne. Tapisseries, vases de Sèvres et services porcelainiers font l'objet de nombreuses études. Une thèse est en préparation depuis 2014 à l'École Pratique des Hautes Etudes à Paris et porte le titre suivant : *De Louis XVI à Vincent Auriol, le fonds du mobilier de campagne des souverains et chefs d'État conservés au Mobilier national*, sous la direction de Jean-François Belhoste. Ce dernier dirige également depuis 2012, une thèse portant sur *Les*

⁸ *Pierre Paulin, le design au pouvoir*, Paris, R.M.N., Mobilier national, 2008.

« *Beaux-arts appliqués à l'industrie* », *la Manufacture de Beauvais et des peintres dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.*

La Manufacture de Sèvres a aussi la faveur des chercheurs. Les thèses soutenues traitent des collections du XVIII^{ème} siècle et du XIX^{ème} siècle. Une thèse portant sur *Les vases à la Manufacture de Vincennes Sèvres des origines à l'Empire*, a été soutenue en 2007 à Paris IV sous la direction de Bruno Foucart. Ce travail met en évidence l'importance du vase comme objet de support aux représentations peintes et dont le style reflète le goût du siècle. Le même directeur a co-dirigé une thèse avec Antoinette Faÿ-Hallé, soutenue en 2012 et portant sur *Les peintres féminins de la Manufacture de Sèvres de 1850 à 1890. Une approche historique de l'émancipation des femmes par les arts.* Cette thèse vise l'étude de l'ensemble des femmes artistes au sein de la Manufacture de Sèvres et propose un regard nouveau sur la question en proposant une réflexion sur l'évolution de la condition de ces femmes grâce à l'art. Pour la période du XIX^{ème} siècle, une thèse en préparation à Paris IV traite de *La création des services de table à la Manufacture de Sèvres durant la direction d'Alexandre Brongniart entre 1800 et 1847*, sous la direction de Barthélémy Jobert. Il est aussi nécessaire de mentionner deux autres thèses. D'abord celle soutenue par Sébastien Quéquet en 2012, sous la direction de Rémi Labrusse, *Entre Beaux-arts et industrie, l'engagement des peintres de salon dans les manufactures françaises de céramique : 1848-1891*, qui propose une réflexion sur les arts décoratifs industriels et les valeurs esthétiques, artistiques et décoratives de la céramique. Puis, la thèse soutenue par Anne-Lise Auffret en 2014, *Le musée céramique de la Manufacture de Sèvres. Progrès techniques, enjeux artistiques et pratiques savantes en France : 1800-1914*, sous la direction de Dominique Poulot, montre les interactions entre art et industrie à travers l'exemple de la construction du musée de Sèvres et l'engouement pour les arts décoratifs.

Enfin, les articles des revues spécialisées dans l'ameublement et la décoration, comme *L'estampille – L'Objet d'art*, *La revue de l'ameublement et des industries du bois*, ou encore *Dossier de l'art*, apportent un éclairage différent, parfois plus critique, semble-t-il plus libre de ton, mais avec les inconvénients de l'écriture journalistique. Les articles de presse permettent d'adopter un point de vue plus distancié et différent par rapport aux sources et aux catalogues dont le parti pris est plus évident. Les publications ont été relativement faciles d'accès, à Paris,

dans les bibliothèques spécialisées : bibliothèque de l'INHA, bibliothèque du Musée des Arts décoratifs, bibliothèque Kandinsky située au Centre Pompidou, ainsi que la bibliothèque Forney. De manière générale, il y a peu de publications traitant de la période contemporaine après 1945 à l'exception des catalogues d'exposition. Les travaux scientifiques portent sur des périodes antérieures. La majeure partie des sujets traités mettent peu en avant les possibilités d'interdisciplinarité.

Aux archives du Mobilier national, les procès-verbaux des commissions consultatives adoptent, pour la période traitée, un phrasé très simplifié relatant de manière simple ce que les uns disent sur tel ou tel projet ou ce que d'autres peuvent proposer. Les procès-verbaux des commissions sont relativement tous les mêmes et le texte est souvent identique. Il est fait mention des noms des artistes sollicités, de ceux qui n'ont pas répondu, les projets acceptés. Y sont aussi exposés le budget disponible ainsi que les sommes reversées aux différents artistes. Ce sont les correspondances qui apportent des informations les plus claires sur les rapports entretenus entre les artistes et les Manufactures. Les procès-verbaux étant plus stéréotypés, les décisions qui valident certains projets par rapport à d'autres sont très peu justifiées. On ne sait que trop rarement ce qui a motivé les membres des commissions à refuser ou à accepter une création. Ce qui rend le travail assez complexe, car certaines justifications – quand il y en a – sont à peine évoquées ou à demi-mot. Il faut donc faire parler les bribes d'informations, en extraire des idées et des sens qui vont illustrer les choix opérés et donc étayer des faits qui peuvent servir l'argumentation.

Les liasses dépouillées sont localisées à la Manufacture de Sèvres et au Mobilier national. Aussi, une partie des archives consultées, celles de la Présidence de la République sont situées aux archives nationales. Pour la Manufacture de Sèvres, les procès-verbaux des commissions consultatives sont répertoriés dans les séries *Pb*. Les registres d'attributions des pièces de porcelaines répertorient toutes les sorties vers les ministères et la Présidence de la République et sont conservées dans les archives dans la série *Vaa*. Les archives de la Manufacture de Sèvres conservent également des coupures de presse dans le *carton U51 – dossier 2*. Les registres des dépositaires, les revendeurs privés dépositaires de services et de vases entre 1930 et 1950 sont répertoriés au *carton U55 (1) et (2)*. Les attributions à des ambassades sont relevées pour la période de 1950 à 1960 dans le carton

U65. Au Mobilier national, les commissions d'achat pour la période étudiée sont conservées dans la série *M.M.* Enfin, les archives intéressantes de la Présidence de la République sont répertoriées aux Archives nationales dans la série *4AG*. L'étude des sources, au regard de la médiatisation, a nécessité la prise en compte des archives en vidéo conservées dans les fonds de Institut national de l'Audiovisuel. Lorsque les entretiens entre le Chef de l'Etat et des journalistes sont retransmis à la télévision, le mobilier contemporain est bien présent. Une scénographie est établie pour montrer l'intérieur, pour montrer le Président de la République dans sa fonction. Le cadre de la caméra montre parfois plus que les protagonistes et les réalisateurs semblent s'attacher à montrer des objets posés dans les décors mis en scène pour l'occasion. Il n'est pas toujours aisé d'identifier tous les éléments de ces décors, mais il est intéressant de comprendre comment est filmé le Président de la République. Décors, meubles choisis, lumières et emplacement dans la pièce ne sont pas laissés au hasard.

La méthode de recherche combine plusieurs points de vue dont la complémentarité permet de dégager un champ d'investigation fondé sur la dualité, entre ce qui relève de la patrimonialité d'un côté, et ce qui a trait à la contemporanéité d'un autre côté. Le travail sur l'histoire de l'art et des arts décoratifs ne peut être exhaustif, mais doit être replacé dans la perspective d'une problématique qui prend en compte trois types de rapports. En premier lieu, l'étude du Mobilier national et des Manufactures nationales d'un point de vue institutionnel. La démarche de recherche, dans cette perspective, permet de comprendre comment ces institutions se sont structurées. Retrouver les fondements, les origines de ces maisons multiséculaires, sert l'appréhension des traces du passé qu'elles conservent encore aujourd'hui. Les organisations et les restructurations importantes dont les Manufactures ont fait l'objet permettent de discerner le cadre qu'elles se sont données ou qu'on leur a donné. À travers la géographie des Manufactures, les lieux d'implantation révèlent une part de leur identité. L'histoire et ses vicissitudes montrent comment ces institutions ont pris une part active dans leur destinée pour assurer leur pérennisation. Ensuite, il est important de prendre en compte, dans la recherche, les rapports que le Mobilier national et les Manufactures nationales entretiennent avec l'État au cours de l'histoire. Le rapport aux fonctions officielles reste marqué par l'héritage de l'Ancien Régime. Ce souvenir reste très présent dans les différentes perceptions

dont le Mobilier national et les Manufactures font l'objet. Les liens avec le système étatique, que ce soit la Présidence de la République ou les ministères, passent avant tout par les commandes qui sont formulées et qui correspondent à la première des missions de ces institutions, l'ameublement des grands corps d'État. Ces derniers peuvent, plus ou moins librement, faire appel aux services du Mobilier national afin de bénéficier de la mise en place d'un décor. Les Manufactures ne sont pourtant pas de simples fournisseurs de meubles et d'ensembles qui servent la construction de l'apparat et l'image des fonctions officielles. Elles participent par leur mission de service auprès des corps d'État, à la construction de l'apparat et à la mise en scène des fonctions républicaines. Enfin, la méthode de recherche questionne les rapports entre le Mobilier national, les Manufactures nationales et les arts décoratifs du XX^{ème} siècle et cherche à comprendre comment s'inscrivent les réalisations de ces institutions dans les courants artistiques majeurs. Dépositaires d'une longue tradition de l'ébénisterie, les ateliers de fabrication travaillent à la pérennisation des savoir-faire traditionnels, qui peuvent parfois les retenir dans une forme idéalisation de leurs techniques. Face aux grands artistes et à l'art contemporain, les recherches visent à mettre en évidence la manière dont le Mobilier national et les Manufactures ont su recréer une nouvelle image d'eux-mêmes. Les grands artistes apportent leur renom et un éclairage sur les pratiques décoratives des Manufactures dans un dialogue entre arts appliqués et arts plastiques. C'est le même cas de figure pour le Mobilier national, bien que les personnalités sollicitées soient plutôt des designers et des architectes que des artistes plasticiens. Les Manufactures, dans ce dialogue avec les artistes, permettent pour beaucoup de ces derniers de se confronter à l'art tissé. De plus, les collections gardent en mémoire des œuvres signées des artistes contemporains.

L'une des questions récurrente à propos des aménagements et des décors, porte sur la justification des choix des artistes. Le processus par lequel sont choisis les artistes qui interviennent au sein des manufactures nationales doit être pris en compte. Il est possible de distinguer deux cas de figure quant au choix des créateurs. D'abord celui des commissions consultatives. Les rapports et les procès-verbaux des réunions de ces commissions donnent un éclairage très intéressant. Les personnes qui y siègent, les liens qui existent entre elles et les relations qu'elles entretiennent avec certains artistes peuvent mettre en évidence

les choix de certains artistes plutôt que d'autres. Dans le cas de la Manufacture de Sèvres par exemple, on remarque que sur une certaine période, ce sont régulièrement les mêmes personnes qui siègent dans la commission consultative. Les protagonistes étant normalement élus pour un mandat renouvelable, il apparaît que le renouvellement des membres n'est, dans les faits, pas régulier. Cela peut sembler naturel dans le sens où les personnes compétentes ont tout à fait leur place dans cette instance décisionnelle, ce qui n'est pas sans incidence sur les choix opérés. En effet, des personnalités siègent de droit dans ces commissions du fait du poste qu'elles occupent dans des institutions culturelles, comme les musées par exemple. C'est évidemment le cas pour les directeurs des Manufactures, mais c'est aussi le cas pour les représentants de la section arts plastiques du Ministère de la Culture. Durant le temps où ces personnes occupent leur poste, il leur revient naturellement le droit de siéger dans ces commissions. Souvent, ce sont ces personnes qui proposent des noms d'artistes avec qui il serait bon que la Manufacture collabore. Ces artistes peuvent être désignés parce que leur œuvre est reconnue, ou parce que leur nom peut apporter une sorte de prestige à la Manufacture. Ils peuvent également être sollicités par les membres de la commission eux-mêmes. En tant que personnalités du monde de la culture dans un domaine artistique ou culturel, comme le Ministère en charge de ce domaine de compétences, il semble naturel que ces gens aient dans leurs relations des artistes qu'ils connaissent bien. Les liens de relations entre artistes et personnalités du monde de la culture interfèrent dans le choix des artistes. Pour Sèvres, il faut également distinguer deux types d'artistes intervenants. Il y a bien évidemment les artistes de renom, indépendants et reconnus pour leur œuvre. Il faut aussi compter sur des artistes internes, comme à la Manufacture de Sèvres par exemple. Il faut entendre par là que ce sont des employés de la Manufacture de Sèvres, artistes décorateurs ou sculpteurs, à qui l'on demande de concevoir des décors pour la porcelaine ou des formes de pièces. Les artistes internes à la Manufacture proposent des décors et des formes au même titre que les artistes extérieurs – non-salariés de la Manufacture. Ce cas de figure où des artistes salariés de la Manufacture interviennent dans la proposition de projets ne se rencontre qu'à Sèvres et pas dans les autres Manufactures.

La problématique mise en évidence par les recherches est essentiellement fondée sur la dualité de la tradition et de la modernité. Face au poids de la tradition, la question se pose de connaître la place laissée à la possibilité d'adaptation de ces institutions, à la fois gardienne de la tradition, et devant nécessairement se repositionner face à la modernisation. La coexistence entre la tradition et la modernité pose la question des rapports entre l'une et l'autre.

Comment le Mobilier national et les Manufactures nationales peuvent répondre à la double sollicitation de refléter la tradition historique, étatique ou officielle et en même temps de s'adapter à la scène artistique, elle-même susceptible de donner une autre idée du pouvoir ?

Dans le postulat de départ, il est fait état d'une situation où la tradition semble prédominante. En regard de ce questionnement, la problématique tente de répondre à la manière dont la tradition peut être utile à la réactualisation. Il n'est pas question d'opposer tradition et modernisation, mais au contraire de comprendre comment les Manufactures peuvent tirer parti de la tradition pour s'adapter à la contemporanéité. Il s'agit d'exprimer la dualité qui oppose ce qui est figé face à ce qui est en mouvement. La tradition passée, les techniques immuables des savoir faire hérités des temps Modernes, figent les Manufactures dans une patrimonialité. Face à cela, les artistes et les designers contraignent l'institution à déployer de nouvelles ressources pour s'adapter à la modernisation. A cela s'ajoute la dualité entre la sphère publique et ce qui relève du secret. Les fonctions officielles doivent montrer l'image d'une accessibilité, que le décor et le mobilier doivent composer, alors que certains aspects relèvent du secret. Cette dualité vise à déterminer les moyens mis en œuvre par les Manufactures pour s'adapter aux changements étatiques et artistiques, afin que ces derniers puissent être compatibles avec l'image de l'État.

En premier lieu, il s'agit de mettre en exergue la dualité de l'héritage patrimonial. L'étude de la continuité historique permet de délimiter les marques héritées du Grand Siècle. Au départ, implantées dans des lieux emblématiques, les Manufactures en gardent la mémoire. Les réorganisations successives, notamment celle opérée par Jean-Baptiste Colbert au XVII^{ème} siècle, dessinent les contours qui permettent de comprendre la physionomie actuelle de ces institutions. Les aléas de l'histoire ont aussi marqué les Manufactures. La Révolution de 1789, puis les

Républiques, la Restauration, le Premier et le Second Empire, ont causé des dommages aux Manufactures mais leur ont aussi permis d'assurer leur pérennisation par la reconstitution des fonds. Le tournant de la Seconde Guerre mondiale est important pour les Manufactures qui encore une fois doivent se reconstruire et réorienter leurs activités. Les changements politiques de la V^{ème} République nécessitent une réaffirmation des activités des Manufactures en faveur de l'État. Des personnalités marquantes, à l'image d'André Malraux et de Georges Pompidou, ont su conduire les Manufactures vers les nouvelles orientations de l'art contemporain.

Ensuite, il s'agit de déterminer quelle est la théâtralité de l'apparat. Les palais de la République, héritages de l'Ancien Régime, impliquent la prise en compte d'un décorum déjà existant. Les palais de l'État représentent un écrin dont l'or est indissociable. L'intégration des ensembles mobiliers contemporains implique le respect du décor existant et fait naître un dialogue entre la tradition et la modernité. Souvenir de l'itinérance, les ensembles ponctuels et éphémères, la tapisserie et les tapis participent au souvenir d'une Cour nomade. Face à la tradition, les ensembles contemporains donnent l'image d'une nouvelle mise en scène du pouvoir. Le but est de montrer une image moderne de l'État et des fonctions officielles. Les grandes commandes présidentielles et ministérielles illustrent les facettes d'un goût pour la modernisation des pratiques décoratives. L'apparat nécessite des meubles et des éléments de décors à la hauteur de l'image que les hommes d'État se font de leurs fonctions. Les artistes, designers et décorateurs, ont su proposer des pièces au caractère grandiloquent et exceptionnel. La mise en scène est plus fortement visible par le biais de la médiatisation. Les interviews télévisées du chef d'État permettent d'appréhender une autre idée du décor, différente de l'image que l'on perçoit dans un documentaire.

Enfin, la question de la modernité artistique replace les Manufactures face aux courants artistiques. La dualité de la tradition face à la modernisation s'exprime par la persistance d'un artisanat de luxe. Les designers ont parfois, face à l'image de la tradition véhiculée par le patrimoine des Manufactures, proposé des meubles dont les références s'enracinent dans les modèles anciens. La subsistance de l'esprit des Art Déco, des verdure dans la tapisserie, montre que les modèles anciens figent une création dans la persistance d'un passé rêvé. La question des savoir-faire et des techniques permet aussi de comprendre quels sont les freins à la

création contemporaine, relevant parfois de l'institution elle-même. L'ouverture des Manufactures de tissage aux artistes contemporains a permis aux artisans de prendre une part plus active dans le processus créatif. Puis, pour répondre à la sollicitation de la modernisation, les Manufactures ont fait face aux défis de l'art contemporain. Les commissions d'achat ont alors été contraintes de faire appel à des grands noms de la scène artistique, et d'intégrer les changements de l'histoire de l'art. La mission d'ameublement nécessite aussi de la part du Mobilier national et des Manufactures de s'adapter aux changements du cadre de vie, lui-même suivant les mutations de la société. L'intégration des nouvelles technologies dans les bureaux et les lieux d'exercice des fonctions étatiques a nécessité de la part des designers de créer un mobilier destiné à ces nouveaux outils.

PREMIÈRE PARTIE

Le prestige lié au passé

Telles des gardiennes du temple, les Manufactures sont les détentrices et les dépositaires des arts décoratifs français. Bien qu'elles soient toujours ancrées dans les réalités artistiques contemporaines, elles n'en sont pas moins dépendantes des régimes politiques, et ce depuis leurs naissances respectives. C'est effectivement la monarchie, de par ses besoins, qui a fait naître le service qu'est devenu le Garde meuble de la Couronne.

Il est difficile de déterminer la date fondatrice d'un garde meuble ayant la charge de pourvoir aux besoins du souverain en matière de mobilier. Le fait que le roi doive meubler le lieu dans lequel il se trouve induit obligatoirement un service qui organise cette nécessité qui deviendra quelques siècles plus tard le Mobilier National. C'est au cours du Moyen-âge que l'on trouve pour la première fois la trace de ce type de service. Dans des livres de comptes de la Cour de France, datés des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles, il est fait mention des « offices du Valet de garde-robes⁹ ». Ce service de l'Ostel le Roy, chargé de l'intendance de la maison du roi avait la responsabilité non seulement de pourvoir en meubles et en tapisseries le roi et sa cour mais devait aussi tenir à jour l'inventaire des meubles et des objets de la couronne. Les fonctions dévolues plus tard au Garde-meuble sont principalement du ressort du Valet de chambre ordinaire et relevaient des Bâtiment du roi.¹⁰

La monarchie française a cela de particulier qu'elle reste itinérante durant une très longue partie de l'Ancien Régime. Le roi, sa famille, la Cour ainsi que tout le personnel du roi, se déplacent de château en château et de demeure en domaine de chasse. Partout où le roi se rend, il séjourne dans une résidence qui peut être la sienne ou celle d'un seigneur local. Une telle entreprise nécessite un service très bien organisé, capable de déménager tout le mobilier nécessaire. En effet ces demeures royales sont pour ainsi dire vides de tout mobilier. Et le roi, quand il est en déplacement, aime trouver à son arrivée le confort qu'il apprécie et qu'il est en droit d'exiger selon son statut. Ce besoin de mobilier, lorsque la Cour se déplace, s'entend dans le cadre d'un voyage. Dans le cas de la monarchie, il n'est ni question de départ ni de retour puisque qu'il s'agit d'une itinérance, avec des

⁹ VERLET, Pierre, *Le Mobilier royal français, Meubles de la couronne conservés en France*, Paris, s.d. Plon.

¹⁰ LEMAIGRE-GAFFIER, Pauline, « Stéphane Castelluccio, Le Garde-meuble de la Couronne et ses intendants du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, CTHS, 2004 », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, p. 229.

haltes plus ou moins longues. Il est donc encore plus logique que le roi, sa famille et toute sa suite puissent trouver quand ils arrivent dans un château tout ce qui est nécessaire à leur confort et cela passe avant tout par le mobilier. Ainsi, la cour s'installe, comme si elle arrivait chez elle. Le mobilier joue un rôle important dans l'adaptation à un nouveau lieu, qu'il soit connu ou non, et est en partie dû au fait que l'individu peut se projeter en lui, surtout s'il lui est familier. Le meuble peut être vu comme le moyen de prendre des repères dans un nouvel environnement. Le mobilier véhicule une dimension d'attachement que l'on peut lui octroyer. Il s'agit en réalité du même principe que le déménagement et l'emménagement que l'on connaît actuellement, alors que le mode de vie itinérant de la Cour est la norme. Dans le cas d'une Cour, cet environnement doit aussi servir de cadre au protocole et aux usages qui entourent la fonction royale. Que ce soit un meuble, une tapisserie, un tableau ou tout autre objet d'usage familial, c'est l'attachement aux objets qui fait qu'on peut se sentir chez soi dans un nouvel environnement. Ces considérations plutôt générales permettent de dire tout simplement que durant la période où la Cour est itinérante, au-delà du besoin de trouver un confort nécessaire pour lui et sa suite, il est important pour le roi, que ce soit le monarque ou l'homme qu'il incarne, de trouver un environnement familier voire familial. Mais cet environnement, doit aussi servir son statut de monarque. Le décorum devient donc nécessaire au roi pour construire l'image qu'il souhaite renvoyer de sa personne et de sa famille, comme de sa fonction. Il se trouve que seules les résidences principales sont aménagées. Les autres sont meublées à la demande du souverain quelques jours avant son arrivée. Le personnel de la maison du roi devait donc à chaque déplacement organiser le transfert de tout le bagage royal, voire le devancer. Le bagage comprenait tous les objets nécessaires à la vie et au confort de la famille royale. Il était donc nécessaire que ce service du roi soit en mesure de tout transporter pour le voyage et de devancer l'arrivée de la Cour. Le Garde-meuble royal trouve donc son essence dans les origines de la monarchie.

Sous le règne d'Henri IV, au tout début du XVII^{ème} siècle, le garde-meuble royal prend de l'ampleur. Le nombre de demeures royales devient de plus en plus important et par là-même la nécessité de les meubler. La création d'une charge spéciale d'intendant général des meubles de la couronne en 1604¹¹ permet

¹¹ *Ibid.*

dorénavant une meilleure organisation et un service plus autonome dans son fonctionnement. La continuité historique est l'expression qui pourrait définir au mieux les Manufactures. Riches d'un passé historique important, ayant traversé l'Histoire et ses vicissitudes, résisté aux siècles, aux régimes successifs, les Manufactures sont aujourd'hui des témoins d'une partie de l'Histoire de la France. Depuis leurs fondations respectives, les Manufactures ont poursuivi leurs missions, parfois redéfinies pour mieux adhérer aux réalités du temps présent. Leur présence actuelle marque une continuité dans le temps. De fondations royales, parfois malmenées durant des périodes tourmentées comme la Révolution française, leur pérennité prouve bien à quel point les régimes successifs leur ont toujours porté une attention particulière. Les Manufactures ont avant tout une fonction purement utilitaire, puisque leur première mission est d'assurer l'ameublement et l'entretien des meubles. Bien que vouées à des fonctions royales, la Première République, qui naît en 1792, n'a pas pour autant fait table rase de ces institutions. En effet, puisque la République s'est établie dans les lieux mêmes où la Monarchie s'exerçait, elle s'est donc aussi installée dans ses meubles. Et, c'est là le tournant décisif pour la continuité des Manufactures. Héritières, pour ne pas dire dépositaires du patrimoine royal, la République a su reprendre à son compte le patrimoine des Manufactures pour le faire sien. Afin de s'assurer d'une forme de légitimité, la République s'est placée dans une continuité par rapport aux Manufactures, de sorte que l'histoire et le prestige artistique des Manufactures et du Garde-meuble soit rattachés à la République. Cela signifie surtout que la valeur des Manufactures les a placées au-dessus des contingences historiques. Pour être à chaque fois reprises pour le compte de régimes différents, les Manufactures incarnent le symbole d'un héritage, d'un patrimoine dont elles ont la charge d'entretien et d'enrichissement. La période du second conflit mondial illustre aussi cette reprise et la continuité. Le régime d'occupation nazi en France avait bien compris l'intérêt des Manufactures et avait commandé quelques tapisseries. Cette aura dont bénéficiaient les Manufactures allait au-delà des frontières du pays, véhiculant une image du goût, d'une forme de luxe et du meilleur des savoir-faire.

Il apparaît clairement que les régimes successifs ont toujours repris la valeur historique des Manufactures à leur compte, comme un héritage assumé et

enrichi afin de s'inscrire dans une continuité historique dont les Manufactures seraient le symbole.

CHAPITRE 1 – Les vestiges de l’Ancien Régime.

Les Manufactures nationales restent très marquées par le passé et l’organisation monarchique. C’est en effet sous l’impulsion de Louis XIV, à partir de 1662, grâce à son ministre Colbert lorsque celui-ci rachète pour le compte du roi l’Hôtel des Gobelins, que les Manufactures prennent l’ampleur dont elles bénéficient encore aujourd’hui.¹² Le 1^{er} janvier 1664, Louis XIV nomme Jean-Baptiste Colbert Surintendant et ordonnateur général des Bâtiments, Arts, Tapisseries et Manufactures de France.¹³ Le titre octroyé montre ici toute l’importance qu’on accorde aux Manufactures et à la tapisserie en particulier. Cette charge attribuée à Colbert lui confère un rôle important dans le domaine artistique et un statut équivalent à celui d’un ministre¹⁴. Alors que les manufactures étaient des organisations diverses et hétérogènes, le ministre de Louis XIV en fait un véritable outil homogène et cohérent au service de la Couronne. Plus encore, il en fait un fer de lance de la création artistique devenant subséquentement au service de la nation tout entière. Car c’est bien pour éblouir le monde que les Manufactures sont toutes reprises sous l’égide de la couronne. Il s’agit de faire en sorte que ces fabriques deviennent des hauts lieux de la création et des savoir-faire dans les domaines du tissage d’abord puis de la céramique. La monarchie a pour dessein, d’abord d’un point de vue pratique, de meubler ses châteaux, qui plus est lorsque Louis XIV doit meubler celui qu’il se fait construire à Versailles. Et dans ce besoin à profusion de meubles, l’ameublement des résidences royales, qui relève des Bâtiments du Roi, doit veiller à la « protection du mobilier contre toute forme de détournement et de dégradation.¹⁵ » Avec le temps, le Garde-meuble se charge par conséquent de « la conservation des pièces rares telles que les tapisseries, les collections d’objets d’art et les pièces d’ébénisterie des plus précieuses.¹⁶ » Le Garde-meuble a alors pour vocation à participer à la mise en scène de la gloire du roi. Le terme de meubles de la Couronne prend par conséquent une tournure juridique plus précise et désigne

¹² TURGAN, Julien, *Les grandes usines de France : tableau de l’industrie française au XIX^{ème} siècle, Les Gobelins à Paris*, t.1, Paris, 1898.

¹³ MONIER, Gérard, *L’art et les institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 462.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Pauline Lemaigre-Gaffier, *op. cit.* p. 229.

¹⁶ *Ibid.*

« tous les meubles estimés inaliénables.¹⁷ » Le caractère inaliénable doit alors permettre de faire la distinction entre les meubles royaux et ceux qui appartiennent personnellement au monarque, c'est-à-dire relevant d'un « garde-meuble privé ».¹⁸

Grâce à cette organisation nouvelle, les Manufactures deviennent des instruments pour la célébration du règne et illustrent également une volonté d'hégémonie. Les manufactures deviennent des outils dans la construction de la politique artistique de la monarchie. Si l'hégémonie de la France en Europe au XVII^{ème} siècle est avérée, aucun domaine n'est laissé pour compte. Les arts deviennent le moyen d'illustrer ce nouveau statut politique et la monarchie marque alors les manufactures de son sceau. Le Grand Siècle est une période faste dans l'organisation des Manufactures. Colbert fait en sorte qu'elles deviennent l'épicentre de la création contemporaine. Les métiers à tisser fonctionnent à plein régime, les peintres y conçoivent des cartons pour des tapisseries ou des peintures sont achetées pour y être tissées et l'emblématique directeur Charles Lebrun n'est pas étranger à ce dynamisme. C'est grâce à cette organisation que les Manufactures sont devenues ce qu'elles sont aujourd'hui. En plus de répondre aux commandes royales, les Manufactures sont aussi les outils d'une vision économique.

1.1 – La marque institutionnelle.

1.1.1 – Des lieux emblématiques.

Les Manufactures de tissage voient le jour sous l'égide de la monarchie. La plus ancienne d'entre elles est la Manufacture des Gobelins. Destinée au tissage de tapisseries, elle trouve ses origines dans le Paris du XV^{ème} siècle. Vers le milieu de ce siècle un certain Jehan Gobelin s'installe dans le quartier de l'actuel Faubourg Saint-Marcel pour y ouvrir un atelier de teinture en bord de Bièvre, rivière réputée pour ses eaux aux qualités tinctoriales. Ses descendants s'y

¹⁷ Pauline Lemaigre-Gaffier, *op. cit.* p. 229.

¹⁸ *Ibid.*

établirent aussi quelques années plus tard sur ces mêmes rives de la Bièvre après avoir acquis des terrains pour y construire de plus vastes ateliers. La petite entreprise, qui a déjà pris de l'ampleur, devint spécialiste des teintures en rouge écarlate de Venise. La renommée grandissante de la famille Gobelin lui permit d'acheter charges et titres. Les années et la renommée aidant, laissèrent ainsi le nom de Gobelin définitivement attaché au quartier dans lequel s'était développée la teinturerie familiale.

Dans le début des années 1600, Henri IV entreprend sur les conseils de Sully et de Barthélémy de Laffemas un programme important ayant pour but de développer les manufactures du royaume de France. Il installe dans des immeubles loués aux héritiers de la famille Gobelin un atelier de tapisserie tenu par deux associés flamands, Marc de Comans et François de la Planche. Les flamands importent ainsi avec eux la technique de la tapisserie à la façon de Flandres. Ils produisent des tapisseries, grâce à ce procédé, qui sont alors très prisées. Il s'agit déjà d'une double visée de la part d'Henri IV. La première est de pouvoir acheter des tapisseries fabriquées à proximité de sa résidence en contrôlant la commande et l'exécution. La seconde est de faire en sorte que la manufacture puisse vendre à une clientèle locale afin de limiter les importations étrangères. L'idée d'une production locale, dans un but économique est visiblement déjà bien présente dès l'origine. Aux deux associés venus des Flandres succèdent leurs fils respectifs Charles et Raphaël. En 1633,¹⁹ ces derniers sont autorisés par Louis XIII à poursuivre leurs activités de façon indépendantes l'une de l'autre. C'est Charles Comans qui reste dans l'atelier des Gobelins et ce sont ses frères qui dirigèrent l'établissement par la suite.

L'histoire de la manufacture de tissage de tapis est parallèle à celle des Gobelins. Cet atelier qui prend plus tard le nom de Savonnerie voit également le jour grâce à un parrainage royal. Henri IV avait en effet installé dans une galerie du Louvre des métiers à tisser à la manière « de Perse et Levant.²⁰ » Il s'agit d'une technique de point noué dont le résultat offre un velours très soyeux et brillant. Les tapis fabriqués selon cette technique étaient prisés, mais surtout très chers.

¹⁹ DARDEL de, Jean-Jacques, ZINC, Michel, 1633, *le renouvellement de l'alliance avec le roi de France : histoire et tapisserie*, coll. Empreintes suisses en France, Genève, Paris, Labor et Fides, P.U.F., 2013, p. 42.

²⁰ Alberte Grynypas Nguyen, *op.cit.*, *Tapis, tapisseries d'artistes contemporains*, p. 14.

Pour ces raisons, il a été décidé de lancer une production sur le sol français dans l'espoir de permettre à une clientèle, à commencer par le roi lui-même, de pouvoir acquérir ce type de produits tant recherché. Un tisserand dénommé Pierre Dupont, après avoir voyagé dans la région du Levant, affirmait qu'il avait rapporté la fameuse technique de Turquie et proposait de mettre son savoir-faire à la disposition du roi, ainsi que celui de son apprenti Simon Lourdet. Henri IV installe ce premier atelier dans une des galeries du Louvre. La fabrication des tapis est alors sous la protection du roi et la production est essentiellement destinée aux demeures royales. La proximité géographique de l'atelier et du monarque, montre bien à quel point on accorde de l'importance à cette entreprise de tissage de tapis. Le lieu revêt ici une symbolique importante. Installant les métiers à tisser au sein même de sa demeure, Henri IV fait de cet atelier, en quelque sorte son entreprise personnelle, dont la production lui sera entièrement destinée. L'implantation originelle est aussi compréhensible comme étant une commodité, pour installer quelques métiers, il n'est pas nécessaire d'avoir un très grand espace. Cette première installation peut être vue comme une sorte de laboratoire, un premier essai, pour tester la possibilité de réaliser des tapis à la manière du Levant. Le tisserand et son élève sont aussi les seuls à pouvoir tisser de cette manière. Il est donc nécessaire pour eux d'avoir le temps de former des ouvriers à cette technique avant l'ouverture d'un plus grand atelier. La technique développée est très précieuse dans la mesure où elle a longtemps été l'apanage des pays du Moyen-Orient. C'est aussi pour cette raison que les premiers essais sont réservés au roi en tant qu'hôte des métiers à tisser dans sa maison. Puisque la technique a été introduite en France, le roi s'octroie le droit de se réserver la production entière de tapis réalisés de cette manière du Levant. Aussi, à cette époque, l'atelier de tissage tisse des tapis qui peuvent être acquis par d'autres que le roi. Il s'agit aussi d'une entreprise privée qui peut vendre sa production à une clientèle certes fortunée mais française voire étrangère. L'atelier de tapisserie est alors une sorte de privilège régalien, une manufacture privée du roi. En la plaçant près de lui, il montre en quelque sorte qu'il en est l'instigateur et le protecteur. Louis XIII souhaite développer l'atelier que son père avait fondé et soutenu. Il établit alors la Manufacture sur les bords de la Seine, au bas de la colline de Chaillot (fig.1) où se situe une ancienne fabrique de savon fondée en 1607. Dupont et Lourdet s'installent dans l'ancienne savonnerie rachetée par Louis XIII

en 1627 pour y installer les métiers à tisser. Les successeurs des deux fondateurs scindent la structure en deux ateliers distincts²¹. Louis et Bertrand Dupond se succèdent dans l'un des deux. Philippe Lourdet prend la direction du second. À la mort de ce dernier, son épouse Jeanne dirige la fabrique avant que son fils ne reprenne l'affaire familiale. Bertrand Lourdet, en 1714, réunit les deux ateliers sous sa direction, avant que son neveu ne devienne le régisseur de la savonnerie à partir de 1720.

Une autre manufacture de tissage voit le jour plus tard. Sous l'impulsion de Louis XIV, Colbert installe à Beauvais une manufacture de tapisseries destinée à limiter les importations de tapisseries venues des Flandres en tissant de la même manière que les ateliers de cette région. Sully, dès 1601, avait interdit les achats de tapisserie à l'étranger. Ainsi les français devaient acheter dans leur pays. Cependant les achats de tissage à l'étranger avaient perduré car la production française était insuffisante face à une demande toujours croissante. La Flandre, depuis très longtemps a développé une économie forte grâce à la tapisserie. La technique utilisée par les flamands est déjà très avancée quant à la teinte des laines ou aux effets de matières obtenus par les points de tissage employés. La couleur devient prédominante au point que les tapisseries flamandes rivalisent avec la peinture.

La Manufacture de Beauvais devait donc fonctionner comme une entreprise privée et autonome. Colbert place à la tête de cette manufacture Louis Hinart à qui succède son fils Jean-Baptiste en 1678. Très vite, des difficultés financières surviennent et la Manufacture de Beauvais doit essentiellement sa survie aux nombreux achats royaux venant gonfler le carnet de commandes. En 1688, Louis Hinart est criblé de dettes et se voit dans l'obligation de laisser sa place. C'est un tapissier flamand, Philippe Béhagle, formé à la Manufacture des Gobelins, qui prend sa place. Sous la direction de ce dernier, Beauvais gagne en rayonnement européen et voit sa production augmenter, tout comme la qualité de ses tissages. Cette entreprise privée fondée par le monarque, le chef de l'Etat, est dotée d'un directeur placé à son poste et adoubé par l'Etat. Les vingt premières années de l'Histoire de cette entreprise continuent à être marquées par les difficultés

²¹ Alberte Grynepas Nguyen, *op. cit.*, p. 14.

financières. L'entreprise s'endette littéralement. Pour lui venir en aide, l'Etat passe des commandes en conséquence. Le soutien envers cette entreprise est un acte de mécénat de la part du roi qui passe des commandes pour son garde-meuble. Les circonstances de la fondation de cette manufacture sont quelque peu instables. En effet l'entreprise rencontre des difficultés financières. Aussi, la clientèle française continue d'acheter des tapisseries flamandes. Sully lui-même ne pouvant endiguer ce phénomène, le roi vient alors en aide à cet établissement. Puisque le roi est l'instigateur du projet, s'il périclité, il en va de sa propre aura. Le roi ne saurait tolérer une telle défaite. Il n'est pas envisageable non plus pour son gouvernement que cette faillite entache les desseins de grandeur du royaume. Philippe Béhagle, nommé directeur dès 1684 le reste jusqu'à sa mort en 1705²². Ses origines flamandes et sa formation aux Gobelins, Manufacture personnelle du roi de France, lui permettent de faire de Beauvais une manufacture dont le rayonnement et la qualité du travail égalent les Gobelins. Une fois de plus, le monarque intervient dans la sphère privée de l'entreprise et dans son fonctionnement. Cet acte permet bien évidemment à l'entreprise de retrouver une certaine viabilité. C'est à cette période que Beauvais devient très réputée pour ses garnitures de sièges, notamment. Avec Philippe Béhagle, la Manufacture de Beauvais acquiert ses lettres de noblesse dans le domaine de la technique de la tapisserie. Après sa mort en 1705, Jean-Baptiste Oudry prend la direction de la Manufacture de Beauvais en collaboration avec François Boucher. Cette nouvelle direction, calquée sur le modèle des Gobelins avec Charles Le Brun, permet à Beauvais de rayonner dans l'Europe entière par des tissages de grande importance, destinées aux cours européennes et aux diplomates. À cette époque, Beauvais (fig.2) est capable de tisser des tentures et des garnitures de sièges assortis, créant ainsi des ensembles décoratifs complets et très cohérents. La Manufacture se développe en conséquence puisqu'elle emploie plusieurs centaines d'ouvriers jusqu'à la Révolution. C'est avec l'Empire que Napoléon en fait une Manufacture d'Etat, à partir du 8 Octobre 1804, mettant ainsi définitivement un terme aux activités d'entreprise privée. L'empereur a effectivement besoin des services de tous les ateliers de tissage. C'est sous son impulsion que les collections du Garde Meuble vont retrouver de leur superbe

²² <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/histoire/histoire/manufacture-de-beauvais/historique>, dernière consultation le 16/03/2015.

après les affres de la Révolution qui avaient mis à mal une grande partie des collections, et notamment des tapisseries qui avaient été brûlées pour en récupérer l'or.

La fondation la plus récente est celle qui ne porte alors pas encore le nom de Sèvres. C'est à Vincennes, dans une tour du château royal, en 1740, que les premiers ateliers de cette manufacture sont installés. Comme Beauvais, elle avait pour vocation d'être une entreprise privée et devait vivre de ses ventes. La Manufacture de porcelaine à Vincennes voit le jour dans un climat de rivalités. En effet, à Chantilly, sous la protection du Prince de Condé, on cherchait en vain à produire une porcelaine tendre toujours plus parfaite. À la mort de leur protecteur princier en 1740, les ouvriers se tournent alors vers le Contrôleur Général des Finances, Philibert Orry. Afin de limiter les achats à l'étranger et les sorties de devises, ce dernier octroie une somme d'argent tirée du trésor royal pour favoriser l'installation d'une fabrique dans deux tours désaffectées du Château de Vincennes. La Manufacture de Vincennes fabrique exclusivement de la porcelaine tendre, succédané de la véritable porcelaine. Cette première manufacture, prenant de l'ampleur, augmente le nombre de ses ouvriers et poursuit aussi ses recherches vers une meilleure technicité. En 1745, la manufacture se voit octroyer un privilège royal, celui d'être la seule en France à pouvoir produire de la « porcelaine façon de Saxe, peinte et dorée à figure humaine²³ ». À cette date, les décors ne sont pas encore aussi élaborés que le mentionne le privilège royal. En revanche, l'accord d'un privilège royal laisse présager le fait que ce premier atelier de porcelaine va très vite accroître ses qualités techniques. En effet, le but est d'imiter au mieux la porcelaine produite à Meissen en Saxe, qui est une porcelaine peinte et émaillée en couleur. La porcelaine de Saxe est à l'époque très prisée. Très développées, les manufactures de cette région de l'actuelle Allemagne produisent en grande quantité et distribuent leurs produits dans toute l'Europe y compris en France.

Le privilège accordé par le roi permet à la manufacture de diversifier la palette des couleurs employées, d'améliorer la qualité de la pâte et celle de la couverte. Les ateliers se développent avec de meilleurs procès de cuisson, dûs à des

²³ PREAUD, Tamara, *Histoire de la Manufacture de Sèvres*, s.l., s.d., p. 3.

aménagements neufs et des technologies nouvelles. Par conséquent, la production des pièces se diversifie. En plus de la production habituelle, qu'on pouvait trouver dans n'importe quel atelier, la manufacture de Vincennes propose des nouveautés en des modèles de petites pièces de service comme des tasses avec soucoupes et des petits pots mais également des petits vases et quelques statuettes blanches ou en couleur.

Afin de se différencier clairement des modèles fabriqués en Saxe, dans la toute fin de la décennie 1740, la manufacture décide d'opérer un choix esthétique fort. Il s'agit de laisser la sculpture en biscuit, nu, à la différence des couvertes polychromes des porcelaines de Saxe. L'absence de couverture brillante permet de laisser le support nu et de ne pas masquer sous l'émail la finesse de la sculpture et du reparaige. Ce procédé permet aussi d'éviter de recuire les pièces qui sont déjà fragiles. Le biscuit permet des moulages plus réguliers et plus égaux en qualité. Cette finition permet aussi de remplacer les décors éphémères en sucre qui servaient à l'ornementation des tables. Le biscuit ayant en commun avec le sucre une surface d'un blanc laiteux et un léger éclat satiné. Durant les vingt premières années, alors que la manufacture prend de l'essor, un nouvel atelier est ouvert et spécialement destiné à la fabrication des fleurs en relief. La *fleurisserie*, nom de cet atelier, abrite une vingtaine de jeunes filles. Dirigées par une femme, celles-ci ont pour tâche de réaliser des fleurs en relief selon des techniques de pastillage. Ces fleurs modelées se révèlent être de véritables reproductions botaniques dont le rendu est très précis au point que les espèces sont identifiables. Ces fleurs servent par exemple à la décoration de lanternes ou de pendule, mais peuvent également parfois être réunies en bouquets, montées sur des tiges de laiton et placées dans de grands vases décorés, en bronze doré.

Les nouveaux procédés techniques coûtent cher, et la Manufacture doit alors faire face à quelques difficultés financières. Pour soutenir l'activité de cette entreprise, Louis XV rachète les parts des différents actionnaires et devient propriétaire de la manufacture, dès 1752. Il en confie la gestion à une nouvelle société et garde secret cet investissement coûteux, craignant pour sa popularité, tout en maintenant les privilèges déjà acquis. Entre 1749 et 1753, les modèles sont de plus en plus diversifiés et reçoivent des noms afin de bien les différencier les uns des autres. La variété des formes permet de constituer des services de vaisselle complets.

C'est aussi à cette époque que sont mis au point certains fonds colorés – qui restent encore bien connus de nos jours – tels que le jaune, le bleu lapis lazuli, le violet et le vert ainsi que le fond bleu céleste. À partir de 1752, les ventes de porcelaines sont de plus en plus importantes. Cette production qui s'apparente à des produits de luxe est alors très prisée par la noblesse, la famille royale et des courtisans dont le train de vie permet l'acquisition de ce type de produits.

Face à la croissance de la production et au développement de la manufacture, les locaux, sis dans le donjon de la forteresse de Vincennes, deviennent trop exigus. En plus des raisons liées à l'expansion, la manufacture souhaite se rapprocher de la Cour, premier commanditaire de la manufacture. Les pièces de porcelaine, fragiles, doivent alors depuis Vincennes rejoindre Paris ou Versailles. Les conditions d'acheminement rendent les risques de casse plus élevés.

En 1756, la Marquise de Pompadour cède à la Manufacture de porcelaine un terrain près de son Château de Bellevue.²⁴(fig.3) La favorite de Louis XV, qui se veut être une protectrice des arts, devient plus proche de cette manufacture. Pour faciliter cette installation, non loin des rives de la Seine, elle commande la construction d'un édifice destiné à abriter les ateliers et l'administration de la manufacture. Construit entre 1753 et 1756, ce nouvel écrin est conçu comme un lieu de fabrication avec tout le nécessaire pour la conception et la cuisson des céramiques et comme il s'agit d'une fondation royale, on y installe des appartements pour le roi. Le lieu est également aménagé de manière à ce que les visiteurs puissent se rendre sur place afin de pouvoir choisir des articles. Ce n'est qu'en 1759 que la Manufacture devient royale, puisqu'elle est à cette date placée sous la protection de la Couronne. Louis XV rachète toute la manufacture afin de la faire fonctionner à ses frais. L'installation à Sèvres étant couteuse, les appels à l'aide multipliés ont contraint le roi à en faire une manufacture royale. Le roi devient à cette époque le principal commanditaire de la Manufacture. La protection royale permet aussi à l'entreprise de bénéficier d'avantages non négligeables, et surtout celui d'avoir le roi pour représentant. Dès lors, la Manufacture de Sèvres bénéficie d'un rayonnement européen important et devient une référence dans le domaine de la création de porcelaines. La protection royale permet aussi à l'établissement de se développer encore, augmentant les gammes

²⁴ Tamara Préaud, *op. cit.*, p. 5.

de produits, les décors et les couleurs. Désormais, la Manufacture de Sèvres devient une référence majeure dans le domaine de la porcelaine en Europe, dépassant ainsi sa rivale Saxonne. En 1758, la Manufacture Royale de Sèvres bénéficie d'une importance reconnaissance dans toute l'Europe. Le roi offre, ces années là, des services de porcelaine au roi de Danemark Frédéric V ou à l'impératrice d'Autriche Marie-Thérèse, ouvrant alors une longue tradition de cadeaux diplomatiques porcelainiers. La Manufacture connaît une stabilité financière jusqu'en 1767. Suite à cette période de faste, les bénéfices cessent de croître et l'on demande de grandes économies²⁵.

Afin de pouvoir fabriquer de la porcelaine, Sèvres devait acheter de l'argile en provenance de l'actuelle Belgique. Meissen en Saxe bénéficiait déjà depuis 1709 de son propre gisement de kaolin. Cette argile très blanche est absolument nécessaire à la fabrication de la porcelaine dite dure. En 1768, à Saint-Yrieix-la-Perche près de Limoges est découvert le premier gisement de kaolin en France. La tradition veut que Madame Darnet, épouse de Jean-Baptiste Darnet – ancien chirurgien aux armées installé à Saint-Yrieix – soit l'inventrice du gisement de cette roche blanche qu'elle utilisait pour sa lessive. Marc-Hilaire Villaris, apothicaire de la localité, révèle le secret de l'emplacement du gisement. Le kaolin permet à des chercheurs de la manufacture de développer, d'après des observations effectuées en Saxe, des formules de pâte dure pour l'obtention d'une qualité réelle à la porcelaine. Une nouvelle porcelaine voit ainsi le jour et avec elle toute une nouvelle technologie. En effet, la pâte dure nécessite une cuisson à température plus élevée que la pâte tendre²⁶. Plus résistante, la pâte dure permet la création de nouvelles formes donnant ainsi à la production de porcelaine un répertoire plus varié. Les couvertes, tout comme les couleurs ont aussi dû être adaptées aux nouvelles températures de cuisson. C'est ainsi que se sont développées les techniques de cuisson à grand feu et à petit feu, pour permettre aux couleurs de ne pas être dénaturées lors des cuissons aux températures les plus élevées.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ BRUNET, Marcelle, « Sèvres, Manufacture Nationale », *Médecine de France*, n°129, 1962, p. 25.

Louis XV achète le gisement de Saint-Yriex en 1769 et les premières porcelaines dures sont commercialisées par la Manufacture de Sèvres dès l'année suivante. La renommée de la Manufacture de Sèvres est croissante et s'étend d'années en années à travers toute l'Europe. Le prestige de la France dans le domaine des arts est de premier ordre, et le goût français véhicule déjà des idées de luxe et de référence qu'il faut suivre. C'est ainsi qu'en 1777, Catherine II de Russie fait une commande de grande envergure. L'impératrice souhaite acquérir un service à fond bleu turquoise dans une forme nouvelle et antiquisante. C'est dans ces années également qu'on élabore des plaques de porcelaines destinées à être soit enchâssées dans des meubles en guise de panneaux décoratifs, soit à faire office de véritable tableau. La fin de XVIII^{ème} siècle voit se diversifier intensément la production tant sur le plan des formes, que des couleurs ou des techniques. Durant cette période, la Manufacture de Sèvres atteint un très haut niveau, que ce soit technique ou lui octroyant ainsi une très bonne réputation. Sans atténuer le prestige de sa rivale allemande, Sèvres gagne une notoriété qui la place dans les premiers rangs dans le domaine de la céramique, puisque « les grands de ce monde » étaient désireux de se procurer des porcelaines françaises.

Entreprise privée devant vivre de ses propres ventes, la Manufacture de Sèvres n'en est pas moins une manufacture royale dont le monarque est le principal actionnaire. Cette pratique permet à la Manufacture de bénéficier d'une riche protection par le parrainage le plus prestigieux qui puisse être. Cette approbation royale donne à la manufacture, un statut qui la place d'emblée comme la meilleure dans le domaine de la céramique. La protection royale est aussi un moyen de mettre en lumière la manufacture. La France, au XVIII^{ème} siècle, reste une grande puissance européenne. À ce titre, le roi ne peut être que le mécène d'une manufacture qui soit au sommet de son art. Le renom de la Manufacture royale doit être à l'image de celle du roi lui-même, et par conséquent du pays tout entier dans le domaine des arts décoratifs.

En la marquant du sceau royal, c'est également une manière de la rattacher directement à l'Histoire de la monarchie. Le roi veut lui conférer dès sa fondation une historicité, comme s'il s'agissait de lui donner des origines anciennes pour qu'elle bénéficie d'un passé et d'un patrimoine qu'elle n'a pas encore. L'enracinement historique passe par le roi, la monarchie et par conséquent toute l'Histoire de France. Pourtant, ce n'est pas dans le passé que la Manufacture de

Sèvres cherche à se placer, mais bien dans son siècle. Les recherches qui sont menées dans les ateliers, que ce soit le développement de nouvelles formes et les décors sans cesse renouvelés sont le fruit d'un travail acharné pour faire de cette manufacture un exemple de modernité. Le moteur de la création n'est pas de répéter ou de recopier des modèles anciens mais bien de concevoir des formes nouvelles et dans des goûts du moment. Si cette jeune entreprise de porcelaine prend une place importante dans le domaine de la céramique au cours du XVIII^{ème} siècle, c'est parce qu'elle renouvelle le genre en proposant des produits totalement nouveaux. La Manufacture de Sèvres, grâce ses appuis a pu devenir un fleuron dans le domaine de la céramique. Au XVIII^{ème} siècle, naît une passion envers la porcelaine engendrée par l'attrait du nouveau, de la découverte et de l'inédit. Si Raoul Glaber écrivait au XI^{ème} siècle, à propos du monde, qu'il se « revêtait d'un blanc manteau d'églises²⁷ », le XVIII^{ème} siècle voit l'Europe se revêtir d'un blanc manteau de porcelaine dure.

Le lieu joue un rôle important. Avant tout, dans la dénomination même de la Manufacture. D'abord hébergée à Vincennes, elle en porte naturellement le nom. Puis une fois installée à Sèvres, le nom de la ville remplace celui de Vincennes. Cette manière de nommer la Manufacture par le lieu qu'elle occupe est une manière de l'identifier et de la différencier par rapport à d'autres Manufactures royales implantées autre part. Cette dénomination va bien au delà du fait de la simple identification puisqu'elle devient l'essence même du nom de la Manufacture. Au point que l'évocation de Sèvres rappelle plus facilement l'objet de porcelaine que la ville elle-même. C'est là cette spécificité de la langue française de nommer une institution ou un produit par le lieu dont il est originaire. Ainsi un vase de Sèvres est synonyme de vase de porcelaine et désigne un vase en porcelaine de la Manufacture de Sèvres. La situation est identique pour les manufactures de tapis et de tapisserie, que ce soit Beauvais, ou la Savonnerie. Le lieu devient l'emblème de la manufacture elle-même, et la désignation de ce qui y est produit. L'un et l'autre deviennent indissociables. Le lieu reste attaché à l'institution même au-delà du cadre géographique. C'est ainsi que la Savonnerie est restée la Savonnerie lorsque quelques ateliers furent délocalisés à Lodève. De

²⁷ GLABER, Raoul, *Cinq livres d'histoires depuis l'an 900 après l'incarnation jusqu'en l'an 1044*.

même, lorsque cette dernière a été réintégrée aux Gobelins en 1825, la Manufacture garde le nom de Savonnerie pour la différencier et conserver en mémoire son histoire, le nom de l'ancienne savonnerie de Chaillot. Il en est de même pour la Manufacture de Beauvais, qui pendant la Seconde Guerre mondiale, une fois rapatriée aux Gobelins, a gardé le nom de sa ville de fondation. Concernant la Manufacture des Gobelins, elle prend aussi le nom du quartier dans lequel elle est implantée. Le quartier en question avait déjà pris le nom de la famille qui y avait installé une teinturerie réputée. Ainsi, au-delà même du nom, et comme pour Sèvres, le lieu devient la dénomination du produit fabriqué par la manufacture. Mais le toponyme s'efface parfois et laisse place à l'image de la Manufacture. Les lieux sont devenus des synonymes des savoir-faire qui sont développés dans les Manufactures. Ils riment avec qualité, artisanat d'exception et véhiculent toute une richesse tant historique qu'esthétique. Les Manufactures restent donc attachées à ces lieux emblématiques qui leur ont conféré leur identité respective. Elles deviennent par conséquent les hauts-lieux d'un héritage, les points névralgiques d'un artisanat porté au plus haut point, véhiculant tout un imaginaire lié au prestige, au luxe et au bon goût – à l'image de la Savonnerie de Chaillot dont on fait mémoire lorsqu'on fait état de l'histoire de la Manufacture qui en porte encore le nom aujourd'hui.

Que ce soit pour le garde-meuble, les Manufactures de tissage ou de porcelaine, la fondation de chaque établissement, qui naît parfois d'initiatives privées, trouve son essence dans la monarchie. Le roi encourage la fondation d'une Manufacture, sous le statut d'entreprise privée, mais en acquiert parfois des parts du capital. Si certaines manufactures sont érigées en entreprises privées, le but est économique et doit permettre l'acquisition de produits fabriqués sur le sol du royaume. En somme, il s'agit d'une politique du « made in France » avant la lettre. Il s'agit aussi d'un acte de mécénat, qui le place en protecteur des arts, car les tapisseries, tapis et porcelaines alimentent un marché d'artisanat d'excellence artistique.

Les productions de ces manufactures s'adressent à des personnalités aisées issues de la noblesse et des Cours européennes. Dès l'origine, les Manufactures sont perçues comme des fabricants de produits de luxe. La connotation luxueuse est

inhérente aux matériaux employés, mais surtout à toutes les techniques nécessaires à la mise en œuvre de tels produits.

La fondation royale donne un point d'ancrage fort à la Manufacture, qui est dès lors rattachée à l'Histoire de France par son origine même et par l'acte fondateur de celui qui lui permet de voir le jour. En étant sous la protection royale, la manufacture bénéficie d'une assurance d'existence à court terme dans la mesure où le roi ne peut laisser périliter ce qu'il a entrepris. La monarchie marque de son sceau la manufacture, et en devient l'instigatrice, celle par qui le simple lieu de fabrication de produits manufacturés devient une institution. Les monarques qui se succèdent, en tant qu'héritiers n'ont eu de cesse de se rendre légitime à leur place et d'assurer l'avenir de ces maisons fondées par leurs aïeux. De cette manière, les héritiers du trône s'inscrivent dans la lignée, plaçant inmanquablement les Manufactures dans leur sillage et permettant leur pérennisation.

Parmi les Manufactures, certaines prennent un essor notable comme la Manufacture de Sèvres. D'autres ont eu plus de mal à trouver leur place, comme c'est le cas pour Beauvais, sans pour autant produire des tentures de qualité inférieure. Pour chacune d'entre elle, on assiste à une mainmise de la Couronne sur les activités de ces maisons. Le roi fait le choix à un moment donné de reprendre les activités d'une Manufacture pour son propre compte. Dans le cas de Beauvais, c'est pour aider l'entreprise à fonctionner et renflouer ses caisses par le biais d'importantes commandes annuelles. Rentables ou non, les Manufactures en devenant des Manufactures royales, prennent un nouvel essor et sortent en partie d'un marché qui les rendait tributaires des conjonctures économiques.

Les lieux d'implantation des Manufactures apparaissent emblématiques puisqu'ils offrent à ces dernières des points d'attache importants. Que ce soit une famille, dont le quartier de Paris ait pris le nom, une ville où la manufacture a été implantée ou encore le nom du premier lieu où elle a été installée, le lieu évoque directement l'origine et l'histoire des manufactures. Il garde en mémoire l'attachement géographique et l'origine même de la fondation allant même jusqu'à nommer le produit fabriqué par la manufacture. Les lieux deviennent donc emblématiques d'une identité forte. Les lieux, devenus noms, sont le sceau dont

les meubles, tapisseries, tapis et porcelaines sont frappés pour en conserver la trace inaliénable.

1.1.2 – L'esprit du Colbertisme.

Au XXI^{ème} siècle, l'organisation des Gobelins, et d'une manière générale des Manufactures de tissage tout comme le Garde-meuble, reste marquée par la figure de Jean-Baptiste Colbert. L'action menée par le ministre de Louis XIV garde encore à l'heure actuelle une forme de survivance. Si la Manufacture de tapisserie voit le jour sous l'impulsion d'Henri IV en 1601, il faut attendre l'intervention réorganisatrice de Jean-Baptiste Colbert pour qu'elle prenne la forme qu'on lui connaît encore aujourd'hui. Le ministre du roi a fortement réorganisé les Manufactures pour en faire, non plus des organisations isolées, mais un centre artistique et culturel de grande envergure. À partir de 1616, le Surintendant est aussi Contrôleur général, ce qui fait de lui un Officier de la Maison du Roi. En relation directe avec le souverain, cette position renforce le prestige de sa charge²⁸. Cette relation fait de lui un intermédiaire privilégié entre les volontés du roi et la réalisation de ces dernières²⁹. Cette charge est à son apogée durant l'office de Colbert et de son successeur Louvois³⁰. La réorganisation de ces maisons de tissage avait pour but de servir le règne du Roi Soleil. Les Manufactures devenaient ainsi les outils de la construction du règne de Louis XIV, permettant la mise en scène de l'apparat royal, grâce à la production de mobilier, de tentures et de tapis. Les produits issus des Manufactures royales étaient destinés à habiller le cadre de vie et l'étiquette de la Cour mis en place par le monarque. Le besoin de se meubler et l'aspect pratique que cela revêt, va permettre de développer toute une politique artistique dans le domaine des arts décoratifs. Par conséquent, le meuble concourt au décorum, à l'apparat et à l'image de grandeur dont Louis XIV souhaite se doter. En en faisant des instruments forts, plus que de simples fabriques de meubles, Jean-Baptiste Colbert

²⁸ Pauline Lemaigre-Gaffier, *op. cit.*, p. 229.

²⁹ DA VINHA, Mathieu, MASSON, Raphaël, « Bâtiments du Roi (surintendants et directeur généraux des) », *Versailles : histoire, dictionnaire et anthologie*, Paris, Robert Laffont, col. Bouquins, 2015.

³⁰ *Ibid.*

fait des Manufactures des références en matière d'arts décoratifs. L'activité qui s'y développe concourt également au rayonnement artistique du pays, faisant de Louis XIV un roi mécène et protecteur des arts. La construction de la suprématie française que souhaite le roi doit s'établir dans tous les domaines y compris celui des arts et des arts décoratifs. La réorganisation des manufactures royales doit servir ce dessein.

L'organisation des Manufactures et du Mobilier National telle qu'on la connaît aujourd'hui est l'héritière de la réorganisation exécutée par Colbert. Les Gobelins, Beauvais et de la Savonnerie, ainsi que le Mobilier National sont tous sous la direction d'une même administration. Le Ministre Colbert avait lui aussi placé à la tête des Manufactures, un seul homme, en la personne de Charles Lebrun, alors premier peintre du roi.

Œuvrant pour le compte de Louis XIV, Colbert incite en 1660 un flamand, Jean Glucq à s'installer dans le Faubourg Saint-Marcel, sur un site longtemps exploité par des teinturiers, afin d'y développer la technique qu'il avait importé, de teinte de la laine écarlate dite « à la hollandaise ». Le 6 juin 1662, Colbert obtient des crédits à hauteur de 40 000 Livres lui permettant de racheter un « grand hostel [...] vulgairement appelé les Gobelins³¹ ». Quelques années plus tard en 1667 et 1668, le ministre de Louis XIV fait l'acquisition au nom de la couronne de maisons voisines de la rue Mouffetard pour y installer d'autres ateliers, des logements et des bureaux. L'ensemble forme alors un enclos, où l'on trouve tous les corps de métiers : les peintres, les tapissiers des ateliers de tissage, un atelier de teinture, mais également des graveurs, fondeurs orfèvres, des sculpteurs et des ébénistes. Est aussi créée une académie de dessin destinée à la formation des futurs ouvriers.

En 1667, un édit royal vient fixer la nouvelle organisation de manière définitive. L'enclos des Gobelins (fig.4) renferme alors la Manufacture de tissage de tapisserie avec tous les services qui lui sont nécessaires, tout comme le Garde-meubles qui regroupe autour de lui tous les services dont il a besoin pour fonctionner. La direction de cet ensemble est confiée au premier peintre du roi, Charles Le Brun. Ce dernier est alors à la tête d'une organisation très complète pour envisager la création très cohérente en matière d'arts décoratifs. Il est en

³¹ « Le Mobilier National et les Manufactures Nationales », *Monument historiques*, n°190, nov-déc 1993,s.l., p. 85.

effet possible de concevoir des ensembles très complets comprenant tous les aspects de la création mobilière. De la tapisserie à l'ébénisterie en passant par la fonderie du bronze, de l'académie de dessin à l'atelier de gravure qui participe aussi à la diffusion des tapisseries, Charles Le Brun profite de son poste pour faire adapter en tapisseries un grand nombre de ses propres peintures et cartons. Pendant vingt-sept ans, de sa nomination en 1663 jusqu'à son décès le 12 février 1690, se déploie toute l'envergure de la Manufacture des Gobelins alliée à celle du Garde Meuble de la Couronne, faisant de cette décennie un âge d'or des Gobelins. La quintessence des arts décoratifs français est alors produite dans ces Manufactures. Toute l'Europe envie à la France cette fabrication prestigieuse dont seul Louis XIV, qui en possède la mainmise, profite de ce prestige pour constituer le décor de son règne. Il place aussi cette Manufacture sur la scène politique et culturelle dans la mesure où l'exercice de la monarchie se déploie dans les manufactures. C'est par deux fois que Louis XIV se rend en visite aux Gobelins. Dans une suite de quatorze tentures illustrant l'Histoire du roi, l'une de ses visites est représentée, celle du 15 octobre 1667. (fig.5) Durant cette décennie, Louis XIV inaugure son règne personnel, et durant cette période, il met en place tout un répertoire symbolique avec des représentations comme Apollon ou le soleil qui figurent sa personne. Par ses actes de mécénat, le roi fait des Gobelins un haut-lieu de la création dans le domaine des arts décoratifs, puisque la manufacture produit désormais tout l'ameublement nécessaire aux demeures royales. Cette représentation participe, avec la suite de tentures, à la glorification du règne de Louis XIV et à son image de mécène qui visite la Manufacture royale des meubles de la couronne. Sur la tapisserie est représenté tout ce que la Manufacture est en mesure de produire. Le roi, au second plan, admire des tentures, des tapis, des meubles précieux et d'imposantes pièces d'argenteries très travaillées. L'image présente une profusion d'objets aux pieds du monarque en visite. Et c'est bien cette profusion artistique que l'on veut mettre en avant. Par cette visite aux Gobelins, et par le mécénat dont il fait acte, Louis XIV utilise la tapisserie comme un moyen de communication politique. La décennie 1660 voit se centraliser les pouvoirs dans la fonction royale, au point que la glorification du symbole royal vient à se confondre avec la glorification de l'Etat et l'aspect hégémonique qu'on souhaite lui octroyer.

Dès 1663, Colbert avait souhaité la réorganisation du Garde-meuble. Le Ministre octroie à l'institution la charge de toute la gestion patrimoniale des biens mobiliers. Mais également celle de servir la gloire du souverain. Pour autant, le Garde-meuble ne dispose pas d'un budget propre. Les commandes sont réglées par l'Argenterie, les Menus-plaisirs ou les Bâtiments, et ce jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle³². La même année, un poste de directeur est créé sous le titre de Contrôleur général des meubles de la couronne. Gédéon Berbier du Mets s'en voit confier la charge et dirige alors jusqu'en 1673 un inventaire précis, le premier connu du mobilier royal. L'inventaire trouve sa forme définitive en 1685. Il sert à enregistrer les meubles et leurs mouvements.³³

Alors que la Manufacture des Gobelins est un ensemble productif, dont l'essentiel de l'activité réside dans la fabrication de pièces d'ameublement, le Garde Meuble de la Couronne voit ses missions redéfinies. Le premier inventaire tenu par Berbier du Mets, permet de comprendre cette clarification des attributions du Garde-meuble. Ce dernier ne gère plus les pierreries, les peintures et les grandes sculptures, alors confiées aux Bâtiments, en charge des décors intérieurs immeubles³⁴. Soulagé de cette tâche, le Garde-meuble peut renforcer ses services de gestion du patrimoine mobilier. Le Garde Meuble de la Couronne, n'est plus seulement un simple fabriquant ou commanditaire de meubles entretenant aussi ce qu'elle a la charge de conserver. Il doit désormais inventorier toutes les pièces sortantes des manufactures et qui lui sont versées et réorganiser ses services autour de la fonction d'approvisionnement en meubles des demeures royales. La fabrication des meubles se faisant pour partie aux Gobelins, le Garde Meuble est dépositaire des pièces. Il tient l'inventaire et exécute le suivi des pièces en fonction des besoins en meubles et dans les différents lieux où ils sont déposés. Le Garde Meuble de la Couronne a aussi en charge l'entretien et la restauration des meubles, bien qu'il faille plutôt parler de réparation pour cette époque, voire même de remplacement.

Au cours des siècles, le Garde Meuble de la Couronne est déplacé à plusieurs reprises. Colbert l'installe tout d'abord dans l'Hôtel du Petit Bourbon, un de ces hôtel particulier construit au XIV^{ème} siècle, sis entre le Louvre et l'église de Saint-

³² Pauline Lemaigre-Gaffier, *op.cit*, p. 229.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Germain-L'auxerrois. Il reste installé là jusqu'en 1758, avant que Le Petit-Bourbon ne soit démoli l'année suivante pour pouvoir agrandir le Louvre.

L'emménagement de Louis XIV et de sa Cour nécessite un important programme de commandes de meubles. Rappelons que Versailles devient la capitale du royaume, le point névralgique de ce nouveau pouvoir royal. Les meubles et tout le décor monarchique doivent absolument offrir à ceux qui en sont les spectateurs un émerveillement permanent. Afin de pouvoir concrétiser ce désir, le roi fait réorganiser les Manufactures afin qu'elles soient plus productives et travaillent sans relâche au service du dessein royal tout autant qu'à l'expression du meilleur du savoir-faire français. Charles Le Brun met ainsi tout en œuvre pour le développement des Gobelins. La Manufacture devient, sous sa direction, le haut-lieu des arts décoratifs du royaume de France, si ce n'est d'Europe. Le Premier peintre du roi, fait en sorte que les plus brillants artistes du siècle puissent venir aux Gobelins peindre des cartons de tapisserie ou dessiner des nouveaux meubles. L'organisation cohérente mise en place par Colbert permet de réunir et d'unifier plusieurs organisations en une seule mais permet de rendre plus puissants ces ateliers autrefois isolés. En reprenant les Manufactures pour le compte du roi, Colbert permet à Louis XIV de s'attribuer la paternité du projet. Par conséquent, c'est grâce au roi que les Manufactures fonctionnent et qu'elles deviennent des lieux d'excellence en matière d'arts décoratifs. En œuvrant au nom du roi, les Manufactures s'offrent une position privilégiée. Elles sont sous la protection du souverain, statut suprême pour les artistes sous l'Ancien Régime. Le renom et le rayonnement des Manufactures Royales à travers l'Europe, permet à ces dernières d'accéder aux rangs les plus prestigieux. Elles sont couronnées de succès, se développent très vite et les marchandises qu'elles produisent sont convoitées par l'Europe entière, ses cours et ses nobles. Les tentures participent au jeu de la diplomatie. En offrant une tapisserie en guise de présent diplomatique, le roi remet à son destinataire un présent d'une grande valeur à la réputation établie, dont le but est de montrer ce que la France fait de mieux. L'objet mobilier participe ainsi à ce souhait de grandeur qu'a Louis XIV, qui veut se placer comme un monarque au-dessus de tous. Les objets qui sont offerts au titre de cadeaux diplomatiques permettent aussi de faire circuler les objets d'arts produits par les Manufactures. Cette circulation rend effective une diffusion de l'art et du

goût français à travers l'Europe. Les Manufactures de la Couronne participent au rayonnement culturel et artistique de la France. Elles en sont, dans leur domaine, l'outil, le reflet et la cause.

Lors de son arrivée sur le trône en 1722, Louis XV met en œuvre un programme important pour l'organisation du Garde-meuble. Le roi souhaite lui offrir une vraie résidence, un lieu uniquement destiné à son fonctionnement. Auparavant, l'institution avait trouvé refuge à l'Hôtel de Conti, édifié sur le Quai du même nom, suite à la démolition de l'Hôtel du Petit Bourbon en 1758. Cet hôtel avait été acheté par la ville de Paris qui souhaitait y installer son nouvel Hôtel de Ville, mais le projet n'aboutit pas. Le garde meuble reste dans ces murs jusqu'en 1768 date à laquelle on décide de démolir l'hôtel de Conti pour y édifier le nouvel Hôtel des Monnaies.

En 1772, il est décidé d'installer le Garde Meuble de la Couronne dans un hôtel spécialement prévu à cet effet. À cette époque, la Place Louis XV prend forme avec le projet d'aménagement des échevins de la ville de Paris.

En plaçant le Garde-meuble de la Couronne sur une place qui porte son nom, l'institution est alors forcément très liée à la personne du roi. Cette installation fait partie d'un projet global dans l'aménagement urbain de Paris. Ce quartier tend à se développer par les lotissements qui sont vendus pour la construction. Les échevins de la ville de Paris choisissent de mettre leur confiance le projet d'Ange-Jacques Gabriel de placer la statue équestre de Louis XV à l'extrémité des Tuileries, sur cette grande esplanade vide. Après le long et fastueux règne de son arrière-grand père, il est nécessaire pour Louis XV de laisser une empreinte dans la ville. Il favorise l'aménagement de cette partie de la ville de Paris et y place cet ensemble prestigieux. Rappelons que Louis XV n'est pas directement acteur de l'aménagement de la place, mais il est propriétaire de la majeure partie des terrains à cet endroit ce qui facilite grandement l'installation. On construit alors sur les bords de cette place plusieurs bâtiments dont celui qui abrite le garde meuble plus connu aujourd'hui sous le nom d'Hôtel de la Marine à l'est de la rue royale. Construit par l'architecte Ange-Jacques Gabriel, c'est la première fois que le garde meuble est logé dans un endroit spécialement conçu pour lui. Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du roi et directeur de l'Académie royale d'architecture est chargé d'élaborer les plans. Toutes les opérations sont

supervisées par la Marquise de Pompadour. La volonté du projet est donc, à la fois de marquer l'urbanisme de la ville entre les Tuileries et les Champs Elysées et d'organiser ainsi les développements futurs autour du quartier du Faubourg Saint-Honoré. Si la construction d'un tel lieu marque une étape importante pour l'institution, il ne lui est pas pour autant octroyée de véritable autonomie financière et comptable³⁵.

L'endroit est organisé en bureaux, magasins, ateliers, logements pour du personnel et des salles d'expositions. Cette idée de salle d'exposition est complètement novatrice puisque cette institution dont l'usage est réservé au roi va s'ouvrir à la vue du public. Les visiteurs peuvent « le premier mardi de chaque mois, du mardi de la Quasimodo à la Saint-Martin³⁶ »³⁷, venir visiter les salles d'expositions du Garde Meuble. Les « trois salles immenses », comme le stipulent les petits guides édités à l'usage des visiteurs, sont une succession de présentation thématiques. Cette ouverture de salles d'expositions participe à l'engouement du Grand tour. Paris, ville étape sur le chemin des jeunes gens issus des plus hautes classes sociales parcourant l'Europe, offre un parcours dans la ville qui comprend dans la visite « les salles d'expositions du Garde Meuble, les cabinets de curiosité de Versailles, le cabinet des médailles, le trésor de Saint-Denis³⁸. » Le fait que le public puisse avoir accès aux objets exposés dans ses murs, permet au Garde-meuble de conforter sa légitimité sur d'autres administrations³⁹.

De 1787 à 1792, des visiteurs se succèdent pour admirer les meubles de la Couronne. La première salle est consacrée aux armes. Y sont exposées les armures et les armes des rois de France. La deuxième se nomme la Salle des Grands Meubles, et l'on peut y voir les meubles les plus prestigieux des collections du Garde Meuble de la Couronne ainsi que des grandes tapisseries. Enfin, la dernière salle n'est autre que la Salle des Bijoux où l'on expose les bijoux de la Couronne et notamment des pierres prestigieuses que sont le Régent, le Sancy ou le diamant bleu, mais également des vases en gemme, de l'orfèvrerie et quelques présents diplomatiques offerts au roi. En 1782, lors de la vente

³⁵ Pauline Lemaigre-Gaffier, *op. cit.* p. 229.

³⁶ La Quasimodo est le premier dimanche après Pâques et Saint Martin de Tours est fêté le 11 Novembre.

³⁷ JARRY, Madeleine, « De Louis XIV à la IV^{ème} République, le Mobilier National », *Jardin des Arts*, n°20, Juin, 1956. p. 460.

³⁸ « Le Mobilier National et les Manufactures Nationales », *Monuments Historiques*, n°190, Nov-Déc 1993, p. 18.

³⁹ Pauline Lemaigre-Gaffier, *op. cit.* p. 229.

d'objets d'art du duc d'Aumont, la Couronne acquiert quelques pièces et décide de les exposer au Garde Meuble dans les salles d'exposition déjà ouvertes. Ces acquisitions sont faites dans l'intention d'une ouverture prochaine d'un Museum des Arts dans le Palais du Louvre. L'exposition des meubles de la Couronne est une idée originale de la part de Louis XV. C'est une démarche assez nouvelle pour l'époque ou le concept de musée tel qu'on le définit actuellement, n'existe pas encore pleinement. Cette ouverture au public fait suite à d'autres ouvertures de musées en Europe notamment en Italie ou en Angleterre. L'ouverture au public marque un choix très important qui illustre la personnalité de Louis XV. Simple idée d'ouverture ou réelle volonté de permettre au public de venir admirer l'héritage mobilier des rois de France, rendre publiques les collections du Garde Meuble royal relève tout de même d'une visée culturelle, dans la mouvance des Tours, pour permettre aux voyageurs de venir contempler les pièces rares de mobiliers tout comme les bijoux de la Couronne. Si le terme galerie serait plus approprié, il est tout de même possible de parler de musée puisque le Garde Meuble de la Couronne a la charge de la gestion patrimoniale, de conservation des meubles, de les entretenir et d'enrichir les collections. La démarche de conservation des objets est une réelle évolution en ce qui concerne la représentation de la gloire et du patrimoine⁴⁰.

L'ouverture au public marque un tournant dans l'administration de cette institution. L'organisation telle qu'elle est à ce moment de son histoire, c'est-à-dire en ce qui concerne sa charge et ses devoirs, reste encore aujourd'hui très similaire. En ce sens, force est de constater que la décision royale est relativement moderne dans le sens où cette ouverture au peuple est inédite et où une nouvelle mission s'ouvre pour le Garde Meuble royal, celle de valoriser les collections par l'exposition. L'exposition est aussi une manière d'instrumentaliser les arts décoratifs. Il s'agit là de montrer l'excellence des savoir-faire français, le talent des ébénistes et des lissiers, tout comme celui des orfèvres et des joailliers. La salle des armes glorifie les batailles et les victoires menées par les rois de France. On y met en avant la puissance du roi et du royaume. La salle des grands meubles montre le talent des ébénistes auxquels la monarchie a commandé de nouvelles pièces. Le but est de montrer l'excellence et l'esthétique de l'ébénisterie française

⁴⁰ *Ibid.*

tout au long de son Histoire⁴¹. Une mise en avant du goût qui, durant les différentes époques, a placé les jalons de l'histoire du mobilier.

Si l'exposition dans les salles du Garde-meuble ressemble fortement à un musée, il s'agit avant tout d'une collection privée, puisque l'ensemble des collections appartient au roi. Ce sont ses meubles de famille, commandés par ses ancêtres, et qui ont meublé les résidences royales jusqu'à maintenant. En ouvrant des salles d'exposition, Louis XV ouvre une partie de la monarchie au public, comme si la visite du public était une continuité de l'étiquette protocolaire de la Cour de Versailles, qui déjà rendait publique chaque instant de la vie du roi. Versailles était ouvert à tout le monde une partie de la journée dans la mesure où l'on était bien vêtu – pour les hommes d'un chapeau et d'une épée. L'ouverture du Garde Meuble évoque cette idée qui renaît, les meubles du roi peuvent être visibles de tout le monde. Les meubles, représentent ici une sphère privée dont le roi souhaite montrer différents aspects. Cette ouverture de la sphère privée aux yeux du public est dans la continuité de la vie publique versaillaise, le privé devient en quelque sorte public. Si le Garde Meuble est ouvert à tout le monde, il est donc ouvert aux personnes de nationalité différente. Louis XV permet alors au monde entier de venir découvrir le riche patrimoine mobilier des rois de France. Il utilise le Garde Meuble comme un outil de la puissance royale. Il met en avant le patrimoine de sa famille.

La Manufacture de Vincennes, qui devient Sèvres, participe plus tard à la construction de l'apparat royal, puisque fondée à la fin de la première moitié du règne de Louis XV. Elle est rattachée à la Couronne en 1759 alors que le règne de Louis XV est déjà bien installé. C'est à partir de cette date que la Manufacture acquiert un rayonnement international dans le domaine de la porcelaine. Cela laisse supposer que le renom de cette manufacture est aussi dû à la découverte en 1768, soit neuf ans après le rattachement à la Couronne, du premier gisement de kaolin en France, composant indispensable de la porcelaine dite dure. Cependant il est intéressant de voir que c'est à partir du moment où la Couronne a eu le plein contrôle sur la Manufacture qu'elle a pris un essor considérable. Cela laisse à penser que c'est grâce au roi que la Manufacture de Sèvres a pu perdurer. C'est

⁴¹ Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 460.

vraisemblablement le cas dans la mesure où la Manufacture de Vincennes puis de Sèvres s'est toujours attaché à produire une porcelaine de la meilleure qualité possible. Comme elle fut fondée dans un but économique proche de celui de la Manufacture de Beauvais, il est imaginable que de telles entreprises, qui visent l'excellence soient en difficulté quant à la vente de ces biens manufacturés comparables aujourd'hui à des produits de luxe. Le soutien royal vient alors à propos, puisque la Manufacture produit des pièces que le roi achète. Comme le roi est la référence ultime, tout le monde cherche à l'imiter. Il est donc naturel que la noblesse ait cherché à imiter le roi en acquérant pareillement de la porcelaine de Sèvres. La porcelaine joue aussi un rôle dans la diplomatie au même titre que les tapisseries que Louis XIV offrait à ses homologues ou aux ambassadeurs, avec lesquels la France entretenait des liens. La porcelaine de Sèvres participe aussi à l'apparat royal puisque les plus belles pièces créées à la Manufacture venaient enrichir les collections du roi. Le roi avait à sa disposition des éléments de vaisselle, mais aussi des sculptures et des objets de mobilier dont certains éléments, principalement des plaques peintes, étaient réalisés en porcelaine. La porcelaine sert aussi au décor et à la mise en scène du roi tout comme n'importe quelle tapisserie ou meuble.

Le renouvellement successif des Manufactures prouve à quel point on leur a accordé une l'importance qui a permis une si longue pérennité de ces maisons. Le patrimoine qu'elles représentaient et qu'elles avaient construit est tel qu'il n'était pas concevable de la part des monarques de se priver de tels instruments. Un roi se doit, pour affirmer son pouvoir, sa puissance et sa richesse aux yeux du monde de s'entourer de ce qui peut se faire de mieux pour lui. Les Manufactures royales sont alors les mieux à même de pouvoir produire les meubles qui vont mettre en scène le pouvoir royal. L'action de Jean-Baptiste Colbert est déterminante dans la pérennisation des Manufactures. Il met en place une organisation solide qui permet un système de commandes importantes. La régularité des commandes permet aux Manufactures une survie certaine. L'entrepreneur privé agissant pour le compte du roi ne parvient pas à faire fructifier les ateliers auxquels la Couronne à recours pour en maintenir la survie. Le système mis en place par le Ministre Colbert est en adéquation avec les desseins de Louis XIV et sa politique d'hégémonie française sur l'Europe.

L'organisation de Colbert marque durablement les Manufactures, laissant l'empreinte du Ministre de Louis XIV gravée durablement. Grâce à son action, le caractère d'inaliénabilité des biens de la Couronne s'affirme davantage. Cependant, la séparation entre Garde-meuble de la Couronne et garde-meuble privé du roi n'est pas clairement définie et reste quelque peu perméable⁴². Selon Stéphane Castelluccio, cela relève « d'un processus complexe d'autonomisation de l'Etat vis-à-vis de la personne royale et du déplacement incessant des limites entre public et privé. ⁴³»

Les vicissitudes de l'Histoire n'ont pas laissé sans traces les Manufactures Royales. Bien avant la Révolution Française, les manques de crédits sont venus ralentir les productions, perturber les fonctionnements. À la fin du règne de Louis XIV, les Manufactures n'ont plus le dynamisme des années fastes et fonctionnent au ralenti. Mais au-delà des instabilités historiques, des changements de régimes politiques, les Manufactures ont gardé leur intégrité, relevant toujours de celui ou ceux détenant le pouvoir exécutif. Les périodes plus mouvementées qui transitent vers les temps plus contemporains révèlent une fois de plus la pérennité de ces vénérables maisons.

1-2 – La survie malgré les aléas de l'Histoire.

1.2.1 – La Révolution de 1789.

Dans l'Ancien Régime, être sous la protection du « prince » est un gage de stabilité. Le monarque et ses successeurs se sont employés à garder les Manufactures dans une démarche qui avait été celle des prédécesseurs. Et bien qu'elles continuent de fonctionner régulièrement grâce aux commandes royales, il y eut des périodes moins fastes. Ces périodes de crédits plus réduits sont relativement anecdotiques puisqu'elles n'ont pas véritablement entaché la production des Manufactures. Ce sont par ailleurs les vicissitudes de l'Histoire qui ont le plus atteint les manufactures. Les changements de régime ont mis à mal les

⁴² Pauline Lemaigre-Gaffier, *op.cit.*, p. 229.

⁴³ *Ibid.*

Manufactures, surtout lors de la Révolution française. C'est durant cette période que les Manufactures royales ont subi le plus de dommages. Que ce soit humainement ou matériellement, les ateliers ont dû parfois faire face à d'importantes pertes, dans les collections notamment, qui avaient valeur de symboles monarchiques. Fuite des ouvriers, mais aussi destruction des outils de production et des pièces qui y avaient été fabriquées, les collections ont connu des destructions importantes. Des tapisseries détruites aux meubles pillés, cette période de troubles a fortement marqué les Manufactures.

Depuis 1790, à la fin du règne de Louis XVI, une liste civile, calquée sur le modèle anglais, est allouée au roi. Cette allocation de l'Etat est destinée au souverain afin qu'il entretienne sa maison et les bâtiments dont il est également doté⁴⁴. À cette époque, les Manufactures sont tributaires des budgets dévolus à la liste civile. Avant même la Révolution française, certaines manufactures connaissent des difficultés, notamment sur le plan économique par exemple par le manque de financement ou la concurrence. En effet, à partir des années 1780, la situation se dégrade à Sèvres. Les financements royaux sont de moins en moins importants et la concurrence est rude⁴⁵. De nouvelles manufactures voient le jour et proposent des produits similaires. En effet, d'autres gisements de kaolin ont été découverts. Des ateliers s'étaient alors développés en dépit du privilège royal qui réservait à Sèvres seule le droit de sculpture, de décors polychromes et or. Sèvres essaye alors de diversifier sa production afin de survivre à cette concurrence. La clientèle de la Manufacture Royale est essentiellement composée de courtisans et, plus généralement, de nobles dont les finances s'amenuisent. Les charges s'accumulent, les pièces produites coûtent toujours aussi cher et on demande à Sèvres de produire tout autant de pièces d'exception, par exemple, pour montrer sa supériorité face aux entreprises rivales, lors des expositions à Versailles. En 1784, la Manufacture de Sèvres rachète la première manufacture limousine fondée en 1771, celle des frères Grellet. L'idée est de faire façonner les pièces dans le Limousin et de faire exécuter les peintures par les ateliers de Sèvres. L'espoir est de diminuer les coûts, le Limousin offrant une main d'œuvre de meilleur marché

⁴⁴ Catherine Granger, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en Histoire de l'art », Revue d'Histoire du XIX^{ème} siècle, s.l., n°22, 2001.
<https://rh19.revues.org/288> dernière consultation le 23 juillet 2016.

⁴⁵ Tamara Préaud, *op. cit.*, p. 8.

tout comme les matières premières qui se trouvent sur place. La Manufacture Grellet de Limoges est alors Manufacture royale, annexe de Sèvres jusqu'en 1794⁴⁶.

La Manufacture s'essaye aussi à une production plus simple pour tenter de conquérir une nouvelle clientèle. Le décor simplifié fait figurer des chiffres, des petits dessins sous forme de rébus ou des décors dont l'exécution est plus aisée et nécessitant moins d'or et qui pouvait facilement être en stock au magasin. Louis XVI tente aussi à plusieurs reprises de réduire l'apport du trésor. Lors des premières difficultés financières évoquées précédemment, il avait essayé de supprimer le financement royal. En 1775, le Trésor royal verse 96 000 Livres et 50 000 les deux années suivantes. Le dernier versement s'effectue en 1778 avec 36 000 Livres d'aide. Aucun versement n'est consenti entre 1779 à 1783. Cette même année, Louis XVI reverse 80 000 Livres de façon très irrégulière. Le dernier versement d'aide de la part du trésor royal s'effectue en 1788 avec 26 000 Livres^{47 48}.

Une première transition stylistique forte s'opère au sein de la Manufacture de Sèvres. Avec la découverte de nombreux vestiges archéologiques, le style néo-classique devient en vogue dans cette période d'avant Révolution. Les motifs sont de plus en plus sobres et les décors plus géométriques et anguleux⁴⁹. Les nouvelles formes de vases sont aussi moins nombreuses et le décor apposé se réfère à l'antiquité. Naît alors tout un répertoire iconographique et stylistique d'allégories à l'antique. Les décors développés jusque-là ne sont pas pour autant tous abandonnés. Les ateliers de la manufacture peignent toujours des décors floraux ou des scènes inspirées de peintures et de gravures⁵⁰.

La période révolutionnaire provoque de graves bouleversements pour la Manufacture de Sèvres. Louis XVI garde la Manufacture sous la tutelle de la

⁴⁶ Tamara Préaud, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ À titre indicatif : 1 livre tournois = 0,29 grammes d'or fin, 1 livre = 4,45 grammes d'argent pur. Cf. Natalis de Wailly, *Mémoire sur les variations de la livre tournois depuis le règne de Saint Louis jusqu'à l'établissement de la monnaie décimale*, Imprimerie impériale, 1857.

Dans son testament du 14 avril 1785, le Marquis Louis de Fontanges du Chambon, lègue à chacun de ses enfants la somme de 11 000 livres. Estimé à 51 200€ de 2006.

Cf. Jean Monange, *De la valeur des choses dans le temps*. http://infographie.univ-lyon2.fr/~mliandra/Site%20H.G/themes_detude/institutions/valeurs.htm. Consulté le 14.03.2015.

⁴⁹ Tamara Préaud, *op. cit.* p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*

Couronne mais impose d'importantes économies. Les salaires sont figés et les ouvriers, partis travailler ailleurs, ne sont pas remplacés. Les ouvriers restants travaillent sur les différents postes et sont interchangeables en fonction des besoins, ils ne sont pas destinés à l'exécution d'une seule et unique tâche comme ils le faisaient auparavant. Les difficultés financières des acheteurs engendrent leur incapacité à rembourser leurs achats. Aussi, les nobles fuient la France vers l'étranger, ce qui a pour conséquences de diminuer les rentrées d'argent qui déjà se faisaient de plus en plus rares⁵¹.

Après la chute de la Monarchie en 1792, la manufacture devient Manufacture d'Etat. Dominique-Joseph Garat, Ministre de l'Intérieur, demande par lettre que soit arrêté le marquage des porcelaines avec le chiffre royal. Cette demande de la part du ministre, permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle le nouvel Etat Français ne souhaitait pas se séparer de la Manufacture de Sèvres. Cette volonté étatique permet en outre à la Manufacture devenue Nationale de pouvoir continuer son existence. La période révolutionnaire voit se développer à Sèvres de nouveaux programmes iconographiques, les motifs qui ornent les porcelaines sont désormais patriotiques⁵². La porcelaine de Sèvres permet la diffusion de tout un répertoire iconographique révolutionnaire. La porcelaine, au même titre que des affiches ou des livres sert à la propagation des idées de la Révolution. Le décor de la porcelaine permet de peindre durablement sur la vaisselle les idées citoyennes de la Révolution française. Les nouveaux détenteurs des fonctions décisionnelles sont conscients que la porcelaine pouvait devenir le support de leurs nouvelles idées. Les pires années de la Révolution sont difficiles pour la manufacture qui voit sa direction bouleversée. Les directeurs sont évincés, arrêtés sous la pression de certains ouvriers. À partir de 1795, le climat redevient plus calme. La nomination de trois codirecteurs permet de maintenir une activité au sein de la Manufacture. Le Directoire et le Consulat apportent une certaine stabilité politique en France. Ce retour au calme permet un nouvel engouement pour des produits luxueux. Les services officiels de l'Etat passent de nombreuses commandes mais l'argent dû à Sèvres n'est pas versé, criblant ainsi de dettes la Manufacture. Ce n'est qu'en 1800, à l'instigation de Lucien Bonaparte, ministre de l'intérieur, que les effectifs ouvriers sont réduits de moitié et que

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*

l'administration procède à d'importantes économies. C'est également Lucien Bonaparte qui fait nommer à la tête de la Manufacture le jeune Alexandre Brongniart⁵³.

La Manufacture de Sèvres doit en partie sa survie à son adaptation au changement politique et au développement de son répertoire iconographique. Les matières premières manquent cruellement durant cette période, tout comme le bois pour les fours ainsi que l'or. Cependant, la Manufacture n'a jamais cessé de produire proposant alors des pièces et des services plus sobres et plus restreints. Les nouvelles formes de service sont peu renouvelées durant la période révolutionnaire. La Manufacture de Sèvres vit sur ses acquis. En revanche, les événements politiques permettent à la sculpture un développement rapide suivant l'actualité des événements. La Révolution française donne à la France de nouvelles instances dirigeantes en même temps qu'elle en renverse d'autres. Cette période d'instabilité politique a pour conséquence un fréquent renouvellement des personnalités qui se trouvent à la tête de l'Etat. Cela permet en effet à la Manufacture de proposer de nouvelles sculptures de porcelaine, les bustes et des médaillons à l'effigie des nouveaux héros nationaux.⁵⁴ L'adaptation à l'actualité permet de produire de nombreux modèles et de manière rapide pour répondre à ces nouvelles demandes. La sculpture permet aussi une plus grande rapidité d'exécution par rapport à la vaisselle décorée. La sculpture en biscuit ne nécessite aucun travail d'émaillage qui aurait allongé la durée fabrication. Cette multiplication des demandes de portraits de héros nationaux permet aussi à la Manufacture de renflouer sa trésorerie et de faire face aux difficultés. En plus des bustes des personnalités politiques émergentes, on trouve dans les productions, des motifs en ronde-bosse ou en bas-relief figurant de manière allégorique les idées révolutionnaires, comme la justice, la liberté, la France gardant la Constitution.

Ces nouveaux répertoires de décors que l'on pourrait appeler des décors nationaux sont exécutés durant la période de la terreur. Apparaît dans l'iconographie de Sèvres les portraits de révolutionnaires, sculptés ou peints. Le répertoire de décors s'enrichit aussi de cocardes et de rubans tricolores et d'autres symboles hérités de la Rome antique comme les fasces – ou faisceaux de licteur – auxquels on ajoute

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*

le bonnet phrygien, le chiffre de la République et un décor de feuillage, le plus couramment de laurier ou de chêne⁵⁵. L'adaptation de la Manufacture de Sèvres à l'actualité politique a participé à sa pérennisation. Du fait qu'elle était Manufacture Royale et instrument de la Monarchie, la logique révolutionnaire aurait nécessité une destruction pure et simple du symbole de l'Ancien Régime que la Manufacture de Sèvres représentait. Or, les tourments révolutionnaires n'ont pas eu raison de la Manufacture⁵⁶. Le passé d'entreprise autonome sert aussi à la survie de la Manufacture de Sèvres, qui, à ses débuts, fonctionne comme telle, ayant ses clients et devant par elle-même équilibrer sa trésorerie. Les difficultés financières l'obligeait de plus en plus à dépendre de la cassette royale. Alors que ses finances ne proviennent plus de la monarchie, la Manufacture de Sèvres doit recourir plus encore à la vente comme elle le faisait auparavant. La clientèle noble et fortunée ayant fui la France durant la Révolution, la majeure partie de la clientèle de la manufacture se trouve à l'étranger. Le commerce se fait donc par le biais de marchands. Il faut donc différencier ces deux types de productions. La production iconographique révolutionnaire reste en quelque sorte marginale, puisque la plus grande partie des ventes se fait vers des clients étrangers qui sont demandeurs d'autres motifs. La dualité de la production permet à La Manufacture de Sèvres d'une part de pouvoir s'assurer des revenus par les ventes à l'étranger et d'autre part de s'assurer aussi une survie en proposant une décoration en lien plus étroit avec les changements politiques de l'époque. La Manufacture de Sèvres traverse la Révolution tant bien que mal, mais se trouve tout de même dans une situation fragile lors de l'arrivée de Brongniart à sa tête en 1800⁵⁷.

Le Garde Meuble de la Couronne n'est pas épargné par la Révolution Française. Il est aussi bien malmené durant les périodes qui suivent la Révolution et l'Empire. Dans la première moitié de la Révolution, le Garde meuble reste fermé, toujours situé dans le bâtiment dans lequel Louis XV l'avait affecté, place royale – qui depuis avait été rebaptisée Place de la Révolution. Ce bâtiment est sous surveillance, il est gardé nuit et jour par des gardes nationaux. En effet, c'est un lieu tout aussi stratégique que symbolique puisque c'est à cet endroit que sont conservés les trésors royaux dont les bijoux de la Couronne, symboles de la

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

monarchie tout juste déchu⁵⁸. Dès 1789, la salle des armes est pillée par des émeutiers parisiens qui volent les armes exposées. Durant l'année 1791, la République naissante avait dressé des inventaires du Garde Meuble et les avait publiés. Entre le onze et le seize septembre 1792, se produit un vol sans précédent. Durant cinq nuits consécutives, une trentaine de voleurs entrent par effraction dans les salles du Garde Meuble. Le lieu est pourtant sous surveillance de la garde nationale. Les larrons sont bien renseignés puisqu'ils fracturent uniquement les armoires contenant les pierres précieuses les plus prestigieuses. Une grande quantité de gemmes est ainsi dérobée dans ce trésor réputé être un des plus riches du monde. Disparaissent, le Régent et le Sancy, le grand diamant bleu, l'insigne de la Toison d'or du roi ainsi que le grand insigne de l'Ordre du Saint-Esprit. L'épée de diamant de Louis XVI est également subtilisée⁵⁹. C'est à cette époque que l'Hôtel du Garde Meuble accueille le Ministère de la Marine qui donne son nom au bâtiment lorsqu'il aura complètement pris possession des lieux. Durant les émeutes révolutionnaires des pillages ont encore lieu au Garde Meuble. Une partie des collections est détruite. Des tapisseries sont brûlées dans le but de récupérer les fils d'or et d'argent. Des meubles sont également détruits car ils représentent des emblèmes de la royauté. En 1797, l'administration du Garde Meuble de la Couronne est supprimée. Les demeures royales sont dépouillées de tous les meubles qui y étaient en dépôt. Le Garde Meuble perd donc dans cette dilapidation une grande partie de ses collections. Suite à la suppression de son administration, le Garde Meuble n'existe plus en tant que tel⁶⁰. Il n'y a donc plus aucune gestion des collections, plus d'entretien et de réparation ni même de nouvel enrichissement des fonds. Pourtant les collections ne sont pas toutes saccagées.

La noblesse fuit la terreur, et ses biens sont parfois spoliés au nom de l'Etat. Les hôtels sont vides de leurs occupants, les meubles sont pillés ou détruits. La nouvelle Assemblée Constituante de 1789, tout comme les différents ministères s'installent tout naturellement dans les anciens palais royaux, trouvant en ces lieux désormais inoccupés, le refuge idéal pour les nouvelles fonctions

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

qu'on souhaite leur octroyer. La République nouvelle qui vient de naître s'installe dans les palais de l'Ancien Régime. Cette installation dans les anciens palais de la noblesse est intéressante car elle montre l'appropriation de ces lieux par les révolutionnaires qui choisissent de s'y installer. Symboles d'un passé que la Révolution souhaite révolu, les acteurs de ces changements décident cependant d'installer les nouvelles instances de l'Etat dans les lieux mêmes ou leurs prédécesseurs exerçaient ces fonctions. Dans les faits, beaucoup de tapisseries et de meubles sont détruits, tout comme les symboles ayant trait à la monarchie. Les blasons sont arrachés, martelés ; comme si l'on cherchait à faire disparaître totalement cette période de l'Histoire⁶¹. Or pour le mobilier il en est autrement. Certes, il subit des dommages et bon nombre de dégradations mais pour autant il est conservé dans le Garde Meuble et surveillé par des gardes nationaux. Quand les nouveaux dirigeants de l'Etat vont devoir s'installer, ils portent un intérêt particulier au fonds du Garde-meuble. Les meubles en place dans les palais sont tout à fait au goût de l'époque puisque le souverain commandait régulièrement de nouveaux meubles, tout comme la noblesse. Les révolutionnaires sont tout à fait conscients du caractère luxueux des meubles et de leur valeur marchande. Avant la mise en place du Directoire, est évoquée la manière dont on doit considérer le mobilier. Les Républicains s'installant dans les anciens palais de la noblesse, ils doivent choisir les nouveaux aménagements. La Commission des Revenus nationaux émet un avis à propos de l'ameublement des Ministères dès mai 1794 en ces termes : « Cet ameublement ne doit rien avoir de superflu, il doit être suffisamment simple et modeste comme il convient à des républicains qui ne doivent pas s'attacher à ce faste dont on faisait autrefois un étalage si orgueilleux⁶² ». Le Directoire n'a pas tenu compte de cet avis. Quelques mois plus tard, il était convenu du fait de devoir offrir au Directoire « La dignité qu'exige la représentation nationale⁶³ ». L'intérêt porté sur le mobilier est ici très explicite. La dignité et la représentation nationale devaient alors s'exprimer par le cadre que pouvait offrir le décor hérité de l'Ancien régime.

Le 10 juin 1793 un décret avait stipulé la dispersion de meubles, organisée à même les châteaux pour vendre les meubles les plus précieux, le plus cher

⁶¹ COURAL, Jean, « Le Mobilier National », *Trouvailles*, n° 18, juillet/août 1979, p. 34.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

possible. Les châteaux de Versailles, Fontainebleau, Trianon, Marly, Saint Cloud et Compiègne, tout comme le rez-de-chaussée du Garde-meuble ont été aménagés en salle des ventes⁶⁴ qui durèrent deux ans. En décembre 1795, Le Ministère de l'Intérieur écrit au Ministère des Finances pour demander au plus vite « de ne plus vendre les meubles et les œuvres que la France doit s'honorer de posséder » ou « dont la privation nous appauvrirait de manière indéniable⁶⁵ ». Pourtant, l'année suivante on détruit encore des vieilles tapisseries car « leur vétusté ou leurs sujets indécents ne pouvaient plus servir⁶⁶ ». Il s'agissait aussi de récupérer les fils d'argent dorés.

Il faut attendre le Consulat en 1799 pour voir renaître un nouveau souffle sur les Manufactures et le Garde Meuble. Alexandre Brongniart, fils du célèbre architecte du Palais de la Bourse à Paris, est nommé directeur de la Manufacture de Sèvres en 1800 – fonction qu'il occupe jusqu'en 1847. Son directorat apporte un renouveau sur la Manufacture de Sèvres. Alexandre Brongniart choisit, dès 1804, d'abandonner la pâte tendre au profit de la seule pâte dure. Deux ans après sa prise de fonction, il constitue une collection de pièces de porcelaines qui sert de support à la création de la collection du musée de la porcelaine de Sèvres au sein même de la manufacture. Cette initiative lui est vraisemblablement suggérée par son père qui le conseille, ainsi que par Dominique Vivant-Denon qui est nommé par le Consul dans ces mêmes années directeur du Museum Central des Arts. En 1824 ouvre ce tout premier musée consacré à la céramique et dont la vocation est à la fois technique et pédagogique. Il s'agit du premier musée entièrement consacré aux arts céramiques en France au moment de son ouverture. Le premier conservateur de cette institution nouvelle n'est autre qu'un des peintres de la Manufacture, Denis-Désiré Riocreux. Le Consulat, n'est pas la période la plus propice à la création de nouvelles formes. Alexandre Brongniart, qui vient d'entrer en fonction, est plutôt occupé à réunir des fonds qu'à encourager une création dynamique. Cette époque est plutôt perçue comme un temps d'apaisement des tensions qui permet à la Manufacture de retrouver un fonctionnement plus calme et serein.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Le Garde Meuble renaît lui aussi de ses cendres. Napoléon Bonaparte, 1^{er} Consul, le fait réhabiliter en en faisant un Service du Garde Meuble des Consuls. Cette transition permet au garde Meuble de retrouver non son meilleur lustre, mais une certaine organisation.

1.2.2 – Le renouveau sous le Premier Empire et la Restauration.

Avec le Premier Empire, les Manufactures retrouvent un peu de l'éclat de leurs belles années. Les Gobelins, Beauvais, la Savonnerie et Sèvres deviennent des Manufactures impériales tout comme le Garde Meuble. La Manufacture de Sèvres se met à produire des ensembles cohérents dans un style plus sévère faisant référence à l'antiquité de la Rome impériale⁶⁷. Les pièces de services se diversifient et les applications de la porcelaine dans le mobilier sont plus importantes. C'est également sous le Premier Empire que Sèvres produit aussi des pièces de grande envergure. Les décors peints durant cette période sont le reflet d'une *quasi* propagande. En effet, les peintures prennent place sous forme de miniatures sans des cartels sur fond colorés et dorés⁶⁸. Y figurent de nombreuses représentations de l'Empereur, des membres de la famille impériale et représentations des hauts faits du souverain. Une fois encore, on se sert de la porcelaine comme d'un moyen de propagande, ou du moins un moyen de diffusion. La palette de couleur qui s'est également enrichie permet aussi une plus grande variété de coloris et de mises en page décoratives.

La tapisserie n'échappe pas à cette règle. Le Premier Empire permet aux Gobelins de reprendre une activité digne des années de faste. Napoléon 1^{er} passe un nombre important de commandes de tapisseries interprétées d'après peintures. Les tapisseries qui sont tissées sous son règne mettent à l'honneur la glorification de l'Empereur et de ses faits. La tapisserie retrouve aussi son rôle de présent diplomatique avec la tenture offerte au Pape Pie VII lors de sa venue en France en 1805.

⁶⁷ Tamara Préaud, *op. cit.* p. 8.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

Le Garde Meuble devenu Mobilier Impérial revit lui aussi les années fastueuses de l'Ancien Régime. Suite aux destructions durant la Révolution, l'Empereur relance une importante politique d'achats afin de remeubler tous les palais impériaux qui avaient été autrefois vidés de leurs contenus. Les commandes de Napoléon I^{er} ont aussi un but économique puisque celle effectuée en 1811 doit enrayer une crise qui touchait les ébénistes et menaçait leurs ateliers de fermeture.⁶⁹ Cette période faste marque durablement son empreinte dans les collections du Garde Meuble. Napoléon installe une partie des dépôts du Garde Meuble à l'Hôtel des Menus-Plaisirs puis fait déplacer l'administration dans un hôtel particulier de la rue Bergère dans l'actuel IX^{ème} arrondissement de Paris où ils restent jusqu'en 1853⁷⁰. Les meubles commandés à cette époque sont de diverses origines et qualités. Voisinent sans gêne des sièges de bois peint commandés en série avec des meubles plus prestigieux, comme le lit de parade de Caroline Murat à l'Elysée. Les meubles peuvent aussi être des commodes en simple noyer associés à des meubles plus précieux en bois plaqué ou marqueté.

La Restauration est aussi une période favorable pour les Manufactures. Le retour à la Monarchie favorise une reprise d'activité. La sculpture de cette époque représente évidemment les portraits des membres des familles royales qui se succèdent. Les nouveautés les plus marquantes se voient dans les décors peints. Les Bourbons font peindre les portraits de la famille royale ou de leurs illustres ancêtres rois de France sur assiettes et vases faisant de la Manufacture de Sèvres un moyen de diffusion de leur image. C'est également pour eux un moyen de se placer dans la lignée de leurs aïeux et d'affirmer la continuité de la dynastie. Parallèlement à cette production, apparaît tout un répertoire de motifs inspirés du savoir encyclopédique. Les assiettes sont parées de motifs botaniques, donnant lieu à des séries sur les plantes comestibles ; mais aussi des séries ayant pour thème la faune. Apparaissent aussi des décors ayant trait aux arts et techniques de l'industrie. À cette époque également, à Sèvres, les peintres de la Manufacture font des copies de tableaux anciens ou contemporains sur la panse des vases ou sur des plaques de porcelaine. La volonté est de garder un témoignage des œuvres

⁶⁹ Madeleine Jarry, « De Louis XIV à la IV^{ème} République, Le Mobilier National », *Jardin des Arts*, n°20, Juin, 1956, p. 466.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 460.

des grands maîtres. Certains se déplacent jusqu'en Italie, pour copier directement les tableaux renvoyant les plaques à Sèvres pour les y faire cuire.

Lorsque Louis-Philippe est proclamé Roi de français en 1830, il est décidé que tous les objets d'arts, achetés grâce au budget alloué à la liste civile, déposés dans les bâtiments de la dotation, soient automatiquement attachés au Domaine de la Couronne⁷¹. On voit se profiler à cette période des changements radicaux dans l'esthétique porcelainière, notamment l'émergence d'un goût pour le romantisme, qui devient très en vogue. Aussi, les fantasmes d'exotisme et d'Orient donnent lieu à de nouvelles recherches esthétiques conduisant à la production de décors très variés. L'engouement envers les décors relevant du goût pour l'ancien permet à la Manufacture de Sèvres, toujours dirigée par Brongniart, un développement sur les matériaux et les pâtes. On recherche alors des effets proches du grès et des peintures évoquant les émaux limousins du XV^{ème} siècle, ou encore des pâtes incrustées inspirées des faïences anciennes⁷². Cette recherche stylistique donne lieu quelques années plus tard à un réel engouement de la part des amateurs. Les nouveautés produites à Sèvres n'empêchent pas les formes plus anciennes d'être encore éditées et décorées des portraits de la famille royale. Face à la demande importante de vaisselle de la part de Louis-Philippe, la Manufacture met en place des techniques de coulage et de calibrage pour permettre une exécution plus rapide et régulière, répondant ainsi plus efficacement aux demandes. C'est également durant la période de transition, entre le règne de Charles X et de Louis-Philippe que s'ouvrent différents ateliers au sein de la Manufacture, notamment celui destiné au coulage du bronze ou celui d'émaillage⁷³. Les connaissances techniques de Brongniart dans le domaine de la minéralogie permettent à la Manufacture de Sèvres de se maintenir dans une recherche permanente.

Les Manufactures de tissage bénéficient aussi de ce changement de régime et du retour à la Monarchie. La Manufacture des Gobelins choisit de ne tisser les tapisseries qu'en haute lisse. Les métiers de basse lisse sont donc tous envoyés à Beauvais. De plus, une réorganisation des ateliers est effectuée par ordonnance de

⁷¹ Catherine Granger, *op. cit.*, <https://rh19.revues.org/288> dernière consultation le 23 juillet 2016.

⁷² Tamara Préaud, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ *Ibid.*, p. 11.

Charles X datée du 4 Mai 1825⁷⁴. Les ateliers sont tous réunis dans l'enclos des Gobelins. Ainsi, auparavant située non loin de la colline de Chaillot, La Savonnerie est réintégrée dans l'enclos des Gobelins. Sous le règne de Louis-Philippe sont tissées de très grandes pièces à La Savonnerie. À partir de 1860, sous le Second Empire, la Manufacture de Beauvais est également réintégrée dans l'enclos des Gobelins. Napoléon I^{er} en avait déjà fait une Manufacture d'Etat en 1804, quelques mois seulement après son accession au trône.

La II^{ème} République joue un rôle important dans les Manufactures. Suite aux événements de la Révolution de 1848, est nommé un Conseil de Perfectionnement en mars de cette même année qui doit statuer sur le maintien des Manufactures sous l'égide de la République. Un arrêté du 18 mars 1848, du Gouvernement provisoire, ordonne que les trois manufactures – Gobelins, Beauvais et Sèvres – soient placées sous la tutelle du Ministère de l'Agriculture et du Commerce⁷⁵. La République voyait les Manufactures comme des modèles pour l'industrie privée⁷⁶. En tant que directeur de la Manufacture de Sèvres, Alexandre Brongniart a toujours soutenu le rôle de Sèvres dans la fabrication de nouvelles pièces pour les palais de la nation. Cela était en effet la première mission confiée à la Manufacture par le Conseil de Perfectionnement. À ce titre, les nouveaux organes de la République s'étaient alors fait livrer de grandes quantités de pièces de services, vidant les réserves, même si elles avaient été commandées par les souverains précédents⁷⁷. En plus de fournir les palais républicains, le Conseil demandait à ce que Sèvres approvisionne un service appelé « Dons et Secours », des pièces de porcelaines destinées à être offertes pour des prix, des loteries et des remerciements⁷⁸. Cette nouvelle obligation a pour conséquence la réédition de pièces anciennes à fond bleu et petits décors floraux à l'or, créant une production de moins bonne qualité, avec de petits défauts qu'on acceptait sur ces pièces. Le Conseil ordonne aussi de nouvelles orientations stylistiques, notamment des nouveaux décors dans un style néo-grec et plus antiquisant⁷⁹. Tous les ouvriers sexagénaires sont renvoyés, de manière à faire appel à des décorateurs plus jeunes

⁷⁴ Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 461.

⁷⁵ VAISSE, Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les Beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^{ème} siècle*, n°2, 1985, §11. <https://rh19.revues.org/6> Dernière consultation le 27 juillet 2016.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Tamara Préaud, *op.cit.*, p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

dont les préoccupations esthétiques sont plus proches des contemporains. Un nouveau directeur est nommé, il s'agit de Jules Dieterle⁸⁰ qui préside à partir de 1848 aux orientations demandées. Le goût chinois était en vogue, et grâce à la mise en œuvre du nouveau procédé de pâte sur pâte, la Manufacture de Sèvres put exécuter de nouveaux décors. En cela, la Manufacture de Sèvres répond aux exigences du Conseil de Perfectionnement, tout en garantissant une production correspondant aux attentes des acheteurs. Le Conseil de Perfectionnement semble avoir joué le rôle d'un véritable directoire par les fréquentes réunions entre 1848 et 1851 et préfigure à ce titre ce que sera le Conseil Supérieur des Beaux-arts.⁸¹ Cette organisation est une nouvelle fois bouleversée par le Second Empire qui attache les Manufactures à la Maison du Souverain.⁸² La liste civile est rétablie et comprend, entre autres, le Garde-meuble et les Manufactures d'Etat. Au cours du Second Empire, la Manufacture de Sèvres fabrique exclusivement pour l'Empereur et sa famille. Il lui est nécessaire d'avoir une autorisation pour qu'elle puisse vendre à d'autres qu'au souverain. La seconde moitié du Second Empire est marquée par la direction de Joseph Nicolle dont les goûts plus délicats sont tournés vers un style antiquisant moins rigide et tourné vers le naturalisme. Ce n'est qu'à partir de 1848 et de la III^{ème} République que les Manufactures et le Garde-meuble sont placés sous la responsabilité de l'Administration des Beaux-arts⁸³.

À cette même époque, la Manufacture de Sèvres revêt la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Elle est installée, entre 1875 et 1877, dans un long bâtiment le long du Parc de Saint-Cloud et où elle siège encore aujourd'hui. Au moment de cette nouvelle installation, la direction est assurée par Victor Regnault, ingénieur et savant. Durant cette période, les procédés et les arts de la céramique sont en pleine mutation. L'industrialisation naissante, permet des procédés mécanisés et des productions de pièces de qualités relatives à plus grande échelle. Les expositions d'arts industriels permettent la confrontation des industriels et des ateliers plus restreints dans des présentations destinées à élever le goût du public. La Manufacture de Sèvres se trouve alors devant un dilemme. Les Manufactures autrefois rivales de Sèvres, comme Meissen doivent diversifier leur production et

⁸⁰ Directeur de la Manufacture de Sèvres de 1848 à 1876.

⁸¹ Pierre Vaisse, op.cit, §11

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

simplifier les réalisations dans le but de faire baisser les coûts de fabrication afin de faire rentrer de la trésorerie, sans quoi elles sont vouées à disparaître. La Manufacture de Sèvres choisit un chemin différent. Elle fait le choix de conserver une fabrication artisanale. Subventionnée par l'Etat, *via* le Conseil Supérieur des Beaux-arts créé en 1875,⁸⁴ la Manufacture se trouve – contrairement à d'autres manufactures européennes – sans aucune contrainte de rentabilité, ce qui lui permet de pouvoir se livrer à des activités de recherches et de développement dans le domaine des techniques liées à son art⁸⁵.

En 1853, le Garde Meuble déménageait au Quai d'Orsay. Les meubles sont entreposés dans des « maisons basses et vieillotées⁸⁶ » – maisons qui disparaissent en 1937 lors de la construction des pavillons de l'Exposition Universelle de cette même année. C'est à partir de cette date que le Mobilier National occupe le bâtiment, où il se situe encore aujourd'hui, dans un bâtiment construit par les frères Perret, sur une partie du jardin des Gobelins, derrière la Manufacture éponyme, rue Barbier-du-Mets.

Avec la chute de l'Empire, le Mobilier Impérial devient Mobilier National. S'en suit la dispersion d'une grande partie des collections. Les meubles sont dispersés entre les ministères et les administrations sans réel contrôle et notification du dépôt. En 1871, survient un drame pour les collections. La Commune qui s'est emparée du Palais des Tuileries organisa sa destruction le 23 Mai 1871. Après avoir volontairement enduit tout ce qu'ils pouvaient de matière inflammable, les communards en allumant le feu précipitent la perte de tout ce qui se trouvait à l'intérieur. Comme il ne reste que la structure en pierre du bâtiment, on sait alors que tous les meubles et la décoration qui s'y trouvaient ont été réduits en cendres. Cet événement fut extrêmement dommageable pour les collections appartenant au Mobilier National ainsi qu'à la Manufacture des Gobelins pour ce qui est de la tapisserie et des tapis. Une autre perte importante s'ajoute à la première. La même année, l'incendie du Château de Saint-Cloud, entraîna la destruction de toutes les collections mobilières qui s'y trouvaient. Le gouvernement de la III^{ème} République

⁸⁴ Jean-Michel Leniaud, « Marie-Claude Genet-Delacroix, Arts et Etat sous la III^{ème} République, le système des Beaux-arts, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992 », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, vol. 152, n°1, 1994, p. 260.

⁸⁵ Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 461.

⁸⁶ *Ibid.*

ordonne que soit à nouveau dressé un inventaire des meubles présents dans les réserves ainsi qu'en dépôts. L'instauration de la République, suite à la chute du Second Empire, menaçait à nouveau la Manufacture de Sèvres. Le Parlement souhaitait supprimer les budgets alloués à l'établissement par l'Etat. La Manufacture de Sèvres ne dut sa survie qu'à sa propre reprise en main par un des ouvriers. Louis Robert, chef de l'atelier de peinture, en prend la direction de la Manufacture et doit promettre de gros efforts de réduction de budget. Plusieurs directeurs se succédèrent jusqu'à ce que Théodore Deck, céramiste confirmé et membre du Comité de Perfectionnement prenne la direction de la Manufacture. C'est lui qui fixe les programmes à venir en lien avec les exigences économiques internes et celles du Comité créé en 1871 et qui a pour rôle de statuer sur les orientations stylistiques de la Manufacture.

La période de la Révolution jusqu'à la III^{ème} République apparaît réellement comme une période complexe et houleuse pour les manufactures, mais n'en est pas moins riche en mutations tant institutionnelles qu'esthétiques. La pérennisation de ces structures prouve qu'elles ont toujours véhiculées un caractère de représentation des plus hautes fonctions de l'Etat. Survivantes des vicissitudes de la Révolution et des mutations politiques et institutionnelles, les manufactures apparaissent comme les garantes d'une continuité de l'Etat, de son immuabilité. Cette continuité montre également la capacité qu'ont les manufactures à pouvoir renouveler leur répertoire artistique et à ce titre représenter les courants artistiques contemporains. Il apparaît déjà dans l'Histoire que les manufactures sont à la fois ancrées dans le passé patrimonial et doivent en même temps refléter des formes de modernité. Jusqu'à la chute du Second Empire, les manufactures fonctionnent au service de la gloire du chef de l'Etat, du royaume et de la nation. Cette dimension tombe peu à peu en désuétude durant la II^{ème} République. Les manufactures ne sont plus simplement des outils de propagande à la gloire nationale, mais des outils destinés à la promotion artistique et culturelle. Il s'agit là d'un tournant décisif pour les institutions puisqu'elles prennent les traits de ce qui ressemble de plus en plus à un service public,⁸⁷ les

⁸⁷ Jean-Michel Leniaud, *op. cit.* p. 261.

manufactures fournissant donc une prestation. L'Etat exerce de moins en moins de contrôle esthétique mais traite la commande et la cause artistique comme une « 'chose publique' [...] en vue d'une consommation culturelle⁸⁸. »

1.2.3 – De la II^{ème} République à la Seconde Guerre mondiale, les remises en question.

Dès l'avènement de la Deuxième République, d'importants changements administratifs avaient été opérés. Le gouvernement provisoire, par un arrêté du 18 mars 1848 rattache « les musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles, les galeries des résidences royales et palais du gouvernement » comme attribution du Ministère de l'Intérieur – ils relevaient auparavant de la Liste civile. Les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres, dans ce même arrêté, sont rattachées au Ministère de l'Agriculture et du Commerce.⁸⁹ Sous le Second Empire, elles relevèrent de la Maison du souverain et furent placées par la Troisième République sous la tutelle de l'administration des Beaux-arts. Durant cette longue période, les Manufactures sont constamment remises en questions et l'on cherche quelles missions confier à ces maisons, dont on reconnaît néanmoins le grand intérêt.

Le rattachement à l'Agriculture et au Commerce laissait sous-entendre que les Manufactures avaient un rôle à jouer comme modèle pour l'industrie privée.⁹⁰ Le Ministère avait alors institué dès le 30 mars 1848 un Comité supérieur de perfectionnement dont l'action peut être entendue comme un « vrai directoire. »⁹¹ Pierre Vaisse émet alors l'idée que ce Comité est une préfiguration de ce qui sera le Conseil supérieur des Beaux-arts ainsi que les Commissions de Perfectionnement des Manufactures mis en place par la Troisième République.⁹²

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Pierre Vaisse, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 1 | 1985, mis en ligne le 20 juin 2005, consulté le 18 octobre 2016. URL : <http://rh19.revues.org/6> ; DOI : 10.4000/rh19.6

⁹⁰ Pierre Vaisse, *Le Conseil Supérieur de Perfectionnement des manufactures nationales sous la Deuxième République*, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, Année 1974, Paris, 1975, p. 153-171. §19.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

Il ajoute que cela montre la volonté d'asseoir la prise de décisions par des commissions techniques. Ce lien entre les manufactures et l'industrie semble parfois apparaître comme un prétexte pour permettre à l'Etat de conserver les Manufactures et d'en justifier l'utilité. En effet, durant toute la II^{ème} République, la presse d'opinion reprochait aux manufactures leur « anachronisme » ou « leur royale inutilité »⁹³. Une sous-commission, constituée de décorateurs d'architectes ou de peintres, comme Jean-Auguste-Dominique Ingres, avait pour charge de faire des propositions pour rendre plus cohérente la production artistique des Gobelins ou de Beauvais.⁹⁴ En 1849, Ingres s'était rendu à Beauvais et y avait observé « le mauvais choix des modèles » ou « l'absence de toute surveillance artistique » qui, pour lui, avait réduit la production de cette manufacture à « une grande infériorité »⁹⁵. Comme Ingres, Eugène Viollet-le-Duc, qui entre au Conseil de Perfectionnement en 1849, reprochait aux Manufactures nationales leur « torpeur » et leur « immobilité ».⁹⁶ Les deux s'accordaient à dire que les Manufactures ne devaient pas suivre les goûts du public ou qu'il était contraire aux missions des Manufactures « d'imposer le goût et le beau »⁹⁷. Pourtant, ils s'opposaient sur les moyens d'y parvenir. Le premier était très attaché à l'interprétation des chefs d'œuvres de la peinture. Au contraire, le second aurait préféré que les Manufactures puissent produire des créations originales.⁹⁸ Cette période semble déterminante dans le positionnement des Manufactures nationales. La question, notamment soulevée par Ferdinand de Lasteyrie dans le rapport qu'il présente au Ministre du Commerce suite à la participation de la Manufacture de Beauvais à l'exposition de 1850, était de savoir si les Manufactures devaient suivre le goût du public pour décider de la direction esthétique à donner, ou au contraire, si elles devaient influencer le public.⁹⁹

Outre les questions esthétiques, les sempiternelles questions portant sur la rentabilité des Manufactures, leur rapport aux courants artistiques ou à l'industrie et même la destination des œuvres, semblent encore – c'est toujours le cas à des

⁹³ *Le National de 1834*, lundi 15 juin 1846, p. 4.

⁹⁴ Jean Coural, Chantal Gastinel-Coural, *Beauvais, Manufacture nationale de tapisserie*, Centre national des arts plastiques, p. 93.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

périodes plus récentes – hanter les esprits des membres des Conseils de perfectionnement. C’est pourquoi l’architecte Labrousse a fait adopter une proposition visant à ce que les architectes chargés des travaux du gouvernement, dans les décors des édifices républicains, aient l’obligation d’employer les produits des Manufactures nationales.¹⁰⁰ Principe qui aura encore cours durant la III^{ème} République. Cette délibération républicaine tranche avec l’Empire ou la Monarchie où les produits des Manufactures étaient essentiellement employés à la décoration des palais du souverain. En effet durant tout le Second Empire, les Manufactures et le Garde Meuble produisent essentiellement pour l’Empereur et son entourage. Pour cause, Le sénatus-consultes du 12 décembre 1852, établit la liste civile de Napoléon III et comprend, outre des palais et des musées, le Garde-meuble et les Manufactures d’Etat.¹⁰¹ Le montant avait été fixé à 25 millions mais était augmenté des revenus fermiers et forestiers ainsi que des recettes des ventes de la Manufacture de Sèvres.¹⁰² Même si la majeure partie des productions de Sèvres est destinée à l’Empereur, aucune pièce n’était vendue sans son autorisation. Ainsi, Napoléon III a largement contribué aux dépenses occasionnées par le Garde-meuble et les Manufactures.¹⁰³

À la chute du Second Empire en 1870, les collections du Garde meuble, qui redevient Mobilier National, sont dispersées dans les différents ministères et administrations. Cette situation met à mal l’inventaire et la localisation des meubles et tapisseries. Aussi, l’incendie du château de Saint-Cloud cause la perte inestimable des ensembles qui avaient été commandés par l’empereur Napoléon III, et l’incendie du Palais des Tuileries en 1871 ne fait qu’aggraver la situation. En conséquence ces nombreuses dégradations, la III^{ème} République commande en 1893 la rédaction d’un nouvel inventaire de ses collections. Plus tard, par un décret du 24 février 1910, sont déposés au Musée du Louvre les meubles les plus

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Catherine Granger, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l’art », *Revue d’histoire du XIXe siècle*, [En ligne], 22 | 2001, mis en ligne le 28 juin 2005, URL : <http://rh19.revues.org/288> ; DOI : 10.4000/rh19.288, dernière consultation le 30.09.2016. §3.

¹⁰² *Ibid.*, §4.

¹⁰³ *Ibid.*, §5.

précieux qui étaient conservés jusqu'alors par Edouard-Thomas Williamson au Musée du Garde-meuble au Quai d'Orsay.¹⁰⁴

En 1914, par crainte des destructions de la ville de Paris, les collections sont déplacées pour être mises à l'abri au château de Blois.¹⁰⁵

La Commune de Paris fait littéralement partir en fumée une part de ses collections des Gobelins. Dans la nuit du 23 au 24 mai 1871, l'aile sud des bâtiments est incendiée. Afin de remplacer cette galerie, il en est construit une nouvelle, provisoire, en vue de l'Exposition Universelle de 1878. Jules Guiffrey, historien de l'art et directeur des Gobelins formule alors l'idée de reconstruire une galerie pérenne. Il écrit en 1907 « Voici trente ans que des objets d'art d'une valeur inestimable sont entassés dans une sorte de grange obscure, humide, exposée à toute sorte de dangers.¹⁰⁶ » Il suggère alors d'édifier ladite galerie le long de l'avenue qui borde la Manufacture. C'est son successeur, Gustave Geffroy, nommé directeur en 1908 qui entreprend ce projet monumental. Le chantier est confié à l'architecte Jules Formigé, membre depuis 1898, du Conseil Général des bâtiments civils et est inauguré en 1913.¹⁰⁷

Le XX^{ème} siècle commence en 1908 aux Gobelins, avec le début de nouvelles orientations artistiques et esthétiques qui se veulent être plus représentative des mentalités contemporaines et des nouveaux modes de vie.¹⁰⁸ Ces nouvelles orientations, freinées durant la Première Guerre mondiale seront reprises durant L'entre-deux-guerres.

« Les liciers nous préparent un magnifique renouveau. La tapisserie méconnue recouvrerait son prestige évanoui.¹⁰⁹ » C'est en ces termes que Guillaume Janneau constate une nouvelle effervescence qui s'empare des Manufactures nationales au sortir de la Grande Guerre. En effet, depuis 1900, les travaux d'artistes portant sur la tapisserie et ses différentes techniques, s'étaient enrichis de nouvelles

¹⁰⁴ <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/histoire/histoire>. Dernière consultation le 28.09.2016.

¹⁰⁵ Roger Basset, « Qu'est ce que le Mobilier national », *Plaisir de France*, n°184, octobre 1953, p. 16.

¹⁰⁶ Jean-Pierre Hochet, « Le Mobilier national et les Manufactures », *Monuments historiques*, n°190, novembre-décembre 1993, p. 87.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁸ *Elegance et modernité (1908 – 1958), un renouveau à la française*, Paris, RMN, 2009, p. 9.

¹⁰⁹ Guillaume Janneau, « L'avenir de la tapisserie », *La Renaissance littéraire, politique et artistique*, 5 août 1922, p. 19.

recherches.¹¹⁰ Et, à l'approche de l'Exposition universelle de 1925, les Manufactures cherchent à opérer des choix de modèles à tisser afin de les exposer lors de l'événement. Ces choix sont surtout portés vers des modèles peints qui renouent alors le traditionnel dialogue entre peinture et tapisserie.¹¹¹ Tradition qui, selon le même auteur, était déjà réapparue entre les années 1900 et 1910. Cette vogue replace alors la tapisserie comme simple interprétation de la peinture et moins comme une œuvre autonome réalisée pour elle-même. Pourtant, le dialogue entre peinture et tapisserie, avait donné lieu, à l'avènement de la III^{ème} République, à ce que Pierre Vaisse nomme une « querelle de la tapisserie.¹¹² » La tapisserie s'affranchissait alors du « paradigme architectural¹¹³ » récurrent depuis le milieu du XIX^{ème} siècle. Cette « querelle » avait donc pour intérêt de poser la question du refus de la copie des tableaux, en plus du détachement du cadre architectural duquel on avait fait dépendre les tentures.

Deux théories s'opposent alors sur ce renouveau de la tapisserie dans le début du XX^{ème} siècle. D'un côté le critique Luc Benoist explique que cela s'est fait grâce aux peintres qui se sont tournés vers la tapisserie – notamment les Nabis. Pour lui, dès 1900, le renouveau qui s'opère dans ce domaine est déjà le fait d'artistes peintres qui veulent appréhender la matière de la tapisserie, fausse surface plane, sa surface et la manière qu'à la lumière de rendre la couleur selon que les points de tissage la piègent ou la renvoient.

Guillaume Janneau préfère en trouver l'origine dans le savoir-faire d'artistes et d'artisans expérimentés dans les techniques de la tapisserie.¹¹⁴ Il n'est plus question, dans le XX^{ème} siècle de ressasser les pensées du XIX^{ème} siècle, mais de devoir déterminer la place et le rôle de chacun des acteurs de la réalisation des tapisseries. Il s'agit en effet de définir ce que peut être la Modernité dans la tapisserie, soit l'œuvre confiée par un artiste à un artisan, soit l'interprétation libre du licier de l'œuvre d'un artiste.

Il apparaît que les Manufactures doivent sans cesse chercher la place qui peut, qui doit, être la leur. Il semble qu'au XIX^{ème} siècle, les Manufactures cherchent à

¹¹⁰ J.-P. Samoyault (dir.), *La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX^{ème} siècle. De Gustave Geffroy à Guillaume Janneau, 1908 – 1944, passim.*

¹¹¹ Rossella Froissart, « Une nouvelle “querelle de la tapisserie” ? Peintres et liciers au temps de l'Art Déco », *Revue de l'Art*, n°187, 2015, p. 19-23.

¹¹² Pierre Vaisse, « La querelle de la tapisserie au début de la III^{ème} République », *Revue de l'art*, n°22, 1973, p. 66 – 86.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Rossella Froissart, *op. cit.* p. 19.

s'affranchir de la Révolution pour retrouver leur légitimité dans la monarchie et la « filiation royale », La IIème République effectue moins de commandes et la production est en baisse. Les fastes de la République ne semblent pas être prioritaires.¹¹⁵

La Manufacture de Beauvais, vit aussi une modernisation au début du XXème siècle. Jean Ajalbert, qui en prend la direction en 1917, souhaite que la belle endormie retrouve une activité plus en phase avec les goûts du moment. Il souhaite faire en sorte que les modèles soient renouvelés, comme cela avait déjà été fait dès la première décennie du siècle, auprès d'artistes contemporains. Le directeur avait déjà pressenti les changements des goûts de la clientèle à laquelle la Manufacture de Beauvais devait impitoyablement se plier et séduire constamment. La Manufacture de Beauvais avait conservé son régime particulier et devait tisser des ensembles pour les palais de l'Etat, tout en poursuivant un travail autonome à destination du public. Cela l'obligeait alors à devoir répondre aux goûts et aux modes. La Manufacture avait d'ailleurs, suite à un décret du 1^{er} août 1926, obtenu une autonomie financière afin de favoriser la vente aux particuliers.¹¹⁶ À partir du milieu des années 1920 naît un nouvel âge d'or de la tapisserie de siège. Sous la houlette de Jean Ajalbert qui dirige l'établissement de 1917 à 1934 naissent quantité de nouveaux modèles.¹¹⁷

À Sèvres, durant tout le Second Empire, la Manufacture produit essentiellement pour l'empereur,¹¹⁸ au point de ne presque plus vendre de pièces à l'extérieur. Sèvres fait pourtant elle aussi l'objet de restructurations importantes. L'industrialisation étant considérée comme incontournable, le secteur de la céramique se mit à produire en série, grâce à la mécanisation de certaines tâches et aux techniques de décorations simplifiées. Lorsque Victor Regnault en devient le directeur en 1852, il trouve la manufacture comme « une survivance des établissements du XVIII^{ème} siècle.¹¹⁹ » Il souhaite en faire une usine modèle avec des ateliers dédiés à l'expérimentation. Il n'y a aucune mécanisation des tâches

¹¹⁵ *Élégance et modernité (1908 – 1958), un renouveau à la française*, Paris, RMN, 2009, p. 9.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 21.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 9.

¹¹⁸ Tamara Préaud, *Histoire de la Manufacture de Sèvres*, p. 16.

¹¹⁹ Jean-Pierre Hochet, « Le Mobilier national et les Manufactures », *Monuments historiques*, n°190, novembre-décembre 1993, p. 87.

réalisées par plus de vingt-cinq classifications professionnelles et des ouvriers non-interchangeables et qui cultivent leur particularisme.¹²⁰

Lorsqu'en 1870 la République hérite de cet outil, elle remet totalement en cause le bien fondé de l'établissement. Le Parlement va jusqu'à menacer de supprimer le budget dévolu à la Manufacture qui ne put survivre qu'à la suite de promesse de lourdes réformes.¹²¹ Dès 1871, un nouveau Comité de Perfectionnement est mis en place afin de superviser la réorganisation, ainsi que la définition des orientations esthétiques et techniques. L'un des membres, Albert Carrier-Belleuse est nommé en 1875 Chef des Travaux d'art. À ce titre, il dessine de nouveaux modèles de vases, de services et de nouveaux objets comme les cendriers. Il se dégage alors de ces créations deux catégories esthétiques. D'un côté les pièces sobres laissant toute la place au travail des décorateurs, de l'autre des pièces plus élaborées ornées d'éléments décoratifs.¹²²

En 1876 sont achevés des nouveaux bâtiments, aujourd'hui occupés en partie par le musée, dont les aménagements se poursuivent jusqu'en 1880. Ils permettent aux ateliers et aux artisans de travailler dans des locaux neufs qui remplacent les ateliers édifiés au XVIII^{ème} siècle.¹²³ Deux ans plus tard, en 1878, à Sèvres s'ouvre une Ecole de la Manufacture dont le but était de former les futurs artisans et de valoriser les travaux de ses derniers par des expositions dédiées. Cette école voulait que son œuvre participe aux mouvements artistiques de cette époque ainsi que l'industrie du luxe.¹²⁴

La réception en demi-teinte des présentations des collections de la Manufacture de Sèvres lors des Expositions universelles de 1878 et 1889 fragilise l'établissement et ternit l'image de marque de la porcelaine de Sèvres. C'est vraisemblablement à cause de cela que l'existence de la Manufacture est une énième fois remise en cause entre 1889 et 1891.¹²⁵ Une fois de plus la Manufacture de Sèvres doit se réorganiser pour rester économiquement viable. L'Exposition universelle de 1900 était donc pour Sèvres un enjeu majeur, où elle se distingua, sous la direction d'Alexandre Sandier, par l'unique présentation de pièces nouvelles dont les

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Tamara Préaud, *Histoire de la Manufacture de Sèvres*, p. 17.

¹²² *Ibid.*, p. 19.

¹²³ Jean-Paul Midan, « Le Mobilier national et les Manufactures », *Monuments historiques*, n°190, novembre-décembre 1993, p. 93.

¹²⁴ Isabelle Laurin, « Sèvres au féminin », *L'estampille*, n°399, février 2005, p. 54.

¹²⁵ Tamara Préaud, *op. cit.*, p. 19.

modèles de décors étaient achetés à des décorateurs extérieurs et ensuite exécutés par les peintres décorateurs de la maison.¹²⁶

La période de l'Entre-deux-guerres est relativement florissante pour le Manufacture de Sèvres. Lechevallier Chevignard en devient le directeur en 1920, succédant à Emile Bourgeois qui l'avait laissée dans « un immobilisme profond.¹²⁷ » La Manufacture de Sèvres se tourne, un peu en retard, vers le mouvement cubiste.¹²⁸ Cela se manifeste notamment par des sculptures dont les formes sont plus géométriques,¹²⁹ ou alors par des sculptures émaillées blanches à l'exemple de l'*Ours blanc* de François Pompon réalisé à Sèvres en 1928.

Ces années sont pour le Manufacture de Sèvres l'occasion de multiplier les expériences. Cela est aussi la conséquence de l'autonomie de l'établissement, acquise en 1925 et qui permet à la Manufacture de créer et d'innover plus librement.¹³⁰ Les services de tables sortent moins nombreux des ateliers qui misent davantage sur des pièces destinées à la décoration intérieure.¹³¹

Le 29 août 1939, point un sentiment de nostalgie dans un rapport de Louis Desmarquest alors chargé de mission par le Ministre de l'Education nationale. Il exprime alors une forme de rejet de l'Art Nouveau et de l'Art Déco en ces termes : « La fabrication de 1880 était la résultante de direction technique de haute valeur scientifique. Il faut donc s'efforcer aujourd'hui de replacer la Manufacture dans le climat qui fut celui de la grande époque. De ce fait, le plan technique sera primordial dans une réorganisation de l'établissement. » Evoquant plus loin un nécessaire « redressement artistique » en fermant les ateliers de faïence et de grès au profit de la seule porcelaine.¹³²

La Seconde Guerre mondiale cause beaucoup de dégâts matériels à Sèvres, suite aux bombardements de 1942 détruisant entre autre l'atelier de décoration, plus de 10 000 pièces du musée ainsi que 250 prototypes.¹³³ Mais déjà en 1941, Sèvres s'était vue retirée, par une loi du 11 février, son régime d'autonomie et avait été rattachée au Mobilier national – et cela jusqu'en 1943.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁷ Isabelle Laurin, *op. cit.* p. 54.

¹²⁸ Marie-Noëlle Pinot de Villechenon, *Sèvres une collection de porcelaine, 1740 – 1992*, Paris RMN, 1993, p. 118.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Jean-Paul Midan, *op. cit.*, p. 152.

¹³³ *Ibid.*

CHAPITRE 2 – L'image de la France retrouvée.

Avec la fin de la Seconde Guerre mondiale se dresse peu à peu le bilan des pertes considérables qu'a subi le pays. Les Manufactures, ayant survécu tant bien que mal, dressent elles aussi le constat de ces années de conflit. La guerre a ralenti les tissages, les ouvriers ont fui leur poste et les pertes sont tant humaines que matérielles. Dans les Manufactures on sauve tous les meubles qui peuvent l'être afin d'entreprendre des restaurations. Les Manufactures vont alors devoir choisir quelles seront leurs orientations futures. Cette période est l'occasion d'engager des mutations, que ce soit dans le fonctionnement, que dans l'orientation artistique des ces maisons, une fois encore relevées des décombres. Les réorganisations des Manufactures, opérées dans les années après 1945, permettent à des nouvelles personnalités d'intervenir. Les directions changent et donnant de nouvelles orientations.

En politique, la IV^{ème} République laisse place en 1958 à la V^{ème} République, soutenue par le Général de Gaulle. Il semble voir dans son pays une grande nation culturelle par la création, dès 1959, d'un ministère spécialement dévoué à cette cause. À la tête de ce nouveau Ministère, un homme, dont le rôle à ce poste, marque un tournant dans la vie culturelle et artistique française. Il œuvre aussi au renouveau des Manufactures Nationales mais surtout du Mobilier National permettant à l'institution de se tourner, et de devenir active, dans le domaine des arts décoratifs contemporains. Les commissions consultatives, opèrent les choix en matière d'orientation artistiques et vont avoir un rôle majeur dans ce domaine. Elles permettent, notamment au Mobilier National, de s'orienter vers de nouvelles missions, d'ouvrir l'institution à de nouvelles collaborations. Les commissions consultatives créent le dialogue entre les artistes et les institutions. Ces dernières s'attachent à faire appel à des artistes issus des nouveaux courants artistiques, et permettent à de jeunes talents d'émerger dans leur discipline tout en encourageant les acteurs économiques, dans le domaine du mobilier, à éditer de œuvres nouvelles sous son label.

2-1 – De nouveaux enjeux après 1945.

2.1.1 – Le bilan de la Seconde Guerre mondiale, réorganisation des Manufactures.

Alors que 1945 assure enfin le retour de la paix en Europe, s'ouvre une période difficile pour les Manufactures Nationales. Et d'autant plus pour Sèvres qui essaye de comptabiliser ses lourdes pertes. Tout d'abord celles de la Manufacture elle-même puisqu'elle a dû affronter les dommages collatéraux de plusieurs bombardements. Le premier dès 1942, alors que les obus anglais détruisaient les ateliers Renault sur l'Île Seguin située tout près, le souffle de la déflagration brisait les vitres, vitrines et pièces qu'elles exposaient. (fig.6) La Manufacture compte aussi d'autres pertes. En effet, la Manufacture de Sèvres avait permis à des maisons – à des bijoutiers orfèvres notamment – partout en France de pouvoir revendre des porcelaines dans leurs boutiques. Parmi ces boutiques, on compte celle de Monsieur P. Joly à Saint-Dié, la maison de Monsieur G. James orfèvre à Caen dans le Calvados ou encore Emile Jourdan orfèvrerie, bijouterie, objets d'art à Tarbes¹³⁴. À la fin de la guerre, la Manufacture de Sèvres demande des comptes et des résultats de vente aux dépositaires de ces produits. Cette opération est effectuée dans le but d'essayer de comptabiliser les ventes antérieures à la guerre et les pièces détruites pendant la guerre. Comme il s'agit de ventes en consignation, la Manufacture de Sèvres se trouve perdante puisque les objets ne sont pas achetés par les consignataires. La Manufacture de Sèvres les met en dépôt dans les commerces dont il est question, et n'est rétribuée que lorsque l'objet est vendu. Les bijoutiers qui avaient des porcelaines de Sèvres à vendre dans leurs boutiques ont subi parfois de lourdes pertes dans la destruction de leurs locaux. Grâce à leurs livres de comptes, ils peuvent faire l'inventaire des pièces perdues dans les décombres et en rendre compte à la Manufacture de Sèvres.

D'un point de vue matériel, les Manufactures de tissage, celles situées dans Paris, peuvent se targuer de n'avoir subi aucune perte. À la fin de la guerre, sur les quatre tapisseries commandées par le Régime Nazi d'après des peintures de

¹³⁴ Archives de la Manufacture de Sèvres. Carton U55 (1) et (2) – Dépositaires v.1930 – 1950.

Werner Peiner, les deux pour Ribbentrop (fig.7 et 8) sont livrées aux allemands en juillet 1944. Les deux autres encore en cours de tissage sont abandonnées. (fig.9 et 10) Juste après la Libération, on continue les pièces qui sont en cours de tissage et pour ne pas laisser les métiers sans activité on met en route le tissage de cartons qui étaient en réserve ou en attente de tissage. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs une iconographie empruntée au régime de la France de Vichy.

Une fois la France libérée de l'occupation, la remise en marche des Manufactures de tissage est indispensable afin de pouvoir disposer de nouveaux modèles de tapisseries et de tapis. En 1944, la Direction générale des Arts et des lettres met en place une commission d'achats de cartons dont le rôle est d'acquérir des modèles et de choisir des artistes avec lesquels elle souhaite collaborer. Les personnes qui siègent dans cette commission nouvellement installée sont des personnages éminents du monde de la culture. Y siègent le directeur des Arts plastiques Robert Rey, le conservateur du musée d'Art moderne Jean Cassou, le directeur des Musées nationaux Georges Salles, l'architecte Auguste Perret, le directeur des Beaux-arts de la ville de Paris Yvon Bizardel ainsi que Georges Fontaine l'Administrateur du Mobilier National et des Manufactures des Gobelins et de Beauvais. Dès 1944, la nouvelle commission fait appel à des peintres de renom comme Maurice Brianchon¹³⁵ qui avait déjà travaillé avec le décorateur Jacques Adnet. La commission propose aussi à des peintres qu'ils travaillent à des cartons spécialement destinés au tissage de basse lisse et au tissage des garnitures de sièges par la Manufacture de Beauvais. En 1946, l'Administrateur Georges Fontaine juge que la production des Manufactures de tissage n'est pas satisfaisante au regard de la situation actuelle et de la scène artistique d'après-guerre. Avec Robert Rey, ils mettent en place un atelier d'essai dont la destination est de tisser des tapisseries d'après des cartons peints par des artistes de renom et contemporain, comme Pablo Picasso ou Georges Braque.

Le critique d'art et directeur de la Manufacture de Beauvais, Jean Ajalbert dresse un bilan nuancé des dernières décennies. Selon lui, il n'a été passé aucune commande de mobilier contemporain depuis plus de cinquante ans : « La République a vécu dans du meublé Louis XV et Empire. Pas un meuble, de ses administrateurs Monsieur Loguet à Monsieur Janneau, n'a été commandé à

¹³⁵ Les assiettes qu'il décore pour la Manufacture de Sèvres sont ses premières expériences dans ce domaine alors qu'il avait déjà peint des cartons de tapisserie dans le début des années 1940.

quelques-uns de nos artistes décorateurs admirables de ces dernières cinquante années. Pas une commande de tapisserie à Beauvais, aux Gobelins ! Quand Président de la République et Ministres recevaient, on louait des chaises chez Bellois.¹³⁶ » Ses propos sont en revanche plus élogieux concernant le Salon des Tuileries. « L'exposition des Tuileries nous rappelle qu'il y avait des Manufactures d'Art qui jadis contribuèrent à la gloire – et à la fortune – de la France. Mais elles étaient confiées à des « entrepreneurs » entreprenants. Ce n'étaient pas des nids à chefs et à ouvriers-fonctionnaires.¹³⁷ » Il faut néanmoins être conscient que les commandes de Napoléon I^{er} ont été de grande envergure. Le renouvellement des fonds du Garde Meuble impérial a été très important. Par conséquent, beaucoup de meubles Empire sont présents dans les collections, et leur âge moins canonique que leurs confrères du XVIII^{ème} siècle les rendait encore utilisables au début du XX^{ème} siècle. Dans la mesure où les collections étaient suffisamment riches, il n'y avait pas forcément de gros besoins en mobilier neuf. Le mobilier napoléonien était réservé aux pièces de réception et aux bureaux, aux espaces officiels, c'est-à-dire aux endroits même où s'exercent les activités politiques. Les meubles nouveaux, commandés à des ensembliers étaient plutôt dévolus à des espaces plus privés ou semi-publics. Le discours de Jean Ajalbert peut paraître sévère dans la mesure où une période de guerre ne semble pas des plus propices à l'acquisition de nouveaux meubles alors que le pays sort de l'occupation et que les budgets étaient principalement dévolus à l'économie de guerre. Dans une France occupée, dont la population survit grâce à des tickets de rationnement, des commandes somptuaires de meubles luxueux auraient vraisemblablement été mal reçues. Il faut attendre la fin de la guerre pour que les acquisitions reprennent. Dès 1945, on entreprend de passer des commandes de meubles à des ensembliers reconnus à cette époque. L'Après-guerre est propice à la relance de l'économie, permettant ainsi un nouveau départ des activités créatrices. Un programme de commande de meubles est organisé auprès des maisons et fournisseurs d'ensembles. Cette volonté de mécénat engendre une nouvelle organisation au sein des Manufactures. Se mettent en place des commissions ayant pour charge d'établir des programmes de commandes

¹³⁶ *Aujourd'hui*, 22 – 23 janvier 1944. Archives de la Manufacture de Sèvres. Carton U51 – dossier 2.

¹³⁷ *Ibid.*

systématiques mais également l'étude des commandes à caractère plus exceptionnel. La mise en place de cette nouvelle organisation n'est pas évidente et semble rester une sorte de vœu pieux. Si le modèle administratif fonctionne, les nécessités en matière de meubles sont difficilement comblées. L'idée d'un mobilier contemporain sous les ors des palais républicains, bien que devenant de plus en plus nécessaire, ne semble pas encore dans la période d'Après-guerre, être d'une si grande évidence.

À la toute fin des années cinquante, le Mobilier National a du mal à faire face à la nécessité de renouveler les fonds du garde meuble. Par défaut, on utilise et on entretient encore du mobilier ancien qui a valeur de pièce muséale, puisé dans les collections anciennes du Mobilier national. Pourtant, depuis plusieurs années déjà, on mentionne que des pièces de mobilier, dont la valeur patrimoniale n'est pas à démontrer, sont encore en usage et ne sont pas mises en valeur. En 1955, le conservateur Pierre Verlet écrivait à propos du mobilier royal français :

« Deux bureaux au second étage d'une annexe du Ministère de la guerre se partageaient jusqu'à une date récente, six beaux fauteuils, simplement moulurés, affreusement repeints, empâtés, garnis d'un médiocre velours vert, mais d'un dessin si large que leur noble origine ne pouvait faire de doute.¹³⁸ » Ce type de découverte dans les différents ministères n'est pas chose rare à cette époque. Par exemple, le même Pierre Verlet, alors qu'il est au poste de conservateur en chef du département des objets d'art au Louvre a retrouvé au Ministère des finances un bureau signé B.V.R.B 1745. L'estampille est connue pour être celle de Bernard van Riesen Brugh, membre d'une dynastie d'ébénistes d'origine hollandaise et œuvrant à Paris depuis la fin du XVII^{ème} siècle. Le bureau plat redécouvert, se trouvait être le bureau du Dauphin Louis-Ferdinand, fils aîné de Louis XV et a, par la suite, été restitué au Château de Versailles. Un autre exemple tout aussi surprenant à propos d'un meuble, redécouvert par hasard en 1953, de l'ébéniste suédois Haupt que ce dernier avait signé en 1767 après son apprentissage parisien. Cette table a été retrouvée à l'Institut Géographique par les services d'inspection du Mobilier National. Madeleine Jarry, adjointe technique et artistique au Mobilier National précise cette même année que « cette découverte est un

¹³⁸ Pierre Verlet, *Le mobilier royal français*, Paris, 1955, p. 146.

exemple de richesse en meubles anciens de nos administrations et de nos ministères.¹³⁹ » Cette répartition des meubles, pour ne pas dire cette dispersion, avait été opérée durant la Révolution où les demeures royales avaient été dépouillées de tous leurs aménagements. Les meubles avaient ensuite été répartis arbitrairement dans les nouvelles administrations et institutions. C'est là l'une des premières défaillances de l'institution, dans la mesure où l'exercice de recollement des biens est rendu extrêmement difficile puisqu'on ignore où peuvent avoir été déposées certains meubles. La rigueur de chaque institution voudrait que chacune d'elle exécute un inventaire de ses meubles. Il n'est cependant pas forcément évident pour des non-initiés de reconnaître ou du moins de soupçonner l'origine de certains meubles quand ceux-ci ont été comme le dit Pierre Verlet, repeints et retapissés maladroitement. Le recollement est rendu plus complexe lorsque les meubles furent remisés, puis oubliés dans les greniers. Cette richesse inconnue qui dort dans des administrations qui en ignorent les origines prive le public de la connaissance de ces pièces qui jadis meublaient Versailles, le Louvre, les Tuileries et tant d'autres. Si cette constatation est vraie dans la période de l'après-guerre, de gros efforts ont été concédés depuis quelques décennies pour que le Mobilier National accélère la pratique des dépôts afin que les anciennes demeures royales retrouvent les meubles dont elles avaient été privées.

Les premiers bilans d'après guerre concernent donc les pertes matérielles, destructions, localisation ou identification du mobilier. Un travail minutieux s'engage alors pour permettre un recollement précis des collections. Ce travail semble être une base nécessaire à une reprise des activités en adéquation avec les missions des Manufactures et de Mobilier national.

La fin de la décennie 1950 marque un tournant dans l'organisation du Mobilier national. À partir de cette période, l'institution doit se réorganiser et faire face aux temps présents. Cette démarche devient en effet de plus en plus incontournable pour lui permettre d'adopter une organisation et une démarche artistique plus cohérente avec le temps présent. Il n'était en effet pas aisé pour le Mobilier National de faire face à toutes les demandes. Les nouveaux venus dans les ministères et les cabinets pouvaient sur simple demande exiger que soient

¹³⁹ *La revue des Arts*, décembre 1953, p. 57.

changés tous les meubles pour en faire installer de nouveaux, avec parfois des exigences précises. L'administration du Mobilier National avait essayé cependant de tempérer toutes ces exigences parfois abusives.¹⁴⁰ Les meubles et les tapis, plus que la tapisserie sont exposés à l'usure des utilisations. À la toute fin des années cinquante, le Mobilier National n'a pas encore lancé de grandes politiques de renouvellement de ses collections. Les fonds disponibles comprennent avant tout des meubles anciens et plus particulièrement des meubles Empire. Les aménagements en meubles contemporains se font au coup par coup en fonction des besoins précis et sont pour la plupart du temps commandés à des décorateurs ensembliers extérieurs au Mobilier national. Ces comportements de la part des collaborateurs des membres du gouvernement ou des ministres marquent un point important. Il est vraisemblable que les membres des cabinets ministériels puissent à loisir exiger qu'on aménage leurs bureaux selon leur volonté.

Une autre cause des risques de désorganisation de l'institution est alors due au dépôt même des meubles. En effet, les services des cabinets ministériels commandent du mobilier pour les bureaux pour ou pour différents espaces. Les ensembles sont alors disposés dans ces lieux mais il arrive qu'ils soient déplacés dans une autre pièce ou à un autre étage. La fiche de dépôt d'un meuble mentionne son emplacement exact. S'il est déplacé ailleurs que dans ce lieu, même s'il s'agit de la pièce contigüe, l'Administration du Mobilier national doit en être informée. Face au nombre considérable de meubles, l'institution ne peut pas tous les ans vérifier l'emplacement de chaque meuble qu'elle met en dépôt. Les dépositaires eux-mêmes doivent mentionner tout changement. Comme cela n'est pas régulièrement fait, les meubles qui sont déplacés ou changés d'étage sont alors considérés comme égarés. Parfois, il peut s'agir de meubles qui ne sont pas restitués après le départ d'un haut-fonctionnaire de son poste.¹⁴¹ Face à ces maux, « un décret du 21 novembre 1949 impose à chaque dépositaire de préciser l'état et l'emplacement de chaque pièce et précise aussi les besoins en restauration.¹⁴² »

Un autre problème s'est posé quant à la propriété des meubles. Certains meubles anciens se trouvant dans des ministères ne le sont pas par dépôt du Mobilier

¹⁴⁰ REVEL, Jean-François, « Les défaillances du Mobilier National », *Connaissance des Arts*, n°84, février 1959, p. 49.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴² *Ibid.*

national mais par les aléas des événements de l'Histoire. De mémoire d'homme, ils ont toujours été vus dans tel ou tel ministère. Par conséquent, les ministères se disent propriétaires de meubles qui ne sont pas la propriété du Mobilier national. Le fait est que ces meubles n'appartiennent pas à ces ministères à proprement parler puisqu'ils étaient là au moment de l'installation. Si par exemple le ministère de la Marine se trouve doté de meubles datant du XVIII^{ème} siècle, c'est tout simplement parce qu'il s'est installé là où se situait l'ancien Garde Meuble de la Couronne où étaient entreposés ces meubles.

Le cas est similaire pour l'Hôtel de Brienne, ancienne demeure de Letizia Bonaparte, mère de Napoléon I^{er}, pour qui l'Empereur avait fait installer le mobilier de la reine Marie-Antoinette qui se trouvait à Saint-Cloud. Après l'Empire, les meubles sont restés à la même place, à la disposition de la monarchie restaurée. Les meubles n'ont pas non plus été déplacés lorsque la République a été proclamée et a installé dans cet hôtel le ministère de la Guerre¹⁴³ en 1817. D'autres meubles se trouvèrent dans des ministères ou à l'Assemblée Nationale. Mais de plus en plus, du fait de leur valeur culturelle et artistique, ils furent mis en dépôt dans les musées ou des châteaux pour que le public puisse les admirer. Néanmoins, les inventaires sont tenus avec plus en plus de rigueur depuis la fin des années cinquante de manière à avoir un contrôle plus précis de la circulation des pièces de mobilier. Certains ensembles anciens sont peu mis en valeur et sont souvent défraîchis faute d'entretien régulier. Il n'est pas forcément possible dans ces années de remplacer les meubles anciens des ministères puisque le Mobilier national n'a pas le stock nécessaire dans ses collections afin de pouvoir tout remplacer. La mise en réserve et la sauvegarde des pièces les plus précieuses s'est faite au fur et à mesure de manière à ce que l'institution puisse les renouveler par du mobilier neuf. Faute de quoi, les meubles Empire ou du XVIII^{ème} siècle durent encore rester en place. Jean-François Revel suggère dans son article,¹⁴⁴ en 1959, que tout le mobilier « XIX^{ème} » et toutes les pièces tissées jusqu'à l'Empire soient retirés des ministères et des palais de l'Etat pour être exposés dans les musées, ainsi que les châteaux dans lesquels tous ces meubles avaient autrefois leur place, afin que le public puisse en profiter. Reconstituer les ensembles dans les lieux pour lesquels ils avaient été conçus est une idée louable

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

puisque les objets sont replacés dans leur contexte. Seulement, il n'était pas évident pour le Mobilier National de devoir se priver de ces meubles quand ceux-ci étaient en état d'être utilisés. Si l'hypothèse de la reconstitution des ensembles est cohérente, celle de leur utilisation dans les palais de l'Etat l'est tout autant. Les pièces de mobilier ancien ont aussi leur place dans les palais de la République puisque les palais en question bénéficient déjà de décors muraux anciens comme les lambris dorés ou d'immenses lustres pour l'éclairage. Les bâtiments, aujourd'hui attribués à la République, avaient été autrefois des hauts lieux de la Monarchie, et les meubles en sont issus. Il est alors concevable de conserver dans les administrations de l'Etat des meubles qui autrefois ont été créés pour ces lieux là. Finalement on se rend compte, par les défaillances qui peuvent exister, que l'Etat doit prendre conscience du patrimoine qu'il possède. Il apparaît que ces objets sont parfois négligés par les institutions qui en bénéficient, le plus souvent par simple ignorance de leur provenance et de leur histoire. Avec le temps, ces considérations sont de moins en moins vraies. Une attention particulière est réservée à ces pièces d'exception qui regagnent peu à peu, lorsque cela est jugé nécessaire, les châteaux pour lesquels ces meubles avaient été réalisés. Le renouvellement des collections, déjà bien engagé, permet de reconsidérer ces meubles pour les mettre plus en valeur. L'organisation des manufactures et du Mobilier national s'oriente de plus en plus vers l'élaboration d'expositions à destination des publics. Ce travail est rendu nécessaire eu égard à la prise de conscience collective et de la portée de la connaissance de l'Histoire aux yeux du plus grand nombre.

2.1.2 – Résidence officielles et privilèges régaliens du Chef de l'État.

La plus ancienne mission du Mobilier national est de pourvoir en pièces de mobilier la demeure du Chef de l'Etat. Il s'agit de sa principale activité depuis les origines jusqu'à nos jours. Si la résidence du Chef de l'Etat, en lieu et place du Palais de l'Elysée est la plus connue, le Président de la République dispose de différentes résidences dont il peut librement user pour ses besoins de vacances ou

de réceptions éventuelles. Or, il se trouve que les résidences officielles du Président de la République sont nombreuses. En plus de celles-ci, le Mobilier National est chargé l'aménagement de la Présidence du Conseil – avant que ce poste ne soit supprimé¹⁴⁵ –, les bureaux et pièces de réception des ministères, les ambassades, le mobilier de la salle des fêtes de l'Élysée, le mobilier et la vaisselle d'apparat pour les réceptions de Chefs d'Etat ou de souverains – gérée par la Manufacture de Sèvres. Le Mobilier National entretient également la réserve du Congrès, ensemble mobilier très important qui servait uniquement lors de l'investiture du Président de la République. Un autre ensemble est conservé par le Mobilier National, il s'agit du mobilier de l'investiture dont l'utilisation est réservée à la cérémonie d'investiture du Chef de l'Etat. Jean-François Revel déplore en 1959 que cet ensemble si peu de fois employé reste invisible au public¹⁴⁶ alors qu'en son temps, le Garde Meuble de Louis XV a été ouvert aux visiteurs.

Les Résidences officielles du Président de la République sont nombreuses sous la IV^{ème} République, il y a d'abord la résidence officielle, puis les lieux officiels de villégiature. La résidence officielle du Président de la République est fixée au Palais de l'Élysée. Ce très vaste hôtel parisien est la résidence du Président de la République depuis le 12 décembre 1848. L'article 62 de la constitution de 1848 précise que le Président de la République est « logé aux frais de la République » et doit résider « au lieu où siège l'Assemblée Nationale », c'est-à-dire dans la même ville.¹⁴⁷ Louis-Napoléon Bonaparte est le premier Président élu au suffrage universel en 1848 et se voit attribué le Palais de l'Élysée, l'endroit-même où son oncle Napoléon I^{er} avait résidé et abdiqué une seconde fois le 22 juin 1815. La demeure est mise à sa disposition ainsi que les services liés à la vie domestiques du Président, et l'allocation d'une somme de 600.000 francs

¹⁴⁵ La constitution de 1958 met fin au port de ce titre et le remplace par celui de Premier Ministre destiné au Chef du Gouvernement. Le Président de la République étant de fait le Président du Conseil des Ministres.

¹⁴⁶ Jean-François Revel, *op. cit.* « Les défaillances du Mobilier National », p. 49.

¹⁴⁷ www.conseil-constitutionnel.fr/conseil-constitutionnel/francais/la-constitution/les-constitutions-de-la-france/constitution-de-1848-ii-republique.5106.html - Dernière consultation le 1^{er} Août 2016.

par an.¹⁴⁸ Ces services interviennent aussi lors des événements à caractère public comme les dîners d'Etat ou les réceptions.

Dès ces premières considérations, il apparaît nettement que les demeures officielles peuvent simultanément être dévolues aux activités publiques liées à la fonction de Chef de l'Etat ainsi que de cadre à la sphère privée. La barrière entre les deux semble visiblement ténue.

Les autres résidences sont des lieux officiels de villégiature. Le Président de la République peut s'y rendre pour des séjours de courte durée, des moments de vacances, seul ou en famille, mais aussi y recevoir des invités pour des réceptions officielles mais moins solennelles qu'au Palais de l'Elysée.

Le premier ces lieux est le Château de Rambouillet. (fig.11) Ce domaine devient villégiature officielle du Président de la République le 23 février 1886 date à laquelle Félix Faure s'y installe suite à des travaux effectués transformant le château en résidence d'été. Le château sert de lieu de séjour à tous les Présidents jusqu'à la fin du mandat de René Coty en 1959. Le domaine attaché au château est aussi le lieu principal pour les chasses présidentielles jusqu'au mandat de Jacques Chirac en 1995. Le château de Rambouillet, durant la IV^{ème} République, est certes un lieu de villégiature, mais il n'en est pas moins le cadre de réceptions à caractère publique.

Le domaine de Marly-le-Roi est également un lieu officiel de villégiature pour le Président de la République. Ce domaine reste dans la liste des résidences de la Présidence de la République jusqu'en 2009.¹⁴⁹ Il s'agit d'un vaste domaine en bordure de la forêt de Marly aujourd'hui placé sous la gestion de l'Etablissement Public du Château de Versailles. (fig.12)

La plus récente des villégiatures acquises durant la IV^{ème} République se situe dans l'Isère, le Château de Vizille. Propriété de la famille de banquiers et d'industriels Perier, puis propriété en différentes mains privées, l'Etat rachète le domaine en 1924. Le rachat est avant tout effectué dans un but de sauvegarde, le château étant dans un grave état de délabrement. L'Etat souhaite sauver cette bâtisse du XVII^{ème} siècle, haut lieu de l'histoire républicaine. Le château fut le théâtre des Etats Généraux du Dauphiné en juillet 1788. Plusieurs personnalités politiques y ont rendu des visites ou fait quelques séjours. Le marquis de la Fayette, Adolphe

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Par décret du Président Nicolas Sarkozy suite à une politique de restrictions budgétaires.

Thiers, Sadi Carnot ou Jean Jaurès ont honoré les lieux de leur présence. Entre 1925 et 1960, cinq Présidents de la République y séjournent. Après Gaston Doumergue, Albert Lebrun, Vincent Auriol, René Coty est celui qui y séjourna le plus régulièrement. Le Président Coty y passe ses étés entre 1954 et 1958. Enfin, la dernière visite d'un Président de la République à Vizille est celle du Général de Gaulle qui y passe la nuit du 6 au 7 octobre 1960. Ce château est dévolu à la sphère privée. Sa présence sur la liste des résidences officielles est essentiellement due à la nécessité de sauvegarde de ce patrimoine lié à l'Histoire de France.

Sous la V^{ème} République, les résidences se multiplient. L'Elysée est toujours la résidence officielle des Présidents de la République. Concernant le château de Vizille, le domaine se trouve être en définitive très peu fréquenté par les Présidents. Le château et son domaine sont alors cédés au Conseil Général de l'Isère en 1973 qui y établit en 1983 un musée de la Révolution française anticipant ainsi les célébrations du bicentenaire. Le château de Rambouillet reste un lieu de villégiature pour les Présidents de la République. Comme sous la IV^{ème} République, il sert de cadre simultanément à des activités relevant de la sphère privée mais est aussi le théâtre de réceptions diplomatiques. Les villégiatures sont des demeures relativement isolées, retirées de la vue du public, tout à fait appropriées à ce type d'événement. De plus le caractère de villégiature confère à l'événement public un caractère plus détendu et moins officiel que l'Elysée.

Les châteaux de Rambouillet et le Domaine national de Marly-le-Roi ne font plus partie des lieux officiels de villégiature des Présidents de la République suite à une décision du Président Nicolas Sarkozy entérinée dans la fin de l'année 2009 et qui fait suite à des restrictions budgétaires, l'Etat ne pouvant assurer l'entretien de châteaux et de parcs qui ne sont plus utilisés par les Chefs d'Etat depuis des années.

Le lieu officiel de villégiature, le plus fameux, des Présidents de la V^{ème} République est le célèbre Fort de Brégançon, situé sur le territoire de la commune de Bormes-les-Mimosas dans le département du Var. La bâtisse est une ancienne forteresse militaire qui fut mise à la disposition du Général de Gaulle lorsqu'il vient commémorer le 25 Août 1964 le débarquement en Provence. Il est le premier à y séjourner. Une anecdote raconte que le général y aurait passé une nuit désagréable, et se jura alors de ne jamais y retourner, préférant sa demeure

familiale de La Boisserie à Colombey-les-Deux-Eglises. Contrairement à son prédécesseur, Georges Pompidou investit réellement les lieux. Avec son épouse Claude, il y séjourne à partir d'août 1969 et y passe tous les week ends, été comme hiver. Claude Pompidou réaménage le fort « avec du mobilier moderne, fauteuils en cuir blanc, tables en plexiglas, sculptures abstraites, bois africains, acier scandinave.¹⁵⁰ » Le couple Pompidou y organise même des journées portes ouvertes laissant les caméras de télévision filmer les lieux. Le Président Giscard d'Estaing y séjourne également régulièrement en famille faisant réaliser quelques travaux d'aménagement. François Mitterrand s'est peu rendu dans cette résidence mais y donne sa dernière conférence de presse en tant que Président en avril 1995. Le Président Jacques Chirac y passe ses étés durant ses deux mandats avec son épouse. Cette dernière aime particulièrement ce lieu tandis que le Président dit s'y ennuyer. Après son élection, Nicolas Sarkozy s'y rend à quatre reprises avant son remariage avec Carla Bruni-Tedeschi. Il préfère ensuite passer ses vacances dans la villa familiale de son épouse située au Cap-Nègre, plus à l'abri des photographes. François Hollande honore aussi le fort de sa présence depuis son élection et y passe ses premières vacances en tant que Président en août 2012. L'architecture du fort, construit sur un éperon rocheux offre un cadre isolé pour la villégiature. Le Chef de l'Etat peut y prendre des moments de vacances à l'abri des regards. Le caractère renfermé du fort, et celui du bord de mer sont propices à des entrevues entre personnalités politiques. Les rencontres qui s'y déroulent, bien que parfois importantes pour les affaires de l'Etat, sont bien moins formelles que si elles se déroulaient dans le cadre l'Elysée. Bien que l'architecture militaire puisse y être quelque peu austère, le cadre est moins protocolaire et vraisemblablement plus propice à des échanges cordiaux liés à la dimension de vacances et au caractère moins exposé à une vie publique et à la presse. Helmut Kohl, Abdelaziz Bouteflika ou Condoleeza Rice sont quelques-unes de personnalités étrangères ayant été reçues à Brégançon. Pourtant, les vacanciers du fort ont aussi profité des lieux pour mettre en scène leurs vacances, à l'image du couple Pompidou qui y invite des caméras de télévision. La sphère privée est alors exposée au public, la frontière reste encore mince entre les deux. Cela montre que

¹⁵⁰ Ina.fr – Extrait du JT de 20h, Antenne 2, 31 juillet 1970 et 30 août 1976. Dernière consultation le 12/04/2014.

la vie privée peut servir l'image politique. Récemment, le Président Hollande a ouvert le fort à la visite touristique.

Le domaine de Souzy-la-Briche (fig.13) est un autre lieu officiel de villégiature. Situé dans l'Essonne, ce domaine est légué en 1972, par le banquier Jean-Jacques Simon et son épouse Renée, au plus haut personnage de l'exécutif. Le château devient alors la plus récente des Résidences officielles de la Présidence de la République à figurer sur cette liste. Suite à ce legs, l'Etat a alors la charge d'entretenir la tombe du couple située dans la chapelle du château. La résidence de Souzy-la-Briche est sûrement la moins connue des résidences du Chef de l'Etat. Elle a pourtant été par le passé plusieurs fois affectée à l'hébergement des Chefs d'Etat étrangers en visite en France. Jacques Chirac s'y est quant à lui rendu à plusieurs reprises avec son épouse et sa fille Claude. En 2008, un rapport de la Cours des Comptes rend public le coût de l'entretien de ce domaine s'élevant à plusieurs milliers d'euros par an. Depuis 2007, le domaine de Souzy-la-Briche est affecté à l'usage du Premier Ministre. Dans le cadre de restrictions budgétaires, il est restitué à l'Etat. Considéré comme trop coûteux, l'Etat cherche à vendre le domaine. Les conditions juridiques du legs l'en empêchant, il cherche depuis fin 2008 à le louer. Cette résidence est l'une des plus discrètes, au milieu d'un parc clos, le château n'a jamais reçu d'événement lié à la vie politique. Il a essentiellement été dévolu à la villégiature privée. De plus il n'existe peu d'image ou de photographie des extérieurs du domaine, et aucun cliché des aménagements intérieurs, ce qui lui confère un caractère secret.

Enfin, le Pavillon de la Lanterne n'est pas à proprement parler une résidence du Président de la République. Pourtant c'est ce dernier en la personne de Charles de Gaulle qui en 1959 affecte l'ancien pavillon de chasse à l'usage du Premier Ministre en poste. Le Ministre de la Culture André Malraux y est logé momentanément suite à la destruction de son appartement par un attentat le 7 juillet 1962. Le Premier Ministre Georges Pompidou lui préfère sa résidence secondaire personnelle à Orvilliers. La décoration actuelle est en grande partie due à Louise de Vilmorin, compagne d'André Malraux. Michel Rocard y fait faire des travaux notamment un cours de tennis et une piscine. Le premier ministre Lionel Jospin aime beaucoup cet endroit où il réside le plus souvent qu'il peut avec son épouse. L'endroit est très confortable et est très apprécié des Premiers ministres. En 2007, Nicolas Sarkozy, nouvellement élu mais non encore investi, à

l'invitation du Premier Ministre Dominique de Villepin, y réside durant son premier week-end de Président élu afin de travailler à la constitution de son premier gouvernement. Nicolas Sarkozy choisit de garder à son usage, durant toute sa mandature, et attribue en compensation le domaine de Souzy-la-Briche au Premier Ministre François Fillon. Le Président Hollande garde le pavillon de la Lanterne. Cette résidence, proche de Paris s'avérait pratique pour les nouveaux Premiers Ministres vivant en Province. Ils y trouvaient une résidence fonctionnelle. Ces pour ce confort de la proximité avec la capitale que la Présidence de la République a souhaité garder le pavillon à son usage.

La dernière résidence officielle de l'Etat français jouxte le Palais de l'Elysée. L'Hôtel de Marigny (fig.14) est la propriété de l'Etat depuis 1972. Racheté au baron de Rothschild, cet hôtel sert de résidence aux hôtes étrangers du Président de la République. Lors de son arrivée à l'Elysée en janvier 1959, Charles de Gaulle transforme les appartements du premier étage en bureaux. La suite servait jusque-là, à la réception et l'hébergement des hôtes étrangers du Président de la République. La proximité avec l'Elysée est jugée plus commode. En effet, depuis la Présidence du Général de Gaulle, les invités de la France étaient logés au château du Grand Trianon à Versailles, jusqu'en 1972.

La frontière entre la sphère publique et la sphère est relativement poreuse du point de vue des résidences officielles, et plus particulièrement en ce qui concerne les résidences de villégiature. Alors qu'elles devraient être dévolues à la sphère privée du Chef de l'Etat, pour ses vacances en famille, il apparaît que ces résidences sont régulièrement le théâtre de réceptions voulues informelles et plus décontractées. Il est impossible de déterminer une frontière entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé. La frontière entre les deux semble laissée à la seule appréciation du locataire des lieux.

Les présidents de la République ont régulièrement opéré des modifications dans l'environnement de leur fonction. Changement des fonctions des pièces, modifications des décors intérieurs, nouvelles commandes de meubles et d'objets décoratifs, la Présidence est aussi l'occasion pour l'homme élu aux plus hautes fonctions de l'Etat de pouvoir mettre en place une nouvelle organisation de sa maison. C'est ainsi, et grâce aux services du Mobilier National, que le Président

peut, à loisir, s'octroyer la possibilité de changer les décors des lieux et places qu'il investit.

À l'Élysée, la pièce dévolue au fumoir (fig.173) par le Président Vincent Auriol en 1948 était décorée en 1950 dans un aménagement contemporain commandé quelques années plutôt à la société d'ameublement et de décoration Dominique.¹⁵¹ L'ensemble se compose de meubles relativement simples, mais dont la richesse des matériaux illustre la recherche décorative. Des meubles en guise d'entre-fenêtres sont en ébène du Gabon avec un décor de marqueterie, d'une table ronde en ébène de Macassar et bronze doré. Les sièges sont garnis de cuir beige. Canapés et fauteuils disposés sur un large tapis carré de couleur jaune pâle et décor d'entrelacs rouge. Une table basse au plateau de marbre signé Poillerat avait été ajoutée au décor. Ce décor encore en place sur cette photographie de 1950 a été livré dès 1948. La société Dominique a aussi livré les tissus pour les rideaux des fenêtres. L'ensemble se compose de deux rideaux et un volant plissé de couleur crème, le tout garni de cannetille et doublé de taffetas rouge. Il se dégage alors une atmosphère qui se veut « luxueuse, gaie, moderne¹⁵² » chère au style de la maison Dominique. Les éléments du mobilier ne sont pas tous traités de la même manière et dans les mêmes matériaux. Cependant, l'ensemble, égayé de couleurs claires rend moins austère l'ancien salon des paysages dont l'un subsiste dans le décor et est signé Jean-Pierre Houel. Ce tableau est laissé à sa place pour apporter lui aussi cet aspect cossu d'un intérieur qui ne l'était déjà pas moins.¹⁵³ C'est à la maison Leleu, connue depuis les années trente, que l'on doit l'aménagement de la salle à manger (fig.174) qui se trouve être dans la continuité du fumoir¹⁵⁴. Madame Auriol s'implique personnellement dans le choix des meubles de cette salle destinée aux réceptions du couple présidentiel. Commande est faite en 1947 d'un mobilier en bois de noyer de fil foncé. Le meuble se compose d'une large table rectangulaire aux bouts arrondis avec un plateau en laque d'Indochine, vingt-quatre chaises dont les hauts dossiers sont garnis de satin vert. Prennent place aussi un grand buffet de trois mètres de long dont le dessus

¹⁵¹ Société Dominique, Ameublement – Décoration – Architecture d'intérieur. Raison sociale de cette maison fondée en 1922 par André Domin (1883 – 1962) et Marcel Genevrière (1885 – 1922).

¹⁵² Centre national des Arts Plastiques, *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République* – commandes et achats, Beauvais, Galerie Nationale de la Tapisserie, 1997, p. 89.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

est traité en laque de la même manière que la table, un meuble assorti de deux mètres vingt de long et un autre meuble bas. Pour compléter cet ensemble, la maison Leleu fait installer un large tapis d'Aubusson et aux fenêtres des paires de rideaux en soieries. La maison Leleu a aussi été chargée de la décoration des murs de la salle à manger afin de créer un cadre « approprié ». Une nouvelle cheminée en marbre est installée ainsi que des ornements sur les murs : des encadrements cintrés de fenêtre en céramique colorée à décor de végétaux. Sont aussi installés quatre dessus de portes dont les allégories représentent pour l'un une licorne comme la poésie courtoise, un centaure pour la poésie épique. Les deux autres figurant deux jeunes filles ; l'une étant la source, l'autre les vendanges. Le dessus de la cheminée reçoit lui aussi un décor. Un ensemble ovale en céramique est disposé au mur et représente des personnages dans un décor végétal. Les décors de fenêtre et les dessus de portes proviennent des ateliers du décorateur Luc Lanel, et du sculpteur André Bizette-Lindet. Les luminaires, comme pour le fumoir sont achetés à la maison Fargette. La salle à manger est dotée d'un lustre aux lignes actuelles, de grande dimension et la cheminée une paire de chenets dessinés par Raymond Subes.

La chambre du roi n'est pas non plus exclue des programmes d'ameublement voulus par le couple Auriol dès 1947. Ancien cabinet de travail de l'Impératrice Eugénie, aussi appelé Salon des Cinq sens, cette pièce est prévue pour l'aménagement d'appartements de réception pour les Chefs d'Etats étrangers en visite officielle. C'est la reine Juliana des Pays-Bas, accompagnée de son époux le Prince Bernhard qui furent les premiers invités dans ces appartements, lors de leur visite en France du 23 au 26 mai 1950.¹⁵⁵ La commande est passée auprès de différents décorateurs ensembliers, grands noms des années vingt. André Arbus prévoit des meubles de très haute qualité, deux fauteuils, (fig.178) une chaise, (fig.178) un meuble à estampes (fig.179) ainsi qu'un tapis. (fig.177) Jean-Charles Moreux dessine une armoire bibliothèque (fig.180) et Louis Süe une console. (fig.181) Les meubles signés Arbus, si l'on en croit les archives, avaient été prévus pour la Tour François I^{er} au Château de Rambouillet dont le premier étage était réservé aux appartements des hôtes de marque de la France. L'aménagement prévu pour Rambouillet est connu uniquement par un dessin aquarellé d'André

¹⁵⁵ Archives nationales – Carton 4AG/262 – Archives de la Présidence de la République.

Arbus de 1949. (fig.175) Les meubles n'iront jamais jusqu'à Rambouillet. En 1950, Henri Gleizes remplace Georges Fontaine dans les fonctions d'Administrateur Général du Mobilier national. Comme les aménagements pour l'Elysée ne sont pas terminés, et dans la précipitation de devoir les terminer pour accueillir le roi et la reine des Pays Bas, les meubles d'André Arbus, très marqués dans le style Empire, sont repris pour le Palais de l'Elysée. On compte trois fauteuils, tables et un meuble à estampe dont les modèles avaient été conçus dès 1946, et aussi un lit, une chaise longue (fig.176) et deux guéridons et un astrolabe purement décoratif en fer doré commandés à Gilbert Poillerat. Pour compléter l'ensemble et notamment la chambre du conjoint du Chef de l'Etat hôte, André Arbus fait livrer les tissus de literie et de fenêtres. Henri Gleizes fait ajouter deux pièces issues des réserves du Mobilier national, *La grille de l'Elysée*, tableau de Kees Van Dongen acheté par l'Etat en 1937, (fig.182) et une tapisserie tissée aux Gobelins d'après un carton de Roger Lersy, *Le temps des cerises*. (fig.183)

La commande considérable, précédemment décrite, pour les appartements de réception du couple Auriol à l'Elysée montre à quel point le style de meubles reste très marqué par l'héritage du style Art Déco. La recherche des beaux matériaux et surtout les essences de bois précieux ne sont pas sans évoquer l'empire colonial français alors encore d'actualité.

L'implication personnelle de la première dame montre l'importance accordée à la sphère privée. L'épouse du Chef de l'Etat prend en charge l'agencement intérieur de la maison. Dans un rôle de maîtresse de maison, elle se charge volontiers des détails d'agencement décoratifs et d'organisation des réceptions au nom du Président. Cela est surtout visible au Palais de l'Elysée puisqu'il héberge à la fois les activités politiques et est en même temps le logement de fonction du Président.

Lorsqu'il arrive à l'Elysée en 1959, Charles de Gaulle ne semble pas vraiment apprécier cette maison qu'il affuble du sobriquet de « Palais de la main gauche » en référence aux circonstances décès de Félix Faure.¹⁵⁶ Charles de Gaulle aurait souhaité un autre lieu pour installer la Présidence de la République, plus adapté à l'équipe qu'il installe avec lui. Un lieu plus prestigieux pour résider, qui soit à l'image de la fonction présidentielle telle qu'il se la représente. Le

¹⁵⁶ Yvonne Brunhammer et Marie-Laure Perrin, *Le mobilier français, 1960 – 1998*, éd. Massin, Paris, 1998, p. 64.

journaliste Jean Lacouture évoque les choix du Château de Vincennes ou les Invalides.¹⁵⁷ Jean Lacouture évoque aussi la méconnaissance, voire l'indifférence, du Général de Gaulle envers toutes les questions liées aux styles de meubles, au décor, ou aux pièces rares. C'est donc sans vraiment rien changer que le Président de Gaulle s'installe dans la demeure élyséenne. Pourtant, il choisit d'installer son bureau de travail dans le Salon Doré, et pour meubler cette pièce, il fait installer un bureau plat d'époque Louis XV, de l'ébéniste Charles Cressent. (fig.15) Cette pièce, aujourd'hui emblématique, l'est d'autant plus que ce meuble est considéré comme très précieux, de par son âge et l'époque qui l'a vu naître, mais surtout pour le témoignage historique qu'il véhicule. C'est sur ce bureau que tous les Présidents de la V^{ème} République ont travaillé, exception faite de Valéry Giscard d'Estaing qui avait dévolu ce salon à une salle de réunion pour lui et ses collaborateurs.

Georges Pompidou ne change en rien l'installation de son prédécesseur dans le bureau du Salon Doré. Il est pourtant reconnu comme le premier Président à faire entrer l'art moderne à l'Elysée en 1972. C'est d'ailleurs durant son mandat qu'il commande le réaménagement d'une aile du rez-de-chaussée du Palais de l'Elysée. La commande, qui a été très médiatisée, marquait déjà un aspect symbolique où la Présidence de la République s'ouvrait à des modernisations et une ouverture sur les pratiques artistiques actuelles, dans le but de faire insuffler un vent nouveau sur le pays en montrant un exemple dans ce début des années 1970. Cette installation signée de l'artiste Yaakov Agam et du designer Pierre Paulin est devenue emblématique jusqu'à définir aujourd'hui un style qu'on dit « pompidolien ». L'aile réaménagée par Pierre Paulin et Yaakov Agam revêt un caractère plutôt privé. Elle est d'ailleurs souvent décrite comme « semi-privée » puisque destinée à des réceptions occasionnelles mais pour un nombre limité d'invités. Il n'existe pas véritablement encore de distinction entre public et privé. La volonté reste cependant pour les Présidents de la République, dont Georges Pompidou, de marquer leur passage dans la fonction qu'ils occupent. L'art contemporain marque le mandat du Président Pompidou, qui en plus de commander des aménagements nouveaux pour le Palais de l'Elysée, institue dans la ville de Paris le Centre d'art qui porte aujourd'hui son nom. Son successeur le

¹⁵⁷ *Ibid.*

Président Valéry Giscard d'Estaing n'appréciant guère ce style s'empresse de tout faire retirer. À la place, il rétablit un mobilier de l'Ancien Régime. Le président Giscard d'Estaing préfère incarner sa fonction par l'usage d'un mobilier conforme au décor qui orne les murs de l'Élysée. Cette prédilection pourrait être appréhendée comme un retour en arrière, mais il se trouve que ce choix esthétique n'est pas en accord avec la politique que mène le Président. En effet, le fait de choisir du mobilier issu de l'Ancien Régime pourrait laisser penser que le Président souhaite un retour à des valeurs plus conservatrices. Or, il se trouve que Valéry Giscard d'Estaing opte pour une modernisation symbolique de la République. Il allège le protocole, il modifie les symboles nationaux comme le drapeau et l'hymne français. Il rompt aussi avec la tradition de la photographie officielle en grand habit paré des insignes de Grand Maître de la Légion d'honneur pour poser en tenue de ville sur fond tricolore. (fig.16) Les réformes qu'il engage sont autant de signes qui permettent au Président Giscard d'Estaing d'afficher l'image d'une Présidence moderne et proche des français. Lorsque François Mitterrand est élu Président de la République, en 1981, il fait appel au Mobilier National et à Pierre Paulin ainsi qu'à d'autres designers pour aménager ses appartements privés et son bureau. François Mitterrand est le premier à modifier l'aménagement choisi par Charles de Gaulle et reste le seul à ce jour.

Le caractère éphémère du mandat donne au Chef de l'Etat le besoin de marquer son passage à cette fonction, ainsi que dans la demeure, par l'installation de nouveaux décors, de nouveaux meubles, de commandes en matière d'arts décoratifs pour installer et légitimer sa personne dans la fonction qu'il occupe. C'est aussi une manière pour un Président d'user de ses pouvoirs régaliens, de faire acte de mécénat envers les arts décoratifs.

Les Manufactures Nationales et du Mobilier National permettent au Chef de l'Etat d'exercer de son pouvoir régalien. L'échéance du mandat place le Président de la République dans une temporalité. La dimension historique de la fonction semble pousser l'homme à se poser la question de ce qui va rester de lui après son passage à cette charge. Ce questionnement serait-il à l'origine de la volonté de l'homme d'Etat à vouloir laisser une trace de son action, un souvenir positif qui le place dans la tradition des Grands Hommes ? L'exercice politique, dans le domaine des changements de société, reste lié au temps, à l'époque qui

veut que les réformes soient modifiées ou abolies. C'est pour ces raisons liées à la temporalité que les chefs d'Etat utilisent les arts et leurs institutions pour marquer leur passage dans leur fonction de manière plus durables. Il s'agit là d'une des caractéristiques des plus hautes fonctions dans l'Etat puisque l'importance de la fonction fait *ipso facto* entrer la personnalité qui occupe le poste de Président de la République dans l'Histoire du pays. La fonction de chef de l'Etat est entourée de nombreuses prérogatives. Formes, s'il en est, réminiscences ou perpétuation de la tradition monarchique des privilèges.

La propension des Présidents à fonder des musées est un des faits les plus notoires qui leur permet de marquer leur mandat. Les Manufactures ne sont pas exemptées de ce phénomène. Les commandes présidentielles sont également les témoignages des passages des Présidents dans les palais de la République. Les aménagements successifs des bureaux, salons et autres appartements privés ou publics révèlent le goût et la façon dont ils ont vécu dans ces résidences républicaines. Ils sont aussi des moyens de marquer leur passage dans ces maisons. Il est l'illustration d'une politique, d'une vision et d'une situation par rapport à la nation. Georges Pompidou fait le choix de meubles dans le style des années soixante et soixante-dix. Voulant, en quelque sorte, montrer l'exemple aux français pour qu'ils adoptent de ce type de mobilier, il marque ainsi un rapprochement entre lui et les français. Le cas du Président Giscard d'Estaing est différent. Tout en voulant être accessible, plutôt populaire, il choisit pourtant un mobilier à l'opposé de cette volonté. Son choix témoigne alors d'un goût personnel plutôt tourné vers une esthétique plus ancienne. Il ne faut pas perdre de vue que l'agencement, la décoration et le mobilier répondent à des critères et des goûts subjectifs.

Les résidences officielles ont un rôle important dans la compréhension du personnage qu'est le Président de la République. Certes, leur importance n'est pas de premier ordre, mais elles permettent cependant de matérialiser géographiquement les lieux d'exercice du pouvoir. La première d'entre elle, l'Élysée est la plus emblématique puisqu'elle est réellement le théâtre de l'exercice des fonctions étatiques. Conseil de Ministres, Communications avec la presse et réceptions officielles s'y déroulent régulièrement. Les villégiatures présidentielles incarnent elles aussi la matérialisation de l'exercice politique. Elles montrent l'aspect plus humain du Président de la République qui cherche dans ces

maisons des lieux de repos et de retraite de l'agitation liée à la fonction de président. Les villégiatures sont l'occasion pour les Président, de prendre des temps de retraites qui se veulent propices à la réflexion et à la convivialité familiale ou amicale. Les résidences officielles se trouvent être majoritairement des châteaux, un type de bien immobilier très connoté et véhicule l'image d'une demeure coûteuse à entretenir. Cela fait donc partie des privilèges régaliens du Chef de l'Etat de disposer librement de ce patrimoine pour son utilisation privée. L'ameublement de ces nombreuses demeures repose sur les compétences du Mobilier National. Tout cet environnement participe à entretenir la dimension régaliennne de la fonction présidentielle.

Incarner la fonction pour laquelle il a été élu est incontournable pour le Président de la République, et les prérogatives inhérentes à la fonction de Chef de l'Etat y participent intensément. Les Présidents Pompidou, Giscard d'Estaing, Mitterrand et Chirac ont su exploiter les Manufactures pour cet exercice délicat. Par le biais de commandes ou d'aménagements, les Manufactures ont eu la tâche de devoir répondre aux exigences présidentielles. Les commandes de Georges Pompidou et de François Mitterrand ont une importance particulière puisqu'elles touchent à l'épicentre du pouvoir, le palais de l'Élysée. Les appartements du rez-de-chaussée de Georges Pompidou ont entretenu son image médiatique. Le renouvellement du décor du bureau du premier étage de l'Élysée a inscrit François Mitterrand dans une démarche novatrice. Jacques Chirac a enfin exercé ses prérogatives de mécène pour la célébration du passage vers le nouveau millénaire en commandant des ensembles de meubles. La démarche a aussi pour conséquence de placer au premier rang le travail du Mobilier National et des Manufactures.

Depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, le renouvellement des Manufactures et du Mobilier National, par leurs restructurations et leur redéveloppement a permis à ces institutions de s'orienter vers les pratiques artistiques de leur temps. L'arrivée à la tête de l'Etat du Général de Gaulle revêt une importance particulière dans la mesure où il a placé la cause culturelle au premier plan, en nommant André Malraux à la tête d'un ministère uniquement dévolu à cette action. Le travail d'André Malraux fut de tout premier ordre puisque c'est sous sa responsabilité que les Manufactures, et en premier plan, le Mobilier National se sont ouverts à la jeune génération de créateurs, décorateurs,

de designers orientant alors ces institutions vers de nouvelles formes de collaboration.

2-2 – Les nouvelles instances de décision.

2.2.1 – L'époque d'André Malraux et l'Atelier de Recherche et de Création : 1964, préservation des normes et nouvelles missions.

Avant l'entrée au gouvernement d'André Malraux, le Mobilier National est un service du Ministère de l'Education Nationale mais relève directement de la Direction Générale des Arts & Lettres. À la tête se trouve un Directeur Général dont la charge est de veiller à l'ameublement et à l'entretien des résidences de Chef de l'Etat que sont l'Elysée, les châteaux de Rambouillet et Vizille ainsi que le pavillon de chasse de Marly. Le 8 janvier 1959, André Malraux est nommé par le Président de Gaulle, Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles. Ce poste, taillé pour lui sur mesure, fait de lui une personnalité de premier plan dans le domaine de la culture. C'est à ce titre que le ministre intervient dans l'organisation du Mobilier National. La même année, il met en place, dans son Ministère, un nouveau service appelé Service de la Création artistique. Dans les années qui suivent, André Malraux fait en sorte que le mode d'acquisition des œuvres soit réformé, pour que la politique d'achats soit la plus cohérente possible tout en lui donnant plus de dynamisme afin d'inciter d'avantage les artistes à travailler avec les Manufactures ou à renouveler les collaborations artistiques. Avant cette date, les Manufactures faisaient principalement appel à des peintres pour leur proposer de nouveaux cartons à tisser.

Les commissions consultatives ont une fonction décisionnelle, non pas dans le fonctionnement des Manufactures mais dans l'orientation artistique à donner. Revient à ces composantes, la fonction de devoir sélectionner des projets et d'en attribuer la réalisation aux artistes à qui elle a elle-même fait appel. Les

commissions consultatives, comme celle de la Manufacture de Sèvres créée en 1949¹⁵⁸, ont en effet la charge de déterminer des orientations artistiques, des projets de commande, puis de déterminer quels artistes pourraient y répondre. La commission opère ensuite des choix dans les propositions qui lui sont faites pour sélectionner ce qui lui semble le mieux pour la Manufacture dont elle a la charge. Au fil du temps, les commissions consultatives prennent de plus en plus d'importance. Les personnalités qui y siègent ont aussi un rôle important puisque c'est par leur intermédiaire que certains artistes sont intervenus. La commission permet donc à l'institution qu'elle représente de pouvoir s'ouvrir à des collaborations avec des artistes ou des décorateurs, designers et architectes et plus uniquement des peintres. Le but de ces commissions, par les orientations artistiques qu'elles souhaitent donner, est d'ouvrir les Manufactures à de nouvelles formes de collaborations.

En 1964, c'est la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National qui est chargée de mettre en avant les nouveaux créateurs. Sous l'impulsion d'André Malraux, cet organe du Mobilier National reçoit pour mission de développer des collaborations entre des créateurs contemporains, reconnus ou non, et des institutions prestigieuses à l'image du Musée du Louvre ou des Hôpitaux de France. Le rôle d'André Malraux dans cette organisation est important puisque c'est grâce à son action que le Mobilier National s'ouvre à la nouvelle génération de créateurs. Ceux-ci sont encouragés à développer des projets pour qu'ils soient ensuite édités par des industriels. Cette démarche vise au renouvellement et au dynamisme de l'industrie du meuble et de la décoration en France.

Les commissions consultatives reçoivent pour mission de statuer sur l'orientation artistique à donner aux Manufactures. Du choix des projets aux choix des artistes, les commissions doivent déterminer les projets à engager et choisir les artistes. Auparavant c'était le directeur qui sollicitait lui-même les artistes à faire intervenir. Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les directeurs des Manufactures ont alors entre leurs seules mains la destinée des ateliers. Ce sont

¹⁵⁸ Archives de la Manufacture de Sèvres – Carton M45 – Dossier 2.

eux qui décident des choix esthétiques. Les directeurs avaient en effet la liberté totale d'administrer et de favoriser certains artistes plutôt que d'autres. Les commissions consultatives ont été créées par un arrêté daté du 13 septembre 1949¹⁵⁹ du Ministère de l'Éducation Nationale. « Il est institué auprès de la Direction Générale des Arts et des Lettres : 1. Un comité consultatif du Mobilier National, des Manufactures Nationales des Gobelins et de Beauvais et de la Savonnerie. 2. Un comité consultatif de la Manufacture de Sèvres. » L'article 8 de cet arrêté stipule que les membres autres que les membres de droit sont nommés pour deux ans, mandat renouvelable une fois.¹⁶⁰ Dans les faits, on constate que certains membres ont siégé régulièrement bien plus longtemps. Le décret précise aussi que les membres des comités peuvent être considérés comme démissionnaires s'ils n'ont pas justifié valablement, et par la majorité des autres membres, leur absence à trois séances. Le neuvième et dernier article stipule que les comités peuvent se réunir en formation plénière ou par section sur convocation du Directeur Général des Arts et des Lettres et ce au moins deux fois par an.

Les commissions consultatives ont la charge de statuer sur les orientations à donner aux manufactures. Leur rôle est aussi de déterminer quels artistes il serait opportun de solliciter afin de développer de nouvelles collaborations. La commission, mais plus souvent le directeur Léon Baudry ou l'Inspectrice principale des Beaux-Arts Madame Lamy dans les années 1960, propose des noms d'artistes avec qui une collaboration pourrait être fructueuse. Le but est de renouveler les cartons et de faire tisser de nouvelles tapisseries. De même pour Sèvres, la commission propose à des artistes de créer de nouveaux décors. La diversité des artistes et de leurs styles apporte aux manufactures un enrichissement des fonds et des collections. Dans les rapports de commissions, ou dans les documents d'archives liés au choix des artistes, il est fréquemment mentionné que les artistes sont en général choisis parce qu'ils sont représentatifs des courants et des pratiques actuelles de l'art contemporain.¹⁶¹ En 1964, le directeur de la Manufacture de Sèvres, Serge Gauthier, échange une série de lettres avec Mafalda Davis¹⁶² à propos d'une collaboration avec Salvador Dalí,¹⁶³

¹⁵⁹ Archives de la Manufacture de Sèvres – Carton M45 – Dossier 2.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Archives de la Manufacture de Sèvres – Carton M45, *passim*.

¹⁶² Collaboratrice de Salvador Dalí.

¹⁶³ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 5.

très célèbre auprès du public dans ces années. Les artistes peuvent aussi être choisis par l'intermédiaire du réseau personnel des membres de la commission. Étant eux-mêmes artistes ou issus du monde de la culture, ils disposent d'un carnet d'adresses important et connaissent parfois personnellement des artistes, comme c'est le cas de Madame Lamy, du sculpteur Ossip Zadkine ou de Raymond Subes qui siègent dans les années 1950.¹⁶⁴ L'article 2 de l'arrêté de création des comités consultatifs spécifie la composition de cette assemblée pour le Mobilier national ainsi que pour les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie. La commission se divise en trois sections. La première est celle des membres de droit. Elle se compose du Directeur Général des Arts et des Lettres ou son représentant, lequel est le Président de la commission. Siègent aussi, de droit, l'Administrateur civil du bureau du Mobilier national et des Manufactures nationales, un Inspecteur principal des Beaux-arts, l'Administrateur Général du Mobilier National et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, l'Inspecteur Général des Monuments Historiques chargé des objets mobiliers et le Conservateur en chef du département des objets d'art du Musée du Louvre. La deuxième section est la section artistique où siègent, pour le Mobilier national, trois artistes décorateurs et deux personnalités distinguées par leurs compétences en matière de décoration. Dans le compte-rendu de la commission d'achat du 4 octobre 1989¹⁶⁵ sont mentionnés le designer Pascal Mourgue, l'architecte André Putman, ou encore le sculpteur François-Xavier Lalanne. Pour les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, la section artistique se compose de trois peintres spécialistes des cartons de tapisserie et de deux personnalités distinguées par leurs compétences en matière d'art.¹⁶⁶ Sont mentionnés Françoise Jollant en sa qualité de directrice artistique de Louis Vuitton, ou encore Sophie Anargyros journaliste à *Intramuros*. Enfin, la troisième section est la section technique et se compose d'un peintre spécialiste des cartons, d'un ingénieur spécialiste des produits tinctoriaux, du Chef d'atelier de teinture des Manufactures nationales de tapisserie ainsi que de trois techniciens de la tapisserie. Les articles 3 et 4 stipulent les droits des sections. La section artistique donne obligatoirement son avis sur les programmes de

¹⁶⁴ Archives de la Manufacture de Sèvres – Carton M45.

¹⁶⁵ Archives du Mobilier national et des Manufactures des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie. MM 2157.

¹⁶⁶ *Ibid.*

commande de l'Etat ainsi que sur les projets nouveaux de tapisserie. Elle se doit aussi de procéder à toute étude, qu'elle soit de sa propre initiative, de celle du Ministre ou de l'Administrateur Général. La section artistique doit donner son avis sur les projets visés par elle ou qui lui sont soumis lors d'une commande d'un ministère ou de la Présidence de la République. Quant à la section technique, elle a pour attribution l'étude des problèmes scientifiques et techniques concernant les fabrications, qui sont soumises à son appréciation. À titre d'exemple, dans la première moitié des années 1980,¹⁶⁷ la commission consultative du Mobilier National est composée de membres de droit. Ce sont des représentants des administrations du Musée des Arts Décoratifs, de l'Ecole Supérieure des Beaux-arts, du Délégué aux Arts Plastiques, de l'inspecteur à la Délégation aux Arts Plastiques chargé du design ainsi que l'Administrateur Général des Manufactures Nationales et du Mobilier national. Siègent aussi des personnalités extérieures aux administrations comme des rédacteurs en chef de revues spécialisées dans les arts décoratifs. Ainsi, la commission a accueilli, dans les années, 1980 Chantal Hamaide rédactrice en chef de la revue *IntraMuros*.¹⁶⁸ On compte également parmi les membres de la commission des designers qui ont déjà collaboré avec les Manufactures de tissage ou le Mobilier National. Citons Marie-Christine Dorner ou François Bauchet, dans ces mêmes années¹⁶⁹. D'autres personnalités sont aussi invitées à siéger en vertu de leurs compétences dans le domaine du mobilier. L'ancien directeur de l'école Camondo ou l'architecte d'intérieur Philippe Boisselier ont également siégé dans cette commission. L'historien du meuble Jocelyn de Noblet¹⁷⁰ est aussi à compter parmi les membres de cette assemblée. La Présidente Claude Lévy-Soussan, de la Bourse Agora ou le conservateur du Fonds National d'Art Contemporain en font aussi partie à cette époque. Enfin, siègent dans cette commission des membres représentants du Ministère de l'Industrie.

Les demandes de la commission sont envoyées aux artistes, lesquels sont invités à proposer un projet de carton de tapisserie suivant certaines règles qui sont

¹⁶⁷ « *Le Mobilier National et les Manufactures Nationales* », in. *Monument Historique*, n°190, Novembre – Décembre 1993, p.67. *L'Atelier de Recherche et de Création*, Entretien avec Jean-Yves Bobe par Jean-Louis Gaillemin. Rappel de l'exposition du Mobilier national en 1984, pour fêter les 20 ans de l'ARC.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Archives du Mobilier National et des Manufactures des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie. MM 2157.

¹⁷⁰ *Ibid.*

exprimées dans la demande. La commission se réunit et choisit ou non d'acheter des maquettes à des artistes destinées au tissage des tapisseries et à la fabrication des meubles. Lorsqu'il s'agit d'une commande particulière émanant d'un ministère ou de la Présidence de la République, la commission a la charge d'organiser la commande et de jouer les intermédiaires et arbitres entre l'émetteur de la commande et les artistes. Après avoir fait des demandes de collaborations auprès d'artistes, la commission consultative avise chaque projet reçu de la part des artistes ayant répondu favorablement. Elle les soumet ensuite au Ministère de la Culture qui émet également un avis avant de présenter l'ensemble des projets à la décision du Président de la République, par exemple, lequel procède au choix final. Une fois que le Chef de l'Etat a procédé à un choix et émis un avis sur un projet, il s'agit en général d'une modification à apporter, le dossier prend le chemin inverse pour revenir en commission. Lorsqu'il n'y a pas de commande spéciale, la commission consultative lance tout de même des appels à projets auprès d'artistes de manière à faire fonctionner les ateliers et enrichir les collections. Elle travaille aussi à la gestion des demandes et à prévoir les éventuels besoins en matière de mobilier.

L'arrêté du 13 Septembre 1949¹⁷¹ porte également sur la création du comité consultatif de la Manufacture de Sèvres. Lors d'une réunion du comité consultatif le 28 Novembre 1955¹⁷², le Président Baillat de la commission rappelle les attributions qui sont octroyées à l'assemblée. Le comité a été constitué pour « conseiller la direction de la Manufacture et la Direction Générale des Arts et des Lettres en ce qui concerne la marche de la Manufacture : programme des réalisations artistiques et étude du fonctionnement et du rééquipement¹⁷³ ». Comme pour le Mobilier National, la commission consultative de la Manufacture de Sèvres est constituée de membres de droit, de membres avisés pour leurs connaissances dans le domaine technique de la céramique et de membres extérieurs reconnus pour leur compétence dans le domaine artistique. L'article 5 de l'arrêté,¹⁷⁴ portant sur la création du comité, détaille la composition telle qu'elle doit être pour la Manufacture de Sèvres. La composition se divise en trois

¹⁷¹ Archives de la Manufacture de Sèvres. Carton M45 – Dossier 2.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*

sections. D'abord les membres de droit, dont le premier est le Président du comité consultatif, à savoir le Directeur Général des Arts et des Lettres ou son représentant ; L'administrateur civil chargé du bureau du Mobilier National et des Manufactures Nationales, Le directeur de la Manufacture de Sèvres, le Directeur technique de la Manufacture de Sèvres, le Conservateur du Musée de la Céramique de Sèvres, un inspecteur principal des beaux-arts ainsi que le Chef des ateliers de décoration de la Manufacture de Sèvres. La deuxième section, artistique, est composée de deux sculpteurs, deux artistes peintres, deux céramistes et deux personnalités compétentes en matière d'art. Enfin la troisième catégorie de membres est la section technique qui se compose de trois artistes céramistes et de trois techniciens de la céramique. Soit un total de vingt-et-une personnes. Enfin, les articles 6 et 7 précisent les prérogatives des différentes sections¹⁷⁵. La section artistique doit donner obligatoirement son avis sur les programmes de commandes de l'Etat ainsi que sur les projets de nouveaux modèles et de décors¹⁷⁶. Comme pour le Mobilier National et les Manufactures de tissage, la section technique est chargée de l'étude des problèmes scientifiques et techniques. Cette section donne son avis sur les éventuelles difficultés techniques qui pourraient survenir au moment de la réalisation. C'est elle aussi qui détermine si un nouveau modèle de forme ou un décor destiné à orner une céramique est réalisable ou non. Elle donne son avis sur les associations de couleurs du point de vue des températures de cuisson par exemple. La participation des membres de la section technique est fondamentale car ce sont des personnels qualifiés qui détiennent tout le savoir technique et peuvent ainsi aviser les autres membres de la faisabilité de telle ou telle réalisation.

En ce qui concerne les artistes, pour la Manufacture de Sèvres, il faut distinguer ceux que l'on peut nommer les artistes « maison », c'est-à-dire les peintres décorateurs de porcelaine, ouvriers de la Manufacture de Sèvres, qui sont parfois sollicités pour proposer de nouveaux décors sur des pièces de céramique. Les autres sont des artistes « extérieurs », c'est-à-dire les artistes qui sont jugés représentatifs des courants artistiques contemporains et dont l'œuvre est reconnue. Les demandes formulées auprès des artistes revêtent globalement la même forme depuis les origines du comité consultatif. Il s'agit d'un envoi sous plis contenant

¹⁷⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres. Carton M45.

¹⁷⁶ *Ibid.*

plusieurs pages dont une lettre du directeur de la Manufacture leur expliquant brièvement la marche à suivre. Ce dernier s'adresse à l'artiste en fonction des relations qu'ils entretiennent. Certaines sont tout à fait formelles, d'autres plus cordiales voire amicales en fonction de la nature de leurs rapports. Il est en effet fréquent de voir les artistes plusieurs fois sollicités afin de collaborer à un décor pour de la porcelaine. C'est pourquoi au fil du temps, se développent des liens amicaux entre le directeur et les artistes. Cela s'illustre par les lettres entre le directeur de la Manufacture de Sèvres, Léon Baudry par exemple, et des artistes ou des personnalités du monde de l'art dans lesquelles les formules de politesse ont révélatrices des liens entre les correspondants. Le « monsieur, » du début des lettres évolue en « cher monsieur, » jusque parfois en « cher ami.¹⁷⁷ »

La lettre explique aussi certaines contraintes que les artistes doivent respecter. On leur explique que le décor doit être réalisé pour des pièces bien précises. Pour les décors d'assiettes, la demande formule que « le décor peut se faire sur le marli¹⁷⁸, le fond¹⁷⁹, le marli et le fond, la totalité de l'assiette.¹⁸⁰ » Dans une lettre du 13 avril 1953¹⁸¹, le directeur de la Manufacture de Sèvres précise dans la lettre envoyée aux artistes les parties à décorer mais aussi la manière dont on aimerait qu'ils décorent les services. « Pour les services de table, préférer le marli. Pour les services à dessert et à gâteaux, soit sur le marli, soit sur le bassin ou simultanément¹⁸². » Il est aussi précisé aux artistes que « le décor devra être riche et fin et correspondre dans un esprit moderne à la somptuosité des services anciens. Pourront être prévus, associés aux motifs peints, des ornements d'or, des motifs de liaison ou d'encadrement tels que frises, cartels, rosaces etc. Pour les vases, le décor sera de préférence riche et ouvragé, ou bien simple mais précieux et distingué.¹⁸³ »

En ce qui concerne les vases, le décor peut prendre place sur toute la panse et le col, mais jamais à l'intérieur ou en dessous. Le dessous des pièces est toujours

¹⁷⁷ Archives de la Manufacture de Sèvres. Cartons M45 et Série Pb 37.

¹⁷⁸ Le marli est la couronne plate ou oblique qui prend place autour du fond de l'assiette. Sa fonction est avant tout destinée à tenir les assiettes sans se salir les doigts. Il a acquis par la suite une fonction décorative.

¹⁷⁹ Les lettres emploient toujours le mot fond pour désigner la partie circulaire centrale de l'assiette. Cette partie est aussi appelée bassin ou ombilic. Cette partie est rattachée au marli par la descente ou le talus.

¹⁸⁰ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 7 – Lettre du 8 juin 1951.

¹⁸¹ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 10 – Comité artistique 1954.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

laissé blanc et est destiné à recevoir les marques de fabrique. On précise aussi que certains vases sont parfois destinés au bleu et or, et la lettre de demander « d'employer l'or avec parcimonie car cher¹⁸⁴ » et d'en faire un décor « simple et d'une grande finesse¹⁸⁵ ». Lorsque des décors sont commandés, ils le sont pour une sélection de pièces choisies par la commission consultative. Les critères de sélection des pièces à décorer ne sont jamais mentionnés dans les liasses d'archives. Les formes à décorer sont toujours envoyées aux artistes sollicités dans un dessin suffisamment précis. Les modèles de vaisselle qu'on souhaite faire décorer sont représentés sur une feuille de papier noire, quadrillée, sur laquelle les pièces sont dessinées en blanc et à l'échelle. Les assiettes sont présentées vue de dessus. Les vases sont représentés en vue de face tandis que les coupes sont représentées pour moitié vue de dessus rattachée à une vue de face elle-même représentée pour moitié en coupe. Ce système permet de préciser tous les rebords et les différentes moulures que pourraient présenter les pièces. Les artistes doivent alors exécuter les décors sur des vues à l'échelle 1 après avoir reporté les dessins depuis cette planche de présentation. À propos des vases, le courrier envoyé aux artistes précise que « le développement de trois vases côte à côte donne toute la circonférence¹⁸⁶. » On demande aussi aux artistes de rendre leurs projets à l'échelle 1 et en noir et blanc. L'anonymat des projets a été de rigueur durant quelques années car le comité souhaitait ne pas favoriser la réputation d'un nom par rapport à la qualité artistique du projet. Le comité reconnaît cependant le 9 octobre 1958 que le principe d'anonymat est parfois discutable. Il pourrait être maintenu pour les artistes de la Manufacture de Sèvres mais levé pour les artistes extérieurs. Selon certains membres de la commission, l'anonymat peut « être considéré comme une sorte de concours et risque de décourager deux catégories d'artistes. Ceux qui ont déjà acquis un quelconque renom et qui se refusent à se soumettre à cette procédure ». De la même manière, « ceux dont les projets ont été rejetés mais chez qui il a été distingué un talent certain dont il serait souhaitable de suivre et de guider l'évolution¹⁸⁷. » La commission évoque également la possibilité d'indemniser les projets refusés. Pour les artistes, l'acceptation à

¹⁸⁴ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 7 – Lettre du 8 juin 1951.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 8 – Comité artistique 1952 – Lettre du 21 octobre 1952.

¹⁸⁷ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 14 – Comité artistique 1958 – Séance du 9 octobre 1958.

contribution est libre. De même, que les artistes peuvent proposer un décor pour une ou plusieurs pièces au choix. Certains artistes ont d'ailleurs refusé ce type de collaboration plutôt destiné, selon eux, à des jeunes artistes qu'à des artistes renommés. Dans les courriers adressés au directeur de la Manufacture, des artistes refusèrent de se prêter à ce genre de « concours » jugeant que ce n'était pas en adéquation avec leur statut d'artistes reconnus et que si la Manufacture souhaitait travailler avec eux, elle se devait d'accepter l'œuvre que l'artiste lui soumettrait. D'autres artistes, maintes fois sollicités, mais dont les projets ont toujours été refusés, ont alors exprimé le souhait de ne plus être approchés pour une collaboration ou alors d'être choisis.

La sollicitation par le comité auprès des artistes éveille parfois même des jalousies. Le fait de travailler avec la Manufacture de Sèvres semble être auréolé de prestige pour les artistes. En effet, en 1956, dans une lettre datée du 26 septembre¹⁸⁸, le directeur Baudry, de la Manufacture de Sèvres, semble avoir promis à un artiste, Alexandre Ganesco une invitation à proposer un projet. L'artiste dans sa lettre au directeur lui rappelle sa promesse, faite trois ans auparavant, et s'étonne de n'avoir jamais été convoqué afin de « présenter des maquettes pour l'obtention de projets définitifs à la Manufacture de Sèvres.¹⁸⁹ » Alexandre Ganesco estime avoir attendu assez longtemps et met en garde Léon Baudry qu'il compte s'entretenir de cela avec son « ami Guy Mollet, Président du Conseil, afin que ce dernier signale en haut lieux pourquoi vous [le directeur de la Manufacture de Sèvres] et la commission prononcez des exclusives sur certains artistes. »

Les projets acceptés sont rémunérés sur une base à laquelle s'ajoutent cinq pour cents de droits d'auteur par pièces vendues. Les artistes renvoient parfois des courriers au directeur de la Manufacture afin d'obtenir des compléments d'informations, le plus souvent d'ordre pratique, sur les couleurs et les techniques. Dans une lettre du 17 octobre 1952, le Directeur de la Manufacture de Sèvres explique à Jean Lurçat, au sujet d'une vase dont on lui a confié la décoration, qu'il s'agit d'un vase de grand feu. La couleur devant donc résister à 1300 degrés Celsius, on lui demande de « bannir le rouge vermillon qui devrait être repris en

¹⁸⁸ Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 37 – Dossier 12 – Lettre du 26 septembre 1956.

¹⁸⁹ *Ibid.*

petit feu.¹⁹⁰ » Les projets refusés sont renvoyés aux artistes avec une lettre leur expliquant que le projet n'a pas été retenu malgré toute la qualité artistique du travail.

Les archives permettent de mettre en exergue les différentes pratiques et les habitudes de la commission. Les membres sont souvent les mêmes, renouvelés dans leurs fonctions plus qu'il n'est prévu par l'arrêté du 25 mai 1949.¹⁹¹ Les délibérations révèlent aussi que certains artistes sont régulièrement sollicités, comme Paul Charlemagne, artiste extérieur à la Manufacture de Sèvres à qui l'on achète régulièrement des projets de la fin des années 1950 au début des années 1960.¹⁹² La régularité des commandes envers certains artistes n'est jamais justifiée dans les procès-verbaux des commissions consultatives, ni même dans les correspondances conservées dans les archives. On fait également beaucoup appel aux peintres ou décorateurs ouvriers de la Manufacture de Sèvres. Ainsi, les noms de Messieurs Gaucher ou Gauvenet, reviennent régulièrement. Il y a eu dans la fin de la décennie cinquante des habitudes prises par la commission dans le choix des artistes, dans le type de décors qui ont été commandés. Des habitudes s'installent alors favorisant l'image d'un petit monde où il faut avoir ses entrées, ce que des artistes ont parfois dénoncé alors qu'ils n'avaient jamais été appelés pour collaborer.

La manière dont sont choisis les artistes et les projets apparaît parfois à contresens de la réelle démarche qui anime la commission. Certes les ces dernières réussissent à ouvrir les Manufactures à des artistes aux parcours très différents, mais les refus ont sur le long terme un effet inverse. Les lettres de refus, standardisées, ne donnent que trop peu d'explications aux artistes sur les raisons du refus, plutôt que de proposer aux artistes un accompagnement afin que le projet de décor puisse être réalisé en fonction des impératifs techniques. Certains artistes ont en effet dénoncé une forme de cénacle difficilement pénétrable. Ces mécanismes internes ont pour conséquences de renfermer la Manufacture dans des engrenages qui la place en retrait du monde artistique. Il semble qu'au bout un certain temps, ces rouages biens huilés mènent la création dans une forme d'enfermement en contradiction avec l'ouverture originellement fixé.

¹⁹⁰ Archives de la Manufacture de Sèvres – Pb 37 – Dossier 8 – comité artistique 1952 – lettre du 17 octobre 1952.

¹⁹¹ Archives de la Manufacture de Sèvres. Carton M45 – Dossier 2.

¹⁹² Archives de la Manufacture de Sèvres. Pb 35 – Dossier 18.

Avec cette réforme d'André Malraux, les Manufactures se tournent vers d'autres artistes comme des peintres, des graveurs, des sculpteurs ainsi que des architectes et des photographes ou même des designers ou des plasticiens. C'est ainsi qu'apparaissent des noms comme ceux de Camille Hilaire, Thomas Gleb ou Mario Prassinis. Pourtant, la fin des années 1950 et les premières années de la décennie 1960¹⁹³ restent très marquées par la mise sur les métiers des Gobelins de tapisseries exécutées d'après des cartons de René Fumeron, Jean Lurçat et Jean Picart-Ledoux, figures de proue du renouveau de la tapisserie française dans les années cinquante. Les cartons de tapisserie ne sont par conséquent plus uniquement des peintures mais peuvent revêtir différents aspects, résultats des recherches plastiques de leurs auteurs.

En se défaisant de l'unique relation au support peint, le tissage des tapis et tapisserie entre en relation avec d'autres *media* artistiques lui permettant d'explorer de nouvelles possibilités d'interprétations. Cette nouveauté est aussi l'occasion pour les Manufactures de s'ouvrir à la création contemporaine de manière à ce que les collections du Mobilier national reflètent au mieux l'actualité artistique. Certes, les Manufactures de tissage sont tributaires de techniques immuables, auxquelles elles dérogent peu ou prou, mais cette persévérance a eu pour conséquence de leur donner cette image parfois trop traditionnelle, voire en marge d'une scène artistique qui à la fin des années cinquante est dans une période de renouveau. Cette ouverture aux autres artistes offre aux Manufactures une possibilité de renouvellement. Cela permet aussi à ces institutions une certaine remise en question pour devenir plus attrayantes pour les artistes contemporains. Les Manufactures s'inscrivent alors pleinement dans le monde actuel. Elles se trouvent en situation de questionnement interne sur les pratiques artistiques actuelles par rapport à leurs propres pratiques en lien avec les différents courants artistiques.

Lorsqu'André Malraux entre au Ministère d'Etat chargé des Affaires Culturelles en 1959, l'Administration du Mobilier national et des Manufactures nationales est rattachée à son ministère. Sous la conduite du nouveau Ministre, et

¹⁹³ *Manufacture Nationale des Gobelins, état de la fabrication de 1900 à 1990*, Extrait du bulletin du Centre International d'Etude des Textiles Anciens, n°68.

avec la collaboration de l'Administrateur Jean Coural, naît en 1964 un Atelier de Recherche et de Création au sein du Mobilier national, année où la Biennale de Venise exposait pour la première fois le Pop Art américain. Jean Coural voulait que le Mobilier national renoue avec la tradition du mécénat artistique dans le domaine des arts décoratifs tel qu'il était pratiqué sous l'Ancien Régime.¹⁹⁴

À cet atelier sont attribuées différentes missions. La première reste évidemment l'ameublement à laquelle on adjoint un rôle important dans le domaine de la recherche ainsi qu'une volonté de sensibilisation auprès des membres du gouvernement que le Mobilier national doit satisfaire. La deuxième mission l'oriente vers les expérimentations technologiques nouvelles qu'il est possible de mettre au service des designers, tout en y faisant collaborer des entreprises de fabrication de meubles et les éditeurs. Une troisième mission consiste en une ouverture plus large de ce service avec le but de mettre les compétences de l'Atelier de Recherche et de Création, et ses résultats de recherche en matière de mobilier, au service de collectivités comme le musée du Louvre, les prisons, ou les hôpitaux ainsi qu'à l'Assistance publique conjointement avec la Fondation de France dans le but d'aménager une morgue pour l'hôpital de Garches¹⁹⁵. Enfin la quatrième mission de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national consiste en une visée plus culturelle. Des projets portés par les Directions Régionales des Affaires Culturelles peuvent être confiés à des artistes ou des designers avec le soutien de l'Atelier de Recherche et de Création.¹⁹⁶

L'ouverture de l'Atelier de Recherche et de Création a engagé l'institution vers des recherches nouvelles dans le domaine du mobilier. Avec l'arrivée de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques appliquées au domaine du meuble, ce n'est plus seulement de l'ébénisterie dont il s'agit mais de tout un métier dont la compétence permet une recherche sur les matériaux et la mise en œuvre de ceux-ci. L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national a ouvert une voie vers le travail des matériaux nouveaux, tel les plastiques et les mousses par exemple. De par sa position au sein du Mobilier national, l'Atelier de Recherche et de Création n'est absolument pas tributaire du marché et de ses nécessités de

¹⁹⁴ Alain Barbier, « Le Mobilier National, un garde-meuble tourné vers le futur », *L'estampille*, n°9, avril 1970, p. 27

¹⁹⁵ « Le Mobilier National et les Manufactures nationales », *Monuments historiques*, n°190, novembre-décembre 1993, p. 67.

¹⁹⁶ *Ibid.*

rentabilités. C'est pourquoi il offre un lieu hors du temps qui permet la recherche sur les matériaux et sur les meubles sans les contraintes que peuvent rencontrer des entreprises privées. La recherche sur la mise en œuvre d'un matériau appliqué au domaine du mobilier peut se faire dans la durée, sur un plus long terme, parfois jusqu'à l'élaboration des outils qui vont permettre sa mise en forme, et cela sans la contrainte des marchés. Ce havre hors du temps a l'avantage de pouvoir permettre à des designers ou des décorateurs de tester leurs projets de meubles et ainsi de permettre la réalisation de prototypes parfois longue, là où un éditeur de meuble exigerait un aboutissement concret, en un temps donné, dans le but d'une mise sur le marché. Les éditeurs ne peuvent pas toujours se permettre des constructions de prototypes qui n'aboutiraient pas à une fabrication et à une commercialisation. Chose tout à fait compréhensible de la part d'une entreprise. L'Atelier de recherche et de Création permet alors à des designers de pouvoir venir tester leurs projets dans un laboratoire où le personnel qualifié met à disposition toutes ses compétences dans la réalisation d'un prototype et de plans à destination de l'industrialisation future du meuble. Cette démarche s'adresse particulièrement aux jeunes créateurs qui parfois se voient refuser l'édition de leurs créations par les éditeurs. Si le projet de meuble est viable, le designer a la possibilité de repartir avec des plans précis de son meuble qui serviront à lancer directement la fabrication du meuble. Cette solution vise à éviter aux éditeurs la recherche et l'élaboration parfois fortement coûteuse.¹⁹⁷ En contrepartie, le Mobilier National conserve le prototype réalisé dans ses collections. L'éditeur s'engage de son côté à apposer l'estampille du Mobilier national sur chaque exemplaire.¹⁹⁸ Cette volonté, formulée dès 1964, vise à redynamiser le marché du mobilier en France en proposant des meubles de qualité et un renouvellement stylistique. Jean Coural le dit lui-même lorsqu'il est administrateur, il veut «promouvoir un style français contemporain dans le cadre d'un mécénat d'art¹⁹⁹ » et « favoriser le renouveau de l'art français du meuble et de relancer l'industrie dans ce secteur²⁰⁰ ». Cette démarche est finalement économique dans la mesure où elle cherche à mettre sur le marché des meubles contemporains portant l'estampille du Mobilier national en

¹⁹⁷ Alain Barbier, « Le Mobilier national, un garde-meuble tourné vers le futur », *L'estampille*, n°9, avril 1970, p. 27.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Alain Barbier, *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁰ *Ibid.*

gage de haute qualité. Ce nom doit pouvoir être évocateur pour le consommateur, voire rassurant, le poussant à choisir ce meuble plutôt qu'un autre, ce qui n'est pas sans rappeler les volontés royales de l'Ancien Régime dont le but était de pouvoir proposer une marchandise de qualité sur un marché français parfois très concurrentiel.

À partir de 1991, sous l'Administration de Raymond Lachat,²⁰¹ avec François Barré – délégué aux Arts Plastiques – une réflexion est menée pour savoir quels pourraient être les champs d'action et la place de l'Atelier de Recherche et de Création au sein du Mobilier National. La réflexion aborde notamment le volet économique dans la mesure où l'on cherche à mesurer l'importance que peut avoir l'Atelier dans le monde professionnel – que ce soit auprès des créateurs ou de l'industrie. La possibilité qu'offrent les services de l'Atelier de Recherche et de Création, de pouvoir travailler à des participations ponctuelles pour des projets touchant à l'intérêt général, sont aussi examinées. L'administration mène une vraie réflexion sur le fait que le Mobilier National, en tant que service public, doit se mettre au service d'un plus large public, cela dans le but de pouvoir mener une action plus vertueuse et de vulgarisation, moins élitiste. Le Mobilier National, grâce à l'Atelier de Recherche et de Création, souhaite établir des ponts entre l'excellence artisanale du meuble et la possibilité d'interférer dans les domaines industriels. De cette manière, il peut prétendre être une référence en ce qui concerne le domaine du meuble. Pouvant se targuer d'une tradition d'ébénisterie multiséculaire tout en étant de fait à la pointe des innovations technologiques en ce qui concerne la mise en œuvre des nouveaux matériaux dans le domaine du mobilier.

Plus tard, en 1982, à Sèvres, on ouvre aussi un Atelier Expérimental de Recherche, avec dès l'origine l'objectif de devenir un fer de lance la création nouvelle à la Manufacture de Sèvres. L'atelier est conçu comme un projet d'envergure et se veut être un outil de la dynamisation de la création contemporaine²⁰². Le but de cet Atelier est de développer toutes les idées des artistes ainsi que tous les projets de mise en œuvre de la porcelaine. L'Atelier

²⁰¹ Administrateur général de 1991 à 1994.

²⁰² « Le Mobilier national et les Manufactures nationales », *Monuments Historiques*, n°190, novembre – décembre 1993, p. 80.

expérimental de Sèvres doit permettre aux artistes de repousser les limites du matériau porcelaine en vue d'une utilisation pour des créations qui seraient fabriquées à Sèvres. Malheureusement il se trouve que dès les premières années de sa fondation, l'Atelier expérimental participe à une mise à l'écart de la création contemporaine. Les projets se succèdent, suite à de nombreuses invitations lancées auprès d'artistes contemporains. Malgré un engouement certain, les projets sont abandonnés relativement vite puisqu'ils ne peuvent pas trouver de place dans la production de la Manufacture de Sèvres.²⁰³ L'une des faiblesses de la Manufacture de Sèvres réside dans la contradiction entre une flexibilité nécessaire à l'expérimentation et une exigence de la production, nécessaire pour que la Manufacture puisse vendre des pièces. Parfois, la conciliation entre production et recherche peut s'avérer être un réel problème. L'héritage patrimonial implique le fait de produire des objets qui ont une histoire forte, tout en devant inscrire la production de nouveautés dans une forme de modernité. Toute pièce nouvelle fabriquée à Sèvres devient l'héritière d'un passé riche et glorieux. Elle doit en revanche trouver sa place dans une production et dans une forme de modernité, c'est à dire une actualisation de ce qu'elle est, de ce qu'elle représente et de ce qu'elle véhicule. Les pièces nouvelles doivent aussi pouvoir s'insérer dans la production de la Manufacture en vue de leur vente dans les boutiques. Si la Manufacture de Sèvres est une entreprise commercialisant des produits, elle se doit de devancer le goût du public. Les pièces contemporaines doivent en quelque sorte être « vendables ». Cela est nécessaire pour le versant « entreprise » de la Manufacture de Sèvres afin d'assurer une pérennité qui engendre la rentabilité. La Manufacture doit alors ajuster la production, et élargir celle-ci afin de toucher un plus grand nombre et en dehors d'une clientèle parfois trop restreinte d'amateurs et de collectionneurs. Se pose alors le problème de la vente de pièces de série. Ce sont en effet les ventes qui vont assurer pour une part les frais de recherche, de développement et d'expérimentation. La vente plus large permet aussi une plus grande vulgarisation du patrimoine de la Manufacture de Sèvres et permet un rythme de production plus régulier et par conséquent lui apporte une plus grande liberté dans le champ de l'action culturelle qu'elle souhaiterait mener.

²⁰³ *Ibid.*

2.2.2 – Ère Pompidolienne 1969 – 1974, entrée du mobilier moderne à l'Élysée.

Georges Pompidou arrive à l'Élysée le 20 juin 1969 suite au départ de Charles de Gaulle. Le tournant des années 1968, conduit la France dans des changements sociétaux. Face à cette société en mutation, Georges Pompidou s'engage sur la voie de la modernisation. Afin de se démarquer de son prédécesseur, il cherche à incarner une modernisation semblable à celle que vivent ses concitoyens. Les projets politiques de Georges Pompidou visent principalement la relance de l'économie par l'industrialisation. Fleurons de l'artisanat français, les Manufactures ne sont pas laissées de côté. Le Mobilier national, de manière significative, bénéficie des actions du Président Pompidou. Très vite, Georges Pompidou va engager l'institution sur une voie de la modernisation en faisant exécuter une commande destinée à la demeure présidentielle. Cette commande de grande envergure participe à la politique du Président qui veut donner un exemple dans le domaine du goût, de l'esthétique des arts décoratifs et par conséquent dans l'idée d'un décor officiel en France.

Rappelons que Georges Pompidou est élu Président de la République le 15 Juin 1969 et qu'il prend ses fonctions officiellement cinq jours plus tard, le 20 Juin. Cette transition n'est pas sans importance pour le Mobilier National. On sait Georges Pompidou et son épouse férus d'art. Le couple possède d'ailleurs une collection personnelle d'œuvres d'artistes contemporains, et est effectivement connu pour avoir été le premier à faire entrer l'art contemporain à l'Élysée jusque-là resté plutôt aménagé avec des meubles du XVIII^{ème} siècle et Empires. Le 15 Octobre 1969 est relatée dans le journal *Le Monde* la visite, du 13 octobre²⁰⁴, de la Manufacture des Gobelins et du Mobilier National par le Président de la République et Madame Pompidou. La date choisie pour la visite est plus que symbolique puisque 302 ans plus tôt, le 15 Octobre 1667, Louis XIV visitait les Gobelins. La visite royale fut représentée sur une tapisserie²⁰⁵ bien

²⁰⁴ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, Paris, Réunion des musées nationaux, Mobilier national, 2008, p. 14.

²⁰⁵ *Visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins*, le 15 octobre 1667, tapisserie de basse lisse d'après un carton de Charles le Brun de la série de *l'Histoire du Roy*, 1729 – 1734, 375 x 580 cm, Musée national du Château de Versailles.

connue aujourd'hui. Jean Coural est l'Administrateur Général des Manufactures et conduit le couple présidentiel. Il fait visiter tous les services au couple présidentiel qui se montre admiratif de tout le travail et le métier des ouvriers qui œuvrent dans les ateliers. Ce jour-là, le Président Pompidou déclare à Jean Coural « Je trouve excellente votre idée de créer un atelier pour le mobilier moderne. Il n'y a pas de raison de laisser aux italiens le monopole de la création. D'ailleurs si je le peux, je ferais notamment appel à vos services pour meubler l'Elysée.²⁰⁶ » La venue et la déclaration du Président de la République marquent un point important dans l'Histoire des Manufactures et du Mobilier National, sous plusieurs aspects. La visite rappelle effectivement celle de Louis XIV qui avait fait le souhait de voir se réorganiser les Manufactures de tissage, afin qu'elles œuvrent pour la couronne. Louis XIV vient voir la Manufacture royale des Gobelins, il s'agit d'une visite officielle. La tapisserie qui illustre cet événement montre bien le roi et son ministre Colbert venant admirer les nouvelles productions d'argenterie, d'ébénisterie, de peintures et de tapisserie. Les ouvriers apportent aux pieds du roi et de ceux qui l'entourent les plus beaux exemplaires de ce qui est désormais fabriqué dans les manufactures de la couronne réunies aux Gobelins.²⁰⁷ Le vœu de Louis XIV était d'ailleurs de réunir les Manufactures et de les réorganiser. La venue du roi marque cette volonté de montrer que la tapisserie française est en renouveau et la volonté économique de Colbert qui voulait que la France soit indépendante de ses voisins européens en matière de produits manufacturés. La visite présidentielle se déroule pour ainsi dire de la même manière. Le caractère officiel de cette démarche marque le début du mandat du Président à une date qui fait écho à l'Ancien Régime. Sans vouloir lier son mandat à l'idée d'Ancien Régime, la visite qu'il fait avec son épouse marque une manière de s'appropriier les Manufactures de l'Etat, de la même manière que l'avait fait Louis XIV. Le Président Pompidou visite les ateliers où les ouvriers lui expliquent lors de son passage leur manière de travailler. La déclaration qu'il fait à Jean Coural renforce cette idée d'appropriation, et montre, de manière non détournée, l'intérêt qu'il porte au Mobilier National. On sent déjà derrière cette phrase son envie d'un profond renouveau dans les aménagements de l'Elysée. C'est effectivement ce

²⁰⁶ Jacques Michel, « Le président de la République et Mme Pompidou ont visité les Manufactures nationales », *Le Monde*, 15 Octobre 1969.

²⁰⁷ *Visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins*, le 15 octobre 1667, *op. cit.*

que le Président Pompidou met en place puisque il passe une commande d'envergure pour des aménagements des appartements privés de l'Elysée ainsi que des pièces au rez-de-chaussée.

La visite de Georges Pompidou présente tous les aspects d'une démarche régaliennne. En tant que Chef de l'Etat, il vient se rendre compte lui-même sur place des actions et de l'organisation des Manufactures réunies aux Gobelins ainsi que du Mobilier National. Le Président souligne l'intérêt qu'il porte à l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National puisque cet atelier correspond à son goût pour la modernisation. C'est en effet depuis la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création que le Mobilier National participe à la production de meubles au design plus actuel. L'action de l'Atelier se tourne aussi vers la production industrielle puisque les savoir-faire de la maison étaient mis à la disposition des projets de jeunes créateurs. Georges Pompidou souligne à l'Administrateur Jean Coural, le fait qu'il aimerait, à l'avenir, faire appel au Mobilier National par l'intermédiaire de l'Atelier de Recherche et de Création afin de renouveler les aménagements intérieurs de l'Elysée. L'Atelier de Recherche et de Création devient, à partir de là, un service quasi exclusif de la présidence dans la mesure où il va se consacrer à la création de meubles contemporains destinés aux aménagements des résidences et palais officiels de la République. La démarche envers les industriels²⁰⁸ ne semble plus à l'ordre du jour. Cependant, l'Atelier de Recherche et de Création participe toujours à des événements institutionnels en créant ou en exposant des meubles. Le Mobilier National, par l'intermédiaire de l'Atelier de Recherche et de Création, participe à l'Exposition *Europalia* de Bruxelles,²⁰⁹ et expose aussi depuis 1967, au Salon des Artistes Décorateurs, où sera pour la première fois présenté en 1983 le mobilier commandé par François Mitterrand.²¹⁰ Le Président Pompidou redonne par conséquent à l'Atelier de Recherche et de Création une des missions premières du Mobilier National qui est d'assurer l'ameublement des résidences officielles de la République,²¹¹ mais toujours dans une visée de développement des techniques de pointe et de l'esthétique dans les domaines de l'ameublement et des arts décoratifs. La similitude des dates et des démarches, permet au Président Georges

²⁰⁸ Alain Barbier, *op. cit.*, « Le Mobilier national, un garde-meuble tourné vers le futur », p. 27.

²⁰⁹ *Mobilier national, 20 ans de création*, Paris, Mobilier national, 1984, p. 22.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹¹ <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/activites/missions>. Consulté le 19-03-2015.

Pompidou de renforcer la position régaliennne de la fonction de Président de la République. Il réalise là un geste fort visant à asseoir sa volonté de mettre en avant une esthétique des arts décoratifs pour encourager les français à adopter ce type de mobilier et par conséquent à transformer leurs intérieurs et leurs mode de vie.

La commande que passe Georges Pompidou lui sert à mettre en avant sa politique et sa vision de le France et à encourager la création artistique dans le domaine du mobilier en France. Le chef de l'Etat – et par conséquent l'Etat lui-même – se place dans une démarche de mécénat envers les arts décoratifs et les jeunes artistes mais avant tout envers le Mobilier national. Lorsqu'en 1971 Georges Pompidou a commandé les aménagements au Mobilier National, son choix s'est porté sur le designer Pierre Paulin. On fait aussi appel, au même moment, à l'artiste Yaacov Agam pour la création d'une antichambre. Dans cette commande, il ne s'agit pas simplement de disposer dans les pièces du mobilier et des tapis dont la création aurait pu cependant être cohérente. Pierre Paulin propose de masquer entièrement les boiseries dorées par un système que le Président a exigé réversible. L'aménagement comprend donc non seulement les meubles mais aussi les cloisons. Le résultat final répond parfaitement aux préoccupations du moment en matière de mobilier tout en ayant tenu compte des impératifs imposés par un salon de réception de la République et en totale adéquation avec le style de mobilier de ces années.

Le décor de boiseries de l'Elysée, totalement masqué par l'intervention du designer, pourrait illustrer une volonté politique de Georges Pompidou. Le décor est réversible et aucun clou ni vis n'est venu endommager les boiseries anciennes. Il s'agit de masquer sans renier. Cet aménagement illustre plutôt une envie politique qui pourrait signifier que le passé appartient au passé, que l'on peut l'oublier pour créer un nouveau décor à l'avenir qui se construit au moment de ces années charnières. Le fait de masquer le décor originel montre à quel point le président souhaite se démarquer de ses prédécesseurs. Il souhaite qu'on le comprenne comme un Président nouveau, qui se place dans la contemporanéité ; contrairement à ses prédécesseurs, plutôt synonymes d'une France aux valeurs qui avaient été jugées passéistes et dont le Général de Gaulle avait assuré la transition. Georges Pompidou se met en rupture avec le passé, souhaite donner l'image d'une

personnalité moderne et en pleine adéquation avec son époque. Le fait de montrer l'exemple illustre la volonté du Président de voir les Français adopter cette nouvelle esthétique et entre dans le cadre d'une démarche qui vise à se placer ainsi plus près des français. Pour Georges Pompidou c'est une manière de montrer aux Français, qu'eux, comme lui, sont meublés dans les mêmes meubles. Le Président souhaite être dans son temps, afficher une modernité actuelle. Georges Pompidou se donne la stature d'un Président moderne. Masquer les boiseries anciennes montre à quel point il n'est pas forcé de rester attaché aux traditions. Georges Pompidou fait le choix de s'en détacher, mais la valeur historique des lieux contraint au respect de l'intégrité des boiseries anciennes. Dans cet aménagement transparait la vision que le Président a de sa fonction. Il souhaite un intérieur confortable et qui réponde aux besoins domestique de ces années. Il fait le choix d'afficher une image à l'opposé de ce que pouvaient représenter les velours, soieries et ors hérités du XVIII^{ème} siècle. La notion d'apparat était jusque-là synonyme de dorures et de meubles hérités de la Monarchie. Avec cet aménagement et ce style nouveau pour l'Elysée, le Président de la République imprime son passage à cette fonction et marque une nouvelle étape dans la manière de l'exercer. La récupération des Manufactures et du Mobilier National par Georges Pompidou fait de l'Atelier de Recherche et de Création un lieu privilégié pour le développement de nouvelles esthétiques et pour la création de mobilier contemporain à destination des palais de la République. L'Atelier de Recherche et de Création permet à l'Etat d'exercer son rôle de mécène en offrant à des créateurs les moyens de mettre en œuvre leurs projets, de développer des projets de meubles à l'image de ce qu'ils pensent être l'apparat aujourd'hui. Georges Pompidou crée un précédent dans l'histoire des Manufactures, puisque c'est la première commande d'envergure depuis la fin de la guerre, de par sa valeur médiatique, et surtout symbolique. Il y avait eu d'autres commandes pour des aménagements, mais leur caractère était plus confidentiel et plutôt réservé à des parties privées des résidences officielles. Celle pour l'Elysée du Président Pompidou revêt un caractère particulier, elle est à l'image de la personnalité du commanditaire. L'aménagement conçu par Pierre Paulin est tout à fait représentative des goûts personnels du couple Pompidou, mais aussi représentative de l'esthétique « à la mode » à cette époque. Installée dans l'aile Est du Palais de l'Elysée, qui est un espace décrit comme semi privé, sa

médiatisation la rend célèbre et sert la communication présidentielle tout en étant dans la continuité de la politique de relance qu'il met en place.

Le Président Pompidou souhaite que sa démarche serve de modèle et participe à titre d'exemple à la relance du mobilier en France par l'industrialisation des meubles. La volonté du Président de la République était de permettre la croissance d'une industrie du meuble en France face à la concurrence étrangère. Il espère que la demande de la part des Français envers ce type de meuble permette à des jeunes créateurs de se faire connaître sur le marché, qu'il souhaite voir se développer. Georges Pompidou aimerait que l'industrie du meuble en France se modernise par l'utilisation de nouveaux matériaux, l'émergence de nouvelles formes et la capacité des créateurs à faire émerger de nouveaux styles. Avant la commande de Georges Pompidou, le Mobilier National avait déjà programmé des collaborations entre Olivier Mourgue, et des industriels. L'idée était de pouvoir proposer la fabrication de mobilier contemporain, avec les contraintes de l'industrialisation, et de rendre ce type de meuble accessible au plus grand nombre dans des grands magasins comme Prisunic.²¹² En 1969, l'Atelier de Recherche et de Création travaille en collaboration avec le designer Olivier Mourgue à une opération destinée à la chaîne de magasins Prisunic. Le projet consiste en la réalisation d'une bibliothèque. Chacun des éléments de ce meuble devait être mis en forme par emboutissage et découpé dans du Biplac, un matériau fabriqué par la marque Isorel. La bibliothèque ainsi fabriquée devait être proposée à la vente dans le catalogue Prisunic de 1969. À cette époque disait Olivier Mourgue, « on s'attendait à ce que Prisunic devienne une sorte de Ikéa²¹³ à la française²¹⁴ ». Mais « les fabricants français ne montrent pas le même intérêt que les Scandinaves²¹⁵ ». Le designer pense que cela peut s'expliquer par un manque de suivi des produits ou encore un manque de relais et aussi par l'absence de grandes maisons d'éditions de meubles telles que peuvent l'être l'éditeur suisse-allemand Vitra ou Knoll ou Herman-Miller aux Etats-Unis. Olivier Mourgue juge pourtant l'industrie française suffisamment développée, et les créateurs tout à fait à même de proposer des articles de qualité, que ce soit sur le

²¹² *Mobilier National, 40 ans de Création*, p. 26.

²¹³ Fondé en 1943.

²¹⁴ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 26.

²¹⁵ *Ibid.*

plan des matériaux ou sur le plan stylistique. Le public lui-même montre un réel engouement pour ces formes nouvelles lors des salons consacrés à l'ameublement²¹⁶ et est vraisemblablement prêt à acquérir ce type de mobilier contemporain²¹⁷. Relancer l'industrie du meuble en France passe par l'utilisation des nouveaux matériaux disponibles pour ce champ d'activité. La nouvelle génération de créateurs a appris à apprivoiser ces nouvelles matières, c'est pourquoi elle les intègre à ses projets.

Le Mobilier National, grâce à son Atelier de Recherche et de Création peut suivre ces changements techniques lui permettant de garder une bonne place dans le milieu de la création de meubles. Les acquis de la tradition ne suffisent pas à eux seuls. L'ouverture aux nouveaux matériaux et aux nouveaux outils est indispensable pour que l'institution puisse rester une référence pour des artistes qui ont besoin de pouvoir expérimenter de nouvelles techniques. Les jeunes designers, pour s'insérer sur le marché du mobilier doivent pouvoir proposer des meubles fabriqués dans des matériaux nouveaux. De même que l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National a pour mission de les aider à développer leurs projets, il se doit de pouvoir éclairer et conseiller les créateurs. L'une des missions rappelée par l'Administrateur Raymond Lachat²¹⁸ est de « promouvoir les techniques contemporaines dans l'ameublement. » Pour cela les ouvriers et techniciens de l'Atelier doivent être au fait des dernières innovations voire les devancer, travail effectué dans les collaborations avec les créateurs. C'est ainsi que les techniciens de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National ont dû adapter et fabriquer des outils pour la mise en forme de certains matériaux, dans le but de pouvoir fabriquer des prototypes destinés à une fabrication industrielle. L'Atelier de Recherche et de Création participe ainsi au développement des recherches sur les matériaux²¹⁹, à leur mise en forme et par conséquent au développement de nouveaux meubles en vue d'une fabrication par des éditeurs et ainsi trouver leur place dans les foyers. Les matières plastiques font partie de ces nouveaux matériaux. Il a été nécessaire aux techniciens du Mobilier

²¹⁶ 1968, *Les assises du siècle*, Musée des Arts Décoratifs.

²¹⁷ *Mobilier national, 40 ans de création*, op. cit., p. 26.

²¹⁸ Raymond Lachat (dir.), *Mobilier national, Manufacture nationale des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie*, Paris, 1993, p. 76.

²¹⁹ *Ibid.*

National de mettre au point des techniques de moulage afin de pouvoir fabriquer certains modèles de meubles, comme le *Pouf* signé Roger Tallon présenté lors de l'Exposition internationale d'Osaka en 1970. C'est aussi le cas pour le panneau à fibres de bois de densité moyenne²²⁰. Le fait que ce matériau tendait de plus en plus à remplacer l'aggloméré a nécessité des recherches dans le but d'améliorer ses performances plastiques.²²¹ Les recherches sur les matériaux sont aussi l'occasion de développer des partenariats avec d'autres organismes de références dans ce domaine. Une collaboration a notamment été mise en place pour faire des recherches sur le verre, menées conjointement par l'Atelier de Recherche et de Création et le Centre International de Recherches sur le Verre et les Arts plastiques.²²² Cette collaboration a vu le jour suite à la nécessité de devoir mouler le verre dans des formes rondes. Les deux institutions ont alors travaillé à la redécouverte d'une technique du XIX^{ème} siècle qui le permettait.²²³

Dans la démarche de développement des matériaux, le renouveau du mobilier en France passe dans les premières années de vie de l'Atelier de Recherche et de Création par des partenariats avec des établissements publics et d'autres institutions du pays. Sous la cotutelle du Ministère de la Justice ont été développé des recherches autour d'un mobilier adapté à la collectivité²²⁴. Le mobilier en question peut être destiné à une école, à un internat ou à une cellule de prison. Un autre partenariat a vu le jour lorsque le Mobilier National a été sollicité pour l'agencement de la morgue de l'hôpital de Garches. L'institution a été saisie par l'Assistance Publique qui se trouvait être co-financeur du projet. Le Mobilier National a fait appel à la délégation aux Arts Plastiques puisque l'Assistance Publique souhaitait que le projet soit mené par un artiste. L'Atelier de recherche et de Création a donc prêté son concours dans la réalisation du mobilier. L'ensemble comprenait un meuble pour déposer les cercueils et un autre pour masquer les chariots métalliques lorsque les défunts sont présentés aux familles²²⁵. La collaboration peut aussi être effective avec d'autres Manufactures comme cela a

²²⁰ Panneau à fibre de densité moyenne = Medium Density Fiberboard = M.D.F.

²²¹ « Le Mobilier national et les Manufactures nationales », *Monuments Historiques*, n°190, novembre – décembre 1993, p. 69.

²²² C.I.R.V.A

²²³ « Le Mobilier national et les Manufactures nationales », *Op. cit.*, p. 69.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

été le cas avec la Manufacture de Sèvres. C'est cette dernière qui en a suggéré l'idée lorsqu'elle a proposé au Mobilier National de fabriquer à nouveau des meubles comportant des plaques de porcelaine, comme le bureau plat dessiné par Olivier Gagnère en 1997. (fig.23)

Le départ précipité du Général de Gaulle, en 1969, de la tête de l'exécutif bouleverse l'organisation du Mobilier national. Les projets engagés jusque-là dans les Manufactures sont maintenus et suivent leurs cours mais le Mobilier National connaît un grand changement lorsque Georges Pompidou s'installe à l'Élysée le 20 Juin 1969. Le Président souhaite poursuivre cet élan qu'a eu le Mobilier National, sous l'égide d'André Malraux, de se tourner vers les jeunes créateurs de son temps et encourager la création d'une nouvelle esthétique dans le domaine des arts décoratifs. Cette période qui vient de s'écouler avec la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création au sein du Mobilier National a eu pour effet de faire entrer l'institution dans le monde contemporain. Le Président Pompidou eut aussi à cœur de poursuivre ce travail de collaboration entre des artistes, plasticiens ou designers dans la conception de meubles et surtout envers la collectivité ou les institutions. Le but n'était jusque-là pas de faire collaborer l'Atelier de Recherche et de Création avec des artistes émergents dans le souci d'enrichir les collections du Mobilier National. Les collaborations avec les artistes avaient consisté en des projets visant à répondre à des demandes extérieures. C'est suite à la commande de Georges Pompidou que l'Atelier de Recherche et de Création s'est réinvesti dans la mission initiale du Mobilier National qu'est l'ameublement des résidences officielles. L'action de Georges Pompidou s'est révélée semblable à celle de Louis XIV en son temps. Le Président, pour asseoir son autorité régaliennne s'est rendu au sein même des Gobelins pour en visiter les ateliers. Alors que la visite du monarque avait été diffusée par le tissage d'une tapisserie représentant cet événement, le Président médiatise son déplacement et la presse relaye les informations. C'est en effet dans les colonnes du journal *Le Monde*²²⁶ que l'on apprend que Le Président Pompidou souhaite faire appel au Mobilier National

²²⁶ Jacques Michel, « Le président de la République et Mme Pompidou ont visité les Manufactures nationales », *Le Monde*, 15 Octobre 1969.

pour des réaménagements futurs à l'Elysée. Suite à cette commande, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National devient plus encore une entité au service de la présidence. C'est ce que l'on pourrait appeler une réappropriation par le Président, de la même manière que Louis XIV avait souhaité que la Manufacture des Gobelins et le Garde Meuble travaillent uniquement à son service. Georges Pompidou renvoie l'image d'un Président qui met en œuvre sa politique artistique et économique. Le retour au service de la présidence de l'Atelier de Recherche et de Création, va orienter le Mobilier National sur d'autres voies créatrices. Les collaborations avec les designers, architectes et décorateurs vont se poursuivre. L'institution va alors développer, par le biais d'une commission d'achat de cartons de tapisserie ou de projets de meubles, un système de commandes, qui revêt l'apparence d'un mécénat d'Etat, auprès de jeunes designers émergents ou d'autres déjà plus chevronnés. Les réalisations sont alors destinées à entrer dans les collections du Mobilier National pour être ensuite mises à la disposition du Chef de l'Etat, des ministres et des ambassades pour les aménagements des espaces de réceptions. Les conditions restent les mêmes, l'institution reste en dehors de toutes considérations mercantiles et les projets peuvent prendre le temps nécessaire à leur élaboration. Les pièces qui sont créées au sein de l'Atelier de Recherche et de Création sont considérées comme des pièces haut de gamme, dont le luxe reflète le meilleur du savoir-faire français en matière d'arts décoratifs. Les meubles devenant alors le témoignage de ce qui se fait de mieux en France dans le domaine du mobilier. Ainsi, mis à la disposition des grands corps d'Etat, les meubles viennent décorer les lieux emblématiques et officiels de la République, participant ainsi au caractère officiel du décor. Le personnage de Georges Pompidou devient incontournable dans l'histoire du Mobilier National, puisqu'il est en effet reconnu comme « le premier » Président de la République à avoir officiellement fait entrer des meubles modernes à l'Elysée. Grâce à cela, peu à peu, les meubles d'aujourd'hui ont pris place sous les lambris dorés voisinant également avec des meubles anciens. Cette association des meubles pose la question de la présence du mobilier contemporain sous les ors de la République et la remise en question directe de la définition de l'apparat.

DEUXIÈME PARTIE

La théâtralité de l'apparat

En tout premier lieu, il est possible de définir l'apparat comme le déploiement de pompes et de fastes, pouvant revêtir des formes multiples, que ce soit dans les dispositifs mis en place lors de réceptions et événements officiels ou dans le décor et le mobilier qui sont des éléments indispensables de l'apparat. C'est la forme et l'importance qu'on donne à l'apparat, conjointement au protocole, qui permet de renvoyer une certaine image de la fonction, de l'exercice et des personnalités politiques. Les hauts-lieux emblématiques de la République, monuments historiques, forment un écrin issu d'un passé que l'on veut glorieux. Y ont résidé des personnages qui ont construit le pays tel qu'il est aujourd'hui. Cette gloire passée participe à l'image renvoyée et donne une notion de grandeur du pays, jusqu'à être considérée comme une forme de « saint des saints » où seuls les grands de ce monde sont amenés à pénétrer. Bien que possédant un caractère public, les palais de l'Etat revêtent, sous un autre aspect, un caractère très privé. Seul l'objectif de l'appareil photo d'un journaliste ou la camera d'un réalisateur sont l'occasion d'entrouvrir les portes des salons républicains. Les images capturées ainsi, permettent une diffusion de la configuration intérieure de ces maisons. Les lieux emblématiques, le premier d'entre eux étant le Palais de l'Elysée, forment un ensemble paraissant inaccessible et dont la vie interne fait l'objet de tous les fantasmes. Preuve en est, lorsque s'ouvrent ces lieux au public une fois par an, les longues files d'attente, seul moyen de voir l'environnement dans lequel vit le chef de l'Etat. Cette curiosité de la part des visiteurs, illustre très fortement le fait que l'image des palais républicains véhicule une forme de grandeur, d'histoire, de gloire passée et le symbole d'une fonction et de son exercice quasi monarchique.

Le Trésor de la Langue Française, stipule que le protocole relève de l' « ensemble des règles et des usages à observer dans les relations internationales entre chefs d'état ou leurs représentants, dans les cérémonies et dans les relations officielles. » ainsi que du « service s'occupant de ces questions.²²⁷ » Cette définition formule parfaitement les caractéristiques du protocole, c'est-à-dire la manière dont doit se dérouler un événement officiel. On voit régulièrement les invités des réceptions présidentielles emprunter le perron de l'entrée principale de l'Elysée où sont rangés de chaque côté des gardes républicains en habit saluant au sabre les

²²⁷*Trésor de la langue française* en ligne. Consulté le 11.02.2014

personnalités présentes. Le protocole est présent de manière quotidienne à l'Assemblée Nationale. Lors des séances de travail, la séance débute toujours avec l'entrée du président de l'Assemblée dans l'hémicycle. Cette entrée se fait de manière très solennelle. Les gardes républicains forment une haie d'honneur, saluent avec leur sabre au son du roulement de tambour. Le Président de l'Assemblée Nationale précédé d'huissiers et suivi de gardes républicains fait alors son entrée. Dans le cérémonial de la République, les Gardes Républicains, l'orchestre de cette même garde, participent à la pompe protocolaire, de la même manière que les palais dont le décor est resté quasiment intact depuis l'Ancien Régime. Les ors anciennes font toujours partie intégrante du décorum de la République actuelle. Le décor de l'Ancien Régime, riche d'ornementation, les volumes architecturaux importants ainsi que l'ambiance qui s'en dégagent sont le témoignage d'une splendeur du passé aujourd'hui reprise au compte de la République qui en fait son propre faste. Il est à chaque fois visible sur les images qui parviennent de ces lieux d'exercice du pouvoir politique. Il lui est donc automatiquement associé à un point où on n' imagine plus voir apparaître des images de la présidence française sans cette ornementation faite d'ors et de lambris césusés.

CHAPITRE 3 – Les contraintes du décorum traditionnel.

Stricto sensu, un ensemble peut être défini comme l'assemblage d'éléments mobiliers d'origines diverses. Sans être réellement question d'une association d'objets disparates, il est clair que l'origine variée des éléments constitutifs d'un ensemble est prédominante dans cette définition. La finalité est de faire coexister des éléments d'origines diverses comme un tout cohérent dans un même lieu et une même temporalité. Or, en ce qui concerne l'ameublement, un ensemble peut se définir de manière totalement inverse à la première définition. Un ensemble mobilier est aussi un agencement de meubles dont les caractéristiques sont semblables, avec une unité, un dénominateur commun. Cela donne à l'ensemble l'idée d'une harmonie lorsqu'il s'agit du style des meubles ou bien l'idée d'une fonctionnalité similaire quand il s'agit d'un équipement. Il est ici conféré à l'ensemble un principe commun reposant sur l'unité de style entre les éléments de mobilier. Un ensemble de meubles peut alors être vu comme une association d'éléments mobiliers dans un même lieu et destiné à son ameublement, mais dont les caractéristiques stylistiques sont les mêmes. Ou les éléments, bien que de même style, proviennent d'origines diverses, ou les meubles ont une origine commune dans la mesure où ils sont conçus conjointement et avec une même destination.

La définition d'un ensemble ne semble pas si évidente. L'installation d'un mobilier contemporain dans un décor ancien peut faire apparaître une idée d'incohérence. De cela peut naître l'idée d'ensemble dans la mesure où l'ameublement prend place dans un lieu au caractère particulier. En ce qui concerne les palais de la République, les lambris dorés composent principalement l'écrin des meubles de conception récente. Se crée alors un dialogue entre les meubles contemporains et les meubles anciens ainsi que le décor du XVIII^{ème} siècle. Opposition chronologique, opposition stylistique voire esthétique, le dialogue entre les périodes et les styles permet de cerner réellement la notion d'ensemble. L'omniprésence de l'or tend à devenir un trait d'union à travers les âges. L'aspect de l'or, l'utilisation qu'on en fait et la symbolique qu'on lui confère montre à quel point son statut diffère. Tapis et tapisseries sont bien présents dans l'ameublement et permettent de servir l'idée de l'ensemble dans son contexte. Il

en va de même pour la porcelaine dont la présence plus discrète et moins évidente dans la décoration prend toute sa place et son importance dans les services de table.

3-1 – L'écrin des palais de l'État.

3.1.1 – L'or, le souvenir des fastes du XVIII^{ème} siècle.

Dans son *Petit livre des couleurs*²²⁸, Michel Pastoureau rappelle que l'or cristallise à sa seule évocation toutes les convoitises. Depuis l'époque médiévale, nous dit Michel Pastoureau, l'or a concentré autour de lui tous les aspects positifs de son cousin le jaune qui n'en a gardé que les aspects péjoratifs et cela jusqu'à aujourd'hui. « La couleur dorée a absorbé tous les symboles positifs du jaune, tout ce qui évoque le soleil, la lumière, la chaleur et par extension la vie, l'énergie, la joie, la puissance. L'or est vu comme la couleur qui luit, brille, éclaire, réchauffe.²²⁹ » Ces aspects symboliques, liés à la préciosité du matériau, confère à l'or sa précellence. De par sa rareté, il est devenu l'apanage de catégories sociales aisées, aristocratiques, royales et religieuses. L'or symbolise à lui seul la nature de ceux qui en ont l'usage et leur richesse.

La présence de l'or dans les décors intérieurs devient récurrente dans le courant du XVIII^{ème} siècle avec l'apogée des styles Baroque et Rococo. Les boiseries sur les murs sont recouvertes de blanc de céruse et les moulures qui les ornent sont dorées à la feuille. Le résultat confère aux pièces ainsi décorées une luminosité certaine. En revanche, le blanc apporte aux intérieurs une connotation froide. Le décor, les meubles et tout l'aménagement contribuent ainsi à apporter un confort souhaité, d'autant plus que dans le contexte de l'époque, le chauffage des pièces est essentiellement assuré par les feux de cheminée. L'or sur les murs n'est pas uniquement employé dans un but décoratif. Il est en effet également utilisé pour ses qualités brillantes et de réverbération de la lumière. À la nuit

²²⁸ Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, coll. Points Histoire, s.l., Panama, 2005, p. 80.

²²⁹ *Ibid.*

tombée, les intérieurs étaient éclairés grâce aux lustres et aux girandoles dont la lumière vacillante des chandelles était réfléchi par la dorure des murs, donnant ainsi aux lieux une atmosphère plus chaleureuse et confortable.

Aussi, le mobilier reçoit souvent une ornementation dorée à l'image des tapisseries, des meubles ou des pièces de porcelaine. Cette dernière entretient des liens ténus avec l'or. Porcelaine et or semblent être indissociables. À la manufacture de Sèvres, il est rare, dans les pièces produites sous l'Ancien Régime, d'avoir des décors qui ne soient pas en partie dorés, principalement pour l'exécution de frises qui bordent les pièces de porcelaine ainsi que pour tous les éléments d'ornementations. Cependant, il est aussi utilisé dans certains cas pour le dessin de petits motifs, en semis, sur fond bleu par exemple. Dans le domaine de la porcelaine, l'emploi de l'or confère à l'objet une richesse décorative, avec les frises, les motifs. La Manufacture de Sèvres ne l'emploie que pur, à vingt-quatre carats, ce qui en renforce le prestige. La valeur décorative de l'or renvoie indéniablement, dans les arts de la table, à une idée de luxe. Sur des pièces plus importantes, comme les grands vases par exemple, l'or est fait pour être vu. Il devient comme une marque de luxe, un faire valoir de la pièce sur laquelle il se trouve, lui donnant même par sa simple présence son statut d'objet précieux. C'est bien le besoin de rendre précieux un objet qui implique l'emploi de l'or dans les arts décoratifs. Cela reviendrait presque à dire que l'or est uniquement utilisé pour rendre un objet luxueux. Les pièces parées d'or, devenant directement des pièces d'exception. Ainsi, il peut être vu comme l'élément qui apporte sa valeur ajoutée à l'objet. L'omniprésence de la dorure prend une place importante dans la représentation qu'on se fait aujourd'hui des intérieurs sous l'Ancien-Régime. Cette représentation véhiculée perdure encore de nos jours comme une image de luxe, de grandeur et de richesse. Cette association de l'or, avec des espaces liés à la monarchie, donne une image de grandeur des siècles passés dont les détenteurs actuels sont les héritiers. L'or, hérité du passé prend alors une valeur historique et patrimoniale. Sa présence dans des pièces décoratives conçues aujourd'hui corrobore l'image qu'on a de sa couleur, de sa matière et de tout ce que cela véhicule d'idées de richesse, de luxe et de splendeur. Tout pourrait laisser penser que ce matériau de luxe est aujourd'hui abandonné. Les créateurs contemporains lui préférant des matériaux peu conventionnels comme le béton ou des matériaux nouveaux adaptés à l'ameublement.

L'or est actuellement moins présent dans tous les domaines des Manufactures. La création actuelle emploie l'or dans des aspects beaucoup moins généralisés. Dans le mobilier, l'emploi de l'or est soumis à la volonté des créateurs qui sont sollicités par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. Aussi, le mobilier reste moins attaché à ce métal contrairement à la porcelaine ou la tradition de l'or est plus liée à l'Histoire de la céramique. Dans le mobilier, l'emploi de l'or n'est pas systématique, et quand il l'est, c'est surtout pour une démarche de richesse et de préciosité, comme une nécessité au bon goût. L'un des exemples les plus connus dans la période contemporaine et qui emploie l'or de manière bien visible, est sans nul doute cet ensemble signé du couple formé par Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti. Réalisé entre 1996 et 1998, cet ensemble comprend tout un meuble destiné à un salon. Après sa réalisation qui prend fin en 1998, l'ensemble est installé dans le bureau destiné au Premier Ministre du pavillon français de l'Exposition internationale de Lisbonne.²³⁰ Chauffeuses, (fig.20) Canapé, (fig.19) console, (fig.21) table basse (fig.22) sont les premiers éléments qui constituent cet ensemble. Le canapé et la chauffeuse sont constitués de la même manière. La structure apparente de métal plutôt d'aspect rigide contrebalance les assises garnies d'un velours de soie couleur prune et de coussins brodés. C'est plus particulièrement la structure, dessinant des lignes droites ponctuées d'anneaux juxtaposés qui doit retenir ici l'attention. Le métal chromé donne un aspect un peu froid. Pour atténuer cet effet, le couple de designers propose de travailler l'application d'or sur la structure même. Pour le canapé ce sont les anneaux qui sont recouvert d'or, par procédé d'électrolyse. La chauffeuse au contraire a des anneaux chromés mais la structure est recouverte du précieux métal jaune. Dans le procès-verbal de la commission du 20 novembre 2000, Mattia Bonetti avait assuré vouloir travailler « *dans la tradition d'un ébéniste comme Boulle avec une grande richesse de métal et avec un contraste entre l'or assez chaud et le métal chromé assez froid.*²³¹ » Ce sont ces anneaux qui constituent l'élément décoratif principal de l'ensemble. Les anneaux sur les structures des sièges agissent comme une ceinture précieuse servant d'écrin au

²³⁰ *Mobilier national, 40 ans de création*, Paris, Mobilier national et manufacture des Gobelins, de Beauvais et de la savonnerie – Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 67.

²³¹ Procès verbal de la Commission consultative du 20 novembre 2000. Archives du Mobilier National, *Mobilier national, 40 ans de création*, p. 118.

siégeant. La console reste dans ce même esprit du beau meuble avec son plateau recouvert d'ébène. Les deux pieds d'aluminium chromé, massifs et facettés le soutiennent. Miroitant, ils reposent sur des bases constituées d'anneaux dorés à l'or fin. La somptuosité des matériaux est encore visible sur la table basse. La ligne très simple forme un cylindre recouvert d'ébène, comme pour la console. Les pieds reprennent le même dessin que pour les sièges, un anneau en tube de métal doré plaqué sur le fût soutenu par un pied de section carrée, lui aussi doré. Le plateau de la table basse est la rencontre entre deux matériaux, l'un bon marché, le médium, et l'or blanc qui le recouvre. Dans cet ensemble, le duo Garouste et Bonetti allient les matériaux nobles²³² qui donnent à l'ensemble une allure cossue, à une simplicité des formes, mais en même temps une richesse affichée. Bien que restant fidèles à leurs idées créatives, ils font le choix de l'exécution d'un bel ensemble s'inscrivant sagement dans l'héritage du Mobilier National et des ces ensembles d'exception. Après sa réalisation, l'Administrateur Général du Mobilier National, Jean-Pierre Samoyault, suggère à la commission que l'ensemble soit agrandi. Afin d'être complété, on commande aux deux créateurs un grand bureau avec son fauteuil et ses sièges visiteurs ainsi qu'une lampe de bureau. Ils dessinent alors les pièces supplémentaires, dans la continuité des meubles déjà réalisés. Le bureau est relativement simple. Le plateau d'ébène est soutenu par une structure de métal chromé décorée d'anneaux dorés identiques à ceux des sièges. Le fauteuil de bureau est dans cette même esthétique, une structure de métal chromé, le dossier circulaire et doré à l'or puis garni de mousse couverte de cuir marron tout comme l'assise et les accoudoirs. Le pied de lampe en bois d'ébène est de forme semblable aux robustes pieds de la console, la base du pied est également dorée. L'abat-jour est en métal chromé et à lamelles orientables de verre sablé. Pour compléter le tout, le couple crée une maquette carton pour un tapis tissé par la Manufacture de la Savonnerie.²³³ Le graphisme du tapis reprend les éléments décoratifs de l'ensemble. Sur un fond brun rappelant l'ébène, des motifs circulaires blancs et jaunes ne sont pas sans évoquer les anneaux de métal ceignant les structures des meubles. L'emploi de l'or dans cet ensemble fait directement référence selon les paroles rapportées par l'un des créateurs, à « la volonté de recherche d'une esthétique du

²³² *Ibid.*, p. 67.

²³³ *Ibid.*, p. 118.

beau meuble²³⁴. » L'or est vu comme la quintessence d'un luxe affiché en référence à l'héritage d'un mobilier ancien dont les structures étaient dorées. On peut lire dans cette réalisation, une interprétation contemporaine d'un mobilier ancien à la structure dorée et à garniture de tissus précieux. Cette référence n'est pas sans rappeler les meubles hérités de l'Ancien Régime.

D'une certaine manière, l'ensemble conçu par Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti peut être rapproché d'un autre, où l'or est aussi employé pour sa préciosité et son caractère décoratif. Conçu par Olivier Gagnère entre 1997 et 1999, l'ensemble est composé d'un grand bureau plat (fig.23) et de son fauteuil, de fauteuils visiteurs, d'une table de réunion, d'une console-meuble d'appui ainsi que d'un petit meuble pour le téléphone. La commande est passée par la commission de meubles en Juin 1996²³⁵. Le principe décoratif de cet ensemble est concrétisé par les piètements en croix dont les montants forment des lignes courbes et galbées. Les corps de tiroirs se trouvent être suspendus sous le plateau, les poignées et les montants des pieds sont traités en laiton doré. Les faces des pieds en croix doivent recevoir des plaques de porcelaine destinées à les orner. Ces plaques sont colorées en céladon et reçoivent elles aussi un décor de semis de gouttes d'or en métal fixé dans la porcelaine. Pour des raisons contraignantes, les plaques de porcelaine sont réservées au bureau. Le meuble console n'en est pas décoré mais ses pieds reçoivent tout de même le même traitement décoratif avec les montants et le semis de gouttes d'or en métal doré. Le petit meuble téléphonique (fig.24) est posé sur une base dorée comme sa poignée. Le fauteuil du bureau est identique au modèle de fauteuil pour visiteurs. (fig.25) Les lignes classiques de sa silhouette, recouvertes d'un cuir de couleur havane, sont allégées par les percements circulaires dans les accoudoirs. L'or est aussi présent sur le siège en lieu et place des longs patins aux bouts des pieds, mais aussi à l'arrière du siège dans la prise en main qui se trouve être une poignée de laiton dont le galbe est identique que celui des pieds du bureau. Le galbe des pieds en croix, les poignets, les patins des sièges ou encore la base des meubles, l'or se fait ici discret, employé avec retenue. C'est le souci du détail qui fait de l'or un élément décoratif certes mais un trait d'union entre le meuble et sa décoration. Le rôle de

²³⁴ Cf. Citation extraite des Archives du Mobilier national, procès verbal de la Commission du 20 novembre 2000.

²³⁵ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 122.

l'or est ici de souligner les formes et de ponctuer les pieds du bureau pour lui donner un caractère de préciosité face à la fragilité de la porcelaine qui couvre les pieds massifs. L'application du laiton dans le meuble console n'est pas sans rappeler ces commodes de bois précieux en plaquages et marqueteries dont les montants et les poignées étaient réalisés de bronze doré. Olivier Gagnère ne revendique pas l'utilisation de l'or comme l'a fait Mattia Bonetti, mais utilise la couleur dorée qui s'allie discrètement mais sûrement à la couleur du bois de bété et à la clarté de la porcelaine. Dans cet ensemble, tous les éléments dorés ne sont pas pour autant recouverts d'or. Le doré est utilisé pour sa couleur et son aspect et plus pour sa simple préciosité. D'autres ensembles n'utilisent pas l'or, mais le doré pour les mêmes raisons que l'or, conférant aux meubles une sorte de valeur ajoutée.

L'or peut aussi être simplement utilisé en tant que couleur. C'est-à-dire que l'on ne cherche plus à employer le métal précieux mais on utilise des matériaux dont l'aspect l'évoque. C'est le cas du meuble cabinet (fig.26) de Serge Manzon. La commande qui lui est faite est destinée à l'aménagement d'un bureau et comprend en plus d'un cabinet de travail, un fauteuil et une chaise ainsi qu'un mobile télévisuel et deux mobiles radiophoniques.²³⁶ S'inscrivant dans la longue lignée des meubles sculptures et des meubles précieux, ce cabinet, achevé en 1978, présente un élément doré important. La structure du meuble se compose d'une demi-sphère de polyester laqué rouge servant de caisson à la structure de poirier qui constitue le jeu de tiroirs et de casiers. Cette demi-sphère semble reposer en équilibre sur ce qui est l'élément central de la pièce, le pied, qui n'est autre qu'une sphère de laiton reposant sur un disque laqué rouge de même matière que la demi-sphère. Ce pied, une sphère de laiton, n'est pas recouvert de dorure. Le laiton est ici employé pour sa nature et pour son aspect doré. C'est plus ici la couleur dorée qui est recherchée et ce qu'elle peut dégager pour s'assortir à la chaleur du bois de poirier et à la brillance de la laque rouge. Le doré est aussi présent sur le pourtour des tiroirs qui sont cerclés d'un cadre de laiton. Même s'il ne s'agit plus d'or à proprement parler, c'est l'aspect de l'or qui est bel et bien recherché pour ce meuble. L'allure sculpturale du cabinet, la demi-sphère qui semble comme reposer en équilibre sur le pied, devient finalement le centre de la composition. Les

²³⁶ *Ibid.*, p, 137.

matériaux contrastent entre eux, le polyester, vil, issu de l'industrie et la noblesse du bois de poirier de l'ébénisterie. L'emploi de l'aspect doré pour ce pied permet au regard de se focaliser sur cette boule d'or qui apporte toute sa préciosité à un meuble qui rompt avec les principes de la fonctionnalité.

Ces trois exemples montrent la valeur symbolique de l'or et encore plus sa forte connotation décorative. Mais s'il est un domaine où l'or règne en maître, c'est sûrement sur la porcelaine. La Manufacture de Sèvres, dans ses réalisations laisse une place prépondérante à l'or, indissociable de la porcelaine. L'or semble indispensable à la porcelaine et inversement. Rares sont les réalisations de la Manufacture de Sèvres qui ne soient pas parées d'une once de métal précieux, utilisé à différents titres décoratifs.

Dans la période contemporaine, un des exemples marquant est certainement celui réalisé entre 1995 et 1996, par le designer italien Ettore Sottsass qui conçoit pour la Manufacture de Sèvres un surtout de table blanc et or. (fig.27) Cet élément de table n'avait pas de destination précise à l'origine, mais répond aux commandes régulières que la Manufacture de Sèvres sollicite auprès d'artistes. Le surtout se compose de dix-huit vases reposant tous sur des bases cylindriques. Sept d'entre eux, les plus grands, reposent sur une base cylindrique commune. Chaque vase est différent, constitué de formes élémentaires simples. Troncs de cônes, cylindres, sphères et demi sphères ou ellipsoïdes forment le répertoire typologique de ce surtout de porcelaine qui rappelle le langage stylistique que le designer a développé dans le mouvement Memphis, qu'il a fondé en 1980.²³⁷ Le surtout, pièce originellement très formelle revêt ici une forme particulière. Les formes utilisées par le designer évoquent les jeux de constructions de l'enfance par des empilements. Les éléments qui composent le surtout semblent avoir été empilés à la façon d'un jeu de construction, en des tours imaginaires. D'apparence ludique, ce surtout n'en est pas moins élégant de par les formes élancées des pièces qui le compose. Ni vraiment utilitaire ni véritablement sculpture, le surtout d'Ettore Sottsass est à la fois fonctionnel et le sculptural. De la simplicité des formes, il garde également une simplicité graphique et décorative. Pour cette pièce de table,

²³⁷ Sophie Anagyros, *Le Style des années 80, Architecture, Décoration, Design*, Marseille et Paris, Editions Rivages, coll. Styles, 1986, p. 58

Ettore Sottsass travaille sur les aspects de la matière. Le mat et le brillant. Certaines parties blanches sont émaillées, d'autres sont laissées dans la nudité du biscuit. Pour les parties couvertes d'or, la pierre d'agate du brunissoir a su conserver la matité de certaines parties, là où d'autres brillent comme le miroir. L'or se joue des formes, il couvre certaines parties de chaque vase, le structurant pour lui donner la théâtralité nécessaire à la fonction du surtout. Le métal précieux donne ici son statut à l'objet, le sortant du monde ludique et infantile pour revêtir toute la noblesse de cette pièce de centre de table. L'or dans la dualité du rendu de sa matière, fait l'objet d'une volonté décorative. Or brillant et or mat renvoient la lumière de la même manière que le biscuit et l'émail. La simplicité des formes répond alors à cette complexité des matières et des techniques employées pour les obtenir. Avec ces parties dorées, le surtout prend de l'ampleur et de l'envergure, la richesse décorative que représente l'or tend à donner à l'ensemble une majesté propre à ce type de pièce de table. Le métal précieux sert d'embellisseur mais est aussi révélateur du statut des pièces qui en sont recouvertes. Le blanc et l'or forment un mariage emblématique, caractéristique des pratiques décoratives qui oscillent entre la tradition et la modernité.

Dans la même veine que le surtout d'Ettore Sottsass, Marína Karélla, artiste originaire de Grèce, dessine en 1997 une pièce blanc et or pour le Manufacture de Sèvres. (fig.29) Inspirée par le confiturier égyptien, (fig.28) du service éponyme commandé en 1808 par l'empereur Napoléon I^{er}, l'artiste rend ici hommage à l'art français et à ses origines. Sur un socle parallélépipédique, reposent deux sphères immaculées sur lesquelles culminent au sommet du couvercle deux petites statuettes intitulées « *Epinikion Musicien* » et « *Epinikion V.* »²³⁸ Seul le socle, ainsi que les deux statuettes sont dorés. L'une représente un homme à tête de cheval jouant du luth, la seconde un taureau sur le dos duquel est posé un oiseau aux ailes déployées. Ces représentations, d'un trait à la fois épuré et naïf, se réfèrent à la tradition mythologique grecque. Les représentations entièrement recouvertes d'or semblent reposer en équilibre sur ces sphères d'un biscuit presque diaphane. Les sphères blanches sont laissées en biscuit et les éléments dorés ne sont pas polis. Ainsi, la lumière ne fait rien briller. La simplicité des formes renforce cette idée d'élégance et de chic, liée à l'alliance du blanc et de

²³⁸ *Epinikion* : en français épinicie, est une forme poétique chantée dans la Grèce antique en l'honneur des athlètes vainqueurs.

l'or comme dans le surtout d'Ettore Sottsass. Le choix du blanc et de l'or semble dans cette pièce comme dans le surtout précédent refléter cette idée d'un luxe raffiné et discret. Pureté et richesse, fraîcheur et chaleur, légèreté et grandiloquence, ces dualités s'expriment clairement. L'alliance du blanc et de l'or forme de la même manière ce duo particulier.

À la différence du surtout décrit précédemment, la création de Marina Karélla s'attache plus à la référence au passé. Certes elle renouvelle le modèle dont elle s'inspire, mais cette référence confère à l'objet un lien direct avec l'objet d'origine. Ettore Sottsass, bien qu'utilisant des matériaux élémentaires du travail de la porcelaine, se détache de la tradition en proposant un renouveau du surtout.

L'or peut être employé de façon plus discrète, tout en étant révélé par un procédé choisi par l'artiste et qui modifie l'objet qui lui a été confié. N'étant pas des couleurs, le blanc et or pourraient avoir le même sens que le noir et blanc. L'or devant le révélateur du blanc comme le blanc celui de l'or. L'emploi des trois entités noir, blanc et or, apparaît également dans les réalisations d'artistes. Pierre Soulages, artiste renommé pour l'emploi du noir dans son œuvre, a créé pour la Manufacture de Sèvres le décor d'un vase. (fig.30) Conçu en l'an 2000, ce vase avait été choisi par le Président Jacques Chirac afin qu'il le remette en trophée pour le Grand Prix Sumo au Japon.²³⁹ Pour son exécution, Pierre Soulages utilise la forme du Vase Gensoli numéro onze. Il en modifie la paroi de manière à ce que le biscuit se retrouve strié à la manière de ses toiles. Il colore le vase d'un noir de petit feu à l'effet mat en laissant, dans un dégradé de valeurs, apparaître le biscuit sur le pied de la pièce. La paroi du vase est également perforée et chanfreinée de manière à laisser apparaître le précieux métal qui recouvre la paroi interne. L'or est comme enfermé dans cet écrin noir et mat. L'ombre et la faible lumière qui font briller la dorure lui font prendre des teintes plus chaleureuses et plus intimes que la rutilance miroitante de certaines pièces. À l'image d'une corne d'abondance, l'intérieur précieux du vase est comme enfermé dans un coffre-fort dont seul le lorgnon circulaire permet de prendre conscience de la richesse de l'objet face à la pauvreté apparente du noir. Ce vase empreint de rigueur n'en est pas moins à l'image d'une boîte à trésor dont le contenu verserait par l'orifice.

²³⁹ *La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon art et culture, Maison René Char, 2003, p. 66.

La paroi du vase, striée, couverte d'un noir mat est sans conteste un emprunt à son œuvre. La création de Pierre Soulages pour la Manufacture de Sèvres peut donc directement se rattacher à son travail et être placée dans la continuité de ses recherches artistiques.

Il est dans la palette de la Manufacture une infinité de teintes qui sont mises à la disposition des artistes, les pièces colorées recevant elles aussi cette dorure pure de vingt-quatre carats. L'utilisation de la couleur alliée à l'or présente un aspect différent du blanc seul. La valeur de l'or sur les pièces colorées n'a pas le même statut. Si depuis les origines de la Manufacture de porcelaine l'or est présent, il le reste aujourd'hui encore et pour les mêmes raisons. Savamment employé par les artistes, il l'est synonyme de luxe, une manière d'estampiller la pièce pour l'ancrer dans la préciosité, comme si la couleur ne suffisait pas à elle seule à l'ennoblir. C'est en 1994, que l'on commande à François Imhoff une série de décors pour des vases et des coupes. (fig.31) Le directeur de la Manufacture de Sèvres, Georges Touzenis, avait confié à François Imhoff une forme de vase conçu par Jacques-Emile Rulhmann vers 1925²⁴⁰. Des formes de coupes en corolle à l'allure gracieuse. La corolle blanche de porcelaine, si évasée et dont la base si mince paraît fragile repose sur ce socle de bronze doré lui donnant toute sa stature et sa stabilité tant visuelle que physique. François Imhoff intervient lui-même sur les coupes, il applique lui-même la peinture et les couleurs dans des jeux savants de compositions qui caractérise son œuvre. Les formes géométriques perdent cet aspect rigide grâce à l'application nuancée et en matière des couleurs. L'artiste effectue une série de variations colorées, des compositions construites et équilibrées. Les pleins et les vides se succèdent révélant parfois la blancheur de la céramique, la brillance d'une touche d'or, la profondeur d'un noir ou l'éclat d'un rouge cramoisi. Si l'artiste utilise de l'or sur neuf des onze coupes, les vases ne sont quant à eux pas porteurs du précieux métal. En revanche l'utilisation qu'il fait d'un jaune tend à tromper l'œil en donnant à la teinte un aspect doré, les jaunes paraissant or. Sur les coupes, l'or met en valeur le bleu de Sèvre allié au blanc, la profondeur des noirs, et redonne de la vivacité et de la brillance à des teintes plus sourdes. Précautionneusement étalé, il apporte aussi à ces coupes

²⁴⁰ *François Imhoff, un décor pour Sèvres*, Musée des Arts décoratifs de Bordeaux, 1995, p. 13.

élégantes, une touche de richesse et de luxe discret, le raffinement nécessaire pour en réveiller la composition et lui donner une distinction. La base cubique du vase n'est pas un ajout de François Imhoff mais la création de Jacques-Emile Ruhlmann lorsqu'il créa la forme du vase.

L'or revêt plusieurs aspects. Symbole de richesse et de préciosité, il est pourtant aussi utilisé pour sa couleur et l'aspect purement décoratif des rendus de matière. L'or devient en plus du noir et du blanc une non couleur dont l'utilisation conjointe avec toutes les autres couleurs donne aux pièces de porcelaine toute leur noblesse. L'aspect décoratif de l'or n'est également pas à négliger puisqu'il est aussi utilisé dans cette optique. L'or sert de structure décorative à certains modèles. Les filets soulignent lèvres de vases et bordures de marlis, permettant à ces derniers de prendre plus d'ampleur et de lisibilité. Le métal précieux joue aussi un rôle important dans les frises qui ornent les marlis et autres bordures de vases et de pots. Les frises décoratives bordent, cloisonnent et structurent puis encadrent certaines peintures en cartouches ou en vues sur les assiettes. L'or est également prétexte au graphisme. Il est ainsi utilisé pour les dessins linéaires sur des fonds blancs ou colorés. En motif ou en lignes l'or dessine parfois ce qu'il y a à voir de figuratif ou d'abstrait sur les bassins des assiettes et des plats ainsi que les panses des vases.

3.1.2 – Le respect des lieux et le dialogue entre ancien et contemporain.

L'aménagement des intérieurs des palais de la République doit reposer sur certains « principes ». Les meubles sont attribués en fonction des espaces qui sont à meubler. Priorité est faite aux espaces publics, aux espaces de réceptions et aux espaces de travail qui peuvent aussi faire l'objet de réception. La sphère privée est relativement écartée car les meubles doivent aussi faire l'objet d'une forme de visibilité. L'Élysée fait exception à la règle puisque les meubles peuvent aussi bien être déposés dans des espaces publics que privés. Les aménagements sont pensés pour rendre les espaces plus accueillants ou pour leur donner une image

plus actuelle, plus en adéquation avec l'époque contemporaine. Les espaces sont aménagés en fonction du décor déjà en place et dans une forme de hiérarchisation. Il peut en effet y avoir un décor mural ou des éléments décoratifs qui doivent rester en place, visibles, pour le témoignage historique qu'ils apportent. Les meubles rapportés ne doivent pas forcément occulter les décors anciens. Les palais hérités de l'Ancien Régime sont aujourd'hui devenus des lieux de travail. Se pose alors la question de devoir aménager des bureaux avec du mobilier actuel dans des pièces aux décors historiques parfois très présents. Les décors classés ne peuvent être retirés ni endommagés. C'est pourquoi le mobilier contemporain doit s'efforcer de trouver sa place sous les ors. Il se crée alors une sorte de dialogue entre les décors anciens et les meubles contemporains.

Le choix de quelques objets précis dans l'aménagement d'un espace revêt un caractère particulier. Il peut en effet s'agir d'une volonté de garder un esprit de sobriété dans un espace qui l'est déjà et dont il a été souhaité de révéler le décor déjà existant.

Dans les liens qui existent entre les décors anciens et les aménagements contemporains, ces derniers peuvent avoir plusieurs destinations. Le mobilier contemporain peut n'avoir d'abord qu'un rôle d'habillage. Il est donc choisi et placé pour meubler et décorer un espace qui était nu. C'est le cas à l'Hôtel de Noirmoutier. Situé rue de Grenelle à Paris, il est la résidence du Préfet de la région d'Île-de-France. L'Hôtel dispose dans son vestibule, d'un aménagement pourvu par le Mobilier National. (fig.32 et 33) L'aménagement est des plus simples. Sur les murs sont accrochées deux tapisseries²⁴¹. L'une d'elle, *Le drapeau français*, (fig.34) a été tissée d'après un carton de Denis Doria. Face à cette première, la seconde intitulée *Collage I* (fig.35) tissée d'après un collage d'Antoni Clavé. Le drapeau français est présent sur tous les bâtiments républicains. À l'Hôtel de Noirmoutier, construit au début du XVIII^{ème} siècle, la bannière tricolore se trouve dans le vestibule d'entrée. Le décor de ce lieu de passage est très sobre. Les murs sont de pierre beige, lisse. Seules les hautes portes blanches affichent leurs moulures soulignées d'un léger liseré doré. Le sol est typique de ce siècle, constitué d'un damier de pierres blanches et noires. L'ambiance du lieu,

²⁴¹ <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/activites/missions> - Dernière consultation le 21.03.2015.

apparaissant comme froide à cause du blanc du sol et des murs, est réchauffée par les deux tentures exposées. *Le drapeau français*, mis sur le métier à partir de 1988 est achevé en 1998 par la Manufacture des Gobelins et prend toute son ampleur dans ses dimensions honorables de 2,76 mètres de long pour 1,95 mètres de large. Cette tapisserie de haute lisse semble animée par le vent donnant l'impression que le drapeau flotte sur le mur. Denis Doria a proposé un carton dont le tissage a conservé l'aspect réaliste, photographique.²⁴² Dans cette tapisserie, le drapeau français n'est plus confiné à la rectitude du classique quadrilatère. Le bord de la tapisserie ne fait qu'un avec le contour de ce drapeau qui claque au vent. Face à ce drapeau, un autre tissage est accroché sur le mur opposé. Œuvre d'Antoni Clavé, la tapisserie *Collage I*, mise sur le métier le 12 janvier 1990, a été achevée de tisser en 1994 par la Manufacture de Beauvais. Les grandes dimensions de cette pièce donnent à l'œuvre toute son ampleur pour couvrir le pan de mur. L'alliance du noir et du blanc réunis par toutes les valeurs de gris, permet au rouge de prendre toute sa puissance colorée en réponse au rouge du drapeau. L'aspect du collage transparaît aussi dans le tissage achevé. Le graphisme des papiers déchirés et recollés donne toute sa force à cette tapisserie et permet de rendre une variété de textures faites de taches et de signes graphiques qui animent la surface permettant à la composition de prendre l'ampleur de ses dimensions. La profondeur ainsi créée donnant à la composition ses effets de mouvements en réponse à la fougue et à l'agitation du drapeau qui lui fait face. La composition très simple mais efficace renvoie inmanquablement à la fonction de cet espace dont l'aménagement est assuré par des conseillers techniques du Mobilier National. Naît ainsi un dialogue entre le mouvement, la couleur et la texture, non pas dans un rapport de force mais dans un jeu de réponses et de correspondances. Les deux tapisseries gardent également leur fonction meublante en apportant chaleur et convivialité à ce lieu de passage dont la luminosité et les couleurs lui auraient conféré minéralité et froideur, s'il avait été nu. Pour renforcer l'effet d'accueil et d'hospitalité, deux consoles-bancs ont été ajoutées sous chacune des tapisseries. Les lignes de ces meubles, signé André Putman, sont réduites à leur plus strict tracé. Sans être austère, le verre de ces consoles apporte transparence et légèreté. La place de ces consoles dans le vestibule, disposées à l'aplomb des

²⁴² *Les Gobelins Beauvais, 50 tapisseries 1964-1994*, Galerie nationale de la Tapisserie de Beauvais, 1994, Paris, Délégation aux arts plastiques, 1994, s. p.

tapisseries, donne l'effet de supporter ces dernières prenant ainsi le statut du socle d'une sculpture, tout en apportant un volume dans l'espace. Ces consoles-bancs sont à la limite entre du fonctionnel et du décoratif. Si du point de vue de la typologie ces meubles sont des bancs, le fait de les placer contre le mur sous une tapisserie renvoie à une fonction de console. Ils ne sont destinés ni à s'asseoir ni à recevoir des objets posés. Le vestibule, comme lieu de passage, ne nécessite pas à proprement parler de bancs destinés à s'asseoir. L'emploi de ces meubles en console basse permet aussi de créer une distance entre la tapisserie et le spectateur qui s'arrêterait dans le vestibule, sorte de barrière psychologique qui limite l'approche des visiteurs – à la manière d'un cordon dans un musée. Cette forme élégante de protection peut éviter aussi à des personnes de passage de s'appuyer contre les tapisseries. L'aménagement de ce lieu de passage reste un choix de sobriété plutôt destiné à habiller les lieux qu'à les meubler *stricto sensu*. Le choix des tapisseries est judicieux dans ce lieu neutre. La tapisserie *Le drapeau français*, tout en ayant une fonction meublante et décorative, a aussi une fonction utilitaire dans la mesure où l'objet représenté, le drapeau tricolore, rappelle la destination de l'Hôtel dans lequel il prend place. Le vestibule, dont l'architecture du XVIII^{ème} siècle est ici assez neutre, permet une facile intégration des ces œuvres contemporaines. Cette association entre le contemporain et l'ancien qui fonctionne ici très bien, répond simultanément à la destination et à la nature du lieu.

L'intégration du mobilier contemporain dans les intérieurs anciens peut aussi se faire de façon plus transgressive. Si pour l'Hôtel de Noirmoutier le but était avant tout d'habiller et de décorer un lieu vide, l'aménagement du bureau du ministre à l'Hôtel de Rauquelaure a, avant tout, une fonction meublante. Il est le siège du Ministère de l'écologie, du développement durable, des transports et du logement. Cet hôtel particulier est affecté dès 1839 au Ministère des Travaux publics, qui devient le Ministère de l'Équipement puis le Ministère de l'Écologie et du développement durable en 2007. L'hôtel abrite les bureaux du Ministre dont l'aménagement propose une lecture entre l'ancien et le contemporain. (fig.36 et 37) Cet hôtel particulier entre cour et jardin date du XVIII^{ème} siècle et a vu séjourner en ces murs d'illustres propriétaires tel le Jean-Jacques Cambacérès qui en fait l'acquisition en 1808 et y vit jusqu'à son départ pour l'exil en 1816, année où la duchesse de Penthièvre le rachète. Le bureau occupé par le Ministre a pour

cadre une grande pièce ouverte sur le jardin, parée d'un sol en parquet Versailles et de murs lambrissés, césusés blanc et or. Du plafond pend un lustre à la mesure de la pièce. Le décor, caractéristique du XVIII^{ème} siècle est doté d'un meuble contemporain. Quelques éléments anciens composent ce décor comme la cheminée, une pendule et deux candélabres, les consoles entre les fenêtres ainsi que le large lustre en cristal. L'espace est divisé en plusieurs parties. Un salon composé de deux fauteuils et d'un canapé deux places, entourant une table basse en verre, est installé juste devant la cheminée. En face des fenêtres, une table ronde à plateau de verre sert de table de travail pour le ministre et ses collaborateurs. Enfin, le bureau du ministre fait face à la cheminée. Réalisé en 2006 par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, ce mobilier a été dessiné par Salomé de Fontainieu. (fig.36 et 37) L'ensemble revêt un caractère particulier par rapport au matériau employé pour sa réalisation. Fabriqué en béton, le bureau est le résultat des recherches personnelles de la designer, pour lesquelles elle avait été remarquée lorsqu'elle exposait des bétons teintés au salon du Meuble à Paris en 2005. Cet ensemble avait été choisi et dessiné pour le bureau du Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres. Le mobilier avait été placé au ministère de la rue de Valois jusqu'en 2007, date à laquelle Renaud Donnedieu de Vabres avait quitté ses fonctions. Remis dans les réserves du Mobilier National, c'est en 2010 qu'il en ressort pour être réinstallé dans les bureaux du ministre de l'écologie suite à la nomination de Nathalie Kosciusko-Morizet.²⁴³ Ce mobilier avait déjà cohabité avec des lambris dorés du Palais Royal. C'est donc sous des lambris dorés qu'il reprend place au Ministère de l'Ecologie. Les lignes de la table de bureau sont réduites au plus strict minimum – quatre pieds et un plateau – les pieds d'acier sont rattachés au plateau dans les coins de celui-ci, donnant à la table beaucoup de légèreté et de simplicité. Le plateau de béton reste très simple également. Lisse et satiné, le matériau brut conserve sa couleur traditionnelle gris pâle. Le choix du béton brut permet d'en apprécier les possibilités décoratives. Les sièges qui complètent l'ensemble sont tous identiques y compris le fauteuil du ministre, également très sobre mais non dénué de sophistication. L'élégance de ces sièges repose sur la légèreté du dessin du dossier qui ne se rattache en aucun point à l'assise, laissant place à un vide important

²⁴³ <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/activites/missions> - Dernière consultation le 21.03.2015.

lorsqu'il est vu de profil. La ligne du haut du dossier rejoint naturellement la ligne du dessus des accoudoirs pour rejoindre les pieds avant légèrement obliques brisant ainsi la rectitude des pieds arrière et conférant à l'ensemble tout son dynamisme. L'ensemble bureau et chaise, dans une même tonalité de gris, par leurs silhouettes graciles rompent avec la masse des fauteuils et du canapé placés devant la cheminée. La table basse par ses lignes et ses volumes répond à la fois à la masse des fauteuils et du canapé tout en faisant le lien avec le bureau placé dans l'axe. Devant l'une des fenêtres prend place une console basse, aux lignes semblables à celles de la table basse, et sur laquelle est déposé un buste de bronze. Le parti pris de l'ensemble composé pour le ministère de l'écologie est la discrétion face au décor du XVIII^{ème} siècle. Visuellement, le mobilier aux lignes pures semble s'effacer dans le décor blanc et or, comme pour l'effacer afin de mieux l'intégrer. Ce choix de la discrétion le rend finalement bien présent, occupant toute sa place dans cet espace chargé d'histoire. Les matériaux bruts que sont l'acier et le béton gris, contrastent avec le raffinement des ors mais le traitement apporté par Salomé de Fontainieu confère à l'ensemble une grande élégance. Le choix du béton comme matériau pour un bureau paraît original de la part du Mobilier National, qui plus est sous les ors de l'Hôtel de Roquelaure. L'intégration du béton sous les lambris dorés du XVIII^{ème} siècle a valeur de transgression. Il peut paraître à première vue insensé d'installer des meubles en béton dans ce décor d'époque. Le béton ne bénéficie pas d'une image très positive en ce qui concerne ses qualités décoratives, c'est un matériau dont la connotation reste plutôt masculine, surtout en association à l'acier ou plutôt destiné à l'ameublement d'espaces publics extérieurs. Le béton renvoie aussi à la dualité solidité et fragilité. En effet, si le béton est un matériau solide, il véhicule également l'idée d'une fragilité de par sa durée de vie plus courte que celle de la pierre. À cet ensemble est associé le tapis de la Savonnerie, *Instabilis*, (fig.37) tissé d'après un carton de l'artiste brésilien Julio Villani, dont les tons s'accordent à ceux du béton et apportent une intimité et une chaleur dont les rideaux rosés ne sont pas non plus étrangers.

La cohabitation entre le contemporain et l'ancien garde à chaque fois le souci de l'intégration des meubles dans les décors historiques. Comme pour le mobilier de béton, il est fréquent qu'un ensemble originellement destiné à un lieu

soit réemployé pour une autre configuration. Les grand ensembles sont parfois réemployés pour des affectations nouvelles et dans des configurations différentes, Tous les meubles de l'ensemble de sont pas forcément réutilisés. Lorsque Philippe Seguin accède au poste de Premier Président de la Cour des Comptes en 2004, suite à sa nomination par le Président Jacques Chirac, il souhaite que cette vieille institution revienne sur le devant de la scène en lui redonnant une image plus actuelle. Le renouveau de la vieille institution doit aussi passer par la décoration intérieure et notamment quelques aménagements mobiliers. Le bureau qu'occupe le Premier Président se voit donc être totalement réaménagé par un choix du haut fonctionnaire lui-même. Le choix de Philippe Seguin se porte alors sur un ensemble qui n'avait pas été utilisé depuis quelques années déjà. L'ensemble avait été commandé à Sylvain Dubuisson pour le bureau du Ministre de la Culture, poste occupé alors par Jack Lang.²⁴⁴ L'escalier d'honneur du premier étage, où prend place l'aménagement du salon d'accueil, est classé monument historique pour sa rampe de fer forgé datant de la construction de l'édifice au XIX^{ème} siècle. (fig.39) L'emploi de pierre blanche, donnant à l'espace un caractère naturellement froid. Pour constituer ce petit salon d'attente sont disposés autour d'une table basse trois confortables fauteuils et un canapé deux places recouverts d'un textile caramel dessinés par Paolo Piva. Le choix de ces fauteuils repose vraisemblablement sur ses formes enveloppantes, confortables et sa couleur caramel, chaleureuse. Au mur figurent, encadrés, les portraits des Présidents de l'institution. Dans la cage d'escalier, sur le mur, est accrochée une tapisserie d'après un carton d'Antonio Torti, dont le tissage par la Manufacture de Beauvais s'est achevé en 1990. L'œuvre d'Antonio Torti, (fig.40) en registres successifs ocre et bleus qui s'accordent au tapis bleu pâle de la montée d'escalier ainsi qu'à la couleur caramel des sièges du petit salon. L'harmonie contrastée de couleurs chaudes et froides donne à l'ensemble un caractère plus convivial à cet espace de passage.

L'aménagement du bureau du Premier Président de la Cour des Comptes, (fig.38) associe des meubles contemporains dans un décor de bois. Le décor existant est constitué de lambris en bois teinté et mouluré, d'un parquet à chevrons et d'une imposante bibliothèque en bois. Le choix de Philippe Seguin s'est porté sur

²⁴⁴ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 116.

l'ensemble que Sylvain Dubuisson avait dessiné en 1990 pour le bureau de Jack Lang ministre de la culture. L'ensemble mobilier, très conséquent n'est ici pas entièrement repris mais garde les pièces majeures qui le composaient dans ses années de création. L'imposant bureau de louro faïa au sous-main gainé de cuir, trône ici devant la haute bibliothèque. Comme dans l'aménagement originel, le bureau et les sièges sont posés sur le tapis intitulé *L'Énigme*, dessiné par Sylvain Dubuisson et tissé par la Manufacture de la Savonnerie. Juste devant le bureau sont installés quatre des fauteuils, appartenant à l'ensemble, disposés autour d'une table basse en verre dont la légèreté contraste avec la massivité des meubles qui l'entoure. L'ensemble est complété par une des tables amovibles de l'ensemble dessiné par Sylvain Dubuisson. Placée en guise de console, la table reçoit divers objets de décoration. Le tracé du pied du bureau, en spirale, avait été apprécié par le Président Seguin pour son aspect d'élan et de dynamisme²⁴⁵. Le rouge du tapis associé à celui des rideaux, la teinte des lambris associée au naturel du bois de louro faïa des meubles, confère à cette pièce un esprit plus actuel mais dans une forme de continuité par rapport au décor existant. L'aspect du bois du bureau et des sièges, dans la tradition du beau meuble d'ébénisterie ne crée pas de heurt avec les boiseries anciennes. Le successeur de Philippe Seguin, Didier Migaud s'est lui aussi approprié ce décor en ajoutant une garniture de cheminée ainsi qu'une tapisserie tissée d'après un carton de Le Corbusier. Ces éléments ne semblent pas indispensables à l'aménagement choisi par Philippe Seguin. L'ajout d'éléments décoratifs permet au nouveau Premier Président de s'approprier les lieux et de marquer le changement entre lui et son prédécesseur.

Ce meuble contemporain respecte avant tout les lieux, pour s'intégrer sans heurt et dans la continuité des décors anciens. La connotation des meubles actuels révèlent parfois les ambitions des personnalités qui occupent les postes à responsabilité. C'est le cas de Philippe Seguin qui par un nouvel aménagement souhaitait redonner à la Cour de Comptes une nouvelle image. Le nouveau dynamisme et l'élan que voulait insuffler Philippe Seguin à l'institution qu'il présidait peut se concrétiser physiquement dans le seul dessin en spirale du piétement du bureau, la place même où il prend ses décisions. Le mobilier contemporain s'intègre ici aisément, sans heurt, dans le décor ancien. Il est aussi intéressant de remarquer

²⁴⁵ <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/activites/missions> - Dernière consultation le 21.03.2015.

que le bureau est choisi pour son design dont le dynamisme souhaite être repris par l'utilisateur et participe ainsi au renouveau de l'image de la fonction tout comme au renouveau du décor dans lequel il est installé.

Le Palais de L'Elysée n'est pas non plus exempt de ce type d'aménagement contemporain et de petits ensembles destinés à habiller un espace personnel. L'épicentre de la plus haute juridiction de l'Etat se situe dans le bureau officiel du Président de la République, situé au premier étage de l'ancien Hôtel d'Evreux, dans l'axe du bâtiment. Le salon doré abrite le bureau qui garde la trace des Présidents qui se sont succédés. Le premier à utiliser ce lieu est Charles de Gaulle qui y fait installer en 1959 une table de travail d'époque Louis XV (fig.15) sculpté par l'ébéniste du XVIII^{ème} siècle, Charles Cressent.²⁴⁶ Le bureau qui retient l'attention est un autre bureau du Président de la République. Il s'agit du Salon des Portraits, situé au rez-de-chaussée, avec un accès direct sur les jardins. Le conseil des ministres s'est tenu dans ce salon de 1870 à 1940.²⁴⁷ Cette pièce aménagée en bureau plus intimiste, dépourvu de charge historique, a été décorée avec du mobilier contemporain. Un bureau d'apparence très simple, dessiné par les architectes Philippe Chaix et Jean-Paul Morel et réalisé par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National en 2007 s'accompagne de trois fauteuils du même ensemble identique au fauteuil du Président derrière le bureau. (fig.41, 43 et 44) Ce meuble avait été installé en 2005 dans le bureau du Ministre de la Culture, Renaud Donnedieu de Vabres. (fig.42) L'ensemble aux lignes épurées est réalisé en bois d'érable, dont la couleur beige, presque blanche apporte beaucoup de clarté et de luminosité. Le tapis sur lequel est disposé l'ensemble, qui s'intitule *Polylobes*, est tombé de métier en 1999 suite à son tissage à la Manufacture de la Savonnerie d'après un carton d'Emilio Terry, artiste reconnu pour les citations à l'art du XVIII^{ème} siècle. (fig.41) Les dessins géométriques du tapis, ces formes polylobes donnent beaucoup de structure au décor, non sans rappeler un pavage de pierre dure. L'harmonie colorée du tapis, de bleus, d'un vert et d'un rose associé à du blanc, renforce ce graphisme très présent et, allié aux meubles clairs, donne à l'ensemble beaucoup d'unité. Il se dégage alors de cet aménagement une

²⁴⁶ « Elysée : le retour du fauteuil présidentiel », Agence France Presse, 31 décembre 2014.

²⁴⁷ <http://www.elysee.fr/la-presidence/le-salon-des-portraits/> - Dernière consultation le 21 mars 2015.

atmosphère de sérénité et de calme, intime et préservé, qui ne marque pas de désaccord avec les boiseries doré. Cet aménagement moderne contraste avec le bureau officiel dans lequel le rapport à l'histoire est très présent. Ce bureau plus à l'écart semble être comme un lieu de ressourcement, plus propice à l'isolement et à la réflexion. L'intégration de meubles contemporains donne une nouvelle lecture des décors anciens, celle de se placer dans une continuité des époques et par conséquent d'inscrire sa fonction dans les préoccupations actuelles. De façon discrète, cette installation est un parfait exemple d'intégration réussie d'un meuble contemporain sous les ors anciennes.

Alors que le Salon des Portrait adopte un aménagement discret, le salon doré a fait, une fois, l'objet d'une transformation radicale. Le Président de la République peut, selon son goût et à tout moment, changer la configuration intérieure des pièces, leur destination ainsi que leur aménagement. C'est ainsi que le bureau du Président de la République, situé dans le Salon doré depuis le mandat du Général de Gaulle, s'est trouvé une seule fois complètement transformé à la demande du Président François Mitterrand. Lors d'une exposition au Musée des Arts Décoratifs en septembre 1983²⁴⁸, François Mitterrand découvre une série de meubles de Pierre Paulin. Depuis quelques années le designer avait quelque peu délaissé les matériaux souples et mous pour revenir à un style plus proche de la tradition de l'ébénisterie et particulièrement du mobilier en bois. Les deux hommes se rencontrent à l'Elysée en novembre 1983. Suite à cette entrevue, le ministère de la Culture passe officiellement la commande au designer²⁴⁹. Le Mobilier National confirme la collaboration de son côté avec Pierre Paulin. Le projet est accepté le 16 avril 1984 et comprend les dessins et études pour un bureau et une console technique, une table basse et un salon de six fauteuils ainsi qu'un canapé. Figurent aussi au projet une chaise de travail, quatre fauteuils visiteurs, trois guéridons, un meuble bas de trois mètres de long, un chevalet et un meuble pour une télévision. En plus, on commande un tissage spécial pour un tissu d'ameublement. La fabrication est engagée pour une partie de la commande en août 1984 et la livraison est effectuée le 29 Avril 1984.²⁵⁰ Pour compléter

²⁴⁸ *Pierre Paulin, le design au pouvoir*, Collections du Mobilier National, RMN, 2008, p. 76.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

l'ensemble, le Mobilier National achète spécialement quatre fauteuils visiteurs dont le modèle dessiné par Pierre Paulin en 1980 avait été réalisé par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. La livraison finale a lieu dans la première moitié de l'année 1985. Ce n'est qu'au début de son second mandat que le Président Mitterrand s'installe définitivement dans cet ensemble complet. (fig.45) La fabrication n'as pas été assurée par l'Atelier de Recherche et de Création, c'est pourquoi l'institution a suivi de très près la fabrication par la firme Ségransan.²⁵¹ L'Atelier de Recherche et de Création ayant financé les études et le prototype, le label « Mobilier National / ARC » est apposé sur chaque meuble. Dans le salon doré, sur un tapis de la savonnerie d'époque Louis XV sont disposés les meubles dessinés par Pierre Paulin. Chaque meuble est réalisé avec la même association de matériaux : structure métallique et parties en bois laquée en bleu, incrustation de filets d'aluminium laqué de rose et gainage de cuir bleu. Le bureau de deux mètres vingt est réduit à sa forme la plus simple. Le plateau gainé de larges plaques de cuir bleu joue le ton sur ton avec le bois et le métal de la même couleur. Les fines veines d'aluminium laquées de rose jouent les contrastes en lignes droites et parallèles et apportent à l'ensemble un graphisme vigoureux. La table de téléphone à pente refermable (fig.47) fait sensiblement référence à un bureau d'homme (fig.48) que Pierre Paulin avait dessiné auparavant et dont le prototype avait été réalisé par l'Atelier de Recherche et de Création.²⁵² Ce bureau, daté de 1982, en bois, est laqué du même bleu que celui de l'ensemble pour le Président Mitterrand. Une exception est consentie ici dans la couleur de la pente amovible qui n'est pas bleue mais en bois teinté marron. La grande desserte (fig.49) ainsi que le meuble télévisuel (fig.51) sont eux aussi réduits à leurs plus simples volumes. La laque du bois bleu contraste avec les filets roses qui respectent la structure du meuble. Sur le devant de la grande desserte, les filets forment, de la manière la plus rectiligne qui soit, un très sobre motif décoratif. Le bureau, (fig.46) la table et la table de téléphone, tout comme la table basse sont ornés eux aussi d'un décor de lignes entrecroisées roses dans les coins, à la jonction du plateau avec le pied, telle une attache. Le guéridon, (fig.53) dont le plateau rond contraste avec la géométrie carrée du pied n'échappe pas à la règle

²⁵¹ *Ibid.*, p. 78.

²⁵² *Plaidoyer pour le mobilier contemporain, L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, op. cit.*, p. 63.

stylistique de l'ensemble en étant simplement ceint d'un filet rose sur la tranche du plateau. Les fauteuils (fig.54) et le canapé (fig.55) reprennent eux aussi ces codes de couleurs et de structure. Le tissu employé pour la garniture est du même bleu que les meubles. La découpe des garnitures, en empiècements géométriques, donne beaucoup de dynamique à l'ensemble. Les coutures et les passepoils tracent des lignes qui donnent toute sa structure et son dynamisme à l'assise, laissant oublier la structure simple des sièges se rappelant à la vue grâce à un filet d'aluminium laqué rose. Une seule entrave est faite dans ce code de couleur et de style avec les fauteuils destinés aux visiteurs (fig.56) et celui destiné au Président. Il s'agit de fauteuils en bois d'amarante. Naturellement violet, le bois de ces fauteuils est employé massif. Cependant, la structure très géométrique de ce fauteuil tournant (fig.57) lui donne une allure assez massive allégée par le cannage apposé au dossier et aux accoudoirs. L'assise, quant à elle, adopte un coussin rembourré tendu d'un tissu de laine lie de vin. L'ensemble est, somme toutes, tout à fait cohérent dans ses formes et ses couleurs. La sobriété des meubles de travail, pour ne pas dire l'austérité du dessin, renvoie à une expression de la fonction présidentielle dans ce lieu historique qui vient d'être réorganisé. La souplesse apportée par les garnitures des sièges composant le petit salon, donne à cet ensemble plus de convivialité. L'aménagement de Pierre Paulin paraît très équilibré, élégant, et faisant varier les vides et les pleins, les traits fins et les masses apparaissant élancées grâce aux fines lignes roses les parcourant. L'harmonie de couleurs qui se dégage permet l'intégration parfaite de ce grand ensemble cohérent. Le tapis et les murs participent à cette intégration risquée. La palette de couleurs employée est on ne peut plus cohérente elle aussi. Les coloris mordorés du tapis de la Savonnerie, identiques à ceux des ors des lambris se répondent entre eux. Le jeu savant des complémentaires font se répondre les jaunes de l'or au bleu sombre sur le cercle chromatique. Et là où réside le génie du créateur, c'est d'avoir su réveiller les bleus du tapis en colorant son mobilier du même ton que celui-ci. Les meubles posés sur le tapis sembleraient lui avoir transmis sa couleur, comme si la laque avait coulé ou à l'inverse, les meubles semblent naître de la couleur et des motifs du tapis. Cet ensemble montre à quel point le dialogue entre les époques est possible. Alors qu'on pourrait penser choquant d'installer des meubles contemporains sous des lambris dorés, la nécessité d'un mobilier fonctionnel pousse la créativité des designers actuels à

fournir à la République les résultats de leurs recherches en matière d'ameublement.

À l'image de l'ensemble dessiné par Pierre Paulin pour le bureau de François Mitterrand, d'autres ensembles sont conçus précisément pour des lieux. Les décorateurs œuvrent alors à développer un langage décoratif destiné à inventer un dialogue entre les décors anciens et contemporains. Le Ministère de la Culture est particulièrement habitué à la commande d'ensembles complets. C'est suite à une visite au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1990²⁵³ que Jack Lang découvre un bureau de Sylvain Dubuisson (fig.60) placé dans l'exposition du VIA – Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement – en 1990. Jack Lang, ministre de la culture depuis 1981, propose alors à Sylvain Dubuisson de concevoir un ensemble destiné à son cabinet de travail du Palais Royal. (fig.58 et 59) Situé dans ce qui fut un salon de la reine Marie-Amélie, le bureau du ministre revêt un décor riche de lambris dorés. Le programme que doit faire réaliser le Mobilier National se compose de nombreux meubles. Commande est effectivement faite pour le bureau et le fauteuil du ministre, des fauteuils visiteurs, un meuble pour la hi-fi et la téléphonie, deux consoles pour parapheurs, deux guéridons, des colonnes lumineuses, une table d'appoint transformable, deux guéridons, une lampe de bureau ainsi qu'un tapis. L'ensemble offre une gamme habile de formes et les références à l'art et à la culture sont très présentes, et renvoie à une idée de théâtralité où domine la mise en scène. Le bureau, massif, s'inspire du modèle qui avait séduit le ministre durant l'exposition. Les dimensions sont modifiées pour mieux s'intégrer dans la pièce, et la place assise est recentrée. L'architecte, Sylvain Dubuisson, choisit de réaliser le mobilier en bois de Louro Faïa garni ou gainé d'un cuir vert amande. Le volume massif du bureau est doté d'un plateau plus large que le piètement entraînant un aspect désaxé qui confère au meuble sa légèreté. Les fauteuils visiteurs (fig.65) tout comme le fauteuil du ministre sont identiques. Une distinction est cependant faite. Seul le fauteuil de ministre (fig.64) a le dossier tendu de cuir. Les accoudoirs, dans un épais mouvement de crosse, gainé de cuir vert amande n'est pas sans évoquer la massivité d'un siège de style Empire. Assises et accoudoirs gainés de

²⁵³ *Mobilier National, 40 ans de création, op. cit.*, p. 95

cuir apportent une touche plus enveloppante à ces sièges dont la ligne des parties en bois est plus tendue. Les meubles d'appoint sont eux aussi fabriqués dans ce même bois blond, très texturé originaire d'Amérique du sud. La table pliante (fig.61) possède un large piètement désaxé supportant le plateau ovoïde et amovible grâce à une petite pédale située près du sol. La table prend ainsi une dimension sculpturale, une fois le plateau mis à la verticale. Les références à l'art et à la culture sont très présentes et à la fois très discrètes. Par exemple, sur la console, au profil en accolade, le plateau de verre qui la coiffe est sérigraphié des domaines de la culture. Théâtre, architecture, musique, mode... ornent ainsi le dessus du plateau tandis que la tranche du verre reçoit comme ornementation l'inscription du ministère de la culture. D'un voile d'altuglas blanc opalin, la lampe de bureau (fig.59) semble flotter dans le décor, telle une silhouette fantomatique reposant sur trois minces pieds de métal doré. La fonction de cet objet est presque oubliée tant la lampe est de grande dimension et son allure sculpturale. Le guéridon de métal et de verre (fig.62) intitulé *le sourire*, reposant sur cinq minces pieds élancés, contient lui aussi une référence à l'art. Les pieds sont rattachés à un tronc de cône inversé, surmonté d'un plateau de verre circulaire muni en son centre d'une loupe, permettant à celui qui se penche au-dessus, d'admirer dans le fond du cône de métal cuivré, le visage de la Joconde et son énigmatique sourire, l'original étant conservé à quelques encablures du ministère. Enfin, la mise en scène ne serait rien sans la structuration lumineuse qui est apportée au décor par les colonnes. Placées aux embrasures des portes et fenêtres, ces colonnes de bois inclinées, (fig.63) dotées de corolles de laiton dorées à l'or fin, éclairent vers le haut pour se refléter dans le blanc des lambris et faire scintiller les grotesques sculptés recouverts de feuilles d'or. Les références artistiques se retrouvent ainsi par touche dans les meubles. Le dialogue se noue entre le meuble contemporain et le décor ancien plus particulièrement avec le tapis. Tissé par la Manufacture de la savonnerie entre 1993 et 1996, le tapis qui prend place dans le bureau du ministre peut être considéré comme le point d'orgue du décor. Intitulé *L'Enigme ou de la Sphinge à Œdipe*, le tapis fait directement référence au décor des lambris,²⁵⁴ plus particulièrement à un motif de sphinge sculpté dans les grotesques. Le tapis (fig.58) est composé à partir de losanges

²⁵⁴ *Mobilier nationa, 40 ans de création, op. cit.*, p. 117.

bicolores et déclinés en plusieurs tons, animant ainsi toute la surface. Des alignements de lettres invitent le visiteur à parcourir le tapis, regard tourné vers le bas, dans la position d'une personne en pleine réflexion, essayant de déchiffrer le message codé et symbolique destiné plutôt à stimuler l'imaginaire et le questionnement. Le jeu de questionnement, lié au motif de la Sphinge, peut se poursuivre avec le fauteuil du ministre (fig.64) dont les pieds tranchent avec l'assise. L'assise de ce fauteuil est assortie au reste de l'ensemble. Le berceau du siège est fait de bois de louro faïa garni de mousse et tendue de cuir. Les accoudoirs revêtent une ample forme de volute non sans évoquer le style du lieu dans lequel se trouve le bureau du ministre de la Culture. Les pieds du fauteuil sont des spirales d'acier laqué bronze. Formant des sortes de cages, ils contiennent chacun des petits sujets de résines représentant : des dés à jouer rouge et blanc, un artichaut vert, un serpent bleuté et enfin une Vénus de Milo renversée. Ces sujets de résine mis en cage apportent eux aussi leur lot de questionnements et d'interrogations. Les pieds confèrent au fauteuil un aspect humoristique et narratif, en décalage avec le sérieux de la fonction ministérielle. Comme les pieds du fauteuil se trouvent cachés par le bureau, seul le Ministre a connaissance de ces éléments décoratifs, sur lesquels il est assis tel un gardien de trésors ou de la clé de l'énigme.

Sylvain Dubuisson propose ici un aménagement que l'on pourrait qualifier d'*in-situ*, dans la mesure où le décor qu'il propose entretient un lien étroit avec le décor des lambris. De plus, les meubles, destinés au Ministère de la culture, portent sur eux des références aux arts. L'ensemble permet une théâtralité du bureau, une manière d'habiter la fonction ministérielle de la culture parmi des meubles qui y font référence. En 2003, Jean-Jacques Aillagon, qui a conservé cet aménagement, demande à Sylvain Dubuisson de compléter l'ensemble par une série de six chaises.(fig.66) Pour les meubles supplémentaires, Sylvain Dubuisson propose d'employer les mêmes matériaux, le bois de louro faïa et le cuir vert amande. Le designer imagine des chaises au dessin rectiligne très simple par rapport aux fauteuils déjà en place. Seuls les bords du dossier et le haut de celui-ci marquent une légère courbe à peine perceptible pour donner de la souplesse au siège. En plus des six chaises, Sylvain Dubuisson demande à l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National d'en fabriquer une septième sur le même modèle appelé « collection ». Pour cet exemplaire unique l'architecte demande à ce que

soient employés du bois d'ébène et du cuir blanc doté d'une poignée arrière en fonte de laiton. Ces huit sièges, dont le modèle a été conçu dès 2003, sont assemblés de manière très technique. Les deux côtés de la chaise, comme le profil, ont été découpés dans une même plaque de manière à éviter l'assemblage des pieds, de l'assise et du dossier.

Un premier aménagement avait été réalisé pour le bureau du Ministre de la Culture. En 1984, lors de sa première nomination à ce poste, Jack Lang avait chargé le Mobilier National du réaménagement de son bureau. Andrée Putman avait été choisie pour concevoir un ensemble destiné au bureau du ministre. (fig.67) Andrée Putman se base sur le demi-cercle pour concevoir le large bureau de bois clair, la table basse jusqu'au dossier des fauteuils de visiteurs. L'omniprésence des lignes en demi-cercle donne sa cohérence à l'ensemble. La douceur des couleurs du bois et du cuir conviennent ensemble d'une neutralité face au décor de lambris doré. L'accord des tons clairs apportent l'idée de calme et de douceur à cet ensemble imposant et massif face au brillant des ors. André Putman garde son style dans ce mobilier qu'elle conçoit pour ce bureau. Elle signe ici un mobilier élaboré et complet dans une ligne et une économie de moyens qui la caractérise.

Que ce soit pour des grand ensembles ou pour des aménagements plus restreints, les choix se portent sur des ensembles qui sont toujours les mieux à même de s'intégrer dans l'espace que l'on souhaite meubler. Les exemples cités prouvent que meubles et tapis s'intègrent sans heurt dans ces décors issus de l'Ancien Régime. Certains meubles sont choisis pour leur sobriété afin de s'intégrer de la manière la plus discrète possible, comme c'est le cas du bureau du Ministère de l'Ecologie, mais où la transgression du matériau pose un jalon, marque une nouvelle norme de la nouvelle théâtralité de l'apparat. Dans d'autres cas, le choix d'ameublement s'est porté sur un mobilier de plus grande ampleur, qui atteste fortement de son occupation dans l'espace, et vient ainsi équilibrer la forte présence des lambris dorés. Le grand ensemble pour le bureau du Ministre Jack Lang entre dans cette catégorie. L'ampleur de l'ensemble vient s'imposer dans un décor déjà très marqué. Le dialogue entre le contemporain et l'ancien reste cependant toujours présent. Le décor contemporain peut directement faire référence au décor ancien comme Sylvain Dubuisson l'a fait pour le ministère de

la culture. En proposant un ameublement pour un lieu précis, par des références au décor existant et au Ministère pour lequel il œuvre, il donne aux meubles contemporains une forme de légitimité. Puisqu'il cherche à proposer un jeu imaginaire en lien avec la sphinge sculptée dans les lambris, il justifie le fait que le décor qu'il propose tient sa juste place. Il rend ainsi tous les éléments de l'ensemble nécessaires les uns par rapport aux autres. Le décor contemporain se joue alors des siècles passés pour nouer un jeu, une réflexion, un clin d'œil à la fonction occupée. Les tapis jouent tout aussi important. Socle de la scénographie, ils délimitent l'espace dans lequel les designers sont intervenus tout en apportant un lien coloré entre chaque élément. Qu'il soit ancien ou contemporain le tapis qui se trouve dans l'espace est au service du mobilier qu'il met en valeur. Sans pour autant se faire oublier car les tapis sont de véritables œuvres autonomes quand ils ne sont pas conçus par le même designer que les meubles. La tapisserie également joue un rôle important. Issue de la grande tradition des œuvres tissées, elle prend toute sa place sur les murs. Dans les espaces de passage, hall d'escaliers ou vestibules où l'ambiance est minérale et froide, la tapisserie apporte chaleur et convivialité. Œuvres autonomes, les tapisseries peuvent être considérées de la même manière que des tableaux, jouant parfois avec la réalité pour se confondre avec un objet réel, tel *Le drapeau français*, de Denis Doria. (fig.34)

3-2 – Souvenir de l'itinérance, la question de la destination.

3.2.1 – Ensembles éphémères et ponctuels.

Le mobilier, en cela qu'il est mobile, contribue au caractère éphémère et ponctuel des décors et des cérémonies républicaines. Il n'est en rien immuable et peut être à loisir déménagé, réagencé en fonction des besoins et de l'apparat nécessaire à certains événements.

La théâtralité de l'apparat passe par des aménagements éphémères pour des occasions spéciales. Que ce soient des événements réguliers ou uniques, le mobilier participe à l'exercice de la représentation politique. Les espaces qui

reçoivent ces événements sont parfois totalement réaménagés. L'un des ensembles les plus emblématiques est celui qui est utilisé lors de l'investiture du Président de la République. Il se compose d'un imposant bureau Empire, de fauteuils dorés, d'un tapis de la Savonnerie et d'une garniture de cheminée.²⁵⁵ Il est le seul ensemble à être dévolu à cette seule fin. Il est éphémère dans la mesure où il n'est installé que lors de cet événement, et est ensuite remisé.

À partir de la fin des années vingt, un autre ensemble servait pour une occasion spéciale. Emile Gaudissard a collaboré à plusieurs reprises avec la Manufacture de Beauvais. Mais ce que l'on retient de lui, est un ensemble de tapisseries de sièges destiné à garnir des modèles de fauteuils en bois doré dessiné par André Fréchet. Tissé par la Manufacture de Beauvais entre 1923 et 1927, la garniture de ce *Mobilier Républicain*, (fig.68) nom par lequel il est connu, consiste en une série de dix-sept fauteuils de ministre et un fauteuil présidentiel. Sur chacun des fauteuils de ministre figurent, sous la forme d'un trophée, des éléments et des images représentatifs du ministère en question en plus du chiffre de la République Française. Par exemple, le Ministère des transports est représenté par un paquebot, et le Ministère des télécommunications par un téléphone et une antenne de transmission. Le fauteuil du Président de la République est matérialisé par le chiffre de la République, les fasces de licteurs surmontées d'un bonnet phrygien cocardé et entouré d'une couronne de fleurs tricolores sur fond du drapeau de la nation. Le fauteuil présidentiel se différencie de ceux des ministres grâce au rouleau chiffré placé tout en haut du dossier. Cet ensemble était destiné aux tribunes officielles lors des défilés et des inaugurations.²⁵⁶ Cet ensemble traduit une réelle solennité. Le bois sculpté, dont la préciosité des dorures se marie au rouge des sièges, donne à l'ensemble un caractère traditionnel. En revanche, les attributs sur les dossiers montrent une forme de modernité. Les images qui font référence aux différents ministères donnent à chaque siège ses particularités. Mais d'une manière générale, la composition du motif renvoie inmanquablement à l'idée d'un blason. Les fauteuils devenant alors ceux de princes siégeant autour du chef d'Etat dont le fauteuil au dossier plus haut devient un trône républicain. L'or et le rouge renvoient aux couleurs symbolisant la royauté, dont on trouve les

²⁵⁵ Madeleine Jarry, *op. cit.*, p. 462.

²⁵⁶ Jean Coural, Chantal Gastinel-Coural, *Beauvais, Manufacture Nationale de Tapisserie*, Centre National des Arts Plastiques, Mobilier National, Paris, 1992, p. 110.

origines à la fois dans la pourpre impériale et la religion, comme peuvent en témoigner les mosaïques byzantines. Cette idée communément admise est devenue une norme, l'or et le rouge étant synonymes de pouvoir et d'apparat. Cependant, le décor du siège ne peut être vu que lorsque celui-ci est inoccupé. Fait évident, mais qui permet de mettre en avant, non plus la personnalité qui doit s'y asseoir, mais la fonction elle-même. Le personnage siégeant se retrouve dépositaire et par conséquent s'inscrit dans la temporalité des mandats, contrairement à la fonction qui, elle, perdure. Ces sièges, aux allures impériales, peuvent être interprétés non plus comme des trônes, mais comme des objets symbolisant des fonctions dont les postes seront occupés par d'autres, et ce, peut être dans un avenir proche. En voyant les fauteuils de cet ensemble somptuaire, il est aisé de deviner la fonction du ministre auquel il était dévolu. En revanche qui se souvient aisément de ceux qui s'y sont assis ? L'arrivée du Front Populaire au gouvernement de la France lors des législatives de 1936 a eu pour conséquence la remise de cet ensemble aux allures trop impériales ne convenant pas avec l'image des partis de gauche.²⁵⁷ Cet ensemble, bien qu'antérieur à 1945, donne à voir une interprétation de la théâtralité de l'apparat. Une tribune officielle est de fait une vitrine dans laquelle sont mises en scène la représentation politique et l'envergure qu'on veut lui donner.

Contrairement au mobilier servant à l'investiture, du Président de la République, réservé à ce seul usage, les sièges de cet ensemble peuvent être utilisés à différentes occasions, chaque fois que nécessaire. Il s'agit plutôt d'un ensemble itinérant que d'un ensemble éphémère. Il permet de définir le caractère éphémère de la représentation politique et de la théâtralité de l'apparat.

Les ensembles éphémères ne sont pas seulement des ensembles destinés à la représentation politique. Il existe des ensembles qui n'ont été conçus que pour un événement précis et dont la destination n'avait de valeur que d'être la définition et la vitrine d'un style français. C'est le cas des pavillons français pour les expositions universelles. Plus particulièrement les aménagements des pavillons français pour les Expositions universelles de Montréal en 1967 et d'Osaka en 1970.

²⁵⁷ *Ibid.*

L'aménagement du pavillon français de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967 n'est pas laissé au hasard. Jean Coural, l'administrateur du Mobilier National de l'époque avait demandé au designer Olivier Mourgue de proposer des modèles. Le salon d'honneur du pavillon français, que doit meubler Olivier Mourgue est triangulaire, et de sept mètres trente de côté dont deux des parois sont vitrées. La commande précise que doivent être fournis des modèles de sièges et de tables hautes et basses. Olivier Mourgue doit prévoir des plans à grandeur d'exécution, des études sur les matériaux à employer ainsi que le projet pour le décor du salon. Les prototypes sont exécutés par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. L'institution délègue ensuite la fabrication à une société extérieure, Airborne,²⁵⁸ qui édite trente fauteuils, dix poufs ainsi que six tables basses. Les meubles portent alors le label « Mobilier National ». Les fauteuils (fig.84) sont tout à fait typiques du style qui a marqué la décennie soixante : arrondis, bas, sans angle, tendu de tissus de couleur vive, sont les caractéristiques de ces fauteuils destinés au salon d'honneur. La structure interne est constituée de coques en polyester moulé, recouverte de mousse et tendue d'un tissu de jersey rouge vif entièrement déhoussable. L'assise et le dossier sont cependant séparés par une mince fente donnant un vide qui allège et rend le siège plus lisible. Les tables basses (fig.85) sont de la même rondeur que les sièges. Le plateau des tables hautes et basses est identique. En forme de huit, il rappelle la vue en plan d'un siège et d'un pouf juxtaposés. Le plateau, mince et lamifié blanc des tables tranche par son aspect léger à côté des formes enveloppantes des sièges. Le décor dans lequel prennent place ces meubles est relativement simple bien que visuellement très fort et très coloré. Au sol, Olivier Mourgue fait poser une moquette violette en coton et à longs fils. Le designer dessine aussi les luminaires qui sont placés dans l'espace triangulaire. Afin de tamiser les parois vitrées et conférer au salon un peu plus d'intimité, Olivier Mourgue fait installer des voilages de lin lamés argent réalisés spécifiquement pour ce lieu. À cet ensemble est ajoutée une tapisserie, (fig.86) spécialement tissée pour l'occasion par la Manufacture des Gobelins, dont le carton est signé Georges Mathieu. L'ambiance qui se dégage de cet aménagement est très feutrée. L'épaisse moquette, les voilages de lin, et les sièges recouverts de tissus, tout comme la

²⁵⁸ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 39.

tapiserie au mur, confèrent à l'espace une atmosphère capitonnée. Les couleurs employées, violet, rouge avec le blanc des tables et le graphisme de la tapiserie de Georges Mathieu sont aussi très forts dans ce décor tout à fait représentatif du style de ces années.²⁵⁹ L'ensemble apparaît alors résolument enraciné dans son époque. L'apparat ne passe pas ici par la pompe ou la grandiloquence. Il n'est pas ici question de mettre en œuvre un mobilier dont la réalisation serait luxueuse. La volonté est plutôt de mettre en avant un type de meuble que l'on veut moderne, actuel et proche des préoccupations domestiques des utilisateurs du moment. Il s'agit d'un décor et d'un style qui correspondent aussi à une mode de ces années, au développement des produits synthétiques, notamment certaines matières plastiques. Le salon d'honneur du pavillon français de l'Exposition Universelle de Montréal se veut vitrine d'une technologie appliquée au mobilier. Les coques de polyester qui constituent les sièges, recouvertes de mousses, doivent être la carte de visite de l'industrie du meuble en France. Le but est de montrer une sorte de vitrine d'un goût français qui est déjà bien installé et que le Président Georges Pompidou va médiatiser par le réaménagement d'une partie des appartements du Palais de l'Élysée. Ce type de mobilier se veut aussi d'utilisation pratique, agréable et facile à vivre, d'une mise en œuvre simple pour permettre des coûts de fabrication peu élevés afin que les foyers puissent l'acquérir facilement. L'ensemble créé ici devient une norme d'un style démocratisé, où toutes les sphères sociales sont meublées avec les mêmes meubles.

En 1970 est commandé la décoration et l'agencement du salon de réception du pavillon français lors de l'Exposition Universelle d'Osaka. C'est le designer Pierre Paulin qui est choisi. Le Mobilier National le charge de concevoir un mobilier destiné à l'aménagement du pavillon français. La commande concerne un salon d'honneur, un salon de réception ainsi qu'un bureau. Les prototypes sont étudiés et fabriqués par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National dès 1969.²⁶⁰ Le dessin du mobilier que propose Pierre Paulin repose sur des formes très simples mais en même temps très structurées. Le bureau du commissaire général de l'exposition (fig.78) est composé d'une table rectangulaire blanche en lamifié et laqué de blanc. Sa particularité est que les

²⁵⁹ GUIDOT, Raymond, *Histoire du design de 1945 à nos jours*, Paris, Hazan, p. 157.

²⁶⁰ *Plaidoyer pour le mobilier contemporain*, op. cit., p. 26

pieds cannelés à l'intérieur et situés dans les angles semblent avoir été pliés de manière à former la courbe qui les relie au plateau. Deux caissons (fig.79) de bureau montés sur roulettes sont ajoutés, l'un est noir, l'autre blanc. Le fauteuil (fig.80) consiste en une coque de polyester blanc moulé garni de mousse et tendue d'un tissu de jersey fuchsia. Le piètement en aluminium laqué blanc se compose de quatre pieds rainurés disposés en croix. Pierre Paulin, dans un gage d'unité, adopte une très grande unité formelle dans cet ensemble. Dans le salon de réception sont disposés des tables rondes basses (fig.82) et hautes (fig.81) dont le plateau en polyester blanc moulé est fixé sur un piètement en aluminium laqué blanc en tout point identique à celui du fauteuil précédemment décrit. Enfin, des fauteuils sont ajoutés afin de terminer l'agencement du salon. Le modèle de table ronde haute et basse est totalement identique. Seul le pied de la table haute marque la différence. La pièce maîtresse de cette installation est sans conteste le siège articulé (fig.83) dit Boudin Amphys.²⁶¹ Destiné à meubler le salon d'honneur, ce siège original est fabriqué en double exemplaire pour l'occasion et est associé aux tables basses. La banquette Amphys se compose de boudins de mousse de polyester recouverts de tissus de jersey coloré. Ces boudins sont fixés sur une structure métallique articulée qui permet de lui donner la forme que l'on souhaite. Le canapé Amphys se révèle être la quintessence de ce que peut être un meuble national. En effet, l'emploi des couleurs du drapeau national rend l'objet emblématique. Le boudin bleu, légèrement plus haut sert de dossier, tandis que le blanc et le rouge forment l'assise. Destiné à un salon d'honneur, le meuble est à la fois fonctionnel mais aussi symbolique car représentatif de la nation du pavillon qui l'abrite. Cette banquette est un meuble national, d'une part car il est fabriqué par l'institution, et d'autre part car il revêt les couleurs du drapeau. Grâce à la structure articulée qui peut lui faire prendre différents tracés, ce siège emblématique va jusqu'à devenir drapeau lui-même par ses courbes simulant celle d'un drapeau flottant aux vents.

Le but du pavillon national, lors d'une Exposition universelle, est de promouvoir le pays, les technologies, les savoir-faire, l'art et la culture. L'identité nationale doit y être forte. Elle se trouve ici renforcée dans le décor grâce au siège articulé bleu, blanc et rouge du canapé *Amphys*. Dans un pavillon de construction neuve,

²⁶¹ *Plaidoyer pour le Mobilier Contemporain, op. cit., p. 27*

l'aménagement du salon d'honneur avec ce siège produit un effet visuel sur le visiteur. Il le place tout de suite dans une situation de pompe. En effet, l'imposant drapeau bleu blanc rouge qui se déploie visuellement par le biais de ces deux sièges donne un caractère très officiel à l'espace de réception qu'est ce salon d'honneur. C'est par cet esprit, aux couleurs de la nation, que se crée un espace où le caractère officiel devient une expression de la théâtralité de l'apparat faisant ainsi de ce lieu un morceau de la France, et de ce qu'elle véhicule, sur le sol japonais.

Le besoin de mobilité et d'itinérance reste encore aujourd'hui une nécessité. La théâtralité de l'apparat nécessite pour les représentants de la République d'apparaître aux yeux du public et du monde dans un décorum cohérent avec l'image qu'ils veulent en donner. Afin de réactualiser cette image, il est nécessaire de renouveler certains ensembles comme ce fut le cas avec les sièges de la tribune officielle du 14 juillet.

À l'occasion du passage vers le nouveau millénaire, Jean-François de Canchy, délégué aux Arts Plastiques, voulait attirer l'attention sur le fait que le Mobilier National devait participer à cet événement. Il voulait que le Mobilier National puisse être chargé de la réalisation d'ensembles à caractère officiel. Dès 1998, le Président Jacques Chirac, pour marquer cette période choisit de faire développer deux programmes.²⁶² Le premier de ces deux programmes devait permettre la commande de sièges. Un ensemble de fauteuils et de chaises est effectivement choisi pour la tribune présidentielle du 14 Juillet. Il avait été plusieurs fois évoqué le besoin de changer les sièges de la tribune officielle du 14 juillet,²⁶³ en bois doré et velours rouge, qui ne convenait plus vraiment « au goût de notre temps.²⁶⁴ » Une commission spéciale a été mise en place pour travailler sur ces commandes. Son but était de définir tous les paramètres et le cahier des charges de cette commande d'envergure. En juin 1998, la commission a retenu trois noms pour concourir : Philippe Starck, Christophe Pillet et Kristian Gavaille. Philippe Starck qui s'est désisté a été remplacé par Olivier Gagnère. Les projets réunis firent l'objet d'un débat au sein de la commission qui rendit un avis motivé sur chacun.

²⁶² *Plaidoyer pour le mobilier contemporain, op. cit.*, p. 126.

²⁶³ *Ibid.*, p. 126.

²⁶⁴ *Ibid.*

Les avis furent transmis au Ministère de la Culture via le cabinet de madame Catherine Trautmann, qui souhaitait les examiner avant de les transmettre le à l'Élysée. C'est Christophe Pillet qui fut choisi. Il réalisa des modèles pour trois types de sièges. Un fauteuil (fig.70) pour le Président de la République, une série de fauteuils de hautes personnalités (fig.71) ainsi que des chaises de ministres (fig.72). Bien que les différents modèles soient identifiables, le dessin de chacun repose sur les mêmes principes décoratifs. Le dossier et l'assise des sièges forment une même pièce à la jonction toute arrondie. La coque est fabriquée en contreplaqué moulé sur lequel est apposé un placage en bois de louro preto.²⁶⁵ L'ensemble est garni de mousse recouverte de cuir ivoire, tout comme la garniture des accoudoirs. Le tracé des accoudoirs forme un angle de quatre-vingts dix degrés, rendant l'équilibre à l'angle arrondi de l'assise. Accoudoirs, pieds et coque sont revêtus de la même couleur du bois d'Amérique du sud donnant un fort contraste avec la douceur du cuir ivoire. Les pieds, garnis de sabots d'acier à leurs extrémités, ne sont pas tous parallèles. Les pieds arrière sont légèrement rejetés, ce qui enlève au siège une allure trop statique. L'ensemble conçu par Christophe Pillet pour la tribune présidentielle est d'une grande élégance. La sobriété et l'équilibre des lignes, le contraste des couleurs répondent à cette volonté du designer « de confort et de sérieux non austère²⁶⁶ ». De l'apparente sobriété se dégage une impression de classicisme correspondant à cette « discrétion formelle²⁶⁷ » voulue par le designer. Cuir ivoire, bois de louro preto d'Amérique du sud, ne sont pas sans évoquer une idée d'exotisme. C'est là peut être une expression de la passion du Président Chirac pour les arts d'outremer quand on sait l'implication que ce dernier a eu dans la création de ces meubles. En effet, la commande émane du Président lui-même. Le Président s'est personnellement investi dans le processus de la commande puisque c'est lui qui avait demandé à ce qu'il y ait une forme de hiérarchie. C'est lui aussi qui a fait le choix de cet ensemble. Bien que le processus de commande avait été délégué au Ministre de la Culture, Catherine Trautmann, le Président avait fait lui-même connaître son avis le 22 mars 1999.²⁶⁸ Il a choisi Christophe Pillet car il trouvait le projet élégant, à la fois contemporain mais empreint de classicisme. Les dossiers

²⁶⁵ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 100.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Pladoyer pour le Mobilier Contemporain, op. cit.*, p.126.

ont des hauteurs différentes. Le haut du dossier du fauteuil du Président de la République est à cent-six centimètres de haut par rapport au sol, le fauteuil de haute personnalité à quatre-vingt-dix-sept centimètres alors que la chaise de ministre a son dossier haut de quatre-vingt-dix centimètres. Le fauteuil du Président reste le plus haut conservant ainsi son statut de supériorité.

Cet ensemble peut se comparer à celui dessiné par André Fréchet et Emile Gaudissard. Les sièges de Christophe Pillet trouvent une même utilisation que leurs ancêtres, et de la même manière dans l'idée d'une hiérarchie recherchée qui prend corps à travers le meuble. (fig.69) Ici, elle reste discrète car la hauteur des dossiers ne diffère que de quelques centimètres. Les « modèles sont légèrement différenciés afin de respecter sans ostentation une hiérarchie nécessaire. »²⁶⁹ Il semble indispensable, selon la réalisation du designer, de placer le Président de la République dans une image de supériorité. Lorsqu'il reçoit des Chefs d'Etat, son siège une forme de supériorité à ces derniers alors qu'ils sont ses homologues. Son siège se justifie par le fait qu'il s'agit d'un événement national dont il est le premier représentant. La différenciation reste très discrète puisque seulement neuf centimètres distinguent ces deux sièges. Elle est à peine perceptible si l'on n'y prête pas attention. Il s'agit alors d'une hiérarchisation symbolique, contrairement au précédent ensemble où elle était plus ostentatoire du fait de la préciosité des matériaux employés. Cette norme se justifie du fait que lors de cette célébration, le Président Français se place comme étant celui qui représente le pays et la nation. La théâtralité de l'apparat se trouve matérialisée par le meuble lui-même. L'ensemble, avec tout ce qu'il véhicule, est le faire-valoir d'une hiérarchie qui se voit matérialisée à travers lui. Certes discrète dans le cas de cet ensemble signé Christophe Pillet, la hiérarchie des fonctions reste matérialisée par la hauteur des dossiers ou l'absence d'accoudoirs pour la chaise de ministre. Depuis le mandat de Jacques Chirac, des sièges de cet ensemble sont souvent utilisés par les Présidents pour différents événements comme des réceptions à l'Elysée. Par exemple, ce sont deux exemplaires de ces fauteuils qui ont été utilisés lors de la réception du Pape Benoît XVI à l'Elysée par Nicolas Sarkozy en 2008. Les deux sièges avaient été disposés dans la Salle des Fêtes de l'Elysée, sur une estrade, durant le temps des discours des deux chefs d'Etat. L'utilisation qui en avait été

²⁶⁹ *Mobilier National, 40 ans de création, op. cit.*, p. 100.

faite lors de la visite papale ne devait évoquer une quelconque hiérarchie puisque les deux sièges utilisés ce jour-là étaient identiques. La fréquente utilisation de ces sièges montre plutôt à quel point ces modèles sont appréciés. Il est vrai que leur allure, la simplicité des lignes alliée au confort des matériaux font que ces fauteuils s'intègrent aisément dans les décors anciens.

Dans la démarche de constituer un mobilier contemporain totalement mobile, il est indispensable de retenir la deuxième commande effectuée au début du nouveau millénaire. Le Président avait souhaité que soit commandé un salon mobile, destiné aux rencontres internationales. La demande formulait que ce salon puisse être complètement amovible et transportable afin de s'intégrer à n'importe quel lieu. Dès 1998, la commission mise en place par la délégation aux Arts Plastiques avait proposé à trois designers de concourir à ce projet, Sylvain Dubuisson, Martin Szekely et Ronan Bouroullec. Le projet de Martin Szekely est celui qui fut retenu par le Président de la République. (fig.73) Le projet devait naître à la condition que soient revues les dimensions des dossiers des fauteuils et des canapés, le Président, comme la commission les avait jugés d'une hauteur trop imposante²⁷⁰. Le souci d'intimité avait poussé le designer à proposer de très hauts dossiers. Cet ensemble devait répondre parfaitement aux besoins de réception du Chef de l'Etat lorsqu'il était en déplacement en France, ailleurs qu'à Paris. Il était effectivement difficile d'aménager des lieux qui n'étaient pas originellement prévus pour la réception. La configuration ne répondait guère aux besoins liés à la réception dans un salon et une ambiance plus feutrée et intimiste. L'Administrateur du Mobilier National, à l'époque Jean-Pierre Samoyault, justifiait, en 2001²⁷¹, en ces mots la nécessité de ce salon : « L'habitude, qui s'était instaurée depuis la présidence de François Mitterrand, de tenir des sommets européens ou bilatéraux dans diverses villes de France n'était pas sans poser des problèmes d'aménagement : ne pouvait-on pas tenter de concevoir, au moins pour un des salons de réunion un mobilier fonctionnel accompagné d'un décor mobile pouvant s'adapter à toutes les configurations.²⁷² » Il s'agit d'un ameublement uniquement destiné à l'intérieur. Ce salon peut être installé n'importe où et être

²⁷⁰ *Plaidoyer pour le Mobilier Contemporain, op. cit.*, p. 126

²⁷¹ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 71.

²⁷² *Plaidoyer pour le Mobilier Contemporain, op. cit.*, p. 126

configuré à la mesure du lieu dans lequel il est placé. Les cloisons peuvent être installées en cercle, complètement fermé, ou en un simple demi-cercle afin de créer un fond selon les besoins, grâce aux trente panneaux verticaux, plaqués de noyer bassam aux tons chauds. Assemblés les uns aux autres, les panneaux délimitent un espace de huit mètres de diamètre sur deux mètres soixante-dix de haut. (fig.73) Deux types de panneaux composent la cloison. Vingt d'entre eux sont simples et viennent s'intercaler entre dix autres dont la partie basse est pourvue d'une console. Le plan supérieur de la console est doté d'une lampe à fibre optique destinée à éclairer le panneau qui réfléchit ainsi la lumière. La lumière peut aussi servir à mettre en valeur les objets d'art qui peuvent être disposés sur les consoles. La couleur du bois donne une ambiance chaleureuse amplifiée par les meubles dont une série de trois fauteuils. Dans l'esprit d'un fauteuil club, le modèle de Martin Szekely est très simple.²⁷³ (fig.74) La structure de bois latté et de contreplaqué de hêtre est entièrement garnie de mousse puis tendue d'un tissu écru. Des pieds aux accoudoirs en passant par le dossier, tout le fauteuil est enveloppé dans le tissu. Les dimensions cubiques, de 83 centimètres, donnent une idée de confort et d'enveloppement propice à un échange cordial et chaleureux entre les utilisateurs. Associée à ces trois fauteuils, une série de huit chaises (fig.75) vient se disposer entre les consoles. Ces chaises sont destinées à accueillir les collaborateurs des chefs d'Etat ou d'éventuels interprètes. Comme les fauteuils, les chaises sont entièrement recouvertes du même tissu écru. Le piètement des chaises a la particularité d'être plein entre les pieds latéraux donnant en vue de profil une plus grande impression de stabilité et d'assise. Au centre de cet espace est placée une table basse (fig.77) dont le pied cylindrique en acier supporte un épais et large plateau de même forme recouvert d'une feuille de cuivre. Enfin, pour compléter l'ensemble, le designer a prévu une table lumineuse (fig.76) dans l'esprit d'un bout de canapé. Le piètement en acier est le même que celui de la table basse, tout comme le plateau circulaire en cuivre. Du centre de cette table s'élance une colonne de méthacrylate opalescent. L'éclairage programmable télécommandé prévoit quatre-vingt-dix-neuf combinaisons colorées. Martin Szekely apporte une attention particulière à l'ambiance lumineuse de cet espace. La lumière participe à structurer l'espace, surtout avec

²⁷³ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 71.

les lampes qui affleurent le dessus des consoles. La lumière verticale est réfléchiée sur le bois de couleur chaude et met en valeur les objets qui peuvent être exposés et sur lesquels le regard vient se poser. Dans cet ensemble, la lumière est travaillée au point de devenir aussi importante qu'un meuble. Les points lumineux variés et l'intensité variable des lampes créent une forme de théâtralité de l'apparat par la lumière. La simplicité des matériaux employés et la sobriété de l'ensemble ne sont pas ici synonymes d'austérité. Au contraire, tout est ici fait pour que l'ambiance soit la plus douce possible. La lumière y joue un très grand rôle, mais aussi les matériaux qui donnent un sentiment de confort et de détente. Les larges fauteuils un peu bas dans lesquels on s'enfonce doivent permettre aux utilisateurs d'avoir un espace de discussion intimiste, apaisée et détendue afin de privilégier les échanges cordiaux. Le caractère novateur de cet ensemble réside dans l'utilisation de la fibre optique et des diodes électroluminescentes appliquée à l'univers « domestique. » Dans le début des années 2000, l'emploi de l'éclairage par fibre optique est assez rare dans la sphère domestique, et passe pour une application haut de gamme. Ce luxe discret se manifeste dans la colonne lumineuse dont les couleurs doivent donner le ton à la rencontre qui se déroule entre ces murs amovibles. Au début des années du nouveau millénaire, la lumière colorée commence à entrer dans la décoration intérieure. La lumière n'est plus simplement blanche ou jaune comme l'obligeaient uniquement les ampoules à filament. La fibre optique et les diodes électroluminescentes, dont les couleurs se diversifient au tournant des années quatre-vingt-dix, sont adaptées à l'espace domestique, et permettent une nouvelle manière d'éclairer les intérieurs. Ce déploiement de discrète technologie de pointe se veut aussi vitrine puisque le Président reçoit dans ce salon un homologue ou un invité de marque devant lequel il doit, en plus de tenir son rang, vanter indirectement les mérites des savoir-faire de son pays. Cet ensemble peut être qualifié de mobilier diplomatique. En effet, le meuble sert de cadre à l'échange entre le Président de la République Française et les homologues qu'il y reçoit. L'ambiance créée par le salon permet aux échanges d'être plus cordiaux, moins retenus et plus apaisés que dans les circonstances d'une réunion de travail. La norme d'apparat qui se détermine ici ne passe plus par la pompe et l'ostentation mais par la technologie, par l'effet de la lumière travaillée, filtrée, réfléchiée et colorée, ainsi que par le confort des matériaux employés. L'idée d'apparat passe aussi par le fait que le Président Français puisse

recevoir dans son propre salon, lequel le suit dans ses déplacements internationaux. À l'image du mobilier de campagne de Napoléon I^{er}, le Président de la République peut se déplacer avec ses propres meubles où qu'il aille. C'est aussi une manière pour lui de s'assurer un certain confort lorsqu'il ne sait pas dans quelles conditions il va pouvoir s'isoler, si nécessaire, avec un hôte, pour mieux garder le contrôle sur un lieu qu'il connaît, qui lui est familier et propre, comme pour mieux maîtriser la conversation et les échanges qu'il va avoir avec celui qu'il reçoit. Dans la catégorie des ensembles éphémères, ce salon mobile illustre le plus parfaitement la survivance de ce qu'était l'itinérance de la Cour durant une partie de l'Ancien Régime.

3.2.2 – Tissages et porcelaines dans les intérieurs.

Dans le souvenir de l'itinérance, la tapisserie occupe une place prépondérante. Avec les tapis, ils sont les meubles les plus « transportables. » L'utilisation de la tapisserie dans les intérieurs avait cela de nécessaire quand les tentures isolaient les murs. Aujourd'hui, cette fonction est obsolète. Mais la tapisserie continue de participer à la théâtralité du décor.

La tapisserie, ce n'est pas uniquement le tissage de grandes pièces destinées à recouvrir les murs. Si cette utilisation a fait les grandes heures des Manufactures Nationales, il reste qu'une partie des réalisations est destinée à l'ameublement. Les bois de sièges reçoivent eux aussi des garnitures de tapisserie spécialement tissées pour eux. Cette application de la tapisserie au mobilier correspond à une longue tradition de tissage de garnitures. Dans la dynamique de la décennie 2000, le Mobilier National a souhaité renouer avec la création de modèles destinés à la garniture de meubles, pratique qui s'était quelque peu perdue depuis les années 1960.²⁷⁴

La tapisserie appliquée au mobilier n'est pas cantonnée aux seuls sièges. En 1997, un carton de tapisserie est acheté à Aki Kuroda, artiste japonais installé à Paris, et destiné à la réalisation d'un paravent à quatre feuilles. (fig.87) La commande à cet artiste, qui est aussi décorateur de théâtre, correspond à une volonté de la

²⁷⁴ 1997 – 2007, *Dix années de créations*, 12 mai 2007 – 30 septembre 2007, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 74.

Manufacture des Gobelins de renouer avec la tradition du paravent « tombée en désuétude.²⁷⁵ » Le tissage est exécuté par la Manufacture des Gobelins et la menuiserie par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. Le paravent se compose de deux faces qui ont été traitées en quatre feuilles, chacune mesurant 2 mètres de haut sur 1 mètre de large, couronnées d'une forme différente. Sur une face, des panneaux aux couleurs vives et unies se succèdent. Beige, jaune, rouge et vert sont les fonds de ces compositions minimalistes où figurent des silhouettes tantôt grandes, tantôt petites. La figure principale est placée à la fois sur le panneau rouge et le panneau vert. La figure élancée et épurée, soulignée de noir semble dans une attitude de déplacement. Sur le panneau jaune, seule figure une petite silhouette au dessin linéaire, alors que sur le panneau de couleur crème, ponctué de traits se détache une large forme en noir. Sur l'autre face du paravent, la composition est tout autre. Sur un fond bleu nuit se détachent des polygones blancs encadrant la forme d'une silhouette humaine, en position debout et soulignée de noir, située à la jonction des deux feuilles du milieu. Les tons de bleus sont variés, trois tonalités sont employées ici afin de créer comme des halos autour des polygones. La matière même du tissage, en aplat et en chiné, renforce cet effet de vibration des couleurs.

La simplification des formes liées à la puissance des couleurs unies donne à l'ensemble une forte présence graphique pour un paravent. La lecture visuelle, s'effectue sans discontinuité dans cet espace conçu par l'artiste, dans un univers où n'ont d'emprise ni l'espace ni le temps. La présence forte de ce paravent en fait un objet imposant dans l'espace. Là où ce type d'objet sert à dissimuler discrètement une partie d'un intérieur, celui-là prend une ampleur visuelle importante offrant à l'objet un statut particulier oscillant entre l'objet fonctionnel et l'œuvre d'art. Aki Kuroda, décorateur de théâtre offre ici une solution théâtrale à ce paravent, à mi chemin entre l'objet d'art et l'objet fonctionnel ou entre décor, scénographie et théâtralité ; digne héritier de cette tradition des arts décoratifs.

Plus communément, la tapisserie s'applique à la garniture de sièges. Très souvent, les garnitures habillent des bois plus anciens dont les tissus étaient usés.

²⁷⁵ Alberte Grynepas Nguyen, *op. cit.*, p. 146.

La garniture contemporaine propose alors une lecture nouvelle du meuble au regard de son passé, de la pérennité du bois ancien face à l'usure des garnitures.

Le décor du *Lit de repos pour une nymphe*, (fig.88) signé Paul-Armand Gette, est achevé en 2004 par la Manufacture de Beauvais. La méridienne est garnie d'une tapisserie dont le dessin représente des nénuphars blancs autrement appelés *nymphaea alba*. Le lit de repos évoque le milieu aquatique des nymphes censées s'y reposer et du milieu dans lequel se développe la plante qui y figure. Les tonalités des fils de laine et de soie donnent une l'impression d'une eau immobile. Des gris, des bleus et des verdâtres se mêlent pour rendre l'aspect de l'eau. Le dossier, Paul-Armand Gette le conçoit comme un tableau. Une fleur de nénuphar et ses trois feuilles semblent flotter à la surface de l'eau. Cette surface d'eau, bien que verticale, semble se poursuivre à l'horizontale sur l'épais matelas qui garnit l'assise. Sur le dessus du matelas figurent seulement des feuilles de nénuphars mais cette fois-ci vues par-dessus. La couleur de l'eau varie jusque dans l'épaisseur et est plus sombre au niveau du bois de lit. La réalisation de Paul-Armand Gette s'inscrit dans un projet du Mobilier national qui voulait renouer avec la tradition de la tapisserie sur des bois déjà existants.²⁷⁶ Ici, l'artiste choisit un bois aux formes simples, en citronnier, qui porte l'estampille de l'ébéniste François Jacob-Desmalter. L'idée de Paul-Armand Gette est de proposer la lecture symbolique d'une nymphe s'allongeant sur une nymphe : « L'utilisation de la méridienne reposera de manière imaginaire sur la surface de l'étendue lacustre, en quelque sorte nymphe sur nymphe !²⁷⁷ »

L'artiste compose ici un lit de repos dont la finalité fonctionnelle revêt une grande part symbolique. L'association que fait Paul-Armand Gette de son travail avec celui de François Jacob-Desmalter, donne au final un meuble élégant, inscrit dans l'esthétique du beau meuble et d'une haute qualité, inhérente aux Manufactures. Il en résulte un lit de repos qui pourrait être le fruit des meilleures années Art Déco. Cette impression peut être due au bois ancien qui renvoie indéniablement à une réalisation ancienne. Cela peut être au contraire le travail de l'artiste qui donne au bois un air plus contemporain qu'il ne l'est réellement. Paul-Armand Gette livre

²⁷⁶ Alberte Grynpas Nguyen, *op. cit.*, p. 146.

²⁷⁷ Commentaires de l'artiste sans le procès-verbal de la commission d'achat de cartons en date du 18 juin 2004.

ici un meuble dont la tapisserie s'inscrit pleinement dans son œuvre dont les questionnements tendent vers le paysage, la nature et la nymphe.²⁷⁸

D'autres artistes ont reçu la commande d'habiller des bois anciens. Les fauteuils *Le jour et la nuit*, achevés un an plus tard que la méridienne de Paul-Armand Gette, apportent une vision différente du rôle de l'utilisation de la tapisserie dans le mobilier. (fig.89) Signé de l'artiste Martine Aballéa, l'ensemble se compose de deux sièges dont les bois anciens sont garnis d'une tapisserie contemporaine. L'artiste veut ici renouveler la technique de la garniture de tapisserie. La maquette proposée par Martine Aballéa est un tirage photographique numérique retouché. Les sièges, dont des bois datés du XVIII^{ème} siècle dans le style néoclassique Louis XVI, ont été restaurés à la demande de l'artiste afin qu'ils puissent s'accorder avec sa création. Le bois de l'un est repeint en vert et partiellement doré. L'autre est en blanc avec une dorure à l'or blanc. Comme Paul-Armand Gette, la nature est aussi l'inspiration de l'artiste Martine Aballéa qui explique sa démarche par le fait que l'on puisse « selon le moment de la journée, pouvoir choisir l'un des deux fauteuils pour s'asseoir. Chaque fauteuil est d'une certaine manière l'inverse de l'autre. Verticalement symétriques, leurs bases sont une photo de feuillage colorisé, l'une étant l'image positive, l'autre, l'image négative.²⁷⁹ » Sur l'image tissée de la garniture du siège doré à l'or jaune, *Le jour*, les branches paraissent sombres, les feuilles vertes et le ciel semble clair. À l'inverse, pour le second fauteuil, blanc doré blanc, *La nuit*, l'image est inversée devenant le négatif de la première. Etant la même version en négatif, toutes les couleurs sont inversées. Les branches deviennent claires, et le ciel est très sombre. Cependant, dans l'image de *La nuit*, la végétation semble baignée dans une luminosité.

Dans les deux versions, la présence de certaines couleurs, comme le mauve, renvoie les deux images au-delà du réel. La représentation des végétaux n'est plus naturaliste. L'atmosphère qui se dégage de la représentation est irréaliste et propose une nouvelle dimension. La lumière semble ressortir de la composition qui la génère. Le résultat donne une interprétation nouvelle de la tapisserie de siège

²⁷⁸ *Artémis et les Nymphes*, Petit journal de l'exposition, Paris, Musée Rodin, 21 octobre-31 décembre 2011, *passim*.

²⁷⁹ Commentaire de l'artiste dans le Procès-verbal de la Commission d'achat et de commandes des cartons daté du 18 juin 2004.

associée à ces bois du XVIII^{ème} siècle. Ce duo de sièges comme le lit de repos précédent fait cohabiter un bois ancien avec une garniture contemporaine. Pour les sièges il est d'usage de remplacer, quand elle est abîmée ou démodée, la garniture par un tissu ou un tissage qui ne correspond pas forcément à l'époque du bois. C'est finalement le même parti qu'a pris Martine Aballéa. Ces sièges anciens prennent place dans l'époque contemporaine en recevant cette garniture de tapisserie. L'utilisation qui est faite ici de la tapisserie est une transposition d'images conçues par l'artiste dans la lignée de son œuvre. Le dialogue entre les deux époques fait de ces fauteuils des œuvres à part entière, les sortants du cadre fonctionnel dans la mesure où ils forment ensemble une image. Les deux fauteuils en tout cas ne peuvent être vus l'un sans l'autre. Ils forment désormais un ensemble à eux seuls, complètement cohérents. L'image étant la même sur les deux mais l'un étant l'inverse de l'autre – comme le jour et la nuit.

Le dernier exemple de cette série de commandes visant à rabiller des bois anciens, est unique en son genre. Non seulement de questionner la contrainte d'utiliser un bois ancien, Jean-Michel Othoniel sort du cadre de la simple tapisserie pour conférer à la banquette (fig.90) une nouvelle dimension, celle de l'œuvre à part entière, de la sculpture. L'artiste propose une vision nouvelle de la tapisserie en l'unissant à la broderie. La banquette, comme les exemples précédents, entre dans la série de commande du Mobilier National qui vise à réinventer la tapisserie de siège. Achevée en 2004, la banquette utilisée par l'artiste est un bois doré ancien sculpté par l'atelier Jeanselme²⁸⁰. Cette structure de bois, datée du Second Empire est un pastiche du style Louis XV, de ses pieds galbés et de ses typiques motifs de palmettes. Jean-Michel Othoniel fait tisser une garniture en fil de laine et soie de couleur beige clair. La teinture des écheveaux, en partie ligaturés, a permis l'obtention de fils dont la couleur est irrégulière. La couleur du tissage n'est donc pas la même partout évitant ainsi l'uni. Les changements de teintes servent l'animation du fond clair, destiné à recevoir la broderie. Fidèle à son art et à son langage plastique, Jean-Michel Othoniel propose sur toute l'assise une composition de perles de verre de Murano rouges et noires. L'ensemble est brodé à même la tapisserie par l'Atelier Conservatoire de

²⁸⁰ Alberte Grynepas Nguyen, *op. cit.*, p. 146.

dentelle du Point d'Alençon. La composition forme des lignes et des cercles gravitant autour d'un médaillon central dont le pourtour brodé de soie verte rompt avec l'alliance rouge et noire. Des chapelets de perles, détachés de l'assise tombent vers le sol. Aux extrémités pendent des perles plus grosses, rondes, en goutte, en forme d'hameçon ou d'anneaux. L'ensemble brodé sur la tapisserie rend la composition relativement précieuse. L'utilisation des perles de verre soufflé donne également une allure très élégante et riche, sans en enlever la fragilité. L'élégance de l'ensemble apparaît pourtant à travers la linéarité et la symétrie de la composition graphique. La netteté du tracé des broderies de perles, se détachant sur ce fond clair, offre à la vue un tableau abstrait. Le fait de broder des perles de verre à même la tapisserie, en laissant tomber vers le sol des chapelets de perles rendent l'ensemble trop fragile à une utilisation. Jean-Michel Othoniel sort la pièce de son contexte fonctionnel. La banquette ne peut alors être utilisée au mieux qu'en guise de décoration. Disposée dans un ensemble, la rutilance des perles est attirante pour l'utilisateur mais la fragilité de la broderie fait renoncer à utiliser le siège. Si elle est présentée seule, la banquette devient plus qu'un simple objet de décoration. L'intervention artistique est mise en exergue au détriment de l'aspect fonctionnel. Jean-Michel Othoniel détourne la banquette de son rôle fonctionnel pour en faire une œuvre d'art, une sculpture, une pièce uniquement destinée à être regardée. Le meuble n'est alors plus vraiment un meuble, il devient une pièce pour ne pas dire une sculpture ou une installation.

L'utilisation de la tapisserie contemporaine dans les sièges revêt des aspects parfois différents de la simple destination de la garniture. Les artistes suggèrent des propositions qui donnent à l'objet un nouveau statut, une nouvelle vision que la simple utilisation. Le contexte de la présentation du meuble s'en trouve ainsi changé. Il devient autre puisque la fonction utilitaire ne peut plus exister. Le meuble peut alors être vu comme un simple support, comme le serait une toile, mais le principe même de la fonctionnalité de l'objet ne peut exister que par l'objet. L'intervention de Jean-Michel Othoniel n'aurait pu avoir le même sens sur une tapisserie destinée à un mur. Ce type de travail, s'il avait été exécuté sur un tapis aurait été semblable, empêchant les pieds de fouler les broderies de perles, les matériaux y étant pour beaucoup. La place de la tapisserie dans le

meublier peut être un simple décor qui respecte la fonctionnalité de l'objet, ou bien une manière de proposer une vision nouvelle du meuble et de son statut. D'une certaine manière, sous l'Ancien Régime, le lit de la chambre de Louis XIV était le théâtre du spectacle du lever et du coucher du roi. Le lit devient un instrument de parade pour la représentation puisque le roi se relevait après son grand coucher pour vaquer à d'autres occupations. Il en va de même pour la banquette qui voit son statut changer la faisant passer d'une banquette utilitaire à une banquette de parade ou d'apparat.

La présence de tapis et de tapisseries dans les décors des palais républicains est fréquente. Pour ne pas dire omniprésente, l'œuvre tissée se trouve toujours être intégrée dans des décors, alliée à des meubles déjà en place. Distinction doit être faite entre deux types de tissage. D'une part, les œuvres nomades qui sont commandées sans attributions particulières et qui viendront compléter des ensembles au gré des besoins. Et d'autre part les œuvres de commande, c'est-à-dire des tapis et des tapisseries commandés spécialement pour une attribution spéciale, dans un lieu donné – à l'image d'une œuvre *in situ*. Autant la lecture d'une œuvre de commande se fait au regard du lieu dans lequel elle se trouve, autant les œuvres dites nomades peuvent en fonction de leur lieu de déposition, avoir plusieurs lectures possibles. Le statut des œuvres de commande est à nuancer, car elles finissent toujours par être remisées et parfois réutilisées avec d'autres pièces formant un nouvel ensemble réactualisé.

Le terme nomade convient parfaitement à la tapisserie et au tapis, dont c'est l'une des caractéristiques et dont Le Corbusier avait repris le terme dans la désignation de ce qu'il appelait ses « Muralnomad. »²⁸¹ L'antichambre du Premier Ministre à l'Hôtel de Matignon (fig.91) présente un tapis et une tapisserie nomades, c'est-à-dire sans destination initiale. La tapisserie, (fig.92) est signée Hans Hartung. L'œuvre, fidèle au langage graphique de l'artiste présente un enchevêtrement de lignes noires dont le dynamisme du graphisme et des épaisseurs contraste avec le fond rouge nuancé. La tapisserie est accrochée dans une antichambre aux murs recouverts de soieries jaunes et de lambris dorés en

²⁸¹ Romy Golan, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927 – 1957, passim.*

plinthe. Au plafond, un lustre à pampilles de cristal pend au-dessus d'un grand tapis (fig.93) dont le carton a été dessiné par Richard Texier et dialogue avec la tapisserie. Sur un fond de teintes de rouges, figure une succession de motifs, des caractères tenant de l'alphabet, dont le graphisme propose une lecture à qui le parcourt. Les lignes graciles de ces caractères, quasi typographiés, répondent à la vibration des coups de fouets qui lacèrent la composition de la tapisserie. Naît de cette union un langage codé propice à un déchiffrement, une attente. C'est là le propre d'une antichambre, espace de transition entre public et privé. Les meubles qui y sont disposés répondent à ce même esprit, à l'image de la table basse (fig.94) signée Martin Szekely, qui fut conçue en 1992 à l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National. L'antichambre est aussi meublée de sièges recouverts de tissu sombre.

L'agencement qui est fait ici permet une situation d'attente dans une ambiance confortable et chaleureuse, tout en conservant la théâtralité nécessaire à ce type de lieu. L'importante proportion de tissus et de tissages dans cette pièce caractérise très bien cette idée d'enveloppement. Les pièces de mobilier qui y sont déposées n'étaient pas prédestinées à cohabiter. L'ensemble formé de ces différents éléments est très cohérent, aucun élément ne semble rivaliser avec l'autre, même si la tapisserie d'Hans Hartung domine avec théâtralité. La notion d'ensemble se caractérise ici par la réunion de meubles hétéroclites mais qui une fois les uns avec les autres trouvent une entente et un dialogue cohérents. Chacun des éléments de ce décor n'avait pas de destination précise. Meubles nomades, ils trouvent dans cette antichambre un accord entre eux grâce à leurs couleurs, par exemple.

À l'image des deux fauteuils de Martine Aballéa, certaines pièces, bien que nomades, sont indissociables et ne peuvent être interprétés qu'ensemble. L'absence de destination à l'origine de la commande ne dispense pourtant pas la séparation de certaines pièces qui forment déjà un ensemble cohérent.

Commandées à Bram Van Velde, Le Jour et la Nuit (fig. 96 et 97) sont deux tapisseries tissées en haute-lisse à la Manufacture des Gobelins et tombées de métier en 1978. Mesurant 4,20 mètres sur 6,27 mètres, ces tapisseries sont le fruit des commandes systématiques passées auprès d'artistes par la Manufacture des Gobelins. Bram Van Velde est à cette époque un artiste dont l'œuvre est enfin

reconnue. Sur l'une et l'autre de ces tapisseries se développe un langage artistique de couleurs et de lignes colorées. Les camaïeux de bleu nuit, de noir et de gris de La Nuit répondent à l'éblouissante vivacité des jaunes d'or de son opposé Le Jour. Toutes deux sont des compositions abstraites de couleurs juxtaposées et dont le tissage a su traduire la délicatesse des transparences. Les deux compositions prennent place dans une construction en rectangle sur un fond beige donnant à ces deux tapisseries un caractère d'estampe où la signature de l'artiste, comme crayonnée, en bas à droite, renforce cette idée. L'ensemble, qui se compose ici des deux tapisseries, est conçu comme un dialogue entre les deux œuvres qui finalement n'en font qu'une. Le Jour répondant à La Nuit. La lecture de ces deux œuvres ne peut se faire que conjointement l'une à l'autre. La notion d'ensemble naît du dyptique, du dialogue entre les deux à l'image du tissage de la garniture de siège de Martine Aballéa Le Jour et La Nuit.

Dans le domaine des tapisseries et des tapis de commande, il est un exemple qui par sa monumentalité et l'ensemble qu'il compose avec les murs pourrait se passer de meubles. Ce tapis (fig.95) a été commandé en 1985 par le Ministère de la Culture pour le Grand Salon à l'artiste Pierre Alechinsky. Aux dimensions importantes, de plus de 8 mètres de long et plus 5 mètres de large, le tapis recouvre la presque totalité du sol du salon dans lequel il se trouve. La composition est très simple. Sur un fond ocre-beige se détache une large bordure dessinée de lignes blanches, de dessins et de traits. Un médaillon circulaire marque le milieu du tapis de ses entrelacs du même blanc que la bordure. La sobriété du tapis contraste avec le reste de l'œuvre du peintre habitué au foisonnement graphique.

Le tapis apporte de la sobriété face aux peintures de Pierre Alechinsky qui lui ont été commandées en même temps que le tapis. Le premier tapis a été réalisé avec la technique du tuftage. Il s'agit d'inclure des brins de laine sur l'ensemble d'un canevas à l'aide d'un pistolet. Le dos de l'ouvrage est consolidé à la colle pour garantir une meilleure résistance. La technique, peu conventionnelle pour la Manufacture de la Savonnerie permet de répondre rapidement à la commande afin de laisser les années nécessaires au tissage d'un tel ouvrage. L'exécution rapide par tuftage réduit les gammes de couleur au strict minimum et ne permet pas la qualité des points noués à la main. Le tapis de la Savonnerie n'a été achevé qu'en

2004. Il s'accorde avec les murs du Grand Salon recouverts des peintures exécutées par l'artiste dans des tonalités de bleu outremer. Le graphisme des peintures des murs, très expressif, les traits enlevés et nerveux de l'artiste offrent une composition forte, vive contrastée par le calme de la composition du tapis. Les peintures sont exécutées sur du papier marouflé au mur, dont la teinte grège évoque certains tons du tapis. Les peintures, sous forme de vignettes encadrées, propose une forme de récit. Le tapis, par sa plus grande simplicité rompt avec la le graphisme des murs. Ils forment un ensemble cohérent d'où naît une forme de théâtralité. L'ensemble constitué par le tapis et les peintures se suffit à lui seul. Ce salon a une fonction similaire à celle d'une antichambre puisque le bureau du Ministre s'ouvre sur ce dernier. Ce salon reçoit un agencement de fauteuils *Grand Confort* signé Le Corbusier.

Ce type d'ameublement alourdit l'ensemble mais apporte avec l'éclairage en source basse et indirecte une autre forme de théâtralité. On peut qualifier ce tapis de tapis *in situ*. L'interprétation de cette Savonnerie ne peut se faire au regard des peintures qui sont au mur. La lecture peut aussi être multiple lorsqu'il s'agit de tissages nomades, en fonction de l'endroit où ils sont placés et avec quelles autres pièces ils voisinent et surtout avec quels meubles, un sens nouveau peut être entendu. La lecture peut se faire différemment tout en restant à chaque fois pertinente.

Moins visible dans les décors, la porcelaine fait bien évidemment la part belle aux arts de la table. Les services qui sont créés, ou réédités sont mis à l'honneur auprès des invités. La tradition des réceptions et des dîners officiels respecte des rituels immuables. Cependant, au cours de leurs mandats, les présidents successifs ont su apporter nombre de changements dans le déroulement des repas, nécessitant l'adaptation des services de table.

Les commandes ou les réassorts des services de vaisselle sont fréquemment destinées aux ambassades. C'est en effet dans ces lieux que se joue le théâtre de la représentation de la France sur les terres étrangères. Les nombreuses réceptions qui s'y tiennent nécessitent un grand nombre de pièces de services. C'est aussi une manière pour la France de montrer une part de son savoir-faire dans le domaine des arts décoratifs et donc une forme de bon goût. Les attributions révèlent souvent des goûts différents très liés aux personnalités commanditaires

des services et des éléments de décoration. Les archives de la Manufacture de Sèvres conservent les échanges entre les ambassades et le Directeur de la Manufacture à propos des commandes plus ou moins urgentes.²⁸² Ce que révèlent ces commandes, c'est aussi le goût et l'image, des arts de la table, à travers les grands services porcelainiers, durant les réceptions. Vu le nombre important d'ambassades de France à travers le monde, la Manufacture de Sèvres doit répondre à d'importantes commandes qui parfois sont urgentes. Dans une lettre datée du 30 décembre 1960²⁸³, Henry Spitzmuller, ambassadeur de France en Turquie déplore auprès du ministre des affaires étrangères, alors Maurice Couve de Murville, le fait qu'il doive louer de la vaisselle à l'Hôtel Hilton afin d'avoir un même service lorsqu'il organise une réception. L'ambassadeur regrette aussi que la vaisselle soit marquée du nom de l'hôtel et que ce nom se voit sur les assiettes une fois le couvert dressé. L'ambassadeur avait dès décembre 1959²⁸⁴ passé une commande de grande envergure pour son ambassade de Turquie. Cette commande est réalisée sur le modèle du Service Uni, blanc, à décor de filets et fleurs. La commande comprend 96 assiettes plates, 40 assiettes creuses, 96 assiettes à gâteau, 2 soupières première grandeur, 2 plateaux, 8 légumiers, 4 saucières, 3 plats ronds de 29 centimètres, 3 plats ronds de 32 centimètres, 3 plats ronds de 35 centimètres, 3 plats de forme ovale de 35 centimètres, 3 plats de forme ovale de 45 centimètres, 40 assiettes à salade, 4 saladiers de première grandeur, 40 bols à bouillon, 40 soucoupes, 20 coquetiers, 3 sucriers à poudre, 2 plateaux étagère. Soit un total de 414 pièces. La commande stipule aussi, sur le même modèle un service de 390 pièces. Identique au précédent, s'y trouvent en moins 2 plateaux, les 20 coquetiers et les deux plateaux étagère. La commande comprend aussi des services à thé et à café. Le service à thé est réalisé sur la base du modèle Coupe, décoré en bleu et de la frise numéro 30. Il se compose de 2 théières, 2 pots à sucre, 2 pots à lait et de 96 tasses et leurs soucoupes. Le service à café est réalisé à partir du modèle Litron, décor bleu et frise numéro 30, il comprend 2 cafetières première grandeur, 2 pots à sucre, 2 pots à lait ainsi que 96 tasses et leurs soucoupes. Enfin, il est aussi commandé un service Ovoïde décor bleu filet et fleurs de 36 tasses à café avec soucoupes. L'énumération de cette commande

²⁸² Lettre du 30 décembre 1960, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁸³ *Loc. cit.*

²⁸⁴ *Loc. cit.*

permet ici de prendre conscience de la démesure d'un service de table destiné à une ambassade.

La forme du service Uni (fig.98), qui est le modèle de ce service, est datée du dernier quart du XVIII^{ème} siècle. L'assiette ronde se compose d'un bassin et d'un marli légèrement en pente. Le décor qui y est ici apposé se compose de simples filets bordant le marli et d'un semis de petites fleurs répandues dans le bassin. Les services à thé et à café sont bleus, (fig.99) ornés de filets et du modèle de frise numéro 30 (fig.100). En somme, il s'agit d'un service d'envergure destiné aux réceptions données à l'ambassade.

Le décor est assez simple, à la différence de certains dont les marlis sont décorés de lourdes frises d'or. Ici, le décor se veut discret mais sans être dénué de raffinement. L'idée qu'on se fait du goût pour les réceptions, se veut orientée vers un style recherché, tourné vers une idée d'un luxe, somme toute suffisamment discret mais bien visible tout de même. Le choix du blanc mise sur la sobriété et le mariage avec d'autres couleurs. L'ampleur du service est aussi la conséquence de la manière dont on se met à table dans le milieu du XX^{ème} siècle. Les services à la française se composent encore de nombreux plats dans une tradition culinaire héritée du XIX^{ème} siècle et de ses longs menus.

Les services de table ne sont pas que des rééditions d'anciens modèles décorés. Le renouvellement passe par la commande aux artistes. Comme pour la tapisserie, certaines commandes sont sans destinations précises. Les décors commandés peuvent alors être apposés sur différents services. En revanche, certains décors font l'objet de commandes spéciales.

Datée du 6 avril 1956²⁸⁵, une lettre du directeur de la Manufacture de Sèvres est adressée à Raymond Subes. Le Directeur lui demande la création spéciale d'une frise moderne en or. Cette frise doit orner un service destiné à l'ambassade de France à Londres. Le service devait s'accorder avec le revêtement du sol de marbre vert antique de la salle à manger. D'après la demande de l'ambassadeur, le service pouvait être de couleur grenat ou brique. Le directeur pensait que Raymond Subes serait « tout désigné pour créer cette frise moderne pouvant

²⁸⁵ Lettre du 6 avril 1956, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

s'associer à une décoration riche mais de style²⁸⁶ » et qu'il ne refusera pas son concours à « ce développement du rayonnement français à l'étranger. ²⁸⁷ » Le directeur ne justifie pas son choix. Il pense, avec son expérience et la connaissance qu'il a de la pratique de Raymond Subes, que c'est lui qui peut convenir pour ce travail. L'artiste est connu pour son œuvre de ferronnerie, et les qualités graphiques et de dessin nécessaires à cet art s'adaptent bien à la création de frises décoratives pour la porcelaine.

Le rôle de la porcelaine dans la décoration des ensembles, c'est de promouvoir les valeurs artistiques françaises qui sont encore très marquées par une forme de bon goût héritée d'un certain classicisme. La volonté n'est pas affirmée de vouloir mettre en avant des modèles de décors contemporains ou nouvellement créés.

L'idée même de l'élégance et du style prônés dans la lignée d'un bon goût français se manifeste encore dans les ambassades par les surtout de tables qui sont envoyés. L'ambassadeur de France à La Havane, Philippe Grousset²⁸⁸, dans une lettre du 16 avril 1955²⁸⁹, demande au directeur de la Manufacture de Sèvres de lui envoyer le motif central de *La Chasse* (fig.101) sculpté par Jean-Baptiste Oudry, artiste prolifique et très impliqué dans les manufactures royales au XVIII^{ème} siècle. L'ambassadeur souhaite cette pièce précisément car celle qu'il détient est « inutilisable.²⁹⁰ » Il le sollicite en ces termes « Vous contribueriez ainsi à l'élégance de mes dîners officiels²⁹¹ ». Dans sa réponse du 15 juin de la même année, Le directeur de la Manufacture de Sèvres lui envoie le biscuit qu'il demande et espère que ce surtout contribuera à « l'élégance de tous vos dîners officiels dont les échos retentissent sur les mers²⁹² ». Ce modèle de surtout, formé de plusieurs groupes représente sur chacun un chien en chasse assaillant un loup, un sanglier ou un cerf. Ce n'est pas le premier surtout envoyé à Cuba. Dès le 1^{er}

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Ambassadeur de France à Cuba de 1952 à 1959.

²⁸⁹ Lettre du 16 avril 1955, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁹⁰ Lettre du 15 juin 1955, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁹¹ Lettre du 16 avril 1955, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁹² *Ibid.*

février 1955, l'ambassadeur, dans une lettre adressée au directeur de la Manufacture de Sèvres se réjouit de l'envoi d'un biscuit *Le Couronnement de Bacchus*. Ce biscuit dit-il décorera « artistiquement²⁹³ » l'ambassade. Il souhaite en effet redonner « l'air de cette élégance qui devrait être inséparable de toutes maisons de France.²⁹⁴ » Les choix en matière de décoration pour les ambassades sont opérés par l'ambassadeur lui-même, où son épouse qui prend aussi une part active dans la tenue de la « maison ». C'est d'ailleurs dans une lettre du 21 Mars 1958²⁹⁵ qu'on apprend que madame Pierre Gorce, épouse de l'Ambassadeur de France au Cambodge, est venue à la Manufacture de Sèvres pour choisir des modèles de service ; Uni bleu décoré de filets et de la frise numéro 126 (fig.102). L'ambassadeur demandait aussi de « mettre sur les assiettes les caractères entrelacés R.F. en laissant le soin au directeur de choisir la typographie la plus appropriée²⁹⁶ ».

Dans les correspondances, on comprend que les choix des pièces décoratives, des modèles de services, d'assiettes décorées, répondent aux goûts personnels d'hommes et de femmes qui ont leur propre idée du bon goût et qui n'engage qu'eux. L'impression qui ressort des lettres est que les Ambassadeurs et leurs conjoints cherchent à montrer ce qu'est selon eux le bon goût français. Il est à noter tout de même que l'idée du bon goût qui émane de ces commandes se rattache directement à une décoration traditionnelle héritée des heures de gloire des Manufactures durant l'Ancien régime. Ce goût s'exprime dans des choix de sculptures figuratives comme celle de Jean-Baptiste Oudry. C'est par leurs choix qu'est véhiculée l'idée du goût et du style français *via* les ambassades et les dîners qui s'y tiennent. Exemple rare, sinon unique, où le directeur des Arts & Lettres est venu lui-même à la Manufacture de Sèvres, autorisé par Henri Gleizes Administrateur du Mobilier National, à venir choisir les objets qui conviendraient le mieux à la décoration en cours de la nouvelle ambassade de France à Pretoria²⁹⁷. Dans la décoration, il est aussi mentionné dans des lettres

²⁹³ Lettre du 1^{er} février 1955, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Lettre du 21 mars 1958, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Lettre du 5 septembre, Archives de la Manufacture de Sèvres, 1955, carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

d'archives²⁹⁸ que des vases sont transformés en pieds de lampe. Pour cela ils sont transmis aux services du Mobilier National qui va exécuter le montage du pied, l'électrification et la conception de l'abat-jour adéquat.

La porcelaine ne semble pas faire partie des commandes initiales. Par conséquent, les décors des services ne sont pas créés en cohérence avec la commande d'un ensemble. Quand un ensemble de meubles est commandé pour une pièce en particulier, pour le bureau d'un ministre par exemple, la porcelaine est souvent commandée après coup, ou est commandée de manière à accessoriser les décors et les dessus de cheminées. Vases, bibelots, cendriers, sont disposés çà et là sur les tables basses et les cheminées pour garnir et éviter peut-être une sensation de vide. Cela vient vraisemblablement du fait que les commandes effectuées par le Mobilier National ne comprennent jamais de porcelaine. Alors que les manufactures de tapis et de tapisserie ont une administration commune avec le Mobilier National, il apparaît visiblement plus simple de commander en même temps meubles et tissages. La cohérence des ensembles est intimement liée à ce fait. Il n'est jamais fait état de commandes de meubles qui associent conjointement des ensembles de porcelaine. Des partenariats sont établis entre les deux administrations quand certains meubles nécessitent des éléments en porcelaine, comme c'est le cas du bureau d'Olivier Gagnère.²⁹⁹ Le rôle de la porcelaine reste également moins primordial dans la mesure où elle est surtout présente dans les arts de la table. Les objets de décoration et sculptures sont commandés à part ou alors choisis après les aménagements de meubles et tapis exécutés. La notion d'ensemble se comprend différemment avec la porcelaine. Cette idée d'ensemble porcelainier passe essentiellement avec la création ou la réédition de services à destination des ambassades et des palais de la République. Pour des services de si grande envergure, il est possible de les nommer comme des ensembles porcelainiers puisque toutes les pièces qui sont exécutées portent les mêmes décorations. Différents modèles de formes peuvent cohabiter et former des ensembles dans la mesure où les décors peuvent être identiques sur ces pièces. Ces ensembles porcelainiers peuvent être décorés à la demande pour s'accorder

²⁹⁸ Lettre du 4 juin, Archive de la Manufacture de Sèvres, 1956 du directeur de la Manufacture de Sèvres à Madame Maurice Dejean épouse de l'Ambassadeur de France à Moscou.

²⁹⁹ Bureau plat créé en 1997, dont les pieds sont ornés de plaques de porcelaine.

avec une décoration déjà existante comme c'est le cas de cet exemple ci-dessus où pour l'ambassade à Londres où la vaisselle devait s'accorder avec le sol de marbre vert.³⁰⁰ Les ensembles de porcelaines peuvent être constitués en fonction des besoins et des demandes. Les éléments de décors en porcelaine viennent en complément et en appui aux meubles déjà présents. Selon les registres d'attributions³⁰¹, on peut aussi se rendre compte à quel point l'apport de la porcelaine dans les agencements rend les intérieurs plus vivants, plus habités. Les objets viennent compléter les ensembles par des vases, garnitures de cheminées, biscuits en guise de surtout sur les tables, vases montés en pieds de lampe et autres quantités de cendriers et de boîtes décorées disposées çà et là sur les meubles. La porcelaine est présente comme pour montrer que les intérieurs sont habités là où les meubles seuls ne le pourraient pas.

³⁰⁰ Lettre du 6 avril 1956, Archives de la Manufacture de Sèvres Carton U65, Liasse 1, Attributions Ambassades 1950 – 1960.

³⁰¹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Vaa17, Attributions 1936 – 1968.

CHAPITRE 4 – La nouvelle mise en scène du pouvoir

Relayés par la télévision et les journaux nationaux, parfois même du monde entier, les palais de la République se trouvent être les théâtres de la mise en scène de l'exercice des fonctions étatiques. Théâtralité, grandiloquence, rigueur du protocole, les réceptions et autres événements sont parfaitement réglés. Tout est prévu dans ces cérémonials, rien n'est laissé au hasard, les lieux sont choisis. Les réceptions se déroulent suivant un strict protocole et ce qui en est montré est relativement maîtrisé dans la mesure où les journalistes, accrédités pour assister à ces événements, sont placés aux endroits stratégiques afin de capturer des images sous certains angles et à des moments précis. Les réceptions et événements d'Etat sont organisés dans l'idée de servir une image des plus hautes fonctions, ou une action dans un domaine politique. D'une manière générale, et dans un cadre médiatique, la République s'affiche lors d'événements qui doivent pouvoir montrer une certaine image du pouvoir. La façon dont un Chef d'Etat reçoit un homologue lui permet de valoriser sa posture. Son but est de se montrer sous son meilleur jour, d'afficher une forme de supériorité ou du moins un statut qui le place en position de puissance. Ouvrir à la vue des médias les événements exceptionnels qui se déroulent dans les Palais de la République peut aussi avoir pour objectif de relayer une image positive, dénuée de tout discours politique et plutôt orientée vers l'idée d'un rassemblement national. Dans cette visée, l'architecture, le cadre, la décoration et tout ce que cela véhicule, jouent un rôle éminent dans la mesure où cela participe à la pompe des événements. L'image qui est renvoyée se doit aussi de montrer avec quelle cérémonie on accueille les hôtes de la République. S'organise alors toute une savante mise en scène qui doit montrer, tant aux hôtes qu'à ceux qui verront les images relayées, combien le pays est puissant, fort politiquement, culturellement et artistiquement. La mise en scène de l'exercice des fonctions étatiques repose sur les besoins de construire une image en corrélation avec l'idée même que le Chef de l'Etat se fait de sa propre fonction. La théâtralisation des fonctions étatiques affiche la forme de l'apparat. Les commandes en matière d'ameublement et de décoration montrent à quel point on souhaite mettre en place une théâtralité. Le décor et l'aménagement pouvant être révélateurs de l'importance que l'on accorde à une fonction exercée dans un

lieu donné. Dans tous les cas la théâtralité de l'apparat revêt un caractère politique fort, une ambition de se montrer ou de montrer la fonction sous un certain jour et qui va être au service des actions gouvernementales. Les commandes d'envergure se trouvent bien souvent avoir été le prétexte à des choix politiques et des volontés de donner une orientation nouvelle au pays. Les pièces d'exception se trouvent souvent être des meubles spécialement conçus pour des lieux choisis au caractère emblématique important. Aussi, la part belle est faite à l'image, de ce que l'on veut montrer à ce qui est montré malgré tout, les retransmissions télévisuelles sont une fenêtre ouverte sur les intérieurs des résidences d'Etat. Dans les films, s'agissant de documentaires autorisés, les meubles et les décors que l'on voit sans voir, se révèlent par l'intermédiaire de la caméra. Le meuble de ces hauts lieux devient alors l'objet de la mise en scène du pouvoir.

4-1 – L'image de l'État moderne.

4.1.1 – Les grandes commandes de la Présidence et des Ministères ou les facettes de la modernité.

La mise en scène, que ce soit celle de l'exercice politique comme celle d'une pièce de théâtre reste inhérente aux questions de décor, qui joue un rôle important puisqu'il est l'écrin même de la scène où se déroulent les événements. Ses caractéristiques révèlent l'importance qu'on a bien voulu accorder à la pièce, et le style qu'on a voulu lui donner. Le décor révèle également l'importance conférée à l'événement, à la fonction du lieu, ou encore au statut de ceux qui l'occupent. La théâtralité d'un lieu est liée à son aménagement. Les intérieurs, la façon dont ils sont aménagés, donnent une certaine image de ce qui doit se dérouler dans le lieu même, il s'agit de décors de circonstance. Dans le cas précis de l'exercice des fonctions étatiques, l'aménagement joue aussi un rôle important puisqu'il donne le ton et surtout la pompe aux événements. Mais plus encore, car au moment d'une réception, d'un événement retransmis par les images filmées, la théâtralité du décor devient le symbole et la représentation même de l'idée qu'on se fait de l'Etat. C'est pourquoi, dans les intérieurs sont souvent installés des

meubles d'exception, des meubles au caractère luxueux, de gigantesques tapisseries ou des porcelaines précieuses. Ces pièces cristallisent à elles seules la théâtralité du décor et les effets de mise en scène qui fixe alors à travers les images filmées des idées et des représentations de l'exercice des fonctions politiques.

Quelques grandes commandes ont aussi rythmé l'activité du Mobilier National et des Manufactures. Ces commandes d'envergure sont les expressions particulières de la théâtralité de l'apparat. Le remplacement des meubles anciens par des meubles créés par des designers marque le choix d'une différenciation et d'une volonté de montrer – pour une chef d'Etat – sa propre idée de la modernisation. Par exemple, dans le Salon Doré, bureau du Président de la République, le bureau plat signé de l'ébéniste Charles Cressent qui y trône, a une valeur patrimoniale puisqu'ayant été utilisé par des personnalités qui ont construit ce qu'est aujourd'hui la France. Modifier cet agencement est un acte fort et montre à quel point il est possible de « changer les choses » sans pour autant faire table rase du passé. C'est pourquoi les aménagements contemporains, avant de gagner les lieux les plus emblématiques ont d'abord fait leur apparition dans les espaces privés.

La commande la plus emblématique pour le Mobilier National, reste certainement celle de Georges Pompidou au début de son mandat présidentiel. Si Charles de Gaulle avait fait peu d'aménagement au Palais de l'Élysée par manque d'intérêt, ce n'est pas le cas de son successeur et de son épouse qui, eux, sont très attentifs et sensibles aux problématiques de décoration. C'est dans ce cadre-là, et dans la logique de sa politique de relance de l'économie que Georges Pompidou fait appel aux services du Mobilier National. Il souhaite en effet que l'institution lui propose un aménagement inédit et novateur pour le Palais de l'Élysée. Le couple Pompidou, est considéré comme le premier à faire entrer officiellement l'art contemporain et le mobilier de créateurs contemporains à l'Élysée. Cette démarche n'est pas anodine puisque le Président brise ici une forme de tabou. Il s'agit avec le recul de considérer cela comme une transgression. Georges Pompidou et son épouse Claude décident ensemble de l'aménagement dont ils aimeraient bénéficier, en choisissant un programme conséquent. L'entrée des meubles contemporains à l'Élysée s'est fait de manière très officielle, dans la mesure où cette commande est médiatisée, bien que destinée à un espace semi

public,³⁰² plutôt dévolu à des réceptions de petit comité. La commande en est alors d'autant plus importante puisque publique, de grande envergure et soutenant une démarche politique forte à l'égard du pays. L'installation du nouveau décor de l'aile Grévy au Palais de l'Élysée, garde sa valeur transgressive durant tout le temps où Georges Pompidou est Président de la République. Pourtant, il avait, avec son épouse, essayé d'établir une récurrence du mobilier contemporain sous les ors de la République en réaménageant l'Hôtel de Marigny, ainsi que les intérieurs du Fort de Brégançon. Son successeur le Président Giscard d'Estaing, peu enclin à ce style de meubles, retire les décors « pompidoliens » préférant les meubles plus anciens. Il faut attendre le premier mandat de François Mitterrand pour renouveler l'expérience du mobilier contemporain à l'Élysée. La commande élyséenne de Georges Pompidou se déploie dans l'aile Est et comprend plusieurs pièces dont la distribution n'a pas été modifiée.

Rappelons que c'est suite à leurs visites au Mobilier National que le couple Pompidou émet le souhait de faire appel aux services de l'institution. Jean Coural en est l'administrateur, c'est lui qui conduit le couple présidentiel durant la visite³⁰³. Le nouvel administrateur avait été nommé à ce poste par André Malraux. Les deux hommes se connaissaient bien et avait eu déjà l'occasion d'échanger longuement au sujet du Mobilier National, d'aménagements et la possibilité d'y créer un atelier dévoué à la création nouvelle. Durant la visite de Georges et Claude Pompidou au Mobilier National en 1969, Jean Coural avait remarqué que Madame Pompidou aimait beaucoup la nouvelle banquette Borne (fig.103) conçue par Pierre Paulin en 1968³⁰⁴. Ce siège circulaire avait été élaboré par le designer et le Mobilier National dans un partenariat avec le Louvre qui devait installer ce modèle de siège dans ses salles. Lorsque la commande a été décidée, c'est donc naturellement que Jean Coural s'est adressé à Pierre Paulin, qu'il connaissait depuis quelques années, suite à la collaboration du designer avec le Mobilier National pour une présentation à Oxford inaugurée par André Malraux. Il est intéressant de voir comment les liens entre les trois hommes ont influencé le choix du travail de Pierre Paulin pour cette commande d'envergure.

³⁰² Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 15.

³⁰³ Jacques Michel, « Le Président de la République et Mme Pompidou ont visité les Manufactures nationales », *Le Monde*, 15 octobre 1969.

³⁰⁴ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 13.

Pierre Paulin correspondait aussi parfaitement puisqu'il avait déjà créé des meubles dans cette esthétique des années soixante, aux formes arrondies, sans angles et recouverts de tissus aux couleurs vives. Cette esthétique nouvelle, à cette époque, correspond au plein développement du design en France, ce que Patrick Favardin appelle « cette aventure très française du siège en mousse recouverte de tissus.³⁰⁵ » Le principe de création des différentes pièces de l'Elysée est assez simple. Pierre Paulin imagine une structure qu'il a l'habitude d'utiliser pour la conception de stands éphémères. À partir de cette structure, il fixe tous les éléments de cloisons et des plafonds. Pour contrebalancer la neutralité des teintes utilisées par Pierre Paulin pour les salons et la salle à manger, on confie en 1971 l'antichambre à Yaacov Agam. Dès l'entrée, (fig.104) par les lames colorées, on distingue une œuvre cinétique totale. L'artiste déploie sur trois des murs (fig.105) des panneaux représentatifs de son œuvre. Au sol est installé un tapis de la savonnerie, recouvrant toute la surface de l'antichambre. Le plafond est composé de biseaux reflétant une lumière dont on ne distingue pas la source. Les installations de Pierre Paulin prennent place dans trois pièces. Le salon des tableaux, puis la bibliothèque Napoléon III et enfin la salle à manger. Le salon des tableaux a la caractéristique particulière de recevoir un traitement des murs identique au plafond. D'ailleurs murs et plafond ne font qu'un puisque le revêtement des murs forme une ondulation au plafond. Seul le mur du fond est traité différemment afin de recevoir l'accrochage de tableaux. Cette sorte de tente intérieure n'est pas la première expérience de Pierre Paulin en la matière. Le designer a en effet mis en application un projet qu'il avait proposé alors qu'il avait complètement repensé les intérieurs du studio Dior (fig.107) en 1967.³⁰⁶ Cette structure devait être installée dans le bureau du directeur artistique de la maison Dior, Marc Bohan.

Il est alors intéressant de remarquer comment le designer propose des solutions qui sont tout à fait représentatives de son travail. Que ce soit pour une société privée comme Dior ou pour le Président de la République, sa démarche reste identique. Là où le Mobilier National propose avec l'Atelier de Recherche et de Création un espace en dehors des exigences de rentabilité, Pierre Paulin aurait pu développer un projet qu'il n'aurait pas pu faire naître dans d'autres conditions. Or,

³⁰⁵ Patrick Favardin, *Steiner et l'Aventure du Design*, Paris, Norma, 2007, p. 186.

³⁰⁶ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 20.

il traite la Présidence de la même manière que la direction artistique de la maison Dior, ce qui montre bien la cohérence de son travail et surtout l'égalité ou la continuité de sa pensée à un moment donné. Le projet élyséen est dans la continuité de ses projets actuels ou le développement de projets antérieurs qu'il fait évoluer. C'est une manière d'assurer la promotion d'un répertoire de formes, un style et une esthétique qui doit être comme un modèle à suivre.

Faisant suite à l'antichambre dans la distribution, le salon des tableaux marque une vraie rupture par rapport au travail de Yaacov Agam. Les couleurs de Pierre Paulin sont plus neutres, plus apaisées par rapport à la tonitruance des couleurs de l'artiste cinétique.

L'éclairage du salon (fig.106) est placé au centre du plafond par des spots encastrés qui éclairent directement les tableaux, la blancheur du mur du fond jouant ainsi le rôle de réflecteur de la lumière qui baigne le salon de manière indirecte. Le décor confère au salon une ambiance feutrée, comme un cocon où les bruits sont étouffés. Le matériau permet aussi d'assourdir l'ambiance sonore. Les tissus tendus sur les murs absorbent toutes résonnances.

Cette qualité du lieu renvoie à l'atmosphère feutrée et de confinement que pouvait avoir un boudoir. Le salon des tableaux devient une sorte de boudoir moderne où les échanges peuvent se faire plus proches. L'aménagement, moins formel, permet aussi un relâchement propice à des échanges moins protocolaires. L'ensemble de siège baptisé « coussin » est relativement simple, composé de quatre canapés (fig.108) et quatre fauteuils. (fig.109) Les sièges sont constitués d'une structure métallique garnie de sacs triangulaires remplis de mousse et disposés en étoile et recouverts de cuir retourné de couleur beige chamois.

Ce type d'assise basse est très emblématique du style de ces années-là. Depuis la fin des années soixante, on aime les assises souples, plus proche du sol aux revêtements textiles, comme la moquette, dont la production va croissante suite à l'avènement des nouvelles matières synthétiques.³⁰⁷ Les sièges du salon des portraits sont donc représentatifs du style de ces années. Le corps plus libre peut se positionner à sa guise sur ces sièges laissant plus de liberté. Ce type d'assise, beaucoup moins formel, participe donc à rendre les lieux accueillants, plus privés

³⁰⁷ Raymond Guidot, *op. cit.*, *passim*.

et à créer une atmosphère détendue, vraisemblablement plus propice aux échanges. Des tables basses (fig.110) viennent compléter cet ensemble. Deux sont placées au centre des sièges et sont constituées d'un plateau circulaire en verre transparent trempé et fumé de couleur brune, posé sur un pied central en fonte d'aluminium formant de corolle. La peinture chamois clair qui le recouvre est assez particulière et très nouvelle pour l'époque. Il s'agit en effet d'une peinture « nextel » projetée sous forme de microbilles de polyester. Ce processus de peinture avait auparavant été utilisé pour la conception des cabines du programme spatial Apollo.³⁰⁸ Ce revêtement a été choisi pour son aspect, proche du revêtement des sièges, velouté et très mat. Deux autres tables, plus petites, sont placées en bout de canapé, et servent à recevoir des éléments de décoration. Le salon des portraits est également doté de jardinière en polyester blanc (fig.111) monté sur roulettes ainsi qu'un chevalet (fig.112) destiné à recevoir un tableau et dont le pied et le revêtement sont identiques à celui des tables basses.

La deuxième pièce, jouxtant la première correspond à la bibliothèque semi circulaire bien connue à l'Elysée. Cet espace (fig.113 et 114)) reçoit la fonction de fumoir dans les aménagements de Pierre Paulin. Lors de la commande, Madame Claude Pompidou avait émis le souhait de pouvoir recevoir dans ce lieu quinze à vingt personnes. Le designer propose alors de placer le long du mur en arc de cercle, des sièges bas semi-circulaires (fig.115) intégrés aux parois, soit un total de neuf places assises. À cela est ajoutée une série de quatre poufs avec dossier (fig.116) à l'assise identique aux sièges placés contre la paroi. Afin de pouvoir asseoir le nombre de personnes souhaité, un ensemble de sièges, des fauteuils de salle à manger, peuvent être installés dans cet espace, ponctuellement, cela afin de ne pas surcharger le fumoir en sièges en temps normal. Les piétements des poufs sont recouverts de la même peinture « nextel ». Le tissu qui garnit les assises, de couleur grège est identique à la toile tendue sur la structure qui forme la paroi en hémicycle. L'éclairage est produit par des appliques encastrées dans la paroi arrondie. Un variateur permet de doser l'intensité lumineuse selon les besoins. Deux lampadaires complètent le dispositif d'éclairage. (fig.119) Plus inattendue, une des sources lumineuses provient du centre de la table basse. (fig.117) Pièce centrale de l'ensemble, cette large table basse au plateau de verre circulaire

³⁰⁸ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 44.

transparent fumé brun, repose sur une étonnante fleur dont les pétales sont fabriqués à partir d'Altuglas³⁰⁹ blanc opalescent. Un meuble est également créé afin de recevoir un ensemble stéréo. Enfin, pour clore cet espace, à la manière d'un claustra ou d'un paravent, un meuble bibliothèque (fig.118) est placé entre le fumoir et le couloir. Ce meuble est composé de dix-neuf caissons en verre acrylique transparent fumé brun montés en quinconce les uns sur les autres en cinq rangs. Toute en légèreté et transparence, la bibliothèque permet une séparation nécessaire avec le couloir de circulation mais laisse l'espace ouvert à la fluidité de la circulation. L'ouverture sur le couloir rompt avec le confinement et l'intimité apparente du fumoir.

Le point d'orgue de cette réalisation élyséenne de Pierre Paulin est la salle à manger. (fig.120) Comme pour la bibliothèque, Pierre Paulin conçoit une enveloppe afin de dissimuler l'ancien décor. À la différence des parois de la bibliothèque recouvertes de tissus, celles de la salle à manger sont en polyester moulé. Les vingt-deux éléments, partent du sol pour se déployer jusqu'à se rejoindre au plafond (fig.122). Sur la totalité du plafond se déploie un gigantesque lustre (fig.121) constitué de tiges et de billes de verre, rattachés à une grille suspendue. Ces éléments reflètent la lumière du « plafond réflecteur en aluminium anodisé rose tyrien.³¹⁰ » Sous ce lustre immense se déploie un mobilier relativement simple, en adéquation avec le style des autres pièces. Les chaises (fig.123) et les tabourets (fig.124) sont pourvus d'un unique pied trilobé en aluminium recouvert de peinture chamois clair. L'assise est constituée d'une garniture de mousse recouverte de cuir retourné beige. Deux tables (fig.125) sont disposées dans la salle à manger et sont de même modèle que les tables basses du salon des tableaux, à une échelle différente. En effet, le dessin du pied reprend exactement le même modèle et soutient un large plateau de verre fumé transparent brun sombre. Une paire de dessertes fixe (fig.126) est également associée à cet ensemble. Fabriqués en bois et peintes du même ton chamois clair mat, quatre plateaux de même diamètre sont superposés. Une autre paire de dessertes, roulantes, (fig.127) complètent le dispositif. Ces deux chariots sont composés de deux plateaux de bois laqué gris beige retenus par quatre roulettes et un ruban de laiton. L'ensemble est complété par des jardinières et d'autres éléments comme le

³⁰⁹ L'Altuglas est un verre acrylique.

³¹⁰ Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, *op. cit.*, p. 119.

meuble sculpture Bar-Autruches de Claude et François-Xavier Lalanne. Ce meuble consiste en deux autruches blanches en vis à vis retenant par leur bec une plaque de métal sur laquelle repose un œuf. Le meuble est conçu en biscuit de Sèvres et en Maillechort. Le couple de créateur créa aussi un surtout de table en métal et biscuit de porcelaine représentant des canards et nénuphars.

L'aménagement proposé par Pierre Paulin est novateur pour l'Élysée. Jamais auparavant, il n'y avait eu d'aménagement semblable à celui-ci. La demande expresse du Président Georges Pompidou était que l'intervention du designer ne porte aucunement atteinte à l'intégrité des décors anciens déjà existants. C'est pourquoi, aujourd'hui démontés à l'exception de la salle à manger, les décors anciens de la bibliothèque sont toujours visibles tels qu'ils étaient avant les aménagements pompidoliens.

Cette démarche du couple présidentiel et du designer met en lumière la volonté du Président Georges Pompidou de montrer que la France est toujours au fait de l'art de vivre, du design et de la création en matière d'arts décoratifs. Les pièces de réception précédemment décrites correspondent à la deuxième phase du projet. En effet, avant de remodeler entièrement ces espaces du rez-de-chaussée, Pierre Paulin est aussi intervenu dans le réaménagement des appartements privés. Cette démarche illustre comment, les aménagements modernes, avant d'envahir la sphère publique, passe par le domaine du privé. Les nouveaux aménagements voulus par le Président Georges Pompidou symbolisent à eux seuls cette prise de position, cette volonté de moderniser la fonction présidentielle. En effet, ces espaces de réception, au caractère semi-officiel – dans la mesure où l'on ne pouvait y recevoir qu'une vingtaine de personnes – mettent en scène un Président qui ne paraît plus auréolé des ors anciennes du Palais de l'Élysée. Il s'agit là d'une véritable transgression. Tout en conservant l'intégrité de l'héritage patrimonial, le choix de Georges Pompidou est d'opérer un changement radical dans la manière de décorer la résidence officielle du Chef de l'État, pour recréer ensuite une nouvelle théâtralité dans la définition de l'apparat présidentiel. Les successeurs de Georges Pompidou, ont eux aussi eu à cœur de renouveler les décors intérieurs, tout comme ceux des ministères et ambassades de France à l'étranger.

Si le successeur de Georges Pompidou fait le choix de retirer les décors contemporains, ce n'est pas pour le remplacer par un nouvel agencement moderne. Il faut attendre l'accession de François Mitterrand à la Présidence de la République pour voir le retour de Pierre Paulin à l'Élysée.

Le Président Mitterrand, durant les deux mandats qu'il a exercé, à lui aussi fait appel aux services du Mobilier National pour meubler d'une part ses appartements privés et d'autre part son bureau. François Mitterrand voulait « faire entrer l'Élysée dans la modernité.³¹¹ » La première commande est lancée en 1982 par le ministère de la culture à destination du Palais de l'Élysée. La commande stipulait le réaménagement de cinq pièces des appartements privés au premier étage.³¹² Après l'examen d'une dizaine de dossiers par François Mitterrand, le projet est alors confié à cinq créateurs dont les styles et les approches en matière de design sont complètement différents. D'un côté, les designers Marc Held et Annie Tribel appartiennent à une génération plutôt qualifiée de classique.³¹³ Face à eux, la jeune génération³¹⁴ est représentée par Philippe Starck, Jean-Michel Wilmotte et Ronald Cecil-Sportes. Il est prévu, suite aux réalisations des appartements privés de l'Élysée, que les meubles soient édités dans le but d'être commercialisés : « Les meubles et les objets seront, comme on le souhaitait en 1972, édités et commercialisés. L'Etat mécène veut encourager au sommet innovation et qualité. Chacun des designers intervient dans une pièce. Ronald Cecil-Sportes aménage le salon pour la télévision (fig.128 et 129) avec pour mission d'introduire le high-tech à l'Élysée,³¹⁵ Philippe Starck propose un aménagement pour la chambre de Madame Mitterrand. (fig.131) Le designer associe son ami le peintre Gérard Garouste à son projet. (fig.132) Jean-Michel Wilmotte intervient pour la réalisation de la chambre du Président (fig.133) et le bureau de Madame Mitterrand. Enfin, Annie Tribel exécute l'aménagement de la chambre d'amis. Dans l'idée du Président François Mitterrand pour ce projet, « il n'est pas question d'officialiser un style. L'époque n'est plus aux certitudes esthétiques : la foi dans le progrès technique vacille ; on se méfie des matériaux nouveaux.³¹⁶ » Le

³¹¹ BRUNHAMMER, Yvonne, PERRIN, Marie-Laure, *Le Mobilier français, 1960 – 1998*, Paris, Massin, 1998, p. 66.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Yvonne Brunhammer, Marie-Laure Perrin, *op. cit.*, p. 66.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Le Monde*, 6 septembre 1983.

Président souhaitait que les aménagements de l'Elysée aient une valeur d'exemple. Il ne souhaitait pas que le décor soit le reflet de ses goûts ou de ceux de son épouse.³¹⁷

Le projet est alors vu comme une vitrine où sont exposés des meubles représentatifs de l'expression d'une modernité de l'époque. C'est-à-dire que le décor doit refléter un goût plus universel, pour être le reflet de ce qu'est la décoration en France à ce moment-là. Le décor de l'Elysée pour cette commande, bien que destiné à des appartements privés se voit conférer une valeur publique. Cette commande est destinée à être connue dans le domaine du design, une vitrine dans laquelle les éditeurs pourraient s'approprier certains meubles dans le but de les produire puis de les distribuer. C'est sur ce principe que repose également le projet de François Mitterrand. Il souhaitait que les meubles placés dans ses appartements puissent être édités afin d'être commercialisés.³¹⁸ Les meubles réalisés pour les appartements du couple Mitterrand avaient valeur de prototypes. La démarche du Président était une manière de renouer avec les origines de l'Atelier de Recherche et de Création, quand ce dernier prenait en charge l'élaboration des prototypes dans le but de soulager les industriels de cette charge de recherche. En réalité, peu de meubles réalisés pour les appartements ont été édités. L'un d'entre eux, le fauteuil club *Richard III* (fig.136) dessiné par Philippe Starck a été édité en 1984 par Baleri en Italie.

S'il n'est pas question d'établir un style officiel, c'est pourtant ce nouveau statut que l'on confère finalement aux aménagements et aux meubles des appartements privés de l'Elysée. En effet, les designers appelés à collaborer à ce projet sont jugés représentatifs des tendances du moment en matière de design et de décoration. Le Mobilier National et l'Elysée ne cherchent pas directement à imposer un nouveau style, mais essaient de d'être représentatif des tendances du moment pour les faire entrer dans la maison de l'Etat. Faire entrer ces nouveaux styles à l'Elysée, c'est offrir à ces créateurs une forme de consécration, une reconnaissance, qui sans en prôner un caractère de style officiel, leur offre une forme d'officialisation. Effectivement, les années quatre-vingts ne voient pas,

³¹⁷ SAMOYAUULT, Jean-Pierre, *À travers les collections du Mobilier national XVI^{ème} – XX^{ème} siècle*, p. 66.

³¹⁸ *Ibid.*

comme dans les décennies précédentes, un style fort et omniprésent dans les sphères de la décoration intérieure. Au contraire, c'est une des premières décennies où l'on peut voir naître différentes tendances, différents styles qui cohabitent, et où les designers affichent de réelles singularités pour se démarquer ou pour affirmer leurs propres styles.³¹⁹ Une forme d'expression de la postmodernité. C'est donc pour la variété de leurs approches que ces créateurs ont été appelés à collaborer pour les appartements de l'Elysée. Chacun à sa manière représentait la diversité du bouillonnement esthétique de cette décennie, une diversité de styles et de tendances qui cohabitent. L'idée qu'on se fait de la modernité dans les années quatre-vingts n'est plus l'apanage d'une école ou d'un style qui dominerait les autres. La diversité des styles se manifeste et coexiste comme une forme de pluralisme des styles. Les cinq designers réunis dans ce projet proposent chacun à leur manière de la variété de la création française à cette époque. C'est ainsi que l'Elysée se fait représentant de ces tendances en les faisant entrer dans ses murs pour permettre aussi à l'Etat mécène de propulser sur le marché des nouveaux meubles.

Le design des années quatre-vingts est aussi conséquent du deuxième choc pétrolier de 1979 qui met un frein à la frénésie du tout plastique de la décennie précédente. Dans cette remise en question de la création se pose conjointement le problème de la pérennisation de ce type de matériaux avec le temps. On ne connaît pas encore véritablement la manière dont les plastiques vont vieillir. On ignore, dans le domaine de l'habitat, la durée de vie de ces matériaux dont l'image véhiculée est celle du jetable. De plus, le prix des mousses, des matières plastiques issues de l'industrie pétrochimique reste fortement lié au prix du baril de pétrole. Le rôle de l'Etat est alors, par cette commande, de montrer les nouvelles formes et les nouveaux matériaux, comme l'avait fait Georges Pompidou, et de proposer une vitrine d'un design français.

Les projets, proposés par les créateurs, pour répondre à la demande de François Mitterrand, doivent manifester la variété de leurs approches respectives tout en garantissant l'unité que représente l'aménagement d'un appartement privé. Il est en effet courant de mêler des meubles dont l'origine stylistique et historique est parfois très différente ; et cela sans le moindre heurt.³²⁰ C'est cette tradition que

³¹⁹ Raymond Guidot, *op.cit.*, *passim*.

³²⁰ *Mobilier National, 20 ans de création, op. cit.*, p. 65.

les cinq créateurs veulent ici faire renaître en un même lieu dont l'unité sera identifiée par des concordances de matériaux similaires dans les revêtements, ou dans les choix de couleurs. L'espace et les transitions entre chaque pièce seront marqués par des choix identitaires et unitaires dans des coloris et des matériaux des murs et des sols alors que l'identité de chaque designer devra être perceptible dans chacune des pièces de l'appartement. Si les cinq designers doivent assurer la création des meubles et des objets, ils doivent aussi associer un artiste plasticien pour intervenir conjointement à leur travail respectif. Les œuvres des plasticiens devant s'intégrer harmonieusement à leurs créations. Ronald Cecil-Sportes disait de cette expérience que la commande qu'on lui avait confiée était qu'il « fallait donner [...] l'image représentative de l'architecture intérieure française d'aujourd'hui. [...] il fallait réunir une sorte de base de prototypes dans laquelle on pourrait ultérieurement puiser... une vitrine du meuble français.³²¹ »

Pour la chambre de Danièle Mitterrand, (fig.131) Philippe Starck créé en 1982, un ensemble qu'il baptise *Elysée*. Il se compose d'un lit, d'une table, d'une chaise et d'un fauteuil. Le lit est fabriqué avec une structure tubulaire métallique sur laquelle sont tendues des pièces de toile beige. Le bureau noir et la chaise assortie sont également réalisés à partir de tubes métalliques, la chaise est tendue d'élastiques et de toile. La pièce maîtresse du mobilier est sans doute le siège *Richard III*, (fig.136) version modernisée du fauteuil club. Moulé en polyester, telle une coque creuse, le fauteuil est ensuite gainé de cuir. Le prototype réalisé pour l'Elysée repose sur quatre pieds. Dans la version éditée ensuite par la maison Baleri, le fauteuil n'a plus que trois pieds, un seul à l'arrière. Les murs de la chambre reçoivent un traitement en deux tiers un tiers. Les deux tiers de la hauteur du mur, en bas, sont de couleur beige clair, en surépaisseur, formant ainsi une sorte de corniche dans laquelle est intégré un éclairage. Le tiers restant en haut du mur, ainsi que le plafond (fig.132) sont peints par Gérard Garouste. Le décor de peinture s'inscrit dans la tradition des plafonds peints. L'artiste, y peint des personnages sur le pourtour alors que le plafond est traité comme un ciel mouvementé.

La délicatesse de la palette de l'artiste complète celle du designer. La peinture qui commence en frise sur le mur pour se poursuivre au plafond, rompt la rectitude

³²¹ *Mobilier National, 20 ans de création, op. cit.*, p. 64.

des angles pour créer une sorte de voute. L'effet visuel donne l'impression que le plafond est rabaissé. Cet effet permet, dans cette pièce haute de plafond, d'apporter plus de chaleur et d'intimité, avec la lumière rasante et douce qui éclaire la peinture de Gérard Garouste.

Bien que relevant de l'espace privé, il s'agit d'une vitrine représentative d'un style français. Cette initiative est faite en vue de proposer des partenariats avec le monde industriel. Peu de meubles ont été édités, cela met en évidence que ce type de commande est en décalage avec les préoccupations réelles du monde de l'édition.

Les années quatre-vingts ont vu d'autres projets d'envergure, des commandes prestigieuses qui ont participé à la diffusion du modèle artistique français en matière de décoration. L'année 1981 est pour le moins emblématique puisqu'elle voit au moins deux grands projets. Celui de l'ambassade de France à Washington aux Etats-Unis puis celui du nouveau Ministère des Finances à Bercy. Quoi de mieux qu'une ambassade pour étendre et diffuser ce qu'est l'art français, et ce que la France véhicule en matière de décoration ? Suite à la construction de la toute nouvelle ambassade de France à Washington par l'architecte André Remonet, se met en place un grand programme destiné à l'ameublement des lieux. L'architecture d'intérieur est signée par Michel Boyer. Une fois les architectures terminées, une commission est créée en 1983, au Mobilier National, dans le but de choisir un programme de décoration pour le mobilier de bureau de l'ambassadeur.³²² Dix-sept créateurs sont choisis par le Mobilier National et la Délégation aux arts plastiques.³²³ L'administrateur du Mobilier National, Jean Coural, propose alors que l'institution prenne en charge une partie des financements dans le contrat d'étude et la fabrication d'une partie des prototypes. Après s'être réunie à plusieurs reprises, la commission choisit le projet de Jean-Michel Wilmotte. L'ensemble prévu par le designer comprend le meuble complet du bureau de l'ambassadeur. (fig.137) Le meuble se compose alors d'une table de bureau et son caisson de rangement, le fauteuil de bureau, un fauteuil visiteur, un canapé (fig.138) trois places, une table basse, un fauteuil bas (fig.139) chauffeuse. Ces meubles sont entièrement fabriqués par l'Atelier de Recherche et de Création

³²² *Plaidoyer pour le mobilier contemporain, l'Atelier de Recherche et de Création, op. cit.*, p. 83.

³²³ *Ibid.*

du Mobilier National. Les autres meubles sont fabriqués par des sociétés extérieures mandatées par le Ministère des affaires étrangères – qui s’appelle alors Ministère des Relations Extérieures – et sous le contrôle de l’Atelier de Recherche et de Création. Ce complément de meubles comprend une lampe de bureau et une lampe de salon, deux tapis et une table de bout de canapé.

Bien que les meubles soient sombres, la pièce semble baignée de lumière. Jean-Michel Wilmotte a pris le parti de concevoir un mobilier à l’apparence austère dans des tons noirs. Acier, bois ou cuir trouvent ici un savant mélange dans cette même non-couleur. Positionné autour et sur le grand tapis clair aux jeux de lignes noires et blanches, le mobilier s’organise dans l’espace aux lignes tendues mais sans froideur. Ligne droite et arc de cercle sont les caractéristiques des meubles qui composent l’ensemble. La table de bureau, dont le plateau de bois en partie gainé de cuir noir, révèle un piètement métallique en tubes d’acier. Les cylindres verticaux et les arcs de cercle sont ponctués de boules qui viennent rompre une éventuelle rectitude des lignes. On retrouve des cylindres dans les sièges notamment dans l’appui tête de la chauffeuse et le dessous de l’assise du fauteuil visiteur. Les sièges reprennent aussi les tracés en arc de cercle dans les accoudoirs ou le piètement du fauteuil visiteur. Les lignes droites, en plus d’apparaître dans le graphisme du tapis, sont sérigraphiées dans le plateau de verre de la table basse soutenu par des boules de plexiglas transparent. Le verre de la table basse apporte de la clarté à l’ensemble, tout comme le pied de la lampe de bureau composé d’un pied cylindrique en cristal transparent sur lequel est accrochée une coupe de métal noir en porte-à-faux, servant de réflecteur, retenue par une sphère de même matière. L’ensemble qui a pris place en janvier 1985 dans le bureau de l’ambassadeur a été complété par une bibliothèque réalisée sur place par les services de l’ambassade. Elle a été dessinée par Jean-Michel Wilmotte. Ce projet est très représentatif de la commande de mobilier contemporain, puisqu’il s’agit d’un aménagement pour une ambassade nouvelle.

L’année 1981 voit naître également un autre projet ambitieux. François Mitterrand, dès le mois de septembre annonce durant une conférence de presse le développement du Musée du Louvre. Pour cela, il souhaite que le musée puisse s’étendre dans tout le palais. Par conséquent, il faut trouver un nouveau lieu d’affectation pour les services du Ministère de l’Economie et des Finances qui

occupaient l'aile Rivoli depuis la fin du XIX^{ème} siècle. Le choix est fait de déplacer ce ministère sur les rives de la Seine, dans le quartier de Bercy, et de construire un bâtiment suivant les plans des architectes Paul Chemetov et de son associé Borja Huidobro. Un concours national d'architecture avait été lancé et 137 dossiers étaient en lice.³²⁴ La charge de la présidence du jury avait été attribuée à Guy Vidal, ancien directeur du budget et coordonateur de l'opération de transfert du Ministère. Le jury était composé de trois membres représentants du maître d'œuvre : le Directeur du personnel et des Services généraux, le Directeur de la Comptabilité publique ainsi que le Président précédemment cité. Participèrent aussi trois personnalités issues du monde de la culture et des médias : Yvonne Brunhammer, Conservatrice en chef du Musée des Arts décoratifs de Paris, Marc Emery, rédacteur en chef de la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, ainsi que Pierre-Yves Ligen, Directeur de l'Atelier parisien d'urbanisme pour la Ville de Paris. Enfin trois architectes complètent ce jury : Yves Lion, Roland Simounet et James Stirling.

Dès 1985, le Ministère avait décidé de faire réaliser les décors intérieurs par des créateurs contemporains. Ce sont en effet quatre ministères qu'il faut meubler répartis dans les différents étages du bâtiment. Au mois de décembre 1985, la commission du Mobilier national statue sur le choix d'Isabelle Hebey, d'André Putman et la société Ecart. Le Mobilier National engage alors des financements dans les contrats d'études avec les deux designers. Alors que les projets sont bien engagés, le projet est suspendu par le ministère. En effet, le Ministre d'Etat – Edouard Balladur – souhaite que son ministère reste dans l'aile du Louvre, rue de Rivoli. Ce n'est qu'après la réélection de François Mitterrand à l'Élysée en 1988, que le projet peut enfin se poursuivre et voir le jour. La fabrication des prototypes et des ensembles se concrétisent et prennent place dans les lieux durant l'année 1989.

Le ministère des Finances est confié à Isabelle Hebey. Le projet qu'elle doit mener concerne le bureau du ministre, celui du directeur de cabinet, le secrétariat ainsi que le bureau de l'huissier, soit une surface de 250 mètres carrés à aménager. La décoratrice conçoit, en totalité, vingt-cinq modèles destinés au ministère du

³²⁴ <http://www.economie.gouv.fr/patrimoine/bercy-avant-bercy> Site internet du Ministère de l'Economie et des Finances. Dernière consultation le 02.04.2015.

budget situé au cinquième étage. En 1989 lui est aussi commandé aussi un ensemble pour les bureaux du Secrétariat d'Etat à la Consommation situé deux étages plus bas, soit 250 mètres carrés également. Les meubles sont assez semblables pour le Ministère et le Secrétariat d'Etat, les formes son parentes et les styles dans un même esprit. Seuls les bureaux sont très différents. Si celui destiné au Secrétariat d'Etat (fig.141) est en bois clair de poirier incrusté de nacre et de poirier noirci, symétrique, celui du Ministère du Budget (fig.142) est complètement différent, asymétrique. Le bureau est davantage marqué par une forme de rigueur . Une structure prismatique de freinte teintée gris sombre sert de pied au plateau de freine teinté gris clair retenu à l'autre extrémité par un pied de même largeur que le plateau. La rigueur des deux tonalités de gris est renforcée par les lignes d'ébène incrusté sur les chanfreins du bureau.

Ce principe décoratif se retrouve dans les autres meubles de bois, la bibliothèque ainsi que le meuble télévisuel. Les tonalités de gris confèrent à ce bureau un aspect qui peut paraître froid, mais la géométrie et le jeu de lumière qui joue sur la texture du bois rendent l'ensemble moins austère, plus noble. Les fauteuils, que ce soit celui du bureau (fig.143) ou ceux destinés aux visiteurs, (fig.144) sont fortement marqués par l'esthétique des meubles de bureaux en plein développement dans cette décennie. Monté sur six roulettes et un vérin, le siège est entièrement gainé de cuir gris alors que les fauteuils visiteurs, eux aussi montés sur roulettes, sont en cuir noir. La bibliothèque (fid.145) reprend le même principe décoratif que le bureau avec d'un côté une structure pleine servant de rangement et de maintien aux planches des étagères retenue à l'autre extrémité par une structure tubulaire. L'ensemble paraît assez austère et strict, mais fait preuve d'une réelle richesse décorative.

Pour le ministère duquel elle doit concevoir le décor, André Putman propose vingt pièces de mobilier destinées à l'aménagement du sixième étage. Pour le Ministère des Finances, le contrat prévoit l'aménagement du bureau du ministre, (fig.147) celui du directeur de cabinet, du secrétariat et du bureau de l'huissier. Et comme pour Isabelle Hebey, en 1989, on lui attribue l'aménagement d'un second ministère, celui du Commerce Extérieur au quatrième étage. Une même surface de 250 mètres carrés est à aménager. Comme précédemment, le Mobilier National prend en charge le financement de l'étude ainsi que pour la

fabrication du bureau (fig.148). Le reste du mobilier est à la charge du Ministère de l'Economie. Les deux ensembles conçus par André Putman sont identiques pour les deux ministères. Chaque ensemble se compose d'un bureau et du fauteuil assorti, d'une table de conférence et de ses chaises. Deux petites consoles, un large canapé et des fauteuils visiteurs complètent le tout. Le bureau (fig.148) adopte un design relativement simple. Les deux plateaux superposés, en léger arc de cercle, permettent à deux petits tiroirs de prendre place dans l'interstice. Le plateau est soutenu par un panneau à l'avant servant à fermer le devant du bureau, et deux pieds cylindriques de métal permettant aux deux caissons latéraux de pouvoir pivoter sur cet axe.

Afin de mieux différencier les deux ensembles, André Putman propose de jouer sur le positif et le négatif. Pour l'ensemble du Ministère des Finances, la table de conférence, comme le bureau est en bois blond, en chêne cérusé. Fauteuils et canapés sont tapissés d'un tissu plus sombre au fond couleur taupe et semis bleu foncé. Au contraire, pour le Ministère du Commerce Extérieur, au quatrième étage, le bois choisi pour la table et le bureau est plus sombre, en aniégré teinté noir, alors que le canapé (fig.149) et le fauteuil (fig.150) sont recouverts d'un tissu à damier noir et blanc. Les sièges visiteurs et la table basse (fig.151) sont identiques. Conçu sur base cylindrique de métal, au centre de laquelle s'échappe une source lumineuse, le plateau circulaire en verre de la table basse est simplement retenu par un trio de tiges métalliques.

Les grandes commandes illustrent la capacité du Mobilier national à pouvoir répondre à tout type de demandes. Elles prouvent aussi combien il est important pour l'Etat de se faire la vitrine de la modernité afin de s'afficher comme un Etat moderne. Les commandes destinées à des bâtiments nouveaux bousculent les préjugés de la prédominance des ors anciennes et montre qu'une nouvelle mise en scène du pouvoir est possible.

4.1.2 – Grandiloquence et pièces d'exception.

La tapisserie, de par son histoire et sa place dans les traditions décoratives, fait la part belle aux pièces d'exception. Il est en effet dans la tradition de la tapisserie française, d'exécuter des tentures de grande dimension puisqu'elles avaient pour fonction de couvrir des murs entiers. Aussi, cette démesure perdue encore de nos jours dans les tissages qui sont exécutés sur les métiers des Manufactures Nationales, la tapisserie tenant encore une place importante dans la décoration des palais républicains. La tapisserie donne lieu à des tissages parfois monumentaux, que ce soit pour une destination précise ou simplement du fait des techniques les mieux adaptées dans la translation du carton au tissage.

Dans les commandes d'envergure, il est indispensable de mentionner le tapis et l'installation réalisée par Yaacov Agam à l'Elysée. La vivacité des couleurs correspond à l'image que l'on peut se faire d'une antichambre, c'est-à-dire un lieu où le visiteur attend d'être reçu et où il doit être déjà impressionné. L'œuvre revêt un caractère inattendu dans un palais où l'on s'attend à trouver des décors anciens. L'antichambre a un rôle de passage, c'est une transition vers un lieu plus privé. La fonction de cette antichambre reste proche de celle de l'Ancien Régime et de ses successions de pièces d'attente, avant d'atteindre celle où se situait le roi. L'antichambre doit préparer à l'intimité. C'est le lieu où doit se manifester une expression de grandeur, que ce soit celle du chef de l'Etat ou du pays qu'il représente.

L'œuvre de Yaakov Agam, implique un déplacement du spectateur, l'antichambre prend alors une valeur initiatique, transition d'un espace public vers un espace privé. Basé sur un jeu de 189 couleurs, le tapis, dont la maquette a été peinte par l'artiste, a été tissé par les ateliers de la Manufacture de la Savonnerie, et a été achevé en 1974. Yaacov Agam conçoit ici un univers enveloppant qui porte le visiteur dans une sorte de flottement. L'aspect qui se dégage de cette œuvre est impressionnant, étant le premier espace traversé par le visiteur. Cette pièce marque comme un sas. Avant de pénétrer dans l'antichambre, il faut entrer dans l'Elysée par le fameux perron puis par le vestibule d'entrée tout de marbre et de

Pierre. La transition est brutale, l'antichambre tient lieu de passage entre un décor hérité du XVIII^{ème} siècle et les salons de réception de Pierre Paulin.

L'antichambre de Yaacov Agam fait partie de ces œuvres où l'art de l'artiste se manifeste dans toutes les dimensions de la réalisation donnant à l'espace un caractère très fortement imprimé de sa démarche artistique et du mouvement cinétique. L'idée du mouvement et du déplacement symbolique, offre au lieu toute sa grandiloquence qui s'exprime ici très fortement. Ce qu'il propose est à la limite entre l'ameublement et l'installation d'art contemporain, c'est là le moyen donner une impression de déstabilisation.

S'il existe des tapisseries tissées par des ateliers privés d'après des œuvres de Yaacov Agam, le tapis de la Savonnerie reste le seul, marquant dans l'œuvre de l'artiste un cas unique et singulier.

Dans le domaine des œuvres tissées, il est une tapisserie dont les dimensions en font un exemplaire exceptionnel. Plus de 22 mètres de long ; c'est la dimension d'une tapisserie monumentale dont le carton est signé de l'artiste François Rouan. La commande a été effectuée dans le cadre du nouveau Ministère de Bercy. L'œuvre (fig.152, 153 et 154) tissée en haute lisse par la Manufacture des Gobelins, est en réalité une double tapisserie. L'ensemble se compose d'une partie gauche *Composition I* de 2,65 mètres de haut pour 9,61 mètres de long ainsi que d'une partie droite *Composition II* de 2,66 mètres de haut pour 12,60 mètres de long constituée en deux parties – l'une de 7,20 mètres, l'autre de 5,40 mètres. Les cartons ont été achetés à l'artiste en 1984, la mise sur le métier est effectuée l'année suivante pour *Composition I*, et en 1989 pour *Composition II*. La tombée de métier est respectivement effective en 1992 et 1997, soit plus de dix ans après la commande. Les deux compositions sont tissées simultanément et conjointement. L'axe central correspondant à ce qui devait être l'angle des murs sur lesquels les tapisseries devaient être placées. L'artiste peint à droite puis à gauche de l'axe. La tapisserie présente une gamme de coloris réduite, d'ocre beige et de noir rehaussé de blanc, de jaune, de marron et de rose, les compositions présentent des assemblages de paysages et de personnages et des architectures vus en visions éclatées, parfois juxtaposées, provoquant des rythmes graphiques. La répétition rythmique est traduite par les bandes plus ou moins larges, et la fragmentation des images brise stricte la narration. Les éléments sont diversifiés

de sorte qu'il n'est pas possible de reconstituer une image identifiable. Les textures et les matières sont rendues par les jeux de hachures, de lignes croisées plus ou moins espacées. Le dessin fait uniquement de lignes et les rehauts de couleurs n'est pas sans évoquer la blondeur de certaines gravures. Le foisonnement des lignes remplit tous les espaces ne laissant aucun vide. Le dessin, bien qu'assez sec, remplit toute la surface et donne ce sentiment de plénitude face à un tissage si grand. La tapisserie se fait enveloppante, englobant tout le champ de vision, à la manière des panoramas du XIX^{ème} siècle ou de tableaux gigantesques comme *Nymphéas* de Claude Monet. L'œuvre qui couvre tout le mur, transforme l'architecture pour offrir un nouveau point de vue. La monumentalité de ce tissage donne toute sa stature au salon de l'Hôtel du Ministre au Ministère de l'Economie, des Finances et de l'industrie, à Bercy, où il est déposé. L'aspect chaleureux n'est pas non plus à exclure et est produit par la matière, laine, qui constitue le tissage, dans un environnement architectural composé de verre et d'acier.

La tapisserie, par sa forte présence apporte de la théâtralité, une dimension plus solennelle au décor participant ainsi à la pompe du lieu et de la fonction. Les dimensions importantes imposent la tapisserie dans le décor qui n'est plus un simple accessoire meublant. La démesure s'impose à la vue du visiteur qui doit se sentir noyé face à cette tapisserie.

Le Ministère des Finances, suite à son installation sur les quais de Bercy, a bénéficié d'autres commandes dont celle également monumentale, signé de Pierre Soulages. Commandées dès 1987, c'est dans la grande salle des commissions qu'ont été accrochées les deux tentures, (fig.155 et 156) couvrant à elles deux plus de 20 mètres de long, chaque partie mesurant 10,70 mètres par 4,30 mètres. Formant deux panneaux, ces deux tapis muraux, tissés par la Manufacture de la Savonnerie, se font face à chaque extrémité de la pièce. Fidèle à son langage plastique, Pierre Soulages propose ici une composition faite de bandes verticales et obliques entrecroisées. Les couleurs se chevauchent et se mélangent par transparence. Les couleurs sombres des teintes évoquent les œuvres peintes au brou de noix que l'artiste réalisait dans les années 1950. À la date des commandes, cela fait à peine dix ans que Pierre Soulages ne travaille plus qu'avec

ce le même pigment noir qu'il nomme l'Outrenoir.³²⁵ Cette maquette destinée au tissage est donc dans l'œuvre de l'artiste une manière de renouer avec ses travaux antérieurs.

Les coloris, oscillant entre des marrons et des noirs, révèlent toute leur intensité et leur profondeur. La texture du velours de ces deux tapis muraux, correspond parfaitement à cette profondeur des teintes jouant avec la lumière qui seule permet au champ coloré de se déployer dans des teintes subtiles et transparentes. Les couleurs sombres de ces deux tentures donnent un caractère très austère à l'œuvre surtout dans de telles dimensions. L'aspect que renvoient ces deux tapis muraux donne à la pièce une sorte d'aplomb, qui confère à l'espace une théâtralité. Ces deux tentures permettent la grandeur et la grandiloquence qui fait de la Salle des Commissions, où ces tapis sont exposés, un centre important dans l'institution.

Avec ces tentures de Pierre Soulages, l'œuvre tissée, monumentale, visuellement très présente, prend une nouvelle dimension. L'apparat est ici véhiculé par d'autres moyens, ceux de la tapisserie monumentale de Pierre Soulages³²⁶ de par les dimensions et la monumentalité de la composition. La théâtralité de l'œuvre est reflétée alors dans toute la pièce, créant ainsi un apparat nouveau qui, sans être aussi brillant que les ors anciennes, prend toute sa place et donne toute sa grandeur à l'institution dont elle est l'hôte non sans contemporanéité.

Alors que la tapisserie, de par ses larges dimensions, s'impose très vite dans un décor pour le rendre imposant et grandiloquent, les meubles qui agencent les espaces participent aussi à la théâtralité du pouvoir. Là où les meubles anciens hérités de l'Histoire sont largement synonymes de prestige, les meubles contemporains doivent pouvoir rivaliser et s'affirmer dans le décor. La grandiloquence des meubles passe par la scénographie, puisque c'est la disposition des éléments de décor qui doit marquer la distance entre l'hôte et l'invité. Un ministre ou un Président, lorsqu'il reçoit dans son bureau par exemple, doit paraître, dans forme de mise en scène de sa personnalité, et par conséquent de la fonction qu'il occupe, qui marque une certaine distance plus ou moins voulue avec la personne reçue. Cette théâtralité est figurée par la mise en

³²⁵ DONNER, Christophe, « Entretien avec Pierre Soulages », *Le Monde* 2, 3 février 2007, p. 48-52.

³²⁶ GRYPAS NGUYEN, Alberte Grynypas Nguyen, *op. cit.*, p. 140.

scène des meubles dans les espaces de réceptions et dans les bureaux. Le meuble doit pouvoir illustrer la fonction de l'occupant, en être le synonyme ou même le faire valoir, comme le socle est à la sculpture ou le cadre au tableau.

Lors des réaménagements de l'Élysée en 1971, durant le mandat de Georges Pompidou, Pierre Paulin apporte, dans la salle à manger, l'impression de grandiloquence dans un détail très précis, celui du lustre, à la dimension de la pièce. Le mobilier de la salle à manger est simple, le décor est relativement neutre dans les teintes et dans les formes. L'on pourrait dire que tout va à l'essentiel et que rien ne se perd dans la gratuité de fioritures décoratives. En revanche, pour donner la majesté au lieu, le designer conçoit un éclairage savant, indirect. Les sources lumineuses sont reflétées dans les quelques neuf mille tiges et billes de verres suspendues à une grille situé sous un caisson, servant de réflecteur, en aluminium anodisé rose tyrien. Le lustre est à la dimension de la pièce, il occupe pour ainsi dire toute la surface du plafond, fait partie intégrante de la structure et des alvéoles qui le contient. Ce plafond lustre, ou ce lustre plafond, donne toute sa solennité à la pièce. Le lustre est intégré au plafond. Les nervures des éléments muraux qui montent du sol jusque sur le plafond forment un tout avec le lustre, élément majeur du décor.³²⁷ Il donne la salle à manger, lieu incontournable dans l'art de vivre français, toute sa majesté. Le lustre apporte à la pièce la pompe nécessaire à l'apparat d'un dîner officiel, tout en créant une nouvelle théâtralité dans le domaine de l'apparat et dans sa représentation, à l'image des boiseries dorées

Grandiloquence et pièces d'exception évoquent toujours de prime abord l'idée de dimensions importantes, de pièces imposantes de par leur taille. Si cela est en partie vrai dans les exemples des magistraux bureaux de ministres, on remarque que des meubles sont parfois remarquables sans pour autant être réalisés dans les matériaux les plus précieux. L'exception d'une pièce revêt différents caractères qui peuvent reposer sur la technicité employée dans sa réalisation, la capacité du designer et des artisans de l'Atelier de Recherche et de Création à contourner les problèmes de fabrication, ou le caractère de la pièce liée à sa fonctionnalité. La table haute transformable (fig.157) signée Claude et François-

³²⁷ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 56.

Xavier Lalanne en est un exemple. Construite de bois de châtaigner, de laiton, d'acier et de cuir, la technicité qu'elle développe et l'ingéniosité de son caractère transformable en font une pièce exceptionnelle. Il s'agit en réalité d'une série de guéridons reliés entre eux par un système qui leur permet de se regrouper en une large table de deux mètres de côté lorsqu'elle est refermée. Un savant système de bielles permet aux guéridons de se déployer en une table longue de sept mètres formant une ondulation complètement modulable. La haute technicité des meubles les place dans la catégorie des meubles d'exception puisque la technologie demandée pour pouvoir fabriquer ces pièces a demandé un gros travail d'élaboration aux ébénistes de l'Atelier de Recherche et de Création.

La table *Pyramide*, (fig.158) de Richard Peduzzi, sous son apparente simplicité recèle des trésors d'ingéniosité. La difficulté a résidé dans le fait de devoir maintenir la partie supérieure de la table en équilibre sur la pyramide qui sert de pied. La table, en forme de pyramide inversée est simplement maintenue en une sorte d'équilibre sur le pied en forme de pyramide. Le point d'équilibre semble bien mince pour retenir la massivité légère du plateau. Le plaquage miel du bois de merisier cache en réalité une structure métallique destinée à stabiliser le plateau sur l'étroit point d'équilibre que forment les deux pointes des pyramides accolées. Le rocking-chair (fig.159) qu'il dessine la même année que la table, en 1992, requiert lui aussi une importante technicité du point de vue de la résistance des matériaux. Fabriqué sur une âme de contreplaqué et de lamellé collé recouverte d'un placage de merisier, ce siège paraît d'une réelle simplicité. La gestuelle et les lignes courbes semblent n'être le fruit que d'un seul trait tracé en un seul geste habile et désinvolte. Le problème qui s'est très vite posé s'est cristallisé dans la résistance du matériau. Le rocking-chair doit pouvoir se balancer légèrement et la suspension de l'assise être suffisamment flexible pour ne pas rompre sous le poids d'un corps. Cette pièce a permis d'explorer la résistance de ce matériau pour ce type de meuble en suspension, que ce soit la résistance du bois, la souplesse et l'équilibre du siège. La fabrication des meubles demande parfois aux artisans de l'Atelier de Recherche et de Création un développement technologique conséquent afin de pouvoir apporter aux designers des solutions appropriées.

Le caractère exceptionnel des meubles dans les collections du Mobilier National peut être attribué à certaines pièces qui remettent en question les principes de la fonctionnalité. Certaines expérimentations ont ainsi donné lieu à des créations qui remettent en cause la catégorisation des meubles. Le meuble n'est pour ainsi dire plus un meuble mais franchit le pas vers le domaine de la sculpture voire de l'installation. Une table basse, (fig.160) datée de 1983, et signée de l'artiste argentine Alicia Penalba, pose la question de la frontière entre le meuble et la sculpture,³²⁸ Le plateau de la table est un simple disque de verre transparent soutenu par un pied constitué de trois masses en alisier laqué noir et en acier. Ce pied, très sculptural, nécessite réellement pour celui qui contemple la pièce d'en faire entièrement le tour pour en apprécier les volumes et la manière dont la lumière en révèle les volumes, comme on ferait pour une sculpture. La commande de la table basse est une sorte de prétexte, la sculpture devient table grâce au seul plateau de verre transparent qui se laisse facilement oublier. Ce résultat est sans conteste l'issue évidente de la démarche d'une artiste plus qu'une designer.

Le travail du sculpteur vietnamien Kim Hamisky peut être rapproché de ce type de démarche visant plutôt la sculpture que le meuble proprement dit. En 1978, l'artiste avait développé, suite à une commande, un projet de table. *La Table Nappe* (fig.162) est projetée plutôt comme une sculpture qu'une table pouvant réellement être utilisée.³²⁹ En effet, le pied fabriqué en bois d'orme soutient un plateau qui est une nappe en aluminium moulé. Le plateau est en réalité inexistant puisqu'un coin de la nappe est relevé et laisse apparaître un pied de la table sur lequel rien ne repose. Cet objet incongru semble tout droit sorti d'un tableau surréaliste, ou tel un trompe-l'œil qui vacille entre l'irréel et le réel. Le concept de sculpture³³⁰ développé par Kim Hamisky se déploie encore davantage, en 1998, dans le jeu entre le réel et l'irréel avec la table (fig.163) qu'il propose, *Le Bilboquet*.³³¹ Il s'agit d'un guéridon au pied de laiton soutenant un plateau et une nappe qui ne font qu'un. Le pied du guéridon marque en son centre un vide qui laisse la table flotter en l'air. La nappe est sculptée dans du bois passif imitant le

³²⁸ *Plaidoyer pour le mobilier contemporain, op. cit.*, p. 77.

³²⁹ *Ibid.*, p. 174.

³³⁰ BRUNHAMMER, Yvonne, SARVER, Daniel, Galerie Alpha du Lion, *Meubles d'artistes*, 4 décembre 1987 – 13 février 1988, Paris, Galerie Alpha du Lion, 1987, *passim*.

³³¹ *Ibid.*, p. 141.

tombé d'un drapé venant reposer directement au sol. Sur le dessus de la table, est posée une sphère de bois en alisier teinté en rouge et vernie, tout comme la nappe. Cette sphère fait écho à la tapisserie qui complète le dispositif. Kim Hamisky a en effet fait tisser une tenture figurant un mur tendu de lampas sur lequel est accroché un miroir, et son ombre portée, reflétant le dessus de la table rouge. Sur le reflet est représenté le manche du bilboquet absent sur la table, mais ne figure pas la boule qui elle y est déposée.

Le tissage cherche à représenter le miroir de la manière la plus réaliste possible. La tenture est le prolongement de la table et inversement. Le jeu d'aller retour est multiple dans cette installation de l'artiste. On ne sait plus ce qui est de l'ordre du possible ou de l'impossible, ce qui est du meuble ou de la sculpture.

Le Mobilier national a aussi proposé à d'autres artistes de concevoir des meubles. Leur pratique plastique respective permet d'appréhender le meuble sous un regard nouveau. Ils deviennent des meubles d'exception, autant sculpture qu'objet fonctionnel.

La méridienne (fig.164) dessinée par le sculpteur César, concoure à la catégorie des meubles exceptionnels. Le Mobilier National avait en effet commandé au sculpteur, en 1968, un siège destiné au repos pour l'exposition qui s'est tenue, cette même année, au musée des Arts Décoratifs à Paris, *Les Assises du Siècle Contemporain*. À cette époque, César découvre la mousse de polyuréthane expansée.³³² Pour cette méridienne, il décide d'employer cette matière pour l'assise noire et rugueuse qu'il coule lui-même à la main. L'assise contraste très fortement avec le socle lumineux fait d'altuglas opalescent orange vif. Cette méridienne ne propose que des contrastes et des oppositions entre le orange et le noir, le lumineux et le sombre, le mou et le dur, le grumeleux et le lisse.

Les meubles peuvent aussi être qualifiés d'exceptionnels lorsqu'ils sont élevés au rang de la sculpture. Le meuble sort alors du registre de sa propre fonctionnalité pour devenir un objet non usuel en tant que tel. Un meuble peut être présenté parfois dans une situation précise, en regard avec une tapisserie, comme c'est le cas pour le meuble Kim Hamisky, il devient un objet nouveau et prend alors un autre sens.

³³² *Plaidoyer pour le mobilier Contemporain, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National*, p. 42.

L'idée de grandiloquence et du caractère exceptionnel des œuvres s'applique aussi à la porcelaine produite à la Manufacture de Sèvres qui réalise des modèles de pièces d'après des projets d'artistes. Ces pièces, destinées à la table ou au décor, participent elles aussi à la nouvelle mise en scène du pouvoir.

Il est fréquent dans la bibliographie se rapportant à la Manufacture de Sèvres de souligner que tout y est exceptionnel tant le métier de la porcelaine véhicule l'idée de rareté et de préciosité. Pourtant, certaines pièces permettent de poser un regard différent par leur caractère emblématique. Ces pièces sont autant de jalons qui marquent des tournants dans la production de la Manufacture de Sèvres.³³³ La collaboration avec Louise Bourgeois marque, par exemple, un renouveau dans la création en lien avec les artistes contemporains. Louise Bourgeois est sollicitée pour la première fois en 1996 par la Manufacture de Sèvres. La collaboration entre l'artiste et l'institution aboutit à la création d'éléments en vue de la réalisation d'un surtout de table.³³⁴ Intitulées par l'artiste *Fallen Woman*, (fig.165) ces pièces du surtout présentent des petites sculptures d'une trentaine de centimètres, chacune figurant des têtes féminines dorées rattachées à un élément piriforme – ou phallique. Cette collaboration, dans le milieu des années 1990, n'aboutira pas véritablement à la réalisation du surtout.

Cependant, cette création marque un tournant dans le renouveau artistique de la Manufacture de Sèvres. La prestigieuse collaboration avec Louise Bourgeois, dont l'œuvre était déjà reconnue emblématique dans le milieu de l'art contemporain, a permis à la Manufacture de Sèvres de réaffirmer la place qui est la sienne sur la scène artistique internationale et le renouveau des collaborations avec des artistes contemporains. Louise Bourgeois, suite à cette première collaboration, propose très vite la réalisation d'une sculpture. La complexité du projet et sa taille importante n'ont pas permis une réalisation rapide puisque *Nature Study* (fig.166) ne sera fabriquée qu'à partir de 2003.³³⁵ La sculpture a d'abord été réalisée en biscuit, comme c'est la tradition des sculptures à Sèvres. Puis, deux ans plus tard, la Manufacture de Sèvres exécute la sculpture avec une couverture pleine or employant pas moins de 800 grammes d'or. La sculpture de Louise Bourgeois a

³³³ *La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Maison René Char, expo, 20 mars – 20 juin 2004, p. 52.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ Site de la Manufacture de Sèvres. <http://www.sevresciteceramique.fr/site.php?type=P&id=300>
Dernière consultation le 4.04.2015.

nécessité des centaines d'heures de brunissage, à la pierre d'agate, pour révéler l'éclat et la brillance de l'or. Ses soixante-douze centimètres de haut en font une pièce importante pour une réalisation en porcelaine. La sculpture représente l'hybridation d'un corps, dont la partie basse, animale, aux pattes de lion, laisse place dans la partie supérieure à un corps plutôt féminin aux vues de la poitrine multiple. Ce corps de sphinge dépourvu de tête repose sur un petit socle double. De par sa complexité et ses dimensions, cette œuvre concourt à la définition des pièces d'apparat et d'exception.

La catégorie des pièces d'exception, bien que vaste, est largement marquée par les surtouts de table. Emblématique des arts de la table, cette pièce revêt un caractère particulier dans la mesure où elle peut être à la fois uniquement décorative mais aussi utilitaire et destinée à la présentation de certains aliments. Cet élément est aujourd'hui essentiellement réservé à des tables prestigieuses. La connotation du surtout fait de cette pièce un élément participant au dressage de la table et illustre le caractère grandiose de la réception. La Manufacture de Sèvres est héritière d'une grande tradition dans le domaine des surtouts. Aujourd'hui encore, des artistes de renom se prêtent au jeu de la création de cet élément emblématique des arts de la table. Comme vu précédemment, le designer Ettore Sottsass est l'auteur de plusieurs surtouts de porcelaine créés en collaboration avec la Manufacture de Sèvres. Dans la même veine, entre 2002 et 2003, Sophie Lytka (fig.168) a conçu un surtout de table sur le principe de la variation, en blanc et or³³⁶. Sur un socle de laiton doré sont disposés sept récipients cylindriques identiques en biscuit et or. L'or joue les variations et orne la panse des récipients et le bouchon en différents anneaux plus ou moins épais. Quatre de ces récipients s'ouvrent dans leur milieu pour recevoir des poudres, les autres s'ouvrant par le bouchon pour y recevoir des sauces liquides. Ce travail contemporain, à la fois décoratif et utilitaire, renvoie à l'origine même du surtout autrefois destiné à la présentation d'aliments.

Une des commandes les plus emblématiques est très certainement le service commandé auprès de la manufacture de Sèvres en 1999 par le Président de la République Jacques Chirac. Baptisé le *Service du Millénaire*, (fig.171) ce service de vaisselle est la commande la plus importante jamais passée sous la V^{ème}

³³⁶ *La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres, op. cit., L'Isle-sur-la-Sorgue, p. 29.*

République. Trois artistes se partagent cette tâche, Philippe Favier, Pierre Alechinsky (fig.172) et Jaume Plensa. Le service compte plus d'un millier de pièces. Jaume Plensa a imaginé un surtout composé une série de sphères de porcelaine bleues sur lesquelles sont inscrites à l'or le nom des constellations des hémisphères nord et sud. Les sphères sont reliées entre elles par de minces filets exécutés en passementerie de fils d'or. Jaume Plensa réalise aussi le décor de l'assiette de présentation. Sur fond bleu pâle, (fig.169 et 170) l'artiste inscrit en lettres dorées des positions géographiques, des directions fléchées des vents, rebaptise les tropiques, donnant lieu à un espace imaginaire. Philippe Favier, pour les assiettes et éléments de vaisselle, propose un décor en or sur fond bleu, dans la grande tradition de la porcelaine de Sèvres. Sur des formes du service *Arabesque* datant du XIX^{ème} siècle, Philippe Favier y développe un vocabulaire iconographique raffiné. Fidèle à son esthétique du dessin de petite taille, il dessine sur les marlis des figures humaines, des lettres, des végétaux ou des animaux. Le semis de ces petites figures entourées de points dorés sur fond bleu nuit, permet à l'imaginaire de voyager dans un univers spatial fait de constellations et d'un nouveau zodiaque. Pierre Alechinsky, enfin, pour le service du millénaire, exécute une série de décors à main levée sur dix-huit assiettes pour les petits couverts. L'artiste retranscrit son langage esthétique, fidèle au graphisme de son œuvre, en bleu de Sèvres parfois rehaussé d'or. Pour le décor de ces assiettes, Pierre Alechinsky utilise l'assiette comme il utiliserait une toile blanche. L'assiette n'est alors plus simplement un objet fonctionnel qui a été décoré, elle est un support à l'œuvre de l'artiste.

Ces pièces emblématiques montrent l'importance que la Manufacture de Sèvres attache à l'art de la table. Le renouvellement des formes et des décors montre aussi à quel point la Manufacture de Sèvres a opéré des changements dans ses collaborations. Le contact avec des artistes contemporains de renom a permis à la Manufacture de Sèvres de poursuivre sa production artistique, tout en développant des nouvelles pratiques plastiques. Depuis la collaboration avec Louise Bourgeois dans les années 1990, les commandes auprès d'artistes contemporains permettent de questionner la porcelaine en tant que matière, de la même manière que le marbre, le bois ou tout autre médium. Les œuvres produites permettent aussi à la Manufacture de Sèvres de garder son rang d'institution séculaire, héritière d'un passé riche dans le domaine de la porcelaine, mais en perpétuel remise en question

face aux expérimentations et aux pratiques artistiques contemporaines. Le culte de la porcelaine, précieuse par excellence, blanche et or, cristallise autour d'elle tout un langage et une image liés au luxe et à l'exceptionnel. C'est pourquoi, le Président Jacques Chirac a confié à la Manufacture de Sèvres l'exécution d'un nouveau service de table de plus de mille pièces pour fêter le passage vers le nouveau millénaire. La porcelaine de Sèvres, par l'image qu'elle véhicule, participe aussi à la théâtralité et à la mise en scène du pouvoir. Les pièces contemporaines exécutées à la Manufacture de Sèvres, par l'emploi des couleurs traditionnelles que sont le bleu, le blanc et l'or, créent un dialogue entre les productions anciennes et celles d'aujourd'hui. La mise en scène du pouvoir et de ceux qui l'exercent, en une savante scénographie, offre un paysage décoratif dont les références font appel aussi bien au passé qu'au présent. La scénographie permet l'expression d'une tradition actualisée définissant par conséquent la nouvelle théâtralité de l'apparat.

4-2 – La médiatisation du paraître.

4.2.1 – L'exemple des interviews et l'importance de l'éclairage.

D'une manière générale, les interviews du Président de la République se déroulent au Palais de l'Élysée à l'occasion de la fête nationale, le 14 Juillet. Mise en place sous la mandature de Valéry Giscard d'Estaing, ce rendez-vous fait partie de ces rituels de la République où le Président se prête au jeu des questions des journalistes sur les sujets de société et d'actualité. Cet entretien, retransmis à la télévision, met en scène le Président de la République dans son intérieur. Bibliothèque, bureau ou même extérieur, le lieu de cette entrevue varie suivant les années avec cependant certaines récurrences. Le décor de ces retransmissions télévisées est relativement simple et consiste la plupart du temps, en un bureau et des fauteuils. Il arrive cependant que le mobilier varie en fonction du lieu dans lequel se tient la séance.

Les seules documents permettant d'étudier la scénographie de ces événements sont issus des archives de l'Institut National de l'Audiovisuel.³³⁷ La vidéo *En direct de l'Elysée : interview du Président Valéry Giscard d'Estaing*,³³⁸ n'est qu'un extrait d'une émission intitulée *En direct de l'Elysée* qui avait été diffusée à l'antenne de l'ORTF, quelques jours avant sa disparition, le 20 décembre 1974. La rencontre entre le Président de la République et les journalistes se déroule dans le Salon doré de l'Elysée. Cette pièce deuxième étage du palais est destinée depuis la Présidence du Général de Gaulle au bureau officiel du Président de la République. Le décor n'a pour ainsi dire quasiment pas changé depuis la mandature du Général de Gaulle. Y trône encore le bureau plat qu'il y avait fait installer, œuvre de l'ébéniste et sculpteur Charles Cressent. Les journalistes prennent place sur des sièges Empire. Les lambris du salon sont dorés, d'où le nom, faisant de ce lieu un écrin riche et pompeux. Dès le début de son intervention, le Président Giscard d'Estaing contextualise l'événement en précisant qu'il s'agit du salon doré, bureau du Président depuis Charles de Gaulle. Il précise cependant qu'il ne s'en sert pas comme bureau, préférant le vouer aux réunions, et qu'il s'est installé dans le bureau jouxtant celui-ci. Il préfère réserver le salon doré aux réunions avec ses ministres et collaborateurs. La nouveauté, à en croire le journaliste Pierre Sabbagh,³³⁹ réside dans le fait qu'il s'agit de la première fois qu'un chef d'Etat reçoit des journalistes pour se prêter au jeu des questions réponses sur des sujets d'actualité. Si l'ameublement est de style ancien, la manière dont ils sont installés revêt un caractère particulier. En effet, les journalistes et le Président de la République sont assis sur le même type de fauteuil. Il n'y a donc pas de hiérarchisation entre eux. De plus, ils sont assis autour d'une table basse, manière, quelque peu informelle de recevoir les journalistes, comme si le Président les recevait dans son salon. Ce style décontracté était voulu par le Président de la République qui souhaitait faire de son mandat la présidence d'un homme moderne. Rappelons que les goûts du Président Giscard d'Estaing en matière de mobilier étaient aux antipodes de ceux du couple Pompidou. C'est aussi pour cela que le Président choisit de recevoir les

³³⁷ www.ina.fr

³³⁸ **20 décembre 1974 - En direct de l'Elysée : Interview du Président Valéry Giscard d'Estaing.**
<http://www.ina.fr/video/CAF91012646/en-direct-de-l-elysee-interview-du-president-valery-giscard-d-estaing-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

³³⁹ Journaliste français né en 1918 – Mort en 1994.

journalistes dans ce décor emblématique, au caractère officiel. On pourrait alors y voir une forme de distanciation entre le lieu symbolique chargé d'histoire et la manière de recevoir la presse, de manière décontractée. Le Président Giscard d'Estaing exprime, par cette configuration, une forme de modernité et de simplicité. Diffusée en soirée, à une époque où la télévision se démocratise lentement, ceux qui en possèdent un poste ne manquent pas de se retrouver le soir au salon. Se crée un parallèle entre le foyer des français et le foyer du Président de la République. L'un comme les autres sont au salon le soir à ce moment de la journée. Aussi, la retransmission télévisuelle paraît déjà comme un moyen de montrer l'intérieur de l'Élysée à « tous » les français, une manière pour Valéry Giscard d'Estaing de faire entrer les français chez lui, et par l'intermédiaire de la télévision de partager symboliquement une part de leur quotidien.

Le successeur de Valéry Giscard d'Estaing à l'Élysée s'est lui aussi prêté à cet exercice politique de l'entretien avec des journalistes. Ainsi, François Mitterrand, le 4 février 1992 reçoit deux journalistes au Palais de l'Élysée.³⁴⁰ Cette rencontre se tient dans la bibliothèque du rez-de-chaussée. C'est cette bibliothèque qui sert de décor à nombre de Présidents de la République pour la photographie du portrait officiel du début de mandat. Elle est la seule bibliothèque du Palais de l'Élysée, construite par Napoléon III lorsqu'il fut Président de la République. Elle sert de bureau à tous les présidents de la III^{ème} République ainsi qu'à Vincent Auriol sous la IV^{ème} République. Quatre des sept présidents de la V^{ème} République s'y sont fait photographier. Le décor de cette entrevue mélange les éléments anciens et contemporains. Les protagonistes sont assis autour d'une table couverte d'une nappe bleue. L'un des journalistes apparaît sur fond de mur en lambris blanc. Contre le mur on voit une console ancienne sur laquelle est posée une lampe au pied de porcelaine et qui se reflète dans le miroir qui surplombe l'ensemble. L'autre journaliste a derrière lui un fond de décor semblable au premier, il se trouve être devant la cheminée de la bibliothèque au décor blanc et or avec la garniture de cheminée constituée de vases de porcelaine et d'une pendule de bronze doré. Le Président de la République est quant à lui

³⁴⁰ **4 février 1992** - *François Mitterrand répond agacé aux questions de PPDA.*
<http://www.ina.fr/video/I09044706/francois-mitterrand-repond-agace-aux-questions-de-ppda-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

devant le meuble bibliothèque. L'ambiance du décor, dans le plan rapproché qui le concerne, est plus chaleureuse grâce aux rayonnages de bois foncé et aux livres reliés de cuir rouge et or. Sur la gauche de l'image apparaît un pan du drapeau français. Le quatrième plan est intéressant puisque c'est lui qui montre la vue d'ensemble. On voit le Président Mitterrand encadré des deux journalistes qui lui font face et qui sont filmés de dos dans cette image. C'est sur ce plan que l'on aperçoit le drapeau européen joint au drapeau tricolore, il n'apparaît sur aucun autre. Ce plan avec les deux journalistes de dos permet de voir les sièges sur lesquels ils sont assis. Il s'agit de deux fauteuils commandés par François Mitterrand à Pierre Paulin ; fauteuils cannés en bois d'Amarante. Ils font partie de l'ensemble que le Président de la République François Mitterrand avait commandé pour le nouvel aménagement de son bureau du Salon doré. Dans l'ensemble, le décor est plutôt froid lorsque les plans montrent les journalistes avec pour fond les murs blanc. L'atmosphère est plus chaleureuse lorsque le Président est filmé sur fond de la bibliothèque. Cet effet crée une hiérarchisation entre le Président et les journalistes. Il est peu évident que cette configuration soit réellement choisie, mais il s'avère normal que le Président se place dos à la bibliothèque pour se présenter dans une image au caractère officiel en référence à sa photographie. Rappelons que la photographie officielle de François Mitterrand avait été prise dans la bibliothèque, assis, tenant un livre ouvert dans les mains. Les couleurs rappellent aussi le drapeau français. Le bleu de la nappe de la table autour de laquelle les protagonistes sont assis, le blanc des murs lambrissés et le rouge des reliures des livres dans bibliothèque, des couleurs nationales, lors d'un exercice politique au caractère très officiel.

Le successeur de François Mitterrand s'est lui aussi adonné à cet exercice médiatique à maintes reprises. Le 14 juillet 1998, le Président de la République Jacques Chirac reçoit les journalistes à l'Élysée.³⁴¹ Depuis la présidence de Valéry Giscard d'Estaing, ce rendez-vous médiatique est devenu une tradition que chaque Président se doit désormais d'honorer. Le Président Chirac ne déroge pas à cet usage, l'interview se déroule après le défilé militaire, une fois que le Président est

³⁴¹ **14 juillet 1998 - Interview du Président de la République, Jacques Chirac.**
<http://www.ina.fr/video/CAB98029177/interview-du-president-de-la-republique-jacques-chirac-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

de retour à l'Élysée, et avant ou pendant la « garden-party » dans les jardins du Palais. Comme tous les Présidents avant lui, il apporte sa touche personnelle dans la manière de recevoir les journalistes. Chose totalement inédite, le Président Jacques Chirac reçoit les journalistes dehors, au milieu du parc élyséen. Le mobilier est des plus simples. Une table de bois et des fauteuils assortis dont l'assise est garnie d'un coussin blanc. Ce mobilier est représentatif du mobilier de jardin et particulièrement choisi par rapport au lieu où se déroule l'entrevue. La nouveauté réside aussi dans le plan filmé en travelling. La caméra montée sur rails se déplace ainsi de gauche à droite laissant apparaître les protagonistes de profil. Le Président de la République, à droite de l'image fait face aux deux journalistes placés de l'autre côté de la table. Si les plans rapprochés sur les journalistes ou le Président montrent en fond le décor végétal du parc, la vue en travelling permet de montrer, en fond de ce plan, le Palais de l'Élysée éloigné en haut duquel flotte le drapeau tricolore. On voit aussi, à quelques dizaines de mètres, la « Garden-party » en train de se dérouler et la foule déjà amassée. Retenus derrière un cordon, certains assistent de loin à l'entrevue qui se déroule simultanément à la réception. L'entrevue du 14 juillet dans le parc de l'Élysée n'est pas une première puisque celle du 14 Juillet 1996 avait déjà eu lieu dans les jardins du palais présidentiel.³⁴² Ce choix du Président Chirac n'est sûrement pas anodin, et assez logique dans la mesure où il fait suite à la photo officielle du Président. Il est en effet le premier Président, à se faire prendre en photo à l'extérieur de l'Élysée par Bettina Reims. Dans cette archive vidéo de 1998, la captation audiovisuelle en extérieur donne une atmosphère différente et laisse entendre le bruissement de l'air ainsi que quelques oiseaux.

En 2001, pour l'entretien télévisé du 14 juillet, le décor est tout autre. Dernière fête nationale du septennat du Président Chirac, l'entrevue se tient à l'intérieur du Palais de l'Élysée,³⁴³ dans un salon au décor tendu de tissus clairs. Le mobilier choisis est l'ensemble du bureau signé par le duo d'architecte Philippe Chaix et Jean-Paul Morel Cet ensemble avait été commandé à l'Atelier

³⁴² **14 juillet 1996** - *Extrait Chirac 2*

<http://www.ina.fr/video/CAB96039276/extrait-chirac-2-video.html> - Dernière consultation le 2/03/2015.

³⁴³ **14 juillet 2001** - *Interview du Président de la République Monsieur Jacques Chirac.*

<http://www.ina.fr/video/2087696001/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-jacques-chirac-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

de Recherche et de Création par Renaud Donnedieu de Vabres lorsqu'il était Ministre de la Culture de 2002 à 2007.

Dans l'un des plans de cette archive vidéo, l'on voit le Président de la République à droite faire face aux trois journalistes assis en face de lui. L'ensemble est disposé sur un tapis bleu bordé d'une large bande crème. Sur le bureau, en plus du sous-main, est disposé face au point de vue de la caméra une statuette, sans doute africaine, qui semble être un personnage assis et qui illustre la passion de Jacques Chirac pour les cultures exotiques. Au mur, sont accrochées trois peintures. L'une est identifiable comme étant une œuvre de Robert Delaunay, les deux autres tableaux sont difficilement identifiables mais paraissent également de facture contemporaine. Bien que se déroulant dans un intérieur au décor ancien, l'agencement mobilier est ici plus contemporain, meubles et tableaux permettant une actualisation de la mise en scène du pouvoir.

Le quinquennat de Nicolas Sarkozy n'est pas exempt de ces interventions télévisées. Le chef de l'Etat multiplie les interventions, avec autant de décors et de mises en scène différentes. L'une de ces interventions diffusée le 20 septembre 2007 se déroule dans le salon des portraits.³⁴⁴ Situé en rez-de-jardin ce salon est un des bureaux du Président, au caractère plus privé. Le décor qui est installé pour l'occasion n'est pourtant pas celui d'un bureau. Au centre de la pièce, sur un tapis ancien de la Savonnerie sont disposés trois fauteuils de l'ensemble dessiné par Philippe Chaix et Jean-Paul Morel. Nicolas Sarkozy, pour transformer cette pièce en vue d'en faire son bureau, a choisi de cet aménagement commandé en 1997 aux deux architectes. Le décor, bien que simple, est savamment orchestré. Les protagonistes sont assis au centre dans les fauteuils disposés sur le tapis. Aucune table de bureau ne sépare le Président des journalistes, mais il y a entre eux une certaine distance physique. La réalisation de cet entretien est assez sophistiquée. Pas moins de six plans différents sont employés pour varier les images. Un premier plan rapproché montre le journaliste en portrait, derrière lui les lambris césusés et dorés ainsi qu'une lampe dont le pied est un vase de porcelaine au décor bleu et branchages fleuris blancs. Le deuxième plan montre le Président de

³⁴⁴ **20 septembre 2007** - *Interview du président de la République, Monsieur Nicolas Sarkozy.*
<http://www.ina.fr/video/3446315001/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-nicolas-sarkozy-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2011.

la République en portrait, au fond la fenêtre donne sur le jardin qu'on distingue dans la nuit tombante. Le troisième plan révèle un peu plus le décor. Le Président est filmé sur sa droite en profil perdu, le journaliste apparaît sur la droite de l'image. Au fond, on distingue sur la gauche une partie de la cheminée avec sa garniture, et la porte située dans l'angle de la pièce. Entre elles, est disposée une console faisant partie de l'ensemble mobilier sur laquelle sont posés une sculpture difficilement identifiable, un texte encadré posé sur un chevalet de table ainsi qu'une lampe. Derrière le journaliste, on distingue également une console, issue de l'ensemble, plus basse que la précédente et sur laquelle repose la lampe au pied de porcelaine. C'est le quatrième plan qui révèle le plus la décoration et la mise en scène de l'événement. On peut alors différencier ce qui relève de la caméra de ce qui est nécessaire à la captation de l'événement, et ce qui relève de l'intention dans la mise en scène. Le plan semble filmé depuis l'extérieur. En effet, sur la droite de l'image apparaît un battant de la porte fenêtre ouverte vers l'intérieur. Cette vue d'ensemble révèle aussi le savant éclairage. Au fond, la garniture de cheminée apparaît en entier. La pendule de bronze, centrale est encadrée par deux candélabres dont les chandelles sont allumées et se reflètent dans le grand miroir de trumeau. Avec les candélabres, les lampes allumées donne un éclairage d'ambiance dont la couleur un peu jaune met en relief les ors des lambris réchauffant alors l'atmosphère. L'éclairage le plus fort provient de projecteurs disposés au sol et dont la lumière blanche est uniquement destinée à l'éclairage des personnes pour la prise de vue. Les autres plans montrent juste les protagonistes de manière rapprochée, ou bien deux par deux mais dont l'un est vu de dos. À noter que lorsque le Président est vu de face, est toujours visible derrière lui le drapeau tricolore joint à la bannière étoilée de l'Europe. L'un des plans intéressant dévoile aussi un système d'éclairage. Le Président est vu de dos, la journaliste de face. Derrière elle, une porte fenêtre encadrée de rideaux blanc et or. Au pied du pan de rideau est placé un banc de l'ensemble de Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, sous lequel est disposée une source de lumière orientée vers le haut éclairant ainsi les lambris dorés. Ce décor est relativement simple puisque composé à partir de sièges, de consoles et de bancs de l'ensemble imaginé par les deux architectes Philippe Chaix et Jean-Paul Morel. Pourtant, la nouveauté réside surtout dans l'habillage du lieu par la lumière, très travaillée, qui à elle seule devient un meuble à part entière. L'éclairage indirect ou faible compose ici une

part importante du décor. Il est utilisé pour révéler le miroitement de l'or sur les lambris blancs. L'éclairage étant aussi le vecteur d'une forme de contemporanéité dans un lieu qui lui, reste ancien et chargé d'histoire. Illustration du cadre de vie du locataire de l'Elysée, lien entre la fonction et l'aspect actuel des sujets qui sont traités dans cet entretien télévisé.

Un peu plus d'un mois plus tard, le 29 novembre 2007, lors d'une entrevue réalisée avec les mêmes journalistes, le décor est tout autre.³⁴⁵ Les sièges ne sont plus contemporains comme dans l'exemple précédent, mais sont des cabriolets anciens dont les bois blancs Louis XV sont garnis de velours bleu. En revanche, le tapis est contemporain alors qu'il était ancien lors de l'interview précédente. Il s'agit d'un tapis de dimension importante. Sur un fond beige se détache une composition de rectangles bleus. La rencontre se déroule dans ce même Salon des Portraits, mais cette fois-ci, le Président de la République est dos à la cheminée. La lumière est moins travaillée puisque seuls les projecteurs destinés à la bonne prise de vue par la caméra semblent employés. On assiste ici à un changement radical de la mise en scène de cette entrevue. Il est difficile d'expliquer la justification d'un tel choix.

Le Président Sarkozy est le plus friand de ce type d'exercice qu'il réitère régulièrement. L'interview télévisée retransmise en direct de l'Elysée et diffusée le 24 avril 2008 est d'un tout autre ordre³⁴⁶. De plus grande ampleur, la rencontre se déroule dans la Salle des Fêtes du Palais de l'Elysée. Le lieu est tout aussi marqué par l'Histoire que le Salon des Portraits mais la configuration nécessitait un lieu plus vaste. La Salle des Fêtes dont le décor Empire de rouge et d'or est réaménagé pour la circonstance grâce à un plateau télévisé installé spécialement sur place. Une tribune accueille des personnes qui viennent assister à l'interview du Chef de l'Etat, dont les journalistes qui vont se succéder à la table du plateau.

³⁴⁵ **29 novembre 2007**

Interview du président de la République, Monsieur Nicolas Sarkozy.

<http://www.ina.fr/video/3499028002/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-nicolas-sarkozy-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

³⁴⁶ **24 avril 2008**

En direct de l'Elysée : Entretien avec le président de la République Nicolas Sarkozy.

<http://www.ina.fr/video/3610246001/en-direct-de-l-elysee-entretien-avec-le-president-de-la-republique-nicolas-sarkozy-video.html> - Dernière consultation le 02/03/2015.

L'ensemble contemporain est très simple. La table est triangulaire et tripartite. La table principale est celle du Chef de l'Etat, triangulaire, les deux autres parallélépipédiques et accolées à la première. L'ensemble est posé sur un sol marron uni lui-même sur une estrade blanche carrée coupée à l'un de ses coins qui rejoint l'estrade où se trouvent les rangs de sièges des « invités ». La scénographie est ici plus télévisuelle, avec quelques plans en plongée, et donne un caractère plus médiatique à la Présidence.

Enfin, diffusée le 28 octobre 2011, l'entrevue télévisée se déroule dans le Salon des Portraits avec une configuration encore nouvelle.³⁴⁷ Le Président de la République reçoit deux journalistes dans un espace qui semble plus réduit. L'ensemble choisi pour aménager ce salon en un bureau est repris. Et c'est d'ailleurs derrière son bureau signé par Philippe Chaix et Jean-Paul Morel qu'il est questionné. Les deux journalistes se trouvant face à lui de l'autre côté du bureau assis dans des fauteuils de l'ensemble. Le tapis aux tons neutres, tout comme l'intensité lumineuse rendent l'espace plus confiné. Les points d'éclairage au sol sont nombreux. Dirigés vers le haut, ils créent des lumières indirectes comme dans l'âtre de la cheminée ou aux pieds des deux drapeaux. Cet ensemble est apprécié par le Président de la République. C'est d'ailleurs cet ensemble qu'il emporte, lorsqu'il quitte ses fonctions en 2012, pour meubler les bureaux qui lui sont alloués par l'Etat rue de Miromesnil à Paris.³⁴⁸

Si l'interview politique retransmise en direct de l'Elysée est un véritable exercice de style, l'aménagement des salons élyséens en est un autre. Les lieux sont reconfigurés à chaque fois. Un décor est créé de toute pièce dans le lieu qui reçoit l'événement. Les contraintes liées aux régies techniques semblent nécessiter un complet réaménagement ce qui signifie que l'aménagement habituel des lieux ne peut correspondre au cadre de la télévision. Pourtant, le mobilier utilisé par le Président Nicolas Sarkozy est le mobilier même de son bureau installé dans le Salon des Portraits et dans lequel il reçoit les journalistes dans chacun des

³⁴⁷ **28 octobre 2011** – *ITW TV Sarkozy / réactions des politiciens.*

<http://www.ina.fr/video/4574345001003/itw-tv-sarkozy-reactions-des-politiciens-video.html>
Dernière consultation le 02/03/2015.

³⁴⁸ Claire Bommelaer, « Les Présidents passent, les bureaux restent », *Le Figaro*, 8 juin 2012.

exemples présentés. Le mobilier est adapté aux lieux dans lequel il est placé. Ainsi, Jacques Chirac, lors de la traditionnelle interview du 14 juillet, l'événement se déroule au milieu même du parc du palais. Le mobilier utilisé est alors un mobilier de bois dans le type de celui traditionnellement utilisé pour être placé dans les jardins. L'éclairage est important dans la mise en scène du décor. Les plans filmés révèlent les caractéristiques des intérieurs, les détails parfois mis en avant dans des plans qui ne montrent que du décor. L'éclairage permet de donner aussi une ambiance plus chaleureuse que celle d'un plateau de télévision où les lumières trop blafardes, bien qu'absolument nécessaires à la prise de vue, écraseraient à elles seules toute la délicatesse des lambris sculptés et dorés. La télévision donne à voir l'intérieur du Palais de l'Élysée. Le caractère public de l'événement montre un aspect privé de la Présidence de la République dans des lieux où l'on ne rentre pas habituellement. L'image de l'intérieur du Palais de l'Élysée reste relativement rare bien que ce type de retransmission soit fréquent au sens où il revient régulièrement. Dans ces moments là, la vision des intérieurs n'est en général pas une priorité, c'est un effet collatéral à l'interview politique. Pour autant, le décor n'en est pas moins très soigné et l'éclairage travaillé puisqu'il s'agit d'un événement. Cet œilleton qu'est la caméra, qui entre dans la maison occupée par le Chef de l'État, permet d'entrevoir le cadre de l'exercice de la fonction présidentielle et le cadre de vie. Ces interviews revêtent un caractère particulier. Ce sont des moments qui font partie des moments officiels dans l'exercice politique. Le chef de l'État paraît sur l'image, il est lui-même mis en scène dans l'exercice de ses fonctions, dans le lieu même qui symbolise sa fonction. Ces retransmissions télévisées montrent des moments éphémères des décors conçus pour l'occasion. Le quotidien doit alors être tout autre, plus naturel, plus habituel par définition, il n'en est pas moins révélateur de l'utilisation qui est faite des lieux et des meubles dans l'exercice quotidien des fonctions présidentielles. C'est ainsi que deux réalisateurs ont voulu montrer le Chef de l'État dans son quotidien de Chef de l'État, c'est une manière de pouvoir observer les aménagements et l'utilisation des meubles qui est fait dans ces lieux.

4.2.2 – La fonction présidentielle dans son cadre quotidien.

Filmés à plus de quinze années de différence, les deux documentaires tout en offrant des points de vues différents et des visions de l'exercice de la fonction de Chef de l'Etat de manière différente, montrent comment sont habités les lieux et comment cela permet au Président de la République d'habiter ses fonctions. Le premier documentaire, *Le Prince et son image*,³⁴⁹ édité en 2011, montre François Mitterrand durant la fin de son second mandat présidentiel. Le second film, *Le Pouvoir*,³⁵⁰ de 2013, filme François Hollande au début du sien. Ces deux films montrent deux Présidents, deux socialistes, deux générations différentes et aussi deux manières d'envisager la fonction de Chef de l'Etat. Le premier ne cherche plus à construire son image mais plutôt à sculpter sa statue qu'il laissera en héritage. Le second, fraîchement élu est encore dans une forme d'hésitation et ne semble pas chercher à apparaître sous un certain profil. L'intention des deux journalistes reste vertueuse puisque les deux s'interrogent sur la manière de filmer le pouvoir, d'appriivoiser et d'approcher le Chef de l'Etat, se faire accepter par ce dernier et entrer dans la confiance. Ils questionnent aussi la liberté de filmer dont ils disposent par rapport à la liberté des protagonistes de se comporter face à la caméra. Le documentaire réalisé par Hugues le Paige est un regard sur le passé. Le réalisateur a filmé le Président Mitterrand entre 1988 et 1993, l'a suivi dans ses déplacements et l'a interrogé au cours de ses séances de tournage. Produit en 2011, le documentaire revient sur ces séquences filmées et le réalisateur commente le regard qu'il a porté à l'époque du tournage sur le personnage de François Mitterrand et la fonction de Chef de l'Etat. Le documentaire se déroule plutôt comme le récit de quelqu'un qui se souvient du passé qu'il a vécu. Pour Patrick Rotman, le parti pris est différent. Sa caméra semble posée là. Les images ne sont pas commentées par le réalisateur en voix off. Patrick Rotman a posé des questions au Président Hollande, on n'entend pas la question posée laissant place directement aux réponses du Président de la République.

³⁴⁹ Hugues Le Paige, *Le Prince et son image*, Les films du Paradoxe, 2011.

³⁵⁰ Patrick Rotman, *Le Pouvoir*, Kuiv Production, 2013.

Le début du documentaire réalisé par Hugues le Paige correspond aux dernières minutes de tournage. Assis dans son bureau du Salon Doré, dans le siège canné signé par Pierre Paulin, François Mitterrand répond aux questions du journaliste belge. Les questions dérangeantes déplaisent au Président qui semble ne plus maîtriser son image. C'est à cet instant que François Mitterrand clôt l'entretien et rompt l'accord qu'il avait personnellement délivré au journaliste pour le filmer. François Mitterrand se sent comme trahi, lui qui a daigné accorder au journaliste le droit de tout filmer et partout. La suite est un retour en arrière. Le narrateur appelle François Mitterrand « le prince ». À aucun moment il ne parle de François Mitterrand en citant son nom ou une locution faisant référence à sa fonction de Chef de l'Etat. Cette dénomination, qui a de quoi surprendre, permet alors de comprendre ce que le réalisateur souhaite effectivement dire du Président de la République. Le journaliste se pose la question sur la manière de filmer le pouvoir, de l'intérieur, de rendre au mieux son point de vue mais en étant conscient de l'aspect de mise en scène et de maîtrise que François Mitterrand met en place. Selon Hugues le Paige, François Mitterrand était convaincu de maîtriser son image face aux caméras, et semblait être conscient du tableau dépeint par le journaliste. Hugues le Paige s'interroge alors sur le rapport de forces qui se met en place dès le début entre le Président et lui. François Mitterrand semblait avoir besoin de ce film pour bâtir une partie de « sa légende ». Les vues filmées sont autant d'occasion d'apercevoir les aménagements intérieurs du Palais de l'Élysée. Il s'agit d'ameublements anciens, meubles Empire ou antérieurs utilisés quotidiennement pour les réunions ou les réceptions. La porcelaine de Sèvres est en bonne place, utilisée en toutes occasions que ce soit pour les réunions avec des services à café et à thé simplement blancs décorés de filets dorés.

François Mitterrand fait très attention à son image lors des tournages. Alors qu'il se prépare à répondre au journaliste pour une interview dans son bureau du Salon Doré, il se tourne vers une assistante, hors champs, pour lui demander spontanément si « cela fait naturel. » Sans attendre la réponse, il se ravise en disant que de toute façon « ça l'est. » S'il veut dire par là que rien n'est calculé, sa question pourrait montrer l'inverse.

Le bureau est régulièrement filmé par Hugues le Paige, on y voit tout l'aménagement de Pierre Paulin : la table du bureau, les meubles bas et le mobilier du salon posé sur l'immense tapis de la savonnerie d'époque Louis XV.

Hugues le Paige entretient François Mitterrand sur divers sujets. Au moment d'évoquer les travaux du Grand Louvre, le Président évoque le travail de l'architecte Ieoh Ming Pei en des termes élogieux : « Pei c'est un architecte hors pair. Il faut voir la qualité de ses travaux, là-bas, précisément, les souterrains, à côté, tout autour de la pyramide, c'est une finition extraordinaire. Donc, quand on travaille avec des gens sérieux et qui sont passionnés par ce qu'ils font, on a quelques chances d'y réussir. » Non sans faire allusion au travail du journaliste il rajoute : « C'est ce que vous avez essayé de faire, vous-même, dans votre domaine. »

La salle du conseil des Ministres est aussi filmée. Le conseil se tient tous les mercredis matin dans le Salon Murat au rez-de-chaussée du Palais de l'Élysée. Ce salon, d'ordinaire vide, est aménagé chaque semaine puis vidé enfin. La table du Conseil des Ministres est dressée dans le salon. Ce protocole d'aménagement rappelle la manière dont on dressait les tables sous l'Ancien Régime. La table du Conseil des Ministres est dressée sur tréteaux, sur lesquels sont posées des rallonges. La table est recouverte d'une large nappe marron et des chevalets nomment l'attribution des places des ministres. Le Président de la République et le Premier Ministre se font face. Au centre de la table, une pendulette mécanique permet aux deux hommes d'avoir connaissance de l'heure. Les sièges disposés tout autour sont apportés sur place. Il s'agit de chaises Louis XV, au bois blanc cerné et garnies de velours de Gênes bleu. Dans le documentaire, l'Élysée sert de cadre à d'autres cérémonies, comme la salle des fêtes par exemple, pour des cérémonies de remise de décoration. Le Chef de l'État apparaît au micro et face aux récipiendaires. Les invités sont massés derrière des cordons. Le Président de la République a un mot pour chacun et fait notamment l'éloge de Gina Lollobrigida, habillée en tailleur Chanel dont le regard semble fasciné, lorsqu'il lui remet la Légion d'honneur en 1995. Cette séquence est l'occasion pour le narrateur d'évoquer la séduction que François Mitterrand exerce sur les gens, les hommes comme les femmes. Hugues le Paige rapporte les propos d'une journaliste qui connaissait bien le Président, sans citer son nom : « Peu d'hommes ont ce pouvoir de plonger d'autres hommes dans une relation qui relève quasiment du rapport amoureux.³⁵¹ » Et Hugues le Paige d'ajouter « Les hommes aussi, mais

³⁵¹ Hugues Le Paige, propos prononcés dans le documentaire.

les femmes d'abord. » Lors des élections législatives de 1993, face à l'agitation qui règne dans les bureaux de l'Élysée et où s'affairent ses collaborateurs, François Mitterrand préfère le calme de son bureau. Hugues Le Paige montre le Président assis dans son fauteuil de bureau regardant la télévision qui donne les premières estimations. Dans le cadre du décor du bureau du Salon doré, François Mitterrand semble prendre de la hauteur dans sa fonction de Président, de la République au-dessus des affrontements partisans. Par cette image, c'est comme s'il souhaitait se positionner au-dessus du monde, seul face aux événements, en se détachant des événements dont il devient le spectateur. Cette distanciation qu'il prend le montre alors dans une forme de solitude. Cela fait aussi partie des messages qu'il souhaite envoyer, celle de la solitude du pouvoir et de la fonction présidentielle. Un détachement propre aux grands hommes car François Mitterrand souhaite être reconnu comme tel. Le lendemain est filmé le ballet des allées et venues des responsables politiques, celui des huissiers qui les accompagnent de l'entrée jusqu'à l'escalier d'honneur, de l'antichambre au bureau. C'est aussi à cette occasion que l'on voit une des dernières images montrant ensemble le Président et son Premier Ministre Pierre Bérégovoy décédé quelques jours après.

François Mitterrand n'est pas uniquement filmé à l'Élysée. Le tournage est parfois fait en extérieur dans ses déplacements, ou bien durant des moments plus privés. D'abord à pied dans Paris, il est filmé, marchant seul dans les rues de la capitale, entrant dans une librairie pour acheter un livre. Le décor extérieur montre un Président, dans le monde, qui n'est pas renfermé sous les ors de la République. À la sortie de la librairie, au bout de la rue, il remonte en voiture suivie par des motards assurant sa sécurité. Il a aussi invité Hugues le Paige à venir filmer sa maison natale de Jarnac en Charente. François Mitterrand conduit le journaliste jusque dans ce qui était la chambre de ses parents et où il a vu le jour. Montrant le lit et rassurant le journaliste du fait que « c'est tout à fait traditionnel.³⁵² » Cette visite intime illustre comment François Mitterrand mène le film et le tournage, c'est lui qui fait voir, qui montre ce qu'il veut. Cela prend une consonance plus importante lorsque, dans le jardin de sa maison familiale, François Mitterrand demande à l'équipe si elle a visité l'église de Jarnac. Après avoir répondu par la

³⁵² Propos tenus par François Mitterrand dans le documentaire.

négative, François Mitterrand, jamais avare de bons mots lui dit « Vous n'êtes pas faits pour voir ». Ainsi donc, c'est lui qui leur fait voir, c'est lui qui guide le réalisateur. Il montre le jardin, les lieux qui ont abrité ses jeux d'enfants. Il fait aussi visiter sa propriété de Latché dans les Landes, François Mitterrand montre les arbres qu'il a plantés, des chênes... référence toute symbolique à la longévité de l'essence, au caractère robuste, mais aussi à la dimension sacrée de l'espèce. François Mitterrand dit aimer tous les paysages de la France, la nature qu'il juge reposante. Ici, le chef de l'Etat souhaite se montrer en dehors du cadre de sa fonction, sans apparat, dans un quotidien qui n'est pas présidentiel. Il se laisse d'ailleurs filmer en chemise d'été, pantalon de toile, canne à la main et chapeau de paille sur la tête, accompagné de ses chiens pour aller se promener. Autre endroit incontournable dans le paysage mitterrandien, c'est la Roche de Solutré que le Président gravit chaque année accompagnée de quelques privilégiés. Hugues Le Paige filme aussi ce qu'il nomme « la tournée Lamartine. » Ce pèlerinage annuel réunit autour du Président Mitterrand les fidèles choisis par le Président lui-même. Durant cette pérégrination, il souhaite célébrer le poète mais surtout l'homme politique, le républicain attaqué pour ses revirements politiques et à qui il s'identifie. Hugues Le Paige avait l'impression que François Mitterrand parlait de lui lorsqu'il évoquait Alfonse de Lamartine. Le journaliste estime que c'est une manière pour le Président de se placer dans une tradition, héritier des grands hommes dont il serait dépositaire des pensées. Ces « pèlerinages » sont, selon Hugues Le Paige, une manière pour François Mitterrand d'entretenir une forme de phénomène de cour autour de lui, tel un prince, ce dont on le qualifie.

Le Président de la République est également filmé lors d'une rencontre avec le Frère Roger, responsable de la communauté œcuménique de Taizé en Saône-et-Loire. Hugues Le Paige rappelle que François Mitterrand aimait beaucoup la compagnie des religieux en ces termes : « lui l'agnostique obsédé par le passage de la vie à la mort aimait la compagnie des hommes de foi.³⁵³ » La question du décor est moins présente dans ces séquences mais elles participent tout de même à la compréhension de l'image d'homme d'Etat que François Mitterrand souhaite montrer de lui.

³⁵³ Propos d'Hugues Le Paige dans le documentaire.

Lors du dernier Conseil des Ministres de son second septennat, le 3 mai 1995, Hugues le Paige est le seul à pouvoir filmer les adieux des ministres au Président de la République. Il est autorisé à filmer, mais de loin. Alors, en voyant les ministres faire leurs adieux au Chef de l'Etat, en voyant Ségolène Royal en larmes, cela ne fait que finalement rajouter de « la dramaturgie à la scène, et la force de caractère de son héros.³⁵⁴ » Peu après cela, François Mitterrand a autorisé Hugues le Paige à filmer son bureau sans qu'il n'y soit. Mais le réalisateur n'est pas dupe, il ne s'agit que d'un désordre apparent. Selon lui, François Mitterrand a savamment disposé des objets sur son bureau, des papiers, des lettres, des photographies ou des coupures de presse qui sont autant de références à ce qu'on avait pu dire de lui au sujet de ses prises de positions durant son mandat. C'est ainsi qu'on peut voir des papiers visibles, d'autres lisibles ou non. Un livre, une édition de 1866 de *Voyage en Italie*, tome II, *Florence et Venise*, d'Hippolyte Taine est bien visible sur le bureau. Tout comme une carte de la Yougoslavie et l'*Atlas des peuples d'Europe centrale* signés par André et Jean Sellier et parus aux Editions de La Découverte en 1991. On peut aussi voir des coupures de presse intitulées *François Mitterrand et la Bosnie*, *L'homme qui courait derrière l'Histoire* et *La solitude du prince*. Enfin, la caméra montre aussi une lettre du Président des Etats-Unis, Georges Bush, qui remercie le Président Français pour ses vœux, lui transmet les siens et ceux de son épouse Barbara à lui et Danielle Mitterrand. Il le remercie aussi pour la reproduction en bronze d'une statue de Degas, *Le danseur espagnol*. Il n'est pas précisé pour quelle occasion le bronze a été offert, mais cet échange illustre les relations entretenues par les deux présidents et le fait que l'art français fait l'objet d'un présent d'ordre diplomatique.

Si François Mitterrand dit dans le documentaire ne pas vouloir refaire de nouvelle prise car il ne souhaite pas faire l'acteur, c'est pourtant acteur de son propre rôle qu'il apparaît dans ce film. « Le prince, » ainsi que le nomme le réalisateur, jouait son rôle et montrait seulement ce qu'il voulait montrer de lui. Cette image que François Mitterrand souhaitait montrer de lui finit, en somme, à s'imposer naturellement. Hugues le Paige pense que François Mitterrand l'a choisi pour filmer « le crépuscule de sa vie, comme s'il avait voulu maîtriser l'image d'une

³⁵⁴ Propos d'Hugues Le Paige dans le documentaire.

fin.³⁵⁵ » Le fait que le journaliste soit de nationalité belge a vraisemblablement rassuré François Mitterrand puisque le regard que porte le réalisateur est plus neutre. De par sa nationalité, Hugues le Paige joue aussi de l'appellation *le prince* à propos de François Mitterrand, et sait pertinemment que François Mitterrand l'utilise, lui et le film, pour sa propre gloire, contribuant ainsi à écrire l'histoire de son règne car « le prince rêve toujours d'éternité.³⁵⁶ » L'idée du prince s'associe assez bien à la fonction présidentielle française compte tenu des privilèges régaliens évoqués auparavant.

Aussi, Hugues le Paige dit avoir été impressionné par le protocole républicain qu'il juge plus rigide que le protocole monarchique belge. L'apparat, les règles, ont beaucoup marqué le journaliste. Le Président de la République est toujours annoncé par un huissier lorsqu'il rentre dans une pièce. En entendant « Monsieur le Président de la République » les personnes qui sont présentes se lèvent. Les ministres sont comme des ducs qui sont installés dans leurs privilèges et choisissent leurs voitures, leurs conseillers comme une Cour. Il règne en permanence une forme d'ambiance monarchique autour du Président de la République.

Cette atmosphère transparaît encore dans le film, de 2013, de Patrick Rotman³⁵⁷. Le Président de la République François Hollande est toujours entouré et l'apparat reste inchangé. Pourtant, dans la manière de filmer, une autre image apparaît alors du Chef de l'Etat. À la différence d'Hugues le Paige, Patrick Rotman ne fait aucun commentaire. Il ne livre pas le fond de sa pensée. Les paroles que l'on entend sont celles des protagonistes. Parfois, François Hollande, en voix-off, répond à des questions posées par le réalisateur, mais que l'on n'a pas entendues. La caméra semble simplement posée là, comme un œil qui rend compte de ce qu'il voit. Les images paraissent alors assez neutres même si le réalisateur filme ce qu'il veut. L'absence de commentaires de la part du cinéaste permet un regard différent.

Tout commence lors de l'investiture de François Hollande. La salle des fêtes est pleine d'invités massés derrière des cordons. Puis vient le temps de la formation

³⁵⁵ Propos d'Hugues Le Paige dans le documentaire.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Patrick Rotman, *Le Pouvoir*, Kuiv Production, 2013.

du gouvernement, assis dans l'aménagement salon du Bureau du Salon Doré, avec Jean-Marc Ayrault qu'il vient de nommer Premier Ministre. Le bureau Cressent est à sa place devant la cheminée, tous les meubles sont des meubles de style ancien. La caméra filme ensuite la manière dont a été prise la photographie officielle du Président de la République. Autour de François Hollande gravitent l'habilleuse, le coiffeur et la maquilleuse. Raymond Depardon, l'auteur du cliché est au travail et dirige François Hollande dans les jardins de l'Élysée pour prendre une série de photographies.

De retour dans son bureau, dans un commentaire en voix-off, Le Président Hollande s'étonne qu'ici rien n'a changé depuis qu'il était venu en ces murs du temps de François Mitterrand : « le temps semble s'être arrêté. » Les meubles sont à la même place, même certains huissiers sont encore en service. Dans le Salon Doré, sur la cheminée, seules quelques photographies personnelles sont présentes. Durant une réunion, se déroulant dans le jardin d'hiver qui jouxte la salle des fêtes, avec tous les membres de son cabinet, François Hollande et ses conseillers sont assis autour d'une table montée pour l'occasion et assis sur des chaises style Napoléon III, dorées et garnies de velours rouge. Les tables amovibles sont d'utilisations fréquentes à l'Élysée, elles sont recouvertes de grandes nappes beiges, marron ou vertes. Souvent une plaque est posée dessus. C'est le cas de la table ronde qui sert à des réunions en petit comité dans le bureau du salon Doré. Une pendulette est toujours placée face au Chef de l'État. Des chaises Empire plus ouvragées sont aussi utilisées dans le bureau où sont collectées les données et les statistiques lors des élections législatives de 2012.

Dans le bureau du Président de la République, dans le Salon Doré, il n'y a pas de mobilier contemporain, excepté quelques meubles en verre destinés à l'audiovisuel. Dans l'entrefenêtre, sur une console est posée la seule pièce récente, un vase de Sèvres. Il s'agit du vase de Pierre Soulages, seule œuvre en céramique de l'artiste. Réalisé en 2000 à destination de la Présidence de la République, ce vase est une modification d'une forme sculptée par Maurice Gensoli. Le vase est une pièce coulée en pâte nouvelle et une ouverture est pratiquée sur la panse pour laisser apparaître l'or à l'intérieur.³⁵⁸

³⁵⁸*La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres*, L'Isle-sur-la-Sorgue, Maison René Char, 20 mars – 20 juin 2004, p. 30.

Le conseil des ministres est aussi filmé, le premier avec le tout nouveau gouvernement. Les voitures avec chauffeurs entrent dans la cour d'honneur de l'Élysée, chacune déposant son passager au pied du perron une fois que des huissiers leur ont ouvert les portes.

Patrick Rotman filme aussi les déplacements du Président de la République, comme le premier voyage en train vers l'Allemagne, le 15 mai 2012, jour de sa prise de fonction, pour y rencontrer la chancelière. Il filme aussi le déplacement à Washington. On peut y voir l'intérieur de l'avion présidentiel, les larges places destinées aux invités, les espaces dédiés au voyage des ministres et des personnalités. Patrick Rotman filme aussi l'intérieur de la salle de réunion. Une table ronde peut en effet réunir une vingtaine de collaborateurs. Le Président de la République dispose aussi d'une suite privée, avec un bureau en léger arc de cercle dont l'une des extrémités est rattachée à la paroi et sur lequel une lampe est intégrée. Le bureau est complété par trois sièges identiques dont deux devant le bureau si le Président a besoin de recevoir.

La vaisselle utilisée lors des réunions est assez simple. Lorsque François Hollande reçoit Laurent Fabius pour un petit déjeuner, la vaisselle est blanche, simplement ornée d'un liseré doré. Théière et cafetière sont en argent avec poignée de bois foncé. La table est ronde, démontable puisque recouverte d'une grande nappe beige. On assiste aussi dans le film de Patrick Rotman au dressage des tables. Celle pour le déjeuner hebdomadaire entre le Chef de l'Etat et le Premier Ministre. Le service est simple. Assiette blanche du service Capraire, décor du marli en bleu à frise dorée, et rosace dans le fond du bassin. Lors de déjeuners restreints mais au caractère plus officiel, comme pour le déjeuner avec le prix Nobel de physique 2012, Serge Haroche, est utilisé le service Duplessis au décor d'oiseaux. Assiette blanche, marli bleu à décor de frise et décor de spécimens d'oiseaux dans le bassin. Le choix d'assiettes plus ouvragées paraît justifié lorsqu'il s'agit d'un déjeuner avec un invité de marque. Rien n'est mentionné à propos du choix des services. À l'occasion d'un dîner d'Etat pour la réception du Chef de l'Etat Italien Giorgio Napolitano, les tables rondes sont dressées dans la Salle des Fêtes du Palais de l'Élysée. Sur des nappes blanches brodées de feuilles, le service utilisé est celui créé par Philippe Favier, intitulé *Constellation*, ou service du millénaire.

Comme pour le film réalisé par Hugues le Paige, Patrick Rotman cherche à filmer le pouvoir, de l'intérieur. À la différence du premier, il laisse la caméra tourner, observant simplement ce qui se passe. Le réalisateur ne fait pas de commentaires, il filme aussi des lieux vides, comme pour montrer un quotidien où parfois, il ne se passe rien. Ce qu'il filme est une forme de routine, une vie quotidienne dans le Palais de l'Élysée. Ce documentaire pourrait être juste un témoignage qui montre comment les choses se passent à l'Élysée, les allées et venues, les fonctionnements des différents organes qui gravitent autour du Chef de l'État. Le quotidien filmé, renvoie aussi à une forme de normalité. Ce principe était cher au Président de la République. Le film montre aussi comment la fonction, bien que très entourée et très accompagnée, place finalement celui qui l'occupe dans une forme de solitude qui déjà dans le documentaire d'Hugues le Paige était plus clairement explicitée.

Les documentaires proposent les points de vue différents des réalisateurs qui filment le quotidien, la manière d'exercer la fonction présidentielle. Les documentaires permettent d'entrevoir également la manière dont celui qui occupe cette fonction l'incarne, dans le lieu qui en est le symbole. À la différence d'une photographie, posée et bien cadrée, le film laisse entrevoir des moments plus spontanés ; les réalisateurs restant conscients que les comportements devant une caméra ne sont pas toujours naturels. Ces documentaires sont surtout une manière de voir comment l'on vit à l'intérieur du Palais de l'Élysée, de voir les lieux et la manière dont ils sont constitués. Les aménagements, les lieux, la manière dont ils sont agencés et comment les protagonistes circulent permettent de comprendre l'utilisation des ensembles. De manière générale, les meubles contemporains sont relativement absents, sauf sous le mandat de François Mitterrand. Cela s'explique sûrement par le fait que François Mitterrand est à la fin de son second mandat, alors que François Hollande commence le sien. Le film est réalisé dans les premiers mois de son mandat. De ce fait, des aménagements n'ont peut-être pas encore été mis en place.

Si ces deux films sont des occasions de montrer, en second plan, les meubles, c'est surtout l'image du Président de la République qui transparait. C'est la façon qu'il a de se montrer à la caméra, en action de travail et dans la carrure de Chef d'État qu'il se donne. Ces documentaires, bien que destinés à filmer le pouvoir de

l'intérieur et posant la question « comment filmer le pouvoir et celui qui le détient » parviennent finalement à participer à la construction de l'image de l'homme qui occupe la fonction de Président de la République

TROISIÈME PARTIE

Les Manufactures face à la modernité artistique

Tout en devant conserver le souci de l'attachement à la tradition, les Manufactures doivent, dans le même temps, s'adapter à la scène artistique contemporaine. Les grands noms de l'art contemporain doivent pouvoir trouver en ces institutions, des lieux de création aptes à répondre aux nécessités de leur art. Il appartient à ces institutions de s'adapter à la scène artistique, afin de pouvoir accompagner les artistes missionnés à la création de nouveaux modèles, dans la démarche artisanale. L'adaptation à l'art contemporain et aux artistes est donc incontournable si les Manufactures veulent garder une image attractive aux yeux des artistes d'abord et du public ensuite. L'image dont bénéficient les Manufactures, reste cependant marquée par l'artisanat haut de gamme, dont les outils permettent de produire du mobilier de très haute qualité. Cette dimension, liée au luxe et à la tradition artisanale du Mobilier national, en parallèle de l'image étatique de l'apparat et des ors de l'Ancien Régime, motive certains artistes à proposer des projets de meubles dont les noms ou les formes font référence à des modèles de l'époque moderne. Les collections contemporaines restent marquées de l'estampille de l'artisanat de luxe. Les modèles anciens sont une source d'inspiration importante pour les créateurs qui leur offrent une réactualisation. Ainsi, des créateurs ont réalisé des tapisseries rappelant les verdure, des meubles aux noms anciens comme le bonheur-du-jour du XVIII^{ème} siècle, mais aussi du mobilier dont le luxe et la richesse décorative est une continuité des recherches esthétiques de l'Art Déco. Les pratiques contemporaines posent la question des savoir-faire, des techniques ancestrales des Manufactures, mais qui doivent pouvoir s'adapter aux nouveaux matériaux du mobilier. Vitrines de l'art français, les Manufactures se doivent d'être le reflet de la scène artistique contemporaine dans une forme d'universalité. Les techniques de la porcelaine, notamment l'emploi des couleurs, en fonction des températures de cuisson, mettent parfois des freins à la création des artistes. Aussi, l'organisation interne des Manufactures, les Commissions d'achat des œuvres, contribuent parfois à freiner les élans créatifs d'artistes qui voient certains de leurs projets refusés.

L'art contemporain est un défi à relever. Afin d'être représentatives de la scène artistique, les Manufactures font appel à des grands noms, dont l'œuvre doit assurer une mise en lumière de leurs collections. L'adaptation à l'art contemporain est également nécessaire lorsque le Mobilier national doit pouvoir proposer des nouveaux types de meubles, adaptés aux nouvelles technologies.

L'introduction de la téléphonie, de l'audiovisuel et de l'informatique nécessite d'adapter les intérieurs anciens par l'apport de meubles, pouvant rendre fonctionnelle l'utilisation de ces appareils. De la même manière les Manufactures doivent s'adapter à la variété des pratiques artistiques des artistes qui conçoivent des modèles de meubles ou des cartons pour la tapisserie. Cela contribue à remettre en question les pratiques décoratives inhérentes aux techniques de tissage et nécessite l'adaptation des Manufactures à l'interprétation de photographies, de pixellisations et de montages informatiques en œuvres tissées.

CHAPITRE 5 – L'estampille de l'artisanat de luxe.

S'il est un fait indéniable dans les pratiques décoratives des Manufactures c'est le respect des techniques et des matériaux. Même s'il s'agit de matériaux modernes, ils sont toujours travaillés dans le respect des traditions, à la main, de façon artisanale. L'action de la main de l'artisan reste omniprésente dans la fabrication des meubles. C'est là l'héritage de la grande tradition des meubles, de l'ébénisterie traditionnelle. Le fait que le Mobilier national et son Atelier de Recherche et de Création soient une sorte de havre où les créateurs peuvent œuvrer sans se soucier de contraintes économiques est en soit un garant de la qualité de l'objet qui est fabriqué. Cette non-contrainte permet de prendre tout le temps nécessaire à l'élaboration des projets et de garantir la plus haute qualité qui puisse être envisagée, chose nécessaire lorsqu'on connaît le destinataire principal des meubles. Cela marque une différence de traitement entre des meubles conçus pour le grand public et des meubles conçus pour être déposés sous les ors de la République. Liée aux fonctions étatiques, cette pratique est héritée du Garde Meuble de la Couronne.

La tradition de l'ébénisterie française a été à son apogée durant la période du début du XX^{ème} siècle avec l'Art Déco. Après la Seconde Guerre mondiale, les façons de vivre changent, la période est à la reconstruction et le mobilier à destination du grand public est conçu à l'économie ou avec de nouveaux matériaux développés grâce à l'armement, comme la fibre de verre. Cependant dans les ateliers du Mobilier national, les préoccupations sont encore fortement orientées vers les traditions des beaux meubles. Avec la fabrication de pièces de mobilier qui vise une excellence qualitative à tous points de vue. La richesse des matériaux, le savoir faire préservé, la noblesse des lignes doivent se faire modernes aux dires des commissions et commanditaires d'Après-guerre. Il subsiste cependant dans la manière d'appréhender les ensembles une volonté de préserver l'idée du beau meuble qui se trouve être en droite lignée de l'esprit Art Déco. Cela passe principalement par les décorateurs qui œuvrent encore et par leur volonté de pérenniser la typologie des meubles anciens.

5-1 – L'interprétation des modèles anciens.

5.1.1 – L'esprit du beau meuble Art Déco.

La tradition de l'ébénisterie française a laissé dans son sillage ce goût pour le beau meuble, de qualité et dont les matériaux soigneusement choisis participent au décor du meuble tout comme à son aspect. À travers les collections du Mobilier national, on remarque que cette tradition du respect du beau meuble et cette recherche qualitative – ou du moins la recherche de l'exception – perdurent dans le temps et soit toujours une volonté qui semble recherchée et assumée. Les ébénistes des ateliers du Mobilier national conservent les techniques héritées de la tradition de l'ébénisterie. Les décorateurs qui sont sollicités dans la décennie d'après-guerre travaillent encore de la même manière et cherchent à concevoir les plus beaux meubles possible. Ce sont d'ailleurs parfois les mêmes décorateurs qui ont fait carrière avant la Seconde Guerre mondiale, qui continue à être sollicités par le Mobilier national pour leur renom. À la fin des années quarante, des décorateurs comme Jacques Adnet ou André Arbus continuent de proposer des ensembles semblables à ceux qui avait fait leur renommée. Il semble évident qu'en cette période de reconstruction, la Direction des Arts et Lettres ainsi que le Mobilier national – respectivement en les personnes de Robert Rey³⁵⁹ et Georges Fontaine – semblaient s'accorder sur le fait que le style français devait se reconstruire par l'encouragement à la création de mobilier de luxe. Leur volonté était de redonner un nouvel élan aux arts décoratifs. Ils se situent dans une démarche où le décorateur se trouve être non pas un créateur mais une sorte de chef d'orchestre qui dirige toute une équipe d'artisans qui créent des ensembles complets allant de la lampe au tapis en passant par les couverts et les meubles ; d'où leur nom d'ensembliers. L'exemple des monarchies anciennes doit être poursuivi : « Les Ministres des Rois commandaient des mobiliers nouveaux aux ébénistes du temps. Leur exemple doit être suivi³⁶⁰ ». Pourtant la tentation de certains directeurs, comme Henri Gleizes,³⁶¹ du Mobilier national était de renouveler les collections anciennes par des achats à des antiquaires ou aux

³⁵⁹ Directeur des Arts Plastiques à partir en 1944.

³⁶⁰ « Le Mécénat de l'Etat », *Art et Industrie*, 1946, n°3, p. 49.

³⁶¹ Henri Gleizes, *Dans les Couloirs du Mobilier national*, Paris, Orban, 1983.

enchères, plus que de commander du neuf. Georges Fontaine appréciait chez les décorateurs, comme Jacques-Emile Ruhlmann et bien d'autres, ce « souci des lignes architecturales, l'équilibre, la recherche de beaux matériaux.³⁶² » Ces préoccupations paraissent pourtant être les mêmes chez des architectes et créateurs de cette même époque. Dès 1925 pourtant, on pouvait différencier deux courants. Lors de l'Exposition de cette année, ce sont deux conceptions qui s'opposent. Celle de Jacques-Emile Ruhlmann exposée dans L'Hôtel du Collectionneur face à celle de Le Corbusier dans le Pavillon de l'Esprit Nouveau. C'est le mouvement traditionnaliste qui perdure et qui continue de faire la gloire du mobilier de luxe au Mobilier national. Les bénéficiaires des réserves du Mobilier national ne semblent pas encore prêts à accepter dans les salons des meubles aux structures métalliques apparentes – et encore moins *a fortiori* dans les milieux officiels.³⁶³

Les courants stylistiques actifs dans les sphères officielles sont très différents de ceux promus au moment de la Reconstruction en France qui met à l'honneur des architectes proposant des meubles dans des recherches puristes et fonctionnalistes. L'institution poursuit sa volonté du beau meuble, l'aspect luxueux prime. L'envie est de montrer que le pays est toujours au plus haut niveau de l'ébénisterie qui a fait ses plus beaux jours par le passé. Le Mobilier national s'efforce de retrouver cette gloire et cette splendeur passée car cela semble être le moyen de relancer la création de meubles dans le pays. Ce décalage a d'ailleurs valu au Mobilier national quelques critiques, par la Cour des Comptes notamment. En effet, cette période d'Après-guerre est fragile. Les populations ont besoin de renouveau après cette période de privation et de pauvreté et beaucoup de français, ayant tout perdu, se trouvent dans des conditions difficiles. Face à cela le Mobilier national commande et achète des meubles de luxe et en très grand nombre. Le but du Mobilier national est aussi de soutenir les décorateurs face « à un marché dominé trop souvent par le faux luxe ou la médiocrité.³⁶⁴ » Des grands crédits ont été alloués à ces travaux d'ameublement jusqu'à ce que la Cour des Comptes dévoile ces pratiques dans ses rapports. En 1950, la Cour des Comptes « dénonçant les

³⁶² Centre national des Arts Plastiques, *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République – commandes et achats*, Beauvais, Galerie Nationale de la Tapisserie, 1997, p. 63.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

dépenses exorbitantes, la mégalomanie du directeur général des Arts et des Lettres, les achats inconsidérés des ministères insuffisamment contrôlés par le Mobilier national (aucun moyen ne lui était donné pour exercer le moindre contrôle, mais les sommes dépensées alors par les différents ministères pour remeubler de nouveaux locaux après le retour à Paris semblent avoir été un véritable pactole pour les fabricants de meubles et attiraient de ce fait l'attention de la Cour), tout cela va mettre un terme à cette politique de prestige, considérée pourtant sincèrement par ces promoteurs comme un enjeu pour la France.³⁶⁵ » C'est cet arrêté de la Cour des Comptes qui va mettre un terme à cet élan de commandes prestigieuses. Pourtant, certains aménagements voulus par Madame Auriol furent achevés. Cette polémique est relayée dans beaucoup de revues de décoration. *Art et Industrie* suit le Mobilier national dans l'affirmation que le renouveau du goût et du style passera par l'émergence d'un mobilier de luxe là où *Mobilier et Décoration* et *Le décor d'aujourd'hui* prônent une meilleure gamme dans le mobilier de série. Cette position en faveur du mobilier de luxe a été relayée par des critiques comme étant « un défi aux sinistrés français qui habitent des baraquements en planches trop sommairement meublés.³⁶⁶ » Cette volonté du mobilier de luxe a enfermé le Mobilier national dans une tradition du beau meuble, empêchant l'institution de s'ouvrir vers les courants nouveaux. Les salons jouent un rôle important dans ces années d'Après-guerre. Au salon des Artistes décorateurs de 1946, on constate que les tendances se divisent en deux types de meuble, d'un côté les meubles d'éditions, de l'autre les meubles de luxe. En 1948 apparaît même un type intermédiaire dénommé demi-luxe.³⁶⁷ Pourtant les réaménagements se poursuivent. À cette même époque on choisit de renouveler les intérieurs du Château de Rambouillet. Le château était affecté à la résidence d'été des Présidents de la République depuis la mandature de Félix Faure. Depuis les dernières décennies du XIX^{ème} siècle, les Présidents de la République avaient pris l'habitude d'aller chasser dans le domaine de Rambouillet. Les commandes sont passées dès 1946 par l'Administrateur Georges Fontaine. Plusieurs décorateurs se partagent l'immense commande que représentent ces réaménagements. Il est prévu de décorer plusieurs chambres ainsi

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

qu'un boudoir au premier étage, le bureau du Président de la République, une chambre pour un hôte de marque ainsi que la salle à manger. Les chambres (fig.184) et le boudoir sont confiés au décorateur Pierre Lucas qui y conçoit tout l'ameublement. La première chambre est meublée d'un lit dont le bois de la tête et le pied sont recouverts de tissus. La tête de lit, plus haute est décorée d'un fronton triangulaire au décor marqueté évoquant ces lits droits du style Directoire. Les chaises, (fig.185) en bois de citronnier verni, et tout aussi évocatrices de cette même période, reprennent ce langage formel des pieds en sabre. Le haut du dossier, comme le lit est décoré d'un fronton triangulaire qui le coiffe. Le dossier, reçoit deux traverses de bronze. Dans cette même chambre sont installés deux autres meubles traités dans le même langage décoratif. Un meuble d'appui (fig.187) et un semainier (fig.188) dont le bâti de chêne est recouvert de bois précieux ; acajou verni, merisier et sycomore. Le décor marqueté de cors de chasse et de fouets évoque la destination sylvestre de la maison. Les poignées du semainier sont conçues comme un ruban unique qui parcourt toute la hauteur du meuble. Ces deux meubles semblent reposer sur un socle aux petits pieds trapus. La photographie de 1955 des archives du Mobilier national montre l'aménagement encore en place dans ces années. Ce premier ensemble montre parfaitement cette volonté de réitérer la fabrication de beaux meubles dans la décoration et qui s'inspirent, de plus, des styles du passé.

Jacques Adnet se voit confier le décor du bureau du Président. Il y fait installer un bureau en merisier et des sièges garnis de tapisserie de Beauvais ainsi qu'un tapis. Une deuxième tranche de travaux est effectuée entre 1949 et 1953. André Arbus obtient la commande pour la décoration et l'ameublement des appartements destinés à la réception des hôtes de marques, situés au premier étage de la Tour François I^{er}. André Arbus y prévoit des meubles aux lignes antiquisantes, lit à décor d'obélisques, passementeries, guéridons avec piètements en bronze.

Le deuxième étage de la tour est meublé par le décorateur Genès Babut,³⁶⁸ qui se voit commander tout un ensemble en bois de sycomore en en bronze. Le troisième étage reçoit lui aussi un réaménagement par les décorateurs Jean Pascaud et

³⁶⁸ L'ensemble que Genès Babut réalise pour Rambouillet est installé au château en 1951. Pour cette commande il livre des meubles qu'il avait exécutés pour le salon des Artistes décorateurs de 1948 (*Le décor d'aujourd'hui*, n°5, 1948, p.50.) Le Mobilier national ne lui passe plus de commandes par la suite.

Gilbert Poillerat. Cette partie de la tour est meublée dans un style gothique rappelant l'époque de construction de ladite tour. Les pièces les plus prestigieuses, au rez-de-chaussée, au caractère plus officiel servaient à la réception des hôtes. Le décor est ici très cohérent et les matériaux employés révèlent la volonté de concevoir un meuble à la hauteur du destinataire. Le respect de la tradition et du beau meuble est la ligne directrice qui prévaut à la conception de l'antichambre dont le nom n'en est pas moins évocateur.

Cette pièce, qui précède la salle à manger, doit être décorée « dans un style précieux.³⁶⁹ » Elle est dotée de portes de grilles, dessinées par Raymond Subes et s'ouvre sur un vestibule décoré par Jean-Charles Moreux. De chaque côté de cet accès à la salle à manger étaient dissimulées dans les parois au décor d'architecture marquetée, des penderies en haut desquelles étaient disposés des massacres de chevreuils reposant sur des obélisques tronqués.

Le décor le plus luxueux a été réalisé pour la pièce se situant sous la salle à manger ouvrant directement sur les jardins. Cette Salle des marbres, (fig.191) telle qu'on la désigne, est aménagée en salon. Elle possède un décor en marbre polychrome daté du XVI^{ème} siècle. Les décorateurs André Arbus et Raymond Subes eurent la difficile tâche de concevoir un décor s'adaptant au mieux avec la décoration existante. Raymond Subes dessine tous les tapis de la pièce. André Arbus quant à lui conçoit la totalité des dessins du mobilier. L'aménagement comprend des canapés et des fauteuils confortables et tendus de tissus. Il y fait installer aussi une grande table, des guéridons et plusieurs meubles en bois d'ébène du Gabon, de sycamore, et recevant des ornements de bronze doré ou patiné vert antique. L'espace est éclairé grâce à une série de luminaires de bronze. Du même matériau, huit meubles en bronze étaient disposés tout autour de la pièce. Devant les fenêtres situées dans la largeur de la pièce, trônent des jardinières circulaires (fig.190) en bronze de deux mètres de haut. Le trépied de la jardinière est traité en pied de chèvre, tandis que le sommet est orné d'une statuette représentant une figure féminine.³⁷⁰

L'ambiance conçue dans cette vaste pièce n'est pas dénuée de classicisme dans la mesure où tout y est fait dans un esprit de luxe, dans la volonté de mettre en place

³⁶⁹ *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République – commandes et achats, op. cit., p. 106.*

³⁷⁰ *Ibid.*

un meuble qui soit de la plus haute qualité et employant des matériaux tout aussi nobles. Les commanditaires officiels, le couple Auriol, ont eu un rôle important dans ce vaste chantier. Madame Auriol s'est personnellement investie dans la restructuration des intérieurs de l'Elysée et de Rambouillet. Pour le Château de Rambouillet, la volonté du couple était de concevoir un ensemble en cohérence avec l'existant. Les boiseries anciennes ou les marbres présents sur les murs n'ont pas été retouchés. Le mobilier est choisi pour s'accorder à un style déjà existant, mais propose une vision qui se veut modernisée. C'est en quelque sorte la réinterprétation des styles du passé, une nouvelle lecture portée à l'histoire du goût. Toujours est-il que la recherche d'un mobilier à l'exécution parfaite, à l'ébénisterie la plus haute, reste encore revendiquée dans la deuxième moitié de la décennie 1940. Continuité de la tradition de l'ébénisterie, la commande de meubles de luxe perdure dans les débuts des années 1950.

Avec l'ouverture de l'Atelier de Recherche et de Création en 1964, les achats ne se font plus aux ensembliers extérieurs. L'atelier se charge de fabriquer les prototypes et les meubles ou de les faire éditer le cas échéant. Le Mobilier national est alors moins tributaire des décorateurs qui avaient plus d'autonomie dans leurs propositions. Avec le déclin des achats aux grands ensembliers cessent aussi les commandes d'ensembles très complets comme ceux du Palais de l'Elysée ou du Château de Rambouillet précédemment évoqués. Là où les décorateurs ensembliers pouvaient proposer des décors allant jusqu'aux passementeries, avec l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, les créateurs se concentrent davantage sur les meubles pour lesquels ils sont appelés à collaborer. Comme les créateurs qui travaillent avec le Mobilier national sont à l'abri des contraintes mercantiles, il leur reste alors la possibilité d'exceller dans leur domaine et de proposer des meubles qu'ils n'auraient jamais pu faire éditer dans les circuits traditionnels. Le Mobilier national, par son Atelier de Recherche et de Création, permet par conséquent aux designers, architectes et décorateurs qui conçoivent des meubles de développer tout un langage de recherche dans le domaine du meuble haut de gamme. On remarque dans les collections, que même au-delà des années soixante et jusqu'à nos jours, perdure cette recherche de tradition dans le meuble haut de gamme, proche des revendications de l'excellence de l'ébénisterie. Il est vrai qu'aujourd'hui les

designers transgressent les règles liées aux normes de l'apparat en proposant du mobilier en béton comme l'a élégamment fait Salomé de Fontainieu. Cependant, même dans les meubles plus transgressifs, restent un certain conformisme et une forme d'excellence inhérente à l'héritage du Garde-meuble.

Dans les périodes plus contemporaines, l'esprit Art Déco subsiste encore. Il ne se manifeste pas de la même manière qu'au début du XX^{ème} siècle, mais s'exprime dans la continuité d'une tradition, du respect et de la recherche du beau meuble.

Devant être à l'origine coulée en bronze, la console de Kim Hamisky, réalisée en 1983, est restée à l'état de prototype. Ce meuble n'en est pas moins le témoignage d'une recherche d'un meuble de haute portée technique et de qualité. L'emploi du bronze dans le projet initial de ce meuble rappelle l'utilisation qui était faite de ce matériau dans les meubles anciens et évoque aussi la matière avec laquelle on coule des statues. Le bronze fait inévitablement référence à une forme de tradition et correspond bien au meuble de Kim Hamisky qui oscille entre meuble et sculpture. Dans le projet initial, la table devait être de bronze avec le piètement en bois. Pour des raisons que l'on ignore, il y eut des essais d'avancement du projet pour n'exécuter que le nœud sculpté en bronze. La console est restée dans sa version de bois, une succession d'éléments sculptés et disposés en décalage, l'un d'entre eux n'est pas sous l'emprise du nœud rompant alors le rythme. Le piètement est réalisé en placage de bois de hêtre et d'ébène pour les faces visibles des éléments du pied. Le nœud a été sculpté dans une pièce de merisier d'Amérique. L'élégance de cette console la place entre la sculpture et le meuble fonctionnel. La volonté de départ d'intégrer la noblesse du bronze, montre à quel point la présence du matériau reste encore d'une importance notoire pour faire de cette pièce un meuble haut de gamme. Le fait que Kim Hamisky se définisse avant tout comme un sculpteur permet de comprendre les raisons de la conception de cette pièce plus comme une sculpture plutôt qu'un meuble en tant que tel.

L'emploi d'essences à caractère précieux reste très fortement présent. Bois exotiques ou fruitiers européens, les essences sont employées avant tout pour leurs couleurs. La persistance du goût pour les bois rares renforce cette idée que l'Art Déco reste bien présent dans les matériaux même si les bois précieux sont désormais employés avec le polyester et l'acier. La recherche du beau meuble reste une récurrence dans les collections et les commandes du Mobilier national.

Les exemples analysés dans le chapitre portant sur les meubles d'exception traduisent eux aussi cette recherche de l'estampille de l'artisanat de luxe.

Les bois exotiques sont aussi employés pour leur apparence décorative, ces recherches esthétiques sont les mêmes que celles des années Art Déco. En 1994, le Mobilier national fait appel à Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot pour la conception d'un ensemble destiné à un Salon d'attente. Les deux créatrices proposent un aménagement complet composé de fauteuils (fig.192) et canapés (fig.193). La table d'appoint (fig.195) et la console amovible (fig.194) qu'elles dessinent sont fabriquées en bois de lourofaïa e provenance d'Amazonie. Le bois est cérusé et teinté de couleur tilleul. La céruse est employée dans le but de faire ressortir le fil du bois qui dessine des sortes de motifs pointillistes évoquant certaines peaux dont étaient tendus les meubles des années trente. Cette évocation décorative, ici tout à fait assumée, montre que dans l'esprit des créateurs d'aujourd'hui, la référence en matière de meubles haut de gamme, reste celle qui a fait la gloire de l'ébénisterie française du XX^{ème} siècle. L'aspect décoratif du bois n'est ici pas le seul exemple. Un an avant Martin Szekely conçoit dans la lignée de recherches précédentes une chaise (fig.196) assez simple, référence assumée à la fameuse Mullca 510,³⁷¹ chaise d'école par excellence, dans une version totalement anoblie. Le designer ajoute en haut du dossier un cartouche purement décoratif, et l'assise du siège est traitée en loupe d'orme, bois dont les nœuds sont recherchés pour leur aspect nuageux et moucheté.

Les bois précieux sont visiblement utilisés pour conférer aux meubles comme un cachet, un faire valoir ou même une valeur ajoutée. Comme si sans lui le meuble n'avait pas le même statut. La montée en gamme passant, comme inévitablement, par le bois précieux.

L'emploi de bois exotiques massifs apparaît aussi dans l'emploi de certains meubles. En 1967, est commandé à Roger Fatus une table de conférence (fig.198) destinée, selon la commande, aux préfetures et aux lieux officiels. Les dimensions n'en sont pas moins importantes puisque la table mesure plus de quatre mètres de long. Roger Fatus décrit son meuble comme « une simple épure statique dont les seules qualités sont proportions et fini de l'exécution³⁷² ».

³⁷¹ Mullca : société spécialisée dans le mobilier scolaire, fondée en 1947 par Robert Müller et Gaston Cavaillon. La création la plus célèbre est la chaise scolaire n°510.

³⁷² 1964 – 2004, *Mobilier National, 40 ans de création, op. cit.*, p. 81.

Justement, la table de belle facture est conçue en lame massive de wengé, un bois sombre originaire d'Afrique. Les champs de la table sont recouverts d'acier inox faisant ressortir le sobre profil de la table. Elle est composée d'éléments en T qui se juxtaposent les uns aux autres. La sobriété apparente et l'élégance affichée de la table en révèlent toute la parfaite finition recherchée par le designer. D'autres créateurs ont aussi eu recours à l'utilisation du bois massif. En 1991, Peter Toby Schummer démarcha le Mobilier national pour faire réaliser une étude à propos d'un siège d'appoint. (fig.197). Le modèle qu'il propose repose sur un principe de composition très simple. Un demi-cylindre doté d'une assise en deux parties qui se relève et se replie grâce à des charnières entraînant le demi-cylindre à se refermer sur lui-même. Une fois le siège refermé, ce fauteuil pliant prend une forme oblongue et est visuellement épuré. Le Mobilier national fait fabriquer un premier exemplaire par l'Atelier de Recherche et de Création. La coque est conçue en acajou du Honduras dont la blondeur naturelle révèle des tonalités caramel. Le matériau noble de ce meuble en fait une pièce de haute qualité et lui confère sa préciosité. Le deuxième exemplaire fabriqué par l'Atelier de Recherche et de Création est gainé de cuir clair. Les bois exotiques ou précieux sont souvent employés avec des matériaux moins nobles comme l'acier inox, cependant ces matériaux plus vils deviennent en quelque sorte anoblis puisqu'ils sont traités avec autant de savoir-faire que les bois.

Dans cette même volonté d'atteindre l'excellence de l'artisanat, Kristian Gavaille propose en 1996 une table de conférence (fig.199) et un modèle de fauteuil assorti (fig.200). La table aux belles dimensions peut se diviser en deux pour former deux consoles murales. Si la structure du piètement est en aluminium et résine moulée vert écru, le plateau est en acajou contrasté par le centre de table qui est recouvert d'érable moucheté teinté en vert. Le principe décoratif est repris pour le fauteuil avec un piètement en métal gris satiné, et une coque du siège en bois dont l'extérieur est du même acajou et l'intérieur du même érable moucheté teinté en vert. Les couleurs des bois contrastent ensemble ; à la fois sombre d'un côté et lumineux et coloré de l'autre. L'assise du fauteuil tranche avec la préciosité des bois puisque le coussin est en toile chinée vert et rouge. D'autres sièges sont dotés de garnitures de cuir dans des coloris recherchés et raffinés, comme l'exemple déjà cité du cuir de couleur vert amande du fauteuil, du Ministre Jack Lang, signé Sylvain Dubuisson, ou comme ce fauteuil (fig.201) destiné au

Consulat Général du Vietnam à Hô Chi Minh, commandé à Christophe Pillet en 1997, dont le dossier rampe, garni de cuir mauve, est fixé sur un piètement en bois de wengé verni. Il existe beaucoup d'autres exemples encore, comme ce bureau créé par Isabelle Hebey pour le Ministère du Budget. Un bureau en bois de noyer de France, mais dont le décor de ligne est une incrustation de poirier noirci tandis que les tiroirs sont décorés d'incrustations de nacre. Ce bureau prestigieux, ne se veut pas pompeux pour autant, puisque la richesse décorative reste fort discrète. L'utilisation de nacre et de poirier noirci fait tout de même directement référence à ces meubles précieux des siècles passés comme les cabinets, dont les bois sombres étaient constellés de nacre.

Le cuir est aussi présent sur les plateaux des bureaux mais au titre de sous-main directement gainé et intégré audit plateau. Les créations de meubles restent très ancrées dans la grande tradition de l'ébénisterie. Que ce soit l'emploi des bois exotiques et précieux, les décors et les références à ce qui a fait la gloire de l'Art Déco, la tradition du beau meuble reste très présente et ce, même si des matériaux nouveaux ont fait leur entrée. Les matériaux nouveaux dérivés des plastiques sont traités parfois comme des matériaux nobles ou anoblis par la présence à leurs côtés de bois plus précieux. La modernisation s'est faite en douceur dans des champs d'action plus spécifiques.

Le goût pour le beau meuble est parfois clairement revendiqué par certains décorateurs et ensembliers dans leurs créations d'ameublement. Cette recherche du beau meuble engendre une recherche des meilleurs matériaux, des essences de bois exotiques, et un travail dans les techniques qui ont fait le renom de l'ébénisterie française, dans la continuité de l'Arts Déco encore très présent dans les esprits. Cet esprit cher à l'Art Déco qui perdure au-delà de la Seconde Guerre mondiale doit se comprendre par le fait que certains ensembliers et décorateurs qui ont fait leurs armes durant ces années bénies, sont encore en exercice et restent des références en la matière. Ils sont en effet des gardiens du temple, des prescripteurs d'un goût, que l'on sollicite encore après 1945. On pourrait penser que cette subsistance est le reflet de l'Administration du Mobilier national, puisque c'est elle qui décide des commandes. La période de reconstruction a vu émerger une nouvelle génération de créateurs nés au début du XX^{ème} siècle et qui

ont pu développer leur esthétique fonctionnelle et destinée au plus grand nombre. Cette mouvance a très vite trouvé sa place dans cette architecture nouvelle de béton. De son côté, l'institution étatique se prévalait alors de vouloir faire perdurer ce bon goût français par l'exécution d'un mobilier luxueux que seuls les tenants du style Art Déco pouvaient encore maîtriser.

Le Mobilier national se trouvant en dehors de tout circuit mercantile est alors pour les créateurs une sorte d'enclos où le temps et les contraintes financières n'ont pas d'emprise. Les décorateurs, créateurs et designers ont alors tout le loisir de développer des projets qu'ils n'auraient pas pu développer auprès d'un éditeur normal. Ce temps parfois plus long dans l'élaboration d'un meuble permet alors aux designers d'élargir leurs recherches et de proposer des meubles plus élaborés. Le prestige rattaché à l'institution est aussi à l'origine de ce décalage avec le marché extérieur. Le Mobilier national véhicule une image très prestigieuse qui par conséquent, peut aussi apporter du rêve aux créateurs. Le fait d'être sollicité par l'institution peut être compris par les artistes comme une reconnaissance, une consécration, ou encore un moyen de laisser un témoignage de leur œuvre qui se trouve muséifiée. Les meubles qui y sont fabriqués étant destinés à la République, les créateurs se font alors un devoir de proposer des pièces qui sont à la hauteur de la personnalité qui doit en bénéficier, ainsi que de sa fonction, mais aussi à la hauteur du lieu dans lequel les meubles doivent être placés. L'image véhiculée par le Mobilier national auprès des créateurs est celle d'un artisanat de luxe, de haut de gamme. Le prestige des ors de la République peut exercer une forme de fascination sur les créateurs. Cette omniprésence des ors conditionne parfois la création dans la mesure où il est tentant de réinterpréter des meubles anciens et de faire des rappels à ce qui a été la grandeur de la tradition du meuble en France. Référence au passé, volonté de recréer un meuble ancien, cet esprit de recherche du beau meuble reste très présent dans les réserves du Mobilier national, les meubles contemporains étant parfois destinés, rappelons-le, à cohabiter avec des meubles Ancien Régime. Le fait de réinterpréter des meubles anciens peut être un le moyen de les faire mieux cohabiter, ou mieux s'intégrer, dans ces lieux chargés d'histoire aux murs lambrissés d'or et de céruse. Globalement, les créateurs, lorsqu'ils réinterprètent des meubles anciens, le font en référence aux styles passés, ou dans le but de renouer avec les traditions passées. Cette volonté de renouer avec les traditions montre bien à quel point cette idée s'enracine dans la

recherche du bel ouvrage et de la haute qualité. La tradition de l'ébénisterie reste très présente surtout s'il s'agit d'exécuter des meubles en pièce unique. La référence aux formes et aux typologies du passé va de pair avec la recherche du beau meuble, elle permet aussi de se placer dans la lignée d'un héritage de la tradition dont le créateur se trouve le dépositaire momentané. Un peu comme si le designer se plaçait à son tour dans la lignée d'ébénistes comme Charles Cressent ou François Jacob-Desmalter.

Allant de pair avec le respect de la tradition du beau meuble, la réinterprétation des modèles anciens se matérialise par des ensembles dont la préciosité affichée et voulue fait directement écho aux styles anciens. Dans le milieu du XX^{ème} siècle, la référence en matière de meuble haut de gamme reste encore celle des meubles hérités de la tradition de l'ébénisterie. Les meubles conçus par les ensembliers se veulent luxueux, précieux à l'image de ces meubles hérités de l'Ancien Régime et qui sont devenus les derniers témoins de cette splendeur passée. Les luminaires jouent un rôle important dans les ensembles, de par leur nécessité pratique, certes, mais aussi du fait qu'ils sont directement en contact avec les ors quand ils sont accrochés au mur. Le plus souvent, ils sont tous assortis de sorte qu'on peut évoquer l'idée d'ensemble luminaire, rejoignant tout ce qui touche au feu comme les chenets de cheminée et le pare-feu.

Destiné à l'ameublement du cabinet de travail de Jacques Jaujard,³⁷³ l'ensemble luminaire est signé Jacques Adnet. Ce dernier en a confié l'exécution à Gilbert Poillerat. Commandé dans le milieu de l'année 1945, les pièces sont exécutées en bronze doré. Candélabres, (fig.202) lampadaires (fig.203) et lampe de bureau sont assortis dans un même langage formel. Sur un socle circulaire, et retenues par deux cercles entrecroisés, les branches prennent la forme d'obélisques renversées supportant les bobèches décorées de flammes. Ces candélabres étaient destinés à la garniture de cheminée et avaient été électrifiés.

L'allure quelque peu massive et lourde est identique aux huit appliques à trois branches placées sur les murs. Le lampadaire et la lampe de bureau adoptent ce même langage décoratif. Le pied du lampadaire supporte une vasque dotée de deux anneaux, vasque qui se trouve inversée pour la lampe de bureau. L'éclairage indirect obtenu par le lampadaire reprend ce procédé très en vogue dans les

³⁷³ Secrétaire Général du Ministère des Affaires Culturelles sous la tutelle du Ministre André Malraux de 1959 à 1961.

années trente. Le prix très élevé du lampadaire avoisinait celui du bureau dessiné par Arbus.

L'ensemble est très décoratif, et bien qu'il puisse évoquer des principes développés dans les années trente, il n'en est pas moins un honorable représentant d'un exercice de style néoclassique. La rigueur pourrait être celle de l'Empire tout en étant porteuse d'une décoration évoquant aussi l'éclectisme du XIX^{ème} siècle. En somme cet ensemble apparaît très éloigné des considérations décoratives qui sont celles de l'Après-guerre. Une autre pièce importante prend place dans cet ensemble destiné au cabinet de Jacques Jaujard. Dessinée par Jacques Adnet et réalisée en 1946, la jardinière, en bronze, (fig.205) est la pièce au style le plus néoclassique de l'ensemble. Si les pieds sont identiques à celui du lampadaire, le réceptacle contenant le bac de zinc, évoque davantage des jardinières Empire meublant le château de Fontainebleau.³⁷⁴ Le décor de treillage de la cuve, dotée de deux anneaux, pourrait faire référence à la pendule du mobilier de treillage (fig.206) commandé par Marie-Antoinette pour le Trianon.³⁷⁵ Et que penser du cartel (fig.207) de l'horloge murale ? Suspendu par une cordelière de bronze, le motif solaire entourant le cadran évoque lui aussi des styles anciens, notamment les miroirs de sorcière aux encadrements en rayons.

Le bronze reste très présent dans le mobilier commandé dans cette période d'Après-guerre ; comme une réminiscence du style Empire. À l'Hôtel des Invalides, pour le bureau du maréchal de Lattre de Tassigny, est commandé un ensemble à la rigueur toute militaire. La présence du bronze est significative puisqu'elle est l'essentiel matériau de la console (fig.209) au plateau de marbre. Patiné en noir, le bronze est aussi l'unique ornement du modèle de fauteuil dont la structure est en acajou massif. Les ornements en bronze des accotoirs (fig.204 et 208) sont voulus comme étant une référence aux trophées d'armes dans le plus pur style Renaissance et du XVII^{ème} siècle. Les appliques de Gilbert Poillerat sont constituées de vasques éclairant des trophées d'armes dont les cuirasses et les casques à panaches sont éclairés en lumière rasante (fig.210).

Il en va de même pour le Palais de l'Élysée qui avait bénéficié, dès 1947, d'aménagements pour la réception des hôtes de marques. Ainsi la chambre du roi

³⁷⁴ Jean-Pierre Samoyault, *Guide du Musée National du Château de Fontainebleau*, Paris, RMN, 1996, P. 149.

³⁷⁵ E. Dumonthier, *Les bronzes du Mobilier national, Pendules et cartels*, Paris, Massin, s.d. , pl. 15, fig. 2.

reçoit un meuble commandé à André Arbus. Bronze et bois précieux y cohabitent dans tous les éléments. Le modèle de fauteuil, dont le dossier gondole est en sycamore verni, est soutenu par deux montants de bronze patiné noir qui rappellent ceux du meuble à estampe à la préciosité du décor marqueté. Ce décor est réalisé en bois doré dans différents tons d'or. Les tonalités des ors contrastent avec les montants de bronze noir qui leur donnent toute sa majesté. Ce meuble est vraisemblablement le plus précieux réalisé depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. D'un luxe certain, l'aspect polychrome très décoratif rappelle ces imposants meubles Empire. Le guéridon de cet ensemble est lui aussi une réinterprétation d'un meuble de style ancien. Son plateau de buis au placage rayonnant est bordé d'une galerie en bronze rappelant le modèle de table bouillotte, destiné au jeu éponyme, très en vogue dans le courant du XVII^{ème} siècle, alors que le piètement du guéridon rappelle plus ceux du style Empire. Les exemples sont encore nombreux, mais un meuble doit retenir particulièrement l'attention. Il s'agit d'une armoire bibliothèque (fig.180) à deux corps. Destinée aux réaménagements des appartements de réception du Palais de l'Élysée, commandée à André Arbus dès 1946, elle est en réalité exécutée par Jean-Charles Moreux. Le meuble, d'une hauteur de deux mètres quinze apparaît massif. La partie haute plus longiligne et étroite repose sur le corps du bas dont l'allure pourrait être celle d'un coffre. L'emploi des bois accentue le caractère décoratif du meuble, le bois noirci et verni tranchant avec les décors de marqueterie de buis et d'olivier. Toutes les lignes du meuble sont soulignées par des filets de bois marqueté aux tonalités plus chaudes. Sur les deux volets de la partie haute, se dessine une vue en perspective, un paysage d'architecture au sol pavé, entièrement régi par les lois de la perspective, tout comme l'arche brisée qui prend place sur la gauche. Cette vue apparaît comme un exercice de perspective digne des maîtres renaissants. Ce meuble se trouve être une magnifique réinterprétation, si ce n'est une *quasi* copie, d'un cabinet de la Renaissance ou de ces meubles qu'on trouvait placés dans les *studioli*. De la même manière, évoquant les meubles cabinets, le secrétaire à abattant (fig.189) signé Genès Babut, et Louis Leygue pour les bronzes, est destiné au Château de Rambouillet pour l'aménagement des appartements d'invités. À la simplicité apparente, l'abattant recouvert de parchemin en guise de sous-main laisse apparaître tout un intérieur évoquant l'architecture. Les cabinets du XVII^{ème} siècle s'ouvraient sur des tiroirs et des

aménagements évoquant des architectures monumentales. De la même manière, l'intérieur du meuble est ici conçu sur le modèle du palais de Chaillot dont on perçoit les colonnades. Au centre, trône sur un fond de laque bleue, une statuette dorée ; à l'image d'une statuette précieuse ou d'une *naturalia* au centre d'un cabinet³⁷⁶.

Les styles anciens restent importants pour les ensembliers du début de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Ces meubles luxueux se veulent les dignes héritiers des meubles anciens déjà présents dans les collections du Mobilier national. L'idée du luxe qui se rattache aux meubles anciens, le prestige qu'ils véhiculent semble être un gage de tradition et d'héritage dans la lignée desquels les décorateurs souhaitent se placer. La destination des meubles joue également un rôle important puisque certains sont destinés à la réception des hôtes de marque et notamment de têtes couronnées. L'enjeu est alors des plus importants pour permettre à l'Etat de paraître, d'afficher un appareil et un luxe contemporain. La réinterprétation de meubles anciens vise aussi à faire perdurer les traditions de l'ébénisterie française. Cette recherche décorative n'est pas uniquement présente dans les meubles de l'Après-guerre. Le phénomène perdure aussi dans les collections plus contemporaines, et régulièrement, au cours des différentes décennies, l'on voit des meubles qui sont réalisés en référence plus ou moins évidente à des meubles hérités de l'Ancien-Régime.

Par exemple, en 1992, Olivier Védrine se voit confier une commande de la part du Mobilier national pour un salon d'accueil. L'ensemble prévoit un canapé, une console pouvant aussi servir de pupitre, des sièges, une table basse, des éléments servant d'étagères, un écran, un miroir et des luminaires. La console (fig.121) est réalisée en inox martelé, les lignes des pieds sont directement inspirées des galbes typiques du mobilier du XVIII^{ème} siècle. Les courbures exagérées, ici à l'extrême donnent à cette console des airs baroques. La brillance de l'inox martelé, à l'aspect argent, donne à la console une plus grande présence et une certaine préciosité face à la trivialité du métal dans lequel elle est fabriquée.

³⁷⁶ *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République – commandes et achats, op. cit., p. 106.*

La précision qui est faite sur le traitement de l'inox confère alors à l'objet un gage de noblesse qui laisse penser que le meuble a été réalisé entièrement à la main, la tôle martelée mise en forme par le marteau de l'artisan. La référence est certes formelle, mais elle l'est aussi dans la manière de réaliser le meuble, c'est-à-dire martelé à la main qui place le travail de l'inox, synonyme de modernité, dans tradition de l'ébénisterie et du travail bien fait.

Les meubles anciens restent encore des références dans les aménagements intérieurs contemporains. Réelle nostalgie ou besoin fonctionnel la réinterprétation des modèles anciens paraît encore affirmée dans le courant de la décennie 1970. En 1978, Serge Manzon exécute plusieurs meubles pour la commande lui est faite dès 1976. Dans l'ensemble qu'il conçoit, composé d'un fauteuil, de chaises, et de meubles radiophoniques et télévisuels, figure aussi un cabinet de travail. Ce meuble cabinet (fig.26) se veut une réinterprétation de son illustre prédécesseur, fabriqué dans des matériaux certes moins précieux comme le polyester ou l'aluminium. Serge Manzon emploie tout de même du bois de poirier pour toute la structure interne des tiroirs et de la façade. Le meuble est comme ses prédécesseurs du XVII^{ème} siècle, sculptural. C'est cette recherche que semble traduire ce meuble dont la silhouette manifeste avant tout un goût pour la structuration des formes. Les fonctions du meuble sont regroupées dans une coque semi sphérique de polyester laqué qui semble reposer en équilibre sur une sphère de laiton doré elle-même reposant sur un disque tout aussi rouge et brillant que la coque. Le meuble semble dénué de toute fonctionnalité dans la mesure où il n'est pas vraiment possible de le placer contre une paroi. C'est là l'aspect sculptural de ce cabinet qui peut être disposé au milieu d'une pièce. L'exécution est impeccable sur toutes les faces ; à la différence des meubles anciens où seules les faces visibles étaient travaillées laissant à l'arrière les planches de bois brut. Ce meuble sculpture garde néanmoins l'apparence secrète que revêt ce type de meuble, cabinet, secrétaire destiné à recevoir les documents les plus précieux ou les plus confidentiels. Destiné à un cabinet de travail, le meuble conçu ici renvoie indéniablement à l'idée d'un meuble au caractère privé dans une utilisation qui pourtant est dévolue à la chose publique.

Les premières années de la décennie 1980 sont marquées par un retour de Pierre Paulin sur la scène du Mobilier national. Après les années 1970, et la folie des couleurs vives et des nouvelles esthétiques en matière de mobiliers, les lignes de Pierre Paulin semblent revenir à une sorte de formalisme³⁷⁷ : « c'est le moment où il abandonne le mobilier de série et les matériaux souples pour des œuvres davantage marquées par la tradition.³⁷⁸ » La mode dans les années soixante-dix était aux formes arrondies, aux sièges recouverts de mousse et tendus de tissus de couleur vives dont l'assise était plus près du sol. Pour les meubles destinés à l'Élysée du Président François Mitterrand, le décorateur propose, entre 1984 et 1985, un retour à des formes plus simples non dépourvues de richesses décoratives mais faisant appel à des fonctionnalités très inspirées par les meubles du XVIII^{ème} siècle. Aussi dessine-t-il en 1982 un *Bureau d'homme* (fig.48) dans la grande tradition des secrétaires en pente. Le volet qui referme le bureau se déploie en une table de travail dont le gainage de cuir rouge fait écho à la couleur du bois d'amarante employé pour les rangements internes. Un volet dans la partie haute se soulève automatiquement pour laisser apparaître un système d'éclairage. Le meuble est dessiné pour l'ensemble qui prend place dans le bureau du Président de la République. Un autre bureau, construit en bois de hêtre couvert d'une laque bleue, contraste avec la chaleur des couleurs de l'amarante et du cuir grenat du sous-main. Le piètement est tout en rectitude tout comme les lignes de la partie supérieure affirmant le caractère masculin du bureau. L'année suivante, Pierre Paulin propose pour les nécessités de Madame Mitterrand, un bureau. Ce *Bureau de dame* (fig.212) se place comme l'héritier direct du bonheur-du-jour. Assez étroit, avec ses soixante-huit centimètres de large, le caisson central ouvre ses trois volets, dont l'intérieur est gainé de cuir gris bleu et mauve, offrant ainsi une nouvelle forme au meuble. Les rangements internes revêtus de loupe de thuya contrastent avec la couleur du cuir et la laque jaune qui couvre toute la structure en bois de hêtre du meuble. Le piètement est aussi simple, fait de huit pieds successifs placés sur le pourtour arrière du meuble. Pierre Paulin décline ici un bonheur-du-jour dans une version contemporaine dont l'aspect hiératique n'enlève pas le caractère discret et intime lié à ce genre de meuble où la couleur jaune

³⁷⁷ *Plaidoyer pour le mobilier contemporain, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, op. cit., p. 63.*

³⁷⁸ *Ibid.*

apporte ici douceur et légèreté face à la rectitude des lignes. Deux sièges, datés tous deux de 1981, pourraient accompagner ces deux meubles. Le premier est un fauteuil en hêtre laqué du même bleu que le bureau. Le second est une chaise dont la couleur laquée grise est marquée par des filets du même jaune que le bonheur-du-jour. Ces deux chaises (fig.213) aux allures similaires sans être des réinterprétations ne sont pas sans évoquer ces chaises de bois courbé et à l'assise cannée dont la firme détenue par Michael Thonet s'était fait une spécialité à la fin du XIX^{ème} siècle.

5.1.2 – La tapisserie et les Verdures, alentours et bordures.

Dans le domaine de la tapisserie, la modernisation des pratiques décoratives dépend directement des artistes, bien que les modèles soient finalement choisis par une commission d'achat de cartons à qui l'on doit imputer la responsabilité des choix opérés. Alors que le mobilier dispose d'un large choix de matériaux, la tapisserie n'a que la laine et ses points traditionnels pour faire naître une œuvre. Dans la tradition de la tapisserie française, la verdure une catégorie des plus emblématiques. Très prisées dans le Bas Moyen Âge, les verdures sont toujours tissées jusque dans le courant du XVII^{ème} siècle. Cette importante tradition décorative ne semble pas vraiment disparue et a visiblement marqué l'esprit d'artistes contemporains. Il reste en effet dans les collections des Manufactures de tissage, quelques exemplaires de tapisseries et de tapis qui figurent des végétaux et ne sont pas sans évoquer ce qu'Arlette Grynepas Nguyen qualifie à juste titre de « Nostalgie de la Verdre³⁷⁹ », nostalgie qui semble assumée chez les artistes qui titrent leurs œuvres du mot même de verdure proposant ainsi par la réinterprétation de ce qui fit la gloire des Manufactures de la Couronne une véritable renaissance du style.

S'inscrivant dans la tradition des verdures mais avec une pratique plastique relevant de l'*Action painting*, Mario Prassinis propose en 1982 un carton de

³⁷⁹ Alberte Grynepas Nguyen, *op. cit.*, p. 68.

tapisserie, acheté par la Manufacture de Beauvais, sous la forme d'un *dripping*.³⁸⁰ Mario Prassinos avait, par le passé, exécuté beaucoup de cartons de tapisserie, numérotés à la manière de Jean Lurçat avec qui il était ami. En proposant une maquette sous la forme d'une *dripping*, l'artiste laisse la liberté aux liciers d'interpréter sa peinture *Parc ou verdure contemporaine* (fig.214). À la manière d'un paysage, Mario Prassinos dépeint des silhouettes d'arbres dans des tonalités de noirs, de gris, et d'ocres disposées en un semis de milliers de gouttes tombées sur le support. La légèreté de la technique tend à rendre la vibration d'un bruissement de feuilles par le vent. Cette vibration des taches laisse voir un paysage de nature et d'arbres. Ce paysage végétal se déploie sur toute la longueur de la tapisserie dans des camaïeux qui rendent la profondeur inquiétante de la forêt. Le langage plastique de Mario Prassinos développe ici un pointillisme qui révèle deux images possibles. D'un côté la lumière de la nature et ses vibrations colorées, de l'autre la vue d'arbres rincés par une forte pluie d'été. Dans les deux cas, l'arbre n'est plus la simple représentation du végétal, mais devient un sujet à la limite de l'abstraction dont seul le titre pourrait rappeler qu'il s'agit d'un paysage de verdure.

Dans une même référence au monde végétal, mais d'une représentation plus détournée, Jean-Michel Meurice peint, en 1993, un carton pour un tapis. (fig.215) L'œuvre est tissée par la Manufacture de la Savonnerie, au point noué, dans les ateliers situés à Lodève. Sous une apparente simplicité, la composition révèle pourtant une savante disposition. Sur un fond blanc crème, se succèdent des lignes peintes en noir dont seule la main de l'artiste reste maîtresse de la régularité. Certains interlignes sont peints de couleur brune ou ocre donnant à l'ensemble quelques points de caractère. Ce graphisme très contrasté est ponctué de feuilles d'arbres qui semblent disposées çà et là en semis. Seul l'arrêt du geste qui trace les lignes délimite les contours des feuilles pourtant précis. C'est comme si les feuilles avaient réellement été disposées sur le support, recevant elles aussi les lignes peintes, puis retirées pour ne laisser que leurs silhouettes fantomatiques. Les rameaux de noyer voisinent avec des feuilles de figuier, de platane et d'érable. Si la disposition des feuilles semble aléatoire, les lignes ramènent à une régularité toute organisée. Ces feuilles tombées sur le sol du tapis forment comme

³⁸⁰ De l'anglais *to drip* : laisser goutter, la technique picturale consiste à laisser tomber ou à projeter des gouttes de peinture sur la toile.

un sous-bois de feuillus que l'on aime fouler l'automne venu. La feuille ponctue l'ensemble à la manière d'un motif répétitif. Le titre *Suomi*, est le nom d'un moine auteur du jardin du temple Ryoan-Ji à Kyoto au XIII^{ème} siècle. À cette connaissance, les lignes deviennent les sillons d'un jardin zen tracés au râteau. L'œil du spectateur peut alors à loisir parcourir les lignes lorsqu'il déambule sur le tapis, espace réduit et délimité, à la manière d'un exercice zen pour se rapprocher de la nature. Si la tradition de la verdure paraît évidente, l'artiste propose une allusion à celle-ci dans la luminosité du blanc et la neutralité des lignes sans omettre la subtilité d'un décor.

Représentation plus magistrale et figurant toute la fougue du pinceau de l'artiste, *Plante avec un œil*, (fig.216) tapisserie d'après une peinture de Gérard Traquandi, est tissée par la manufacture des Gobelins suite à l'achat en 2001 du carton peint en 1996. Cette tapisserie est plus proche de l'idée qu'on se fait d'une verdure puisque le végétal, omniprésent, apparaît de manière très frontale. Le carton est une peinture à l'huile montée sur châssis. L'artiste y dépeint une nature foisonnante par une forte intensité picturale. Le geste tournoyant donne une sensation de vibration des feuillages dont les verts plutôt froids se mêlent à des couleurs chaudes créant des dégradés et des transitions chromatiques subtiles et raffinées. Quarante-cinq couleurs sont nécessaires pour transcrire la virtuosité du pinceau mais sans chercher à reproduire la peinture. Le tissage en chiné avec deux brins permet de reproduire plus de teintes et de variations colorées. Le point de vue offert par Gérard Traquandi est frontal montrant une partie du motif. Le reste de la composition est située dans le hors-champ. Il se révèle alors une nouvelle perception d'un espace de nature. Le tissage, moins fin que les traces laissées par les pinceaux et les brosses accentue les effets colorés et les contrastes. Les teintes paraissent plus profondes et les couleurs plus vibrantes.

L'héritage de la verdure se manifeste par la forte présence de l'élément végétal et son apparente domination sur le spectateur. Bien que le geste soit plus attaché à une suggestion qu'à une représentation, *Plante avec un œil* reste une de ces tapisseries qui fait écho à la grande tradition des verdure des siècles passés. L'héritage glorieux des Manufactures donne aux artistes cette possibilité de se placer à leur tour dans une continuité historique et esthétique les faisant pour ainsi dire entrer dans l'Histoire. Il est alors tentant de poursuivre la tradition de la maison en achetant un carton pour une tapisserie qui va se placer dans la droite

lignée de ce qui fut autrefois très prisé. Sans être une réelle volonté clairement recherchée, la référence au thème de la verdure paraît évidente, et marque un instant la nostalgie d'un motif cher – d'une époque d'antan idéale à laquelle on aimerait revenir mais dont on sait qu'on n'en retrouvera jamais le lustre.

Verdure par excellence, la tapisserie de Samuel Buri en porte littéralement le nom (fig.217). Œuvre tissée dès 1989 par la Manufacture de Beauvais, l'artiste propose ici de retrouver justement l'idée même de la verdure. Samuel Buri revendique son acte par le titre, il veut faire une verdure. Samuel Buri se replace alors directement dans cette tradition du genre. Le sujet de la tapisserie présente un marronnier dont le foisonnement des feuilles est ponctué par les fleurs de l'arbre. Ces vibrations engendrées par la couleur se poursuivent sur le fond de la composition. Les couleurs pures et délimitées sont juxtaposées les une aux autres donnant des complémentarités comme celles qu'avait théorisées Michel-Eugène Chevreul.³⁸¹ Le marronnier se déploie sur une grande partie de la surface, laissant deviner un ciel lumineux au fond de la composition et une surface enherbée parsemée de quelques fleurs.

Le résultat est tout comme un tableau impressionniste ou pointilliste qui semble avoir été peint directement sur le motif. L'ampleur du carré de cette tapisserie redonne toute sa majesté à cet arbre centenaire dont les branches et les feuilles touchent le sol laissant entrevoir un tronc. Le marronnier semble baigner dans la lumière du soleil, et le cadre qui l'entoure est orné d'un motif de feuillage. Le cadre, tout aussi coloré, rattache la tapisserie dans une autre grande tradition de la tapisserie, celle des bordures. La tapisserie de Samuel Buri, comportant cette bordure se rapproche encore plus de la tradition ancestrale de la Manufacture. Les bordures étaient tissées tout autour des représentations afin de simuler un cadre doré à l'imitation de ceux de la peinture. Grande tradition de la tapisserie européenne depuis le Moyen-âge les bordures se sont imposées jusque dans le courant du XVIII^{ème} siècle où elles vont laisser la place aux alentours.

³⁸¹ Chimiste français né en 1786 – Mort en 1889. Directeur de l'Atelier des teintures de la Manufacture des Gobelins de 1824 à 1884. Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

Reprenant lui aussi cette tradition, Gérard Garouste peint en 1997 un carton de tapisserie (fig.218). Tissé par la Manufacture des Gobelins, cette pièce de haute lisse se place elle aussi dans une tradition bien marquée. L'artiste propose une composition très construite articulée au centre d'une large bordure dont l'importance n'est pas que décorative. Faisant partie intégrante de l'œuvre, la bordure aux motifs végétaux est ponctuée aux angles par des petites représentations faisant écho à la principale. Sorte de narration secondaire à la représentation centrale la bordure est tissée dans des couleurs d'ocre évoquant celles des anciens temps tout en évoquant l'or des cadres de bois sculptés. Cette place laissée à la bordure donne à la tapisserie une présence plus forte pour s'intégrer au mur. L'idée de la verdure n'est pas prédominante ici puisque le motif végétal n'a pas la place principale. En revanche, la bordure aux motifs de rinceaux fait directement références aux anciennes du genre. La tapisserie de Gérard Garouste s'inscrit dans l'héritage de la tapisserie française devenant à son tour un nouveau jalon de son Histoire. La finesse des couleurs employées et la manière dont elles sont traduites dans le tissage rend compte de toute la technicité et le savoir faire des artisans liciers. Les déclinaisons de pourpres, de violets allant jusqu'aux roses en passant par les mauves révèlent la dorure et le chatolement des couleurs de la bordure ; et *vice versa*.

Le travail remarquable des artisans liciers dans leur métier montre à quel point la recherche du bel ouvrage est encore fortement présente aujourd'hui, comme au Mobilier national. La tradition et le respect du bel ouvrage perdurent encore aujourd'hui dans le but de prouver l'excellence artistique du pays. La destination des pièces d'ameublement justifie certainement la plus grande attention à la haute qualité qui est attendue. Cependant, si le Mobilier national peut se permettre de travailler n'importe quel matériau de la manière dont il a besoin pour la réalisation d'un meuble, les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie sont cantonnées à l'utilisation de laines ou de soie et encore plus à l'emploi des seuls nœuds dont elles ont hérité et auxquels elles ne dérogent pas. Le strict emploi de nœuds bien précis, hérités de la tradition, leur permet certes d'exécuter un travail remarquable si l'on en juge par la seule technique mais les oblige à un travail toujours identique. Les pratiques décoratives des Manufactures de tissage ne peuvent que rester dans l'interprétation de cartons

d'artistes. Même si les transpositions sont à chaque fois des occasions nouvelles de recherche et de perfectionnement dans l'interprétation des cartons, il n'en reste pas moins que les traditions techniques les ont laissés parfois en marge des recherches et des nouvelles pratiques de la tapisserie en France à l'image de celles menées par le catalan Josep Grau-Garriga ou Sheila Hicks.

5.1.3 – Manufacture de Sèvres et tradition.

La tradition semble parfois idéalisée à la Manufacture de Sèvres. Pendant plus de deux-cents ans, la Manufacture s'était vouée uniquement à la création de nouveaux modèles et de nouveaux décors. « Il ne serait d'ailleurs pas venu à l'esprit de Louis XVI de faire rééditer un service commandé en son temps par la Marquise de Pompadour.³⁸² » Cependant, depuis l'avènement de la République, il semble que la Manufacture soit plongée dans une forme de nostalgie, dans la mesure où elle a continuellement poursuivi la réédition de services anciens. Cet esprit de conservation, ou de conservatisme, à la Manufacture de Sèvres peut s'expliquer avant tout par l'une des premières missions qui s'impose à elle. La Manufacture de Sèvres doit en effet œuvrer à la conservation des modèles anciens dans le but de pouvoir à tout moment réassortir les pièces cassées dans les services encore utilisés par les grands corps d'Etat. La vocation conservatoire de la Manufacture de Sèvres est fixée dès l'après Révolution.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la Manufacture de Sèvres est repliée sur elle-même. Les fours tournent au ralenti car le personnel a été réquisitionné pour la défense nationale. Tous les projets venus de l'extérieur sont refusés, seuls les peintres de la Manufactures proposent donc des décors, le plus souvent floraux et dorés.³⁸³ Après la guerre, durant la vingtaine d'années qui ont suivi, la direction de Léon Baudry oriente la Manufacture de Sèvres, dans une forme de confinement et fait peu appel à des décorateurs extérieurs, préférant les décorateurs de la

³⁸² HOCHET, Jean-Pierre, « Le Mobilier national et les Manufactures nationales », *Monument Historiques*, n°190, novembre – décembre, 1993, p. 80.

³⁸³ MIDAN, Jean-Paul, *Sèvres, la manufacture au XX^{ème} siècle*, Michel Aveline, Paris, 1992, p. 152.

maison pour élaborer de nouveaux décors. Effectivement, les procès-verbaux des commissions consultatives de la période consultée font état de préoccupations plutôt orientées vers les décors, plutôt que vers les formes. Décorer une porcelaine, peut reposer simplement dans l'application d'un motif, de la couleur, des formes qui ne vont absolument rien apporter à la pièce en matière de fonctionnalité. C'est le principe même de l'ornementation. Le décor peut être compris comme un simple habillage. Dans d'autres cas, le décor peut s'emparer de la forme pour en révéler les contours, des volumes pour en montrer les reliefs, modifiant par conséquent la perception d'une pièce. Pourtant, les quelques artistes sollicités doivent proposer des décors sur des formes anciennes. Le résultat donne une production où dominent des décors signés d'artistes contemporains. Cette démarche a ses limites puisqu'il ne s'agit que de retranscrire le décor d'un artiste sur les panses des vases et des pièces de service, et donnent la limite de l'art appliqué.³⁸⁴ Les pièces qui reçoivent ces décors signés d'artistes sont comme statufiées. L'assiette ou le vase devient comme une toile sur laquelle l'artiste est intervenu, devant une pièce de collection. Réalisés dans des petites séries limitées, vases et assiettes perdent leur caractère fonctionnel pour prendre un autre statut, celui d'objet décoratif. Le désir d'innovation semble s'effacer face à une production qui ne fait que rééditer des formes anciennes. La vaisselle devient uniquement le support de décors conçus par des artistes contemporains ; de la même manière qu'une toile. Cette solution trouvée pour collaborer avec des artistes contemporains ne peut pas apporter de réelle satisfaction puisque l'objet n'est qu'un prétexte, un support, comme l'est une toile blanche pour recevoir un décor peint. Les décors peints sont aussi bien souvent proposés par des peintres salariés de la Manufacture de Sèvres elle-même. Les registres d'attributions de cette époque révèlent aussi un fait intéressant. On remarque en effet que la majeure partie des objets de porcelaine attribués à la Présidence de la République, au Palais de l'Élysée ou autres Ministères consistent en des rééditions de services anciens, parés du traditionnel bleu de Sèvres et décorés de frises, de filets ou de semis de fleurettes, pièces « qui sous la III^{ème} République étaient attribuées aux comices agricoles.³⁸⁵ » Jean-Pierre Hochet précise que ce résultat est dû au fait que la Manufacture de Sèvres a voulu conserver son caractère élitiste. Cependant,

³⁸⁴ Jean-Pierre Hochet, *op. cit.*, p. 80.

³⁸⁵ *Ibid.*

la Manufacture de Sèvres reste la seule des Manufactures Nationales à avoir conservé le principe de la vente en boutique au « grand public ». Les vocations de la Manufacture de Sèvres restent encore aujourd'hui à la fois productivistes et artistiques. Cependant, l'expérimentation finit toujours par réapparaître à un moment donné dans la production de la Manufacture de Sèvres. Dans les années soixante-dix, le caractère traditionnel est très présent dans la production de céramique. Pourtant, les goûts évoluent dans la société qui se tourne peu à peu vers la création contemporaine. Les créations trop novatrices ne sont pas très bien reçues par la commission consultative qui peut parfois se montrer véhémement à l'égard de certains projets. Ainsi, l'intervention de Robert Couturier, en 1959, est loin de faire l'unanimité. Les services à thé et à café (fig.219) dessinés par l'artiste sont rejetés par la commission consultative qui les juge trop humoristiques et inappropriés.³⁸⁶ En effet, les éléments du service sont anthropomorphes, les anses sont en forme d'oreille avec leur tragus, les couvercles sont comme des petits chapeaux et les panses sont décorées d'éléments évoquant le nez et les yeux. Il faut attendre 2005 pour rendre effective une première édition du service.

La tradition reste présente aussi pour les artistes qui, face à l'important patrimoine auquel ils doivent faire face, se joue de lui ou lui font référence. Anne et Patrick Poirier, dont l'œuvre s'articule, entre autre, autour de la thématique de la ruine, propose en 1978 la création d'un surtout en biscuit. Cette réalisation s'inscrit dans la grande tradition des surtouts de table. Qui plus est, le duo d'artistes choisit de réinterpréter un célèbre modèle tiré du patrimoine de la Manufacture de Sèvres. Ils tirent, grâce aux moules anciens se trouvant dans les réserves, les éléments qui composent le *Surtout Egyptien*. (fig.220) Ils exécutent sept éléments différents et modulables : quatre bassins entourés de colonnes, un temple, deux pyramides, deux escaliers et deux colosses. Ils retravaillent ces éléments d'architecture pour en faire un nouveau surtout qu'ils intitulent *Ruines d'Egypte*. Ce surtout peut être disposé de telle manière à s'étendre sur une longueur de trois mètres soixante-neuf de long. Plus qu'une réinterprétation, il s'agit de la transformation du modèle ancien en un élément de décor renouvelé.

³⁸⁶ Archives de la Manufacture de Sèvres – Pb 37, Dossier 16, Comité artistique 1959, séance du 16 novembre 1959.

François Imhoff, s'est lui aussi emparé de modèles anciens, pour y appliquer un décor complet. En 1994, il reprend les vases et les coupes aux lignes impeccables dessinées par Jacques-Emile Ruhlmann en 1925. Les compositions très graphiques, exécutées sur les vases par François Imhoff lui-même, semblent interagir avec les lignes pures des vases. Si les décors qu'il peint pourraient tenir d'une forme d'abstraction, il semble plutôt que François Imhoff se rattache à la tradition décorative. L'artiste n'hésite pas en effet, dans les titres qu'il donne à ses compositions, à faire référence à Gustave Klimt qui avant lui avait intégré la dimension décorative de l'or dans ses tableaux. Ainsi, *Pour Gustave Klimt* ou *Trois lions viennois*, peints en 1994, feraient directement référence à la Sécession Viennoise, du moins à l'œuvre du maître de Vienne. François Imhoff décore les pièces avec des savantes compositions mêlant la couleur, l'or, ou les formes, dans la lignée de ses recherches personnelles. Il peint lui-même à la main les vases, les coupes et les flacons, sur l'émail cuit à 1400 degrés pour les pièces exécutées en pâte AA,³⁸⁷ et 1280 degrés pour les pièces tournées en pâte nouvelle.³⁸⁸ Les couleurs sont appliquées aux pinceaux en commençant par les couleurs de grand feu, qui cuisent à 1360 degrés, puis celles de petit feu, cuites à 840 degrés. Les décors métalliques sont apposés en dernier avant d'être cuits à température de petit feu.

Si les pratiques décoratives, conditionnées par les techniques ancestrales de la tapisserie, ont permis aux Manufactures de tissage d'expérimenter d'autres voies dans la transposition des cartons d'artistes, le Mobilier national a quant à lui dû diversifier ses techniques pour faire face aux nouveaux matériaux employés par des décorateurs et les designers. Il n'en reste pas moins que les meubles sont des prouesses techniques ou des perfections d'ébénisterie. La tradition et l'héritage restent au Mobilier national fortement présent. La destination des meubles, forcément prestigieuses revêt ce caractère très officiel, lié à des normes d'apparat, et conditionne les choix des artistes, des projets en fonction de ces critères. Le Mobilier national a alors fait naître dans ces collections toute une série

³⁸⁷ PAA. Pâte Antoine d'Albis, mise au point en 1967 par l'ingénieur qui lui a donné son nom : 15% de kaolin anglais, 39% de kaolin espagnol, 20% de feldspath suédois, 25% de quartz.

³⁸⁸ Pâte Nouvelle. Moins blanche que la PAA, inventée en 1880, pour rivaliser avec les porcelaines aux couvertes flammées chinoises.

de meubles, héritiers de l'histoire du meuble et du goût pour des modèles aujourd'hui révolus. Il est en effet fréquent de voir dans les collections du Mobilier national, des meubles certes contemporains mais qui sont des réinterprétations, pour ne pas dire des pastiches, de types de meubles bien plus anciens. Bonheur du jour ou scriban, secrétaire ou cabinet, la référence aux meubles anciens reste bien présente dans les collections des Manufactures nationales, même dans les périodes les plus contemporaines.

5-2 – Les savoir faire en question.

5.2.1 – Des freins à la création, le problème de l'anonymat.

La question des savoir-faire reste au cœur des Manufactures. Il est la base même de leur activité, puisque ce sont ces savoirs et les techniques qui permettent aux ateliers, et à ceux qui les animent, de pouvoir continuer à œuvrer. Issus de la longue tradition de l'ébénisterie, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national a su développer de nouvelles techniques afin de s'adapter aux nécessités de la mise en forme des nouveaux matériaux, pour la mise en forme des matières plastiques par exemple. Il est difficile, dans la période étudiée, pour le Mobilier national de déterminer des freins à la création, dans la mesure où c'est plutôt le choix des créateurs et la subsistance de l'esprit du « beau meuble » qui a engendré un retard stylistique précédemment explicité.

Le respect scrupuleux des savoir-faire et des techniques apparaît parfois comme un frein à la création. Les procès-verbaux des commissions consultatives de la Manufacture de Sèvres, consultés pour ce travail, montrent comment des impératifs techniques obligent des artistes à reprendre leur travail. Parfois, ce sont des avaries matérielles qui obligent la Manufacture de Sèvres à refuser des projets ou à orienter les créations vers ce que les ateliers sont capables de produire. Le frein peut aussi venir de la réception du public face aux créations puisque la contrainte de devoir vendre oblige la Manufacture de Sèvres à devoir s'adapter au goût des acheteurs. La création artistique dans ces années ne semble pas à son paroxysme, la Manufacture semble se contenter de faire uniquement décorer des

pièces par des peintres, parfois inconnus sur la scène artistique. Cette situation semble déplaire à certains, dont Jean Picard-Ledoux, qui souhaite qu'il y ait « une plus grande cohésion entre formes et décors.³⁸⁹ »

Le Comité consultatif joue un rôle majeur dans la création contemporaine à la Manufacture de Sèvres. Il est en effet l'organe principal qui assure la direction artistique de la Manufacture. La réunion de la Commission du 23 novembre 1949,³⁹⁰ voit le renouvellement d'une partie des membres. Le Directeur rappelle alors les missions attribuées à l'assemblée réunie qui sont de « conseiller la direction de la Manufacture et la Direction générale des Arts & Lettres en ce qui concerne la marche de la Manufacture : programmes des réalisations artistiques et étude du fonctionnement et du regroupement. » Il s'agit en effet de missions de tout premier ordre, ce qui donne à la Commission Consultative un rôle essentiel dans le devenir de la Création.

Déjà en 1949,³⁹¹ il est souhaité par le Comité artistique que la production doit être accrue, surtout la vaisselle et les vases qui sont très demandés. Le procès-verbal de la Commission du 23 novembre 1949, précise aussi que le Comité considère que l'exportation de la vaisselle et des vases « servira la propagande, mais aussi aux finances françaises par la rentrée des devises.³⁹² » Le Comité, durant cette même séance souhaite que « la recherche de décor moderne [soit] poursuivie mais en quantité raisonnable.³⁹³ » Il est en effet déploré que ces décors « ne trouvent pas l'audience du public.³⁹⁴ » Le Directeur Léon Baudry appuie ce constat en assurant que la production et la vente portent surtout sur des modèles du XVIII^{ème} siècle. Le goût du public, du moins des acheteurs de porcelaine de Sèvres, semble peu disposé à l'acquisition de pièces aux décors plus actuels et il apparaît que les produits réédités, des formes et des pièces créées au XVIII^{ème} siècle, aient la faveur des acheteurs. La Manufacture de Sèvres, de par son obligation de vente au public, est contrainte de s'adapter au goût de ses acheteurs afin de s'assurer des

³⁸⁹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, Réunion du 8 juillet 1952.

³⁹⁰ Archives de la Manufacture de Sèvres, Carton M45, Administration, Correspondance avec la Direction des Arts & Lettres, 1947 – 1963 et 1964 – 1971 ; Correspondance avec l'Architecte 1964 – 1968. Dossier 2, Procès-verbal de la Commission du 23 novembre 1949.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

rentrées d'argent nécessaires à sa pérennité. Il est donc permis de constater que les obligations de vente font partie des mécanismes freins.

Dans une lettre du 30 juin 1952,³⁹⁵ il est fait mention du fait que la Manufacture de Sèvres « n'a pas, depuis quelques temps, bénéficié du concours des grands noms de l'art français.³⁹⁶ » La responsabilité en incombe au Comité Consultatif pourrait-on penser à la lecture de cette lettre, puisqu'il est précisé que « les projets sont choisis par le Comité Consultatif artistique renouvelable tous les trois ans.³⁹⁷ » Dans les lettres adressées aux artistes, par le Directeur de la Manufacture de Sèvres, il est souvent rappelé, comme dans une lettre du 21 octobre 1952, que le « jury » qui choisit les projets à réaliser est « composé des personnalités les mieux qualifiées dans le monde des arts et de la céramique.³⁹⁸ »

Dans un compte rendu de réunion, en date du 8 juillet 1952,³⁹⁹ le directeur de la Manufacture de Sèvres, Léon Baudry, explique aux artistes les contraintes qu'ils doivent impérativement respecter. Le directeur mentionne que la Manufacture ne produit plus que des vases de taille moyenne dont le prix est cher et que ce sont les vases bleus qui se vendent le mieux. La couverte bleu cobalt est la plus emblématique pour la Manufacture de Sèvres, couleur par laquelle elle avait acquis sa réputation. Cette couleur est très traditionnelle, et montre par conséquent un goût des acheteurs. Le directeur Léon Baudry explique, toujours durant cette réunion, que la Manufacture de Sèvres voudrait refaire des « grandes formes », des vases et des pièces de taille importante. Le coût de fabrication de ces pièces est élevé, tout comme leur futur prix de vente, prix qui devra « justifier la haute qualité artistique.⁴⁰⁰ » Ces grandes pièces doivent être fabriquées en petit nombre d'exemplaires. Le directeur justifie la contrainte du fait que le tour principal de la Manufacture est « hors service.⁴⁰¹ » Ce type d'avarie est un handicap dans la création puisqu'elle limite les ateliers et les artistes dans la réalisation de nouvelles pièces.

³⁹⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 30 juin 1952.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, Réunion du 8 juillet 1952.

Toutes les décisions passent par le Comité Consultatif, qui semble avoir toute puissance en matière de direction artistique. En effet, le Comité avait contacté Louis Berthommé Saint-André afin qu'il propose un projet de décor. Il n'est fait aucune mention de la manière dont cet artiste a été choisi. Ce dernier répond au Directeur de la Manufacture dans une lettre datée du 11 novembre 1952.⁴⁰² Il y exprime son ressenti face à cette demande, expliquant que ce n'est plus de son âge de devoir passer devant un jury et précise qu'il est plus souvent « de l'autre côté de la table. » Il accepte cependant de réaliser des décors, à la condition qu'on les lui commande directement. On lui répond, dans une lettre du 18 novembre suivant,⁴⁰³ « qu'il n'est pas possible, dans les circonstances présentes, de choisir des projets de décors sans la ratification du Comité. » D'ailleurs, l'assemblée avait rappelé durant la séance du 15 novembre 1951, que son rôle est de maintenir et de promouvoir la qualité de la porcelaine plutôt que de s'orienter vers une rentabilité qui paraît difficile à tenir.⁴⁰⁴

Le Comité consultatif exprime de nombreuses contraintes dans les projets demandés aux artistes. D'abord il est demandé que les artistes proposent des projets « en noir et blanc à l'échelle 1,⁴⁰⁵ » même si ceux-là sont destinés à être des projets réalisés en couleurs par la suite.

Le Comité Consultatif donne son avis sur les contraintes techniques à respecter et semble ne jamais s'en priver. Il est vrai que cette assemblée a valeur de direction artistique et se place comme garante du maintien de la qualité technique et artistique de la Manufacture. Les artistes demandent parfois eux-mêmes des conseils en la matière, ce que le Comité ne se prive pas de donner. Par exemple, à la fin de l'année 1952, le Comité Consultatif avait demandé des projets de décors à Jean Lurçat, alors âgé de soixante ans. Dans une lettre du 10 octobre 1952,⁴⁰⁶ Jean Lurçat demande au Directeur des précisions techniques sur les matières et les couleurs. Il prie le Directeur d'être indulgent avec lui pour ses « premiers pas dans ce nouveau traquenard (pour lui) que sera la porcelaine. » Le 17 octobre, par une

⁴⁰² Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 11 novembre 1952.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 15 novembre 1951.

⁴⁰⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 21 octobre 1952.

⁴⁰⁶ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 10 octobre 1952.

lettre en retour de la sienne,⁴⁰⁷ on lui précise, à propos d'un vase à décorer et dont il a dû envoyer un projet au Comité, qu'il doit s'agir d'une vase de grand feu dont la couleur doit résister à 1300 degrés Celsius. Alors, on lui demande de « bannir » le rouge vermillon qui ne peut être cuit qu'au petit feu, et que « ce 'trucage' nuirait à l'homogénéité de l'ensemble. »

Dans sa lettre du 7 janvier 1953,⁴⁰⁸ le Directeur de la Manufacture de Sèvres explique à l'artiste Josy'Ann Bas, artiste, que son projet a été refusé à cause de « considérations techniques qui ont empêché le jury de prendre [ses] projets, dont l'intérêt artistique a été reconnu par ailleurs. » Il l'invite également à venir directement à Sèvres pour prendre connaissance « devant la matière » des conditions techniques.

Régulièrement, les lettres aux artistes reprennent les mêmes consignes pour prévenir des nécessités techniques de la porcelaine. Il est précisé par exemple que les couleurs pourront être modifiées afin de s'adapter aux contraintes de cuisson des couleurs par exemple.⁴⁰⁹ Du point de vue des contraintes à respecter, revient continuellement celle liée à l'or dont on demande parfois une utilisation limitée, avec finesse.

De même, le Comité Consultatif impose de proposer un projet qui cadre avec leurs attentes. On demande à ce que « le décor [soit] riche et fin et corresponde, dans un esprit moderne, à la somptuosité des services anciens... Cette phrase montre déjà la dualité exigée. Le Comité veut des décors modernes mais que cela rappelle les styles anciens.

Pour les vases, des décors de préférence riches et ouvragés, ou bien simples mais précieux et distingués.⁴¹⁰» Ces consignes montrent bien à quel point la référence ultime du bon goût reste les décors anciens. Il est fait référence à la tradition, les artistes doivent s'en inspirer. La persistance de l'artisanat de luxe se manifeste par cette référence au goût des services anciens, ceux de l'Ancien Régime. Le Comité se refuse à accepter des projets et lancer la fabrication de pièces dont les formes

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 7 janvier 1953.

⁴⁰⁹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 10, Comité artistique 1952, lettre du 18 novembre 1954.

⁴¹⁰ *Ibid.*

seraient trop à la mode. Lors d'une séance du 9 octobre 1958 ;⁴¹¹ l'assemblée discute des modèles de formes proposées par Alain Gauvenet. Raymond Subes, qui est membre du Comité,⁴¹² déclare que « les petites coupelles métalliques sont trop 'modes' et vulnérables à ses caprices. Elles seront démodées avant que la Manufacture ait eu le temps de les réaliser. » Cet avis fait l'unanimité.

Durant cette même séance du 9 octobre 1958, il est à noter l'acceptation d'un nouveau membre au sein du Comité. Monsieur Desmarquest,⁴¹³ évoque le fait que Monsieur Gensoli, céramiste à la Manufacture de Sèvres, doit partir en retraite, et qu'il s'agit « d'une perte regrettable.⁴¹⁴ » Le comité souhaite qu'il travaille en tant qu'artiste extérieur et qu'il siège dans l'assemblée consultative.

Dans le courant des années cinquante, on peut parfois se demander, à la lecture des rapports de Commission, quelle légitimité peut réellement avoir le Comité artistique qui, rappelons-le encore, est « composé des personnalités les mieux qualifiées dans le monde des arts et de la céramique.⁴¹⁵ » Le Comité, réunit en assemblée le 20 mars 1952,⁴¹⁶ délibère sur un projet particulier. Le jury examine des projets pour le décor d'un vase destiné à commémorer le cinquantenaire des essais de Santos-Dumont. Ce vase doit être offert par le Président de la République, Vincent Auriol, au Gouvernement Brésilien. Le vase une fois réalisé, doit être exposé au Musée de l'Air avant d'être offert, dans le but que le public français le voit. Le Comité exprime l'importance du choix à opérer. L'enjeu semble de taille puisque le vase fait l'objet d'un présent diplomatique, « c'est dire combien cette œuvre doit honorer l'art français,⁴¹⁷ » peut-on lire dans le procès-verbal. En plus de l'habituelle participation au concours des décorateurs salariés de la Manufacture de Sèvres, le Comité a fait appel à des artistes

⁴¹¹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 14, Comité artistique 1959, séance du 9 octobre 1959.

⁴¹² Archives de la Manufacture de Sèvres, Carton M45, Administration, Correspondance avec la Direction des Arts & Lettres, 1947 – 1963 et 1964 – 1971 ; Correspondance avec l'Architecte 1964 – 1968. Dossier 2, Arrêté du 28 novembre 1955.

Raymond Subes siège en qualité de « personnalités distinguées pour leurs compétences en matière d'art ».

⁴¹³ *Ibid.*, Desmarquest siège en qualité de « personnalités distinguées pour leurs compétences en matière d'art. » Il est Président de l'Union Céramique de France.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 8, Comité artistique 1952, lettre du 21 octobre 1952.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 8, Comité artistique 1952, séance du 20 mars 1952.

extérieurs, renommés, afin que ces derniers soumettent un projet de décor, « MM Bazaine, Chagall, Charlemagne, Despierre, Gischia, Hilaire, Joly, Picasso et Souverbie, » par ailleurs membre du jury.⁴¹⁸ Une première sélection est effectuée par élimination, il ne reste alors que six projets en concours. Le projet choisi est celui d'André Plantard, voté par huit voix contre deux. Le Directeur Baudry intervient alors aussitôt pour dire que le projet qui vient d'être voté est un plagiat d'une œuvre du peintre suisse Hans Erni. Léon Baudry appuie sa justification⁴¹⁹ en montrant une photographie de l'œuvre parue dans la revue *Art et Industrie*. Le Directeur exprime sa déception et ne souhaite pas laisser passer cela « pour le renom de la Manufacture et de l'art français. » Le jury semble marqué par ce qui vient de se produire et s'étonne que « ce qui a le plus séduit, c'est ce qu'il a copié. » Le vote et le choix sont alors annulés, au profit d'un vote en faveur du projet de Charlemagne.

Il paraît étonnant pour un jury qualifié de se trouver dans une telle situation, mais cela peut, peut-être, justifier le fait que cette assemblée ne soit pas toujours en adéquation avec la scène artistique de son temps. De même, si le Comité artistique revendique de faire appel à des artistes extérieurs, artistes de renom, comme ceux précédemment cités, à l'image de Pablo Picasso ou Marc Chagall, il semble d'autant plus improbable que l'on demande aux artistes de ne pas mentionner leurs noms sur le recto, mais uniquement au verso,⁴²⁰ cela dans le but de conserver l'anonymat des artistes durant la procédure de choix par le Comité. Le Comité voulait en effet éviter de préférer une signature à un travail. Cette demande peut sembler déplacée vis-à-vis des artistes renommés puisqu'ils sont sollicités, c'est avant tout pour leur nom et pour leur œuvre. La règle d'anonymat paraît alors incohérente avec le principe même de faire appel à des artistes de renom.

Il faut attendre 1959 pour voir la règle de l'anonymat remise en question. Lors d'une séance du 9 octobre 1958,⁴²¹ Pierre Goutal,⁴²² membre du Comité exprime

⁴¹⁸ Archives de la Manufacture de Sèvres, Carton M45, Administration, Correspondance avec la Direction des Arts & Lettres, 1947 – 1963 et 1964 – 1971 ; Correspondance avec l'Architecte 1964 – 1968. Dossier 2, Arrêté du 28 novembre 1955. Jean Souverbie est membre en tant que peintre.

⁴¹⁹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 8, Comité artistique 1952, Séance du 20 mars 1952.

⁴²⁰ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 10, Comité artistique 1954, lettre du 13 avril 1954.

⁴²¹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 14, Comité artistique 1958, Séance du 9 octobre 1958.

⁴²² Directeur du bureau des travaux d'art, sous l'égide du Directeur général des Arts & Lettres.

son point de vue par rapport à cette règle. Il lui semble que l'anonymat peut être conservé « pour les artistes de la Manufacture de Sèvres, mais plus discutable pour ceux de l'extérieur.⁴²³ » Selon lui, l'anonymat peut « être considéré comme une sorte de concours et risque de décourager deux catégories d'artistes : Ceux qui ont déjà acquis un quelconque renom et qui se refusent à se soumettre à cette procédure. Ceux dont les projets ont été rejetés mais chez qui il a été discerné un talent certain dont il serait souhaitable de suivre et de guider l'évolution.⁴²⁴ » Suite à cette remarque, les membres de la Commission évoquent la possibilité de conseiller les personnes dont les projets ont été refusés et éventuellement de leur accorder une indemnité, ce qui visiblement n'était pas le cas jusqu'à présent.

Durant la séance du 13 octobre 1960, un membre du Comité, en la personne de Jacques Despierre,⁴²⁵ critique la forme du modèle de lettre qui est envoyée aux artistes.⁴²⁶ Il demande que « toute liberté soit laissée aux artistes pour composer leurs décors ». ⁴²⁷ Le Comité tient compte de cet avis et modifie le texte de la lettre type. Il est simplement rappelé que « la porcelaine est une matière essentiellement précieuse ». ⁴²⁸

Une lettre datée du 14 octobre 1960,⁴²⁹ adressée au Directeur de la manufacture par l'artiste André Maurice, illustre l'incohérence entre le principe de concours, de jury, par rapport aux artistes de renom. André Maurice évoque les nombreux projets qu'il a envoyés suite à des demandes qui lui avaient été adressées. Il s'étonne qu'aucun n'ait trouvé grâce aux yeux du Comité Artistique. « Sans remettre en doute la compétence du jury,⁴³⁰ » il s'élève « contre le principe de faire appel à des artistes, dont la carrière est déjà connue, de leur refuser avec une apparente désinvolture la totalité de leurs projets⁴³¹ ». Selon André Maurice, s'adressant au Directeur : « cette pratique ne peut avoir que pour résultat

⁴²³ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 14, Comité artistique 1958, Séance du 9 octobre 1958.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres, Carton M45, Administration, Correspondance avec la Direction des Arts & Lettres, 1947 – 1963 et 1964 – 1971 ; Correspondance avec l'Architecte 1964 – 1968. Dossier 2, Arrêté du 28 novembre 1955. Despierre siège en qualité de « peintre ».

⁴²⁶ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 17, Comité artistique 1960, Séance du 13 octobre 1960.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 18, Procès-verbal séance du 11 octobre 1961.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

d'éloigner de vous [le Directeur] (et de Sèvres), les artistes auxquels vous seriez tenté de faire appel. Ceux-ci renoncent en effet très vite à consacrer du temps à des recherches aussi stériles. » L'artiste exprime sa volonté de ne plus vouloir participer à ce type de collaboration qui selon lui, ne lui apporte rien et rajoute que « ce genre de concours est bon pour ses élèves des Beaux-arts. »

D'autres artistes émettent des réserves sur le processus créatif de la Manufacture de Sèvres, à propos du Comité artistique et de l'appel à projet sous forme de concours. Monsieur Sébastien, artiste, écrit une lettre manuscrite datée du 18 janvier 1954⁴³² pour expliquer ses positions suite à l'appel à projet qui lui a été proposé par une lettre du 8 septembre 1953,⁴³³ dans laquelle on lui demandait un projet de création d'un surtout. Monsieur Sébastien s'adresse en ces termes à Léon Baudry « ayant été plus épouvanté qu'inspiré, par les formes que vous me proposiez de décorer [...] Ce test me laissera une réserve à l'égard des surtouts ! » Cette position très tranchée sur le projet qu'on lui demande vient vraisemblablement de son opinion à l'égard du processus de choix de modèles par le Comité artistique dont il évoque le fonctionnement dans ce même courrier : « Je ne crois pas aux concours. Ils sont une façon du doute. Sollicitation et doute simultanés, ils proposent une sorte de conflit où l'acte de création ne peut acquérir sa plénitude nécessaire à sa perfection⁴³⁴ ».

Le conservatisme, envers certaines formes d'esthétiques, émane parfois des artistes eux-mêmes. Ainsi, un artiste, Sylvestre Clerc, sculpteur à Toulouse, fait part, en 1951, au Directeur Baudry de la création de son « Comité de Défense de l'Art français. » Le sculpteur ne cite pas de noms d'artistes auxquels il s'oppose. Cette association s'élève contre « la décadence réelle où sombre l'art contemporain. ⁴³⁵ » Ce comité s'élève avec véhémence contre « les nouvelles tendances de l'art sculptural, trop souvent représenté par des objets informes qui ne rappellent que très vaguement la forme humaine, car leurs auteurs sont inaptes à rendre avec singularité et puissance l'harmonie anatomique du corps humain. » Sans parler de la peinture dont les toiles sont qualifiées « d'effarants rebus,

⁴³² Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 10, Comité artistique 1954, lettre du 18 janvier 1954.

⁴³³ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb37, Dossier 10, Comité artistique 1954, lettre du 8 septembre 1953.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 6, Comité artistique 1^{er} décembre 1950 – 31 mai 1950, lettre du 1^{er} janvier 1951.

privées de l'harmonie des couleurs, du respect de la perspective, de la science du dessin. » Pour terminer en disant qu'il s'agit finalement d'une « déformation du goût et de la pensée. » Sylvestre Clerc demande enfin au Directeur Léon Baudry d'ajouter son nom à la liste des adhérents à son mouvement. Les deux hommes semblent bien se connaître puisque ils se tutoient dans l'échange épistolaire.⁴³⁶ Il n'y a pas dans les archives de copie de lettre du Directeur confirmant son attachement à cette association. La démarche du sculpteur peut permettre de comprendre que la Manufacture est considérée comme conservatrice par rapport à ce que l'artiste dénonce.

Jusque dans les années 1970, la Manufacture de Sèvres reste très attachée à la tradition. Pourtant, dans cette décennie, le goût du public change en ce qui concerne les arts décoratifs. Face à ce phénomène, la Manufacture cherche à se renouveler en faisant intervenir de nouveaux artistes extérieurs à qui on commande des décors.⁴³⁷ Georges Mathieu, Etienne Hajdu, Yaakov Agam, Jean Arp ou Alexander Calder réalisent des décors principalement apposés sur des assiettes. Toutes ces interventions répondent à la démarche d'innovation de la Manufacture de Sèvres, d'ouvrir la création à d'autres tendances artistiques plus actuelles, mais les artistes ne font que décorer les pièces sans pouvoir travailler directement sur la matière porcelaine et à repousser ainsi les limites des outils de fabrication.⁴³⁸ Selon André Malraux, le renouveau de Sèvres ne pouvait se concevoir que si les réalisations et les projets la Manufacture rejoignait l'art vivant. Sèvres avait alors tout intérêt à orienter sa production dans le but de devenir un fleuron français, dans le domaine du luxe par exemple, qui devenait à cette époque un fer de lance de la politique d'exportation.⁴³⁹ L'un des problèmes rencontré à la Manufacture de Sèvres dans le tournant des années 1990, est celle de concilier au mieux les nouvelles politiques de création qui visent à la fois la conciliation de l'aspect productif et de la recherche créative. D'un côté sont inventoriées et classées toutes les formes pour le travail de réédition, qui se manifeste par exemple avec la commercialisation du Service Egyptien en 1993.

⁴³⁶ Archives de la Manufacture de Sèvres, Pb 37, Dossier 6, Comité artistique 1^{er} décembre 1950 – 31 mai 1950, lettre du 1^{er} décembre 1950.

⁴³⁷ Jean-Pierre Hochet, *op. cit.*, p. 80.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

De l'autre côté, les recherches artistiques s'orientent vers la conception d'objets réalisés avec, mais surtout pour, les techniques de la porcelaine. C'est ainsi que voient le jour, en 1970, des tentatives de découpages directement dans la pâte crue par Borek Sipek ou l'estampage de Jean-Luc Vilmouth qui, en 1990, crée la coupe Empreinte de Siam (fig.221), empreinte de l'éléphant éponyme du zoo de Vincennes, moulée dans la porcelaine céladon.⁴⁴⁰

En 1982, s'ouvre à la Manufacture de Sèvres un Atelier Expérimental de recherche et de Création. Ce projet devait être le fer de lance de la nouvelle politique de création à la Manufacture de Sèvres, sous la direction du sculpteur Georges Jeanclos. La création contemporaine a été peu à peu mise à l'écart puisqu'il semblait difficile de d'insérer les nouveautés dans la production. L'expérience de cet atelier est arrêté en 1990, année de sa fermeture.

Ce dernier assaut montre combien il est difficile pour la Manufacture de Sèvres de se rattacher à la création contemporaine, et aux grands noms, dans le début de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Le Comité consultatif apparaît parfois attaché à une image de la Manufacture trop orientée vers le prestige, le luxe et la prédominance d'un goût hérité du passé. Les mécanismes qui président aux choix des artistes semblent parfois obsolètes, ou du moins incohérents face à la véritable volonté de la commission qui est d'orienter la création vers la modernité.

5.2.2 – Artistes et liciers, une œuvre à quatre mains.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Manufactures se sont globalement tournées vers les artistes représentatifs de son temps. À la Libération, Georges Fontaine, qui remplace Guillaume Janneau, trouve des Manufactures de tissage qui ont su continuer à fonctionner malgré l'occupation allemande. Le nouveau directeur relance alors une production nouvelle avec des artistes nouveaux. Il fait aussi en sorte que les métiers de basse lisse continuent de

⁴⁴⁰ Jean-Pierre Hochet, *op. cit.*, p. 82.

fonctionner en commandant des tapisseries de siège.⁴⁴¹ Il fait notamment appel à Voldemar Boberman, Jacques Fillacier ou Emile Bouneau. Cependant, Georges Fontaine ne semble pas satisfait de ce renouveau de la production. Conscient de « la pesanteur des traditions qui nuisent au développement des établissements dont il a la charge,⁴⁴² » le directeur obtient en 1946 de la Direction des Arts plastiques, l'ouverture d'un atelier d'essai pour tisser des modèles d'artistes non académiques,⁴⁴³ comme Pablo Picasso ou Georges Braque par exemple. Le but de cet atelier est de procéder à des essais de tissage de matériaux moins conventionnels, dont des matériaux synthétiques. Henri Matisse est l'un des premiers à être contacté. Ce dernier propose pour le tissage un de ses tableaux, *La femme au Luth*, dont il fournit un tirage en couleur en guise de modèle.⁴⁴⁴ Le licier devait travailler sur cette base à partir d'un tirage à grandeur d'exécution en noir et blanc en guise de carton. Ce système est tout à fait nouveau pour cette époque et doit laisser toute la place au travail d'interprétation du licier. Ce nouveau procédé trouve ses lettres de noblesse des années plus tard, au début des années soixante. En 1946, une exposition consacre la tapisserie contemporaine. *La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours*⁴⁴⁵ a suscité beaucoup d'intérêt de la part du public. Au sein de la section réservée aux tissages contemporains, les Manufactures nationales sont peu représentées, et avec des tapisseries tissées durant la guerre. Durant cette exposition sont accrochées des tapisseries signées d'artistes comme Jean Lurçat, déjà actif dans le renouveau de la tapisserie française. La quasi absence des Manufactures nationales montrait déjà que le renouveau de la tapisserie ne se faisait pas aux Gobelins, mais par l'intermédiaire d'ateliers et de galeries privées comme La Demeure, fondée par Denise Majorel, en 1947, avec Jean Lurçat.⁴⁴⁶

Dès 1959, André Malraux réforme les commissions d'achats des modèles. Il fait en sorte que les choix d'acquisition soient plus cohérents, plus dynamiques,

⁴⁴¹ *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République*, op. cit., p. 9.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴⁵ Jean Cassou, Francis Salet, *La tapisserie française du Moyen âge à nos jours*, Paris, Musées nationaux, 1946.

⁴⁴⁶ *Histoire de l'Art*, Bulletin de l'institut national d'Histoire de l'Art, Paris, Centre de documentation universitaire – Société d'édition d'enseignement supérieur, 1990, P. 71.

de façon à susciter l'envie chez les artistes de collaborer avec les Manufactures de Tissage. Les artistes contemporains ne sont en effet plus fatalement des peintres, des graveurs ou des dessinateurs, mais des sculpteurs, des designers, des architectes, des photographes et des plasticiens. Leur travail permet aux Manufactures de se détacher des modèles peints. Le tissage de laine, par la collaboration entre l'artiste et le lissier offre de nombreuses et riches possibilités d'interprétation et de transcription permettant une ouverture aux différents courants artistiques contemporains et des recherches plastiques plus variées. Ces rencontres sont jugées par les Manufactures, à partir de la décennie 1960, comme étant déterminantes dans leur processus de renaissance de la tapisserie et du tapis.⁴⁴⁷ En effet, la création n'est pas entendue comme un acte qui révolutionnerait la tapisserie – ce qui serait une forme de transgression, voire de subversion – mais comme un point de rencontre entre la proposition d'un artiste et le savoir-faire de l'artisan, hérité des siècles de transmission. Cette démarche est tout à fait dans le propos des Manufactures de tissage, dans la dualité où elle entraîne son passé dans une remise en question face à la contemporanéité, entre tradition et modernité, entre art décoratif et art contemporain. L'œuvre qui se tisse devient une œuvre collective.

Si l'artiste travaille seul à son modèle, une tierce personne intervient au moment de la réalisation du tissage. Le lissier, va alors devoir interpréter la pensée de l'artiste que ce dernier a traduit dans les éléments visuels qui composent sa maquette de tapisserie. Le lien entre l'artiste et le lissier, est à l'image de la relation entre le compositeur et l'interprète. Le lissier propose en effet une transcription susceptible de traduire de la manière la plus fidèle possible l'intention d'origine de l'artiste, bien que le tissage soit toujours considéré comme l'interprétation du carton de l'artiste. Concevoir et tisser font alors partie d'une même démarche artistique faisant de la tapisserie une forme d'œuvre collective. Alors que le carton reste le support marqué de la main de l'artiste, le tissage est la traduction par une prouesse technique du geste de l'artiste. L'artiste et le lissier collaborent à un même ouvrage, à une même œuvre.

Les artistes tapissiers, qui œuvrèrent au renouveau de la tapisserie en France dans les années cinquante et soixante, comme Jean Lurçat, Jean Picart-Ledoux ou René

⁴⁴⁷ Marie-Hélène Massé-Bersani, *Tapisserie et cartons d'artistes du XXème siècle*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 2011, p. 10.

Fumeron avaient une vraie connaissance de la tapisserie et des contraintes de ce travail. Ils proposaient alors directement des cartons à grandeur d'exécution. Le plus souvent il s'agissait de cartons numérotés où chaque zone colorée était délimitée d'un trait et correspondait à un numéro. Les cartons numérotés, technique mise au point Jean Lurçat, laissent peu de place à l'intervention du licier. Ce qui peut s'expliquer par le fait que ce dernier estimait supérieur le travail de l'artiste, à l'origine de l'œuvre, reléguant le licier au seul rôle d'artisan.⁴⁴⁸ Les artistes, peintres, sculpteurs, ou architectes ont globalement peu de connaissance du langage propre à la tapisserie. Ils ne proposent jamais de cartons à grandeur d'exécution mais plutôt un modèle. Le modèle correspond à un travail que l'artiste exécute dans le but d'être tissé, parfois il s'agit d'une œuvre à part entière, peinture, dessin, photographie ou impression. La définition de ce qu'est une tapisserie rend bien compte de l'importance de la collaboration entre l'artiste et le lissier. Ainsi, la tapisserie est « une œuvre en laine de couleurs où les points noués et les fils de trame recouvrent entièrement les fils de chaîne. Le modèle est tissé à la main par un lissier d'après un carton fait par un artiste contemporain.⁴⁴⁹ » Le travail d'interprétation des œuvres des artistes se fait par étapes successives bien distinctes, qui participent chacune au résultat final. Avant toute chose, il est nécessaire de déterminer la grandeur d'exécution, celle qui va permettre au modèle de retranscrire au mieux l'œuvre sans la dénaturer et en fonction du fait qu'il s'agisse d'une tapisserie ou d'un tapis. L'échelle d'agrandissement est importante pour conserver de l'œuvre son identité et en garder l'équilibre de la composition, mais aussi pour conserver la justesse de la composition de l'artiste. L'interprétation est ensuite proposée par le lissier en fonction du carton qui lui est confié et en fonction des contraintes liées aux techniques de tissage. L'intervention du licier a aussi pour effet d'enrichir le modèle d'origine. Le but est de restituer au mieux le geste et les intentions de l'artiste pour ne pas trahir sa pensée et ce qu'il a voulu exprimer. Le tissage est une forme de réécriture du carton. Une fois que le travail d'agrandissement est effectué, il faut déterminer les couleurs avec lesquelles le tissage va être effectué, c'est l'échantillonnage. C'est à ce moment que commence l'échange entre

⁴⁴⁸ Rossella Froissart, « Une nouvelle “querelle de la tapisserie ?” Peintres et liciers au temps de l'Art Déco. » *La Revue de l'Art*, n°187 / 2015 – 1, p.9 – 23, p. 12.

⁴⁴⁹ Marie-Hélène Massé-Bersani, *op. cit.*, p. 8.

l'artiste, le teinturier, le lissier et tous ceux qui doivent intervenir pour la réalisation de la tapisserie ou du tapis. Il s'agit de déterminer aussi l'esprit du projet, la réécriture textile.⁴⁵⁰ Le choix des couleurs n'est pas le même selon la technique de la tapisserie ou du tapis. Tout est une question de lumière et de point. À couleurs identiques, les points destinés à la tapisserie ne vont pas rendre les mêmes tons que ceux destinés aux tapis de la Savonnerie. La tapisserie reçoit une lumière de face, la couleur de la laine est vue sur la longueur du fil. Au contraire, pour un tapis, la laine est vue en coupe. La lumière n'est plus de face comme pour la tapisserie mais rasante. Le velours du tapis renvoie alors des tons plus foncés et plus denses. Pour rendre une même couleur dans une tapisserie et dans un tapis, on utilisera des teintes différentes. De même, les fibres ne rendent pas la même teinte, quand elles sont exposées à la lumière, selon si ce sont des fibres synthétiques, de coton, de laine ou de soie. Les fibres sont teintées sur mesure par l'atelier de teinture. Le lissier fait donc intervenir une personne, de l'atelier de chimie, qui va proposer les formules de teinture les mieux adaptées. Ensuite, le responsable du tissage de la pièce procède à un travail d'analyse. Cette tâche est destinée à tout comprendre des lignes, de la composition, des couleurs. Suite à ce travail, le licier va pouvoir être en mesure de proposer des transpositions possibles et déterminer quelles sont les solutions techniques pour mettre en œuvre cette transposition. Le lissier fait des essais des différentes techniques, dans la disposition des points, dans leur densité et leur répartition de manière à transcrire au mieux le rendu voulu par l'artiste. Ce travail préparatoire au lancement du tissage est présenté à l'artiste afin de comprendre si ses intentions sont respectées. Une fois que ces solutions techniques sont déterminées, est réalisé le modèle à grandeur d'exécution, le carton, qui est présenté à l'artiste. La perception de l'œuvre est alors changée et l'artiste travaille, à ce moment précis, à des corrections éventuelles s'il le juge nécessaire. L'agrandissement peut provoquer des changements de rapports de valeurs ou de contrastes. Pour pallier les contraintes de l'interprétation, les lissiers doivent proposer un choix de matières à employer pour le tissage. Par exemple, pour *La Sainte Sébastienne*, (fig.222) de Louise Bourgeois, le fond a été tissé avec du coton et du lin, alors que les flèches sont en soie chappe. *Le jour et la Nuit*, (fig.89) tapisserie de siège signée Martine

⁴⁵⁰ *Décor et installation*, Paris, Galerie des Gobelins, 8 octobre 2011 – 15 avril 2012, Paris, Dilecta, 2011, p. 33.

Aballéa, les parties blanches avaient dû être tissées avec du lin car la laine ne permettait pas une blancheur aussi intense. Les teintes validées par l'artiste sont exécutées par l'atelier de teinture. Les chimistes doivent veiller à proposer des teintures qui poseront le moins de problèmes de vieillissement. Au besoin, il est possible de concevoir une nouvelle teinte spécialement pour les besoins d'une œuvre. Enfin, le lissier doit être à même de proposer une variété de points suffisante pour pouvoir traduire l'œuvre. La variété des points permet de rendre au mieux les variations colorées, les volumes et les transparences des couleurs, la luminosité. La dernière étape, avec la collaboration de l'artiste, permet de valider les échantillonnages, les essais tissés des techniques choisies. Une fois ce travail effectué, le tissage peut être lancé sur le métier.

Certains artistes cherchent activement des solutions et de nouvelles propositions pour la transposition de leurs modèles. En 1947, Henri Matisse, conçoit la tenture *Polynésie, Le Ciel et La Mer* (fig.223 et 224). Le modèle du peintre est un collage de papiers peints puis découpés. Cette tenture a été tissée à plusieurs reprises dans les années suivantes. Henri Matisse réduit sa palette de couleurs en une association de bleu foncé, de turquoise et de blanc. Il simplifie les formes, stylise les représentations. Sur ce même principe, dans la tapisserie qu'il intitule *La femme et le maréchal ferrant*, (fig.225) Le Corbusier simplifie les formes et réduit volontairement la palette par aplats de couleurs, afin que la transposition soit plus évidente.

Dans cette même dynamique du renouveau de la tapisserie dans les années soixante, Sonia Delaunay peint des modèles qui sont ensuite tissés. Dans la *Composition n°2*, (fig.226) elle choisit de placer des blancs à la gouache de manière à ce que la transposition de cette valeur permette aux autres couleurs de vibrer. Pierre Baudouin, Conseiller artistique aux Manufactures, tient un rôle important dans le travail de transposition en collaboration avec les artistes durant les années soixante. En tant que Peintre-cartonnier, il conseille les artistes sur les enjeux de l'adaptation du carton. Pour la *Composition*, (fig.229) d'Alexander Calder, de 1966, par exemple, il insiste sur le travail des matières et des nœuds afin de rendre au mieux de la brillance des couleurs du modèle originel. La même année, il est chargé de transposer le modèle réalisé par Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette*, (fig 228 et 229) daté de 1938. Le modèle du maître espagnol est un collage de papier déchiré, de papier peint découpé. Pierre Baudouin photographie

ce modèle et en sort un tirage en noir et blanc. Le cliché devient un nouveau modèle pour tisser deux tapisseries, la première en couleur et la seconde en noir et blanc.

Le travail de transposition est multiple, il est un vrai travail dans le processus de création. La collaboration entre les artistes et les lissiers est encore plus importante depuis que le peintre-cartonnier n'existe plus. C'est le lissier qui propose les solutions les meilleures pour l'interprétation des modèles. Il doit trouver les équivalences textiles les plus justes pour traduire le dessin, les couleurs, les volumes et les matières présentées sur le modèle de l'artiste. L'ultime étape consiste à libérer le tissage du métier, c'est la tombée de métier. L'artiste est présent pour cette occasion, où il est invité à couper lui-même les fils de chaîne. C'est à ce moment-là que l'artiste découvre son œuvre tissée, dans sa totalité. Le 12 mars 2010, lors de la tombée de métier de la tapisserie des Gobelins, *Le grand silence*, d'après le carton de Vincent Bioulès, l'artiste a estimé le travail des lissiers en ces termes : « Les lissiers sont de vrais artistes. Je suis émerveillé par l'intelligence de la lissière qui a su magnifier ce que j'avais tenté de faire. Elle a donné à ma peinture une dimension spirituelle.⁴⁵¹ »

⁴⁵¹ « *La tombée de métier d'une tapisserie des Gobelins* », *Le Monde*, 15 mars 2010 : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/03/15/la-tombee-de-metier-d-une-tapisserie-des-gobelins_1319300_3246.html - Dernière consultation en ligne le 20 avril 2015.

CHAPITRE 6 – Les défis de l’art contemporain.

L’héritage de la tradition historique et esthétique reste parfois assez pesant pour des Manufactures. Tout en étant tributaire de ce passé riche et glorieux, la modernisation n’est pas chose aisée. La complexité des mécanismes des commissions peut parfois enfermer les Manufactures, à l’exemple de Sèvres, dans une forme de conservatisme, un ronronnement d’habitudes qui ont tendance à l’éloigner des missions que ces commissions s’étaient fixées. Les commissions déterminent les orientations artistiques. La modernisation des pratiques décoratives passent pourtant indéniablement par les créateurs eux-mêmes puisque ce sont eux qui dessinent les modèles. Les mécanismes de la modernisation sont difficiles à déterminer. En effet, les créateurs sont choisis par les commissions sur des propositions des membres, soit parce qu’ils connaissent les artistes personnellement, soit parce qu’un créateur bénéficie d’une renommée à ce moment-là. C’est donc la commission qui détermine quels créateurs sont dignes de confiance pour concevoir des pièces d’ameublement à intégrer dans les collections des Manufactures. Tout semble reposer sur ces cercles d’initiés. Les créateurs apportent tout leur savoir faire et proposent alors des modèles qui sont dans la lignée de leurs travaux habituels, même si l’on a montré déjà que les Manufactures représentaient pour eux des possibilités de développer des choses nouvelles qu’ils n’auraient pu exécuter autre part – et de plus dans des versions plus luxueuses. Il y a aussi le dialogue entre les créateurs et les commissions quand la demande est formulée de revoir certains éléments dans les propositions de modèles. Tout comme le dialogue entre les techniciens et les créateurs au moment de l’exécution des prototypes. La recherche sur la manière dont il faut fabriquer le meuble peut déboucher sur des modifications de la forme et des matériaux à employer. La modernisation reste timide dans une certaine mesure puisque la tradition perdure ou qu’elle est du moins toujours présente à l’esprit – là quelque part telle une autorité tutélaire. La modernisation reste pourtant un passage obligé. Parce que les créateurs proposent parfois des modèles dont les lignes sont assez novatrices ou très proches des tendances de l’actualité et parce que les Manufactures doivent se faire la vitrine d’un art français, parce que l’art de vivre évolue. Aussi, l’avènement de nouvelles technologies nécessite de

concevoir de nouveaux meubles. La radio, la télévision, l'informatique investissent naturellement les intérieurs des Palais de la République. Il est donc nécessaire de concevoir pour eux des meubles qui puissent les rendre accessibles, utilisables et esthétiques et confortables dans l'utilisation que l'on en fait. Les changements dans ces domaines étant prompts et fréquents, l'adaptation du mobilier doit l'être tout autant pour suivre ce qui est dans les intérieurs une petite révolution.

6-1 - L'influence du contexte artistique.

6.1.1 – Le choix des grands noms.

Face à l'hégémonie de l'art contemporain, du marché et des artistes qui en sont les fers de lance, l'Etat doit satisfaire son devoir de mécénat. Le Mobilier national, comme les Manufactures nationales doivent jouer le rôle moteur dans la commande publique et se faire l'expression du mécénat artistique de la France. Afin d'attirer le regard sur ses collections, et dans le but d'avoir des fonds représentatifs des pratiques de son temps, les Manufactures font appel à des artistes de renom. Tous les artistes appelés à collaborer avec les Manufactures ne sont pas tous très connus et leur œuvre n'est pas cataloguée. C'est pourquoi les artistes de renom doivent, par leur collaboration avec ces institutions, attirer le regard sur les productions des Manufactures. Designers, architectes, plasticiens, les grands noms de ces disciplines apportent aussi leurs connaissances dans leur domaine. La création qui résulte des collaborations doit permettre, lors des expositions ou du dépôt dans les lieux prestigieux, de donner une image du rôle que joue l'Etat dans le paysage artistique français et international.

L'un des premiers grands noms de la scène artistique à collaborer au renouveau esthétique des Manufactures après la Seconde Guerre mondiale est certainement Henri Matisse. Le nouveau Directeur Georges Fontaine a obtenu de l'artiste qu'il fasse tisser une de ses peintures. Le Maître fournit en 1946, *La femme au Luth*, modèle photographique en couleur d'une toile peinte en février

1943. Après agrandissement aux dimensions d'exécution, le peintre redessina, sur la représentation, les motifs du tapis, le décor mural et l'ajout d'une bordure d'entrelacs. À partir de cette photographie, la Manufacture des Gobelins tisse la transposition en tapisserie entre le 12 septembre 1947 et le 13 mai 1949, date de la tombée de métier du premier exemplaire sur deux.⁴⁵² Ce tissage fut le premier où le lissier a eu une réelle approche de la transposition d'une œuvre en tapisserie. Henri Matisse avait donné la palette des teintes à utiliser, et c'est le lissier seul qui a eu la responsabilité de l'interprétation. Par cette première tentative, la tapisserie n'était plus une simple interprétation d'un tableau, mais une nouvelle œuvre autonome.⁴⁵³

La collaboration avec Henri Matisse⁴⁵⁴ est totalement nouvelle pour la Manufacture des Gobelins. (fig.266) Elle ouvre la voie à d'autres artistes. En effet, Georges Fontaine souhaitait que l'institution fasse appel « à des peintres absolument en dehors d'une tradition académique.⁴⁵⁵ » Les commandes aux artistes renommés sont maintenues dans les années suivantes, mais ne prennent un réel essor qu'à l'arrivée d'André Malraux au Ministère de la Culture en 1959.⁴⁵⁶ L'importance des artistes en dehors de l'académisme pousse les Manufactures à se renouveler et à poser un autre regard sur leurs savoir-faire, voire à les remettre en question, notamment grâce à la collaboration avec Henri-Georges Adam qui créé *Le Jour* et *La nuit*, (fig.267) deux tapisseries tissées par la Manufacture de Beauvais en 1952. L'artiste choisit d'adapter deux gravures qu'il a récemment exécutées et qui représentent deux figures allégoriques du jour et de la nuit. L'apport de cet artiste à la Manufacture de Beauvais, repose avant tout sur la technique. Pour transposer ses deux gravures, Henri-Georges Adam fait le choix du noir et blanc. D'ailleurs, les deux tapisseries ne sont tissées qu'avec du fil noir et du fil blanc. Henri-Georges Adam avait développé à Aubusson, dès 1947, une technique de tissage en fil à fil. Cette technique permet, sans teinture, de pouvoir

⁴⁵² *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République*, op. cit., p. 44.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ Henri Matisse tente peu d'expérience dans le domaine des arts décoratifs. Avant les tapisseries tissées par les Manufacture des Gobelins et de Beauvais, l'artiste avait exécuté quelques cartons, pour Marie Cuttoli, tissés par des ateliers d'Aubusson.

⁴⁵⁵ COURAL, Jean, GASTINEL-COURAL, Chantal, « Matisse et les Manufactures des Gobelins et de Beauvais. Notes et documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p253 – 271.

⁴⁵⁶ *Beauvais, Manufacture nationale de tapisserie*, op. cit., p. 125.

retranscrire jusqu'à neuf valeurs de gris, par les simples variations des juxtapositions des fils noirs et des fils blancs.⁴⁵⁷ Pour la transposition, l'artiste change quelques éléments iconographiques comme le cierge dans la main de la figure représentée sur la tapisserie *Le jour*, signe d'un retour de la lumière, alors que *La nuit*, tient dans sa main une cruche dont l'eau doit éteindre la flamme du cierge. Proche du style cubiste, Henri-Georges Adam en garde le graphisme dans ces deux créations, dont le choix du noir et blanc renforce la composition et affirme un hiératisme des deux allégories. Ces deux exemples montrent à quel point la modernisation des pratiques décoratives de la tapisserie, tout en restant fidèle à leur patrimoine artisanal, passe par les artistes et le travail même de transposition des œuvres vers la tapisserie.

Dans l'histoire de la tapisserie contemporaine, certains artistes comme Jean Lurçat sont incontournables, dans le renouveau de la tapisserie. La commande de tapisseries à Jean Lurçat remonte avant le début de la Seconde Guerre mondiale, par deux commandes, la première, *Les illusions d'Icare*, tissée aux Gobelins et dont le carton est daté de 1937, et qui est offerte à la reine de Hollande en 1948, la seconde, *Les forêts*, est tissée en 1938. C'est suite à ces commandes que Jean Lurçat décide de se consacrer entièrement à la tapisserie.⁴⁵⁸ Ce fait marquant montra l'incidence jouée par la commande publique et la collaboration avec les Manufactures dans l'œuvre de cet artiste. Il faut cependant attendre – pour des raisons ignorées – les années cinquante pour que la Manufacture des Gobelins tisse l'un de ses cartons. Pourtant, l'État lui avait auparavant déjà acheté des modèles qui avaient été tissés à Aubusson.⁴⁵⁹ Le travail de Jean Lurçat, d'un point de vue technique, se définit par l'emploi de gros points et des cartons numérotés. Ce principe de numérotation consiste à fournir au lissier le carton de tapisserie à grandeur d'exécution, où seul figure le dessin. Du moins l'emplacement de chaque couleur qui est représentée par un numéro auquel le lissier doit se rapporter. Chaque couleur correspondant à un numéro a obligé Jean Lurçat à réduire sa palette et à ne délimiter que des zones de couleurs en aplat, sans dégradé. Cette technique, de son invention, a pour avantage de permettre une plus grande rapidité d'exécution, mais empêche les liciers de

⁴⁵⁷ *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République*, op.cit., p. 15.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

proposer les meilleures solutions techniques pour la transposition. Le travail des liciers se réduit alors à celui d'artisan, suivant à la lettre – au numéro plutôt – les indications de l'artiste. Jean Lurçat est un artiste très prolifique, il dessine lui-même les cartons et en détermine les couleurs. C'est ainsi qu'est tissée en 1954, la tapisserie *Le ciel*, (fig.268) sur un métier des Gobelins. L'artiste avait intitulé son œuvre *D'air de feu de sel et de lumière*, mais celle-ci a été rebaptisée par le Mobilier national *Le ciel* dès 1954.⁴⁶⁰ Sur un fond noir se détache un soleil rayonnant autour duquel gravitent les éléments cités dans le titre originel dans des médaillons. L'air est représenté par la spirale, le sel par les cristaux sur fond noir, le feu par les langues et la lumière par des rayons sortant d'une boule de feu. Jean Lurçat ajoute des branchages de feuillages et de fleurs qui sont pour lui comme des « atomes. »

Cette œuvre s'inscrit dans la dimension cosmique du travail de Jean Lurçat. Pour lui, dit-il « une tapisserie ou un mur ou même un bijou est un objet uniquement décoratif et un peu mince de substance si je n'ai pas mis un soleil, des étoiles ou une lune. » Il lui semble aussi que son « travail est incomplet s'il n'y avait pas la nuit, le lever des étoiles, la voie lactée etc. »⁴⁶¹ Les couleurs de la tapisserie de Jean Lurçat sont ici employées avec vigueur. Cet effet est renforcé par le fond noir qui contraste fortement avec le jaune.

Dans le sillage de Jean Lurçat, il faut prendre en compte les œuvres tissées signées par Jean Picart Le Doux. Comme Jean Lurçat, Jean Picart Le Doux est fortement inspiré par les tapisseries moyenâgeuses.⁴⁶² Avec *Nature morte à la fontaine*, (fig.269) tissée en 1952 par la Manufacture des Gobelins, l'artiste réduit sa palette au minimum en une harmonie de bruns, de jaunes et de verts. Sur un décor de treillage, se détachent une fontaine et une table où sont posés des fruits. Même s'il s'agit d'une nature morte, Jean Picart Le Doux renvoie à une symbolique proche des quatre éléments, l'eau de la fontaine, la terre par les fruits et la végétation, l'air avec les oiseaux et les papillons et enfin le feu avec les flammes constellées de petits points encadrant la composition qui fait directement référence à des tapisseries anciennes. À la différence d'Henri Matisse, ou de Georges Adam, Jean Lurçat et Jean Picart Le Doux travaillent en projetant la

⁴⁶⁰ *Le Mobilier national et les Manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais sous la IV^{ème} République, Commandes et achats*, p. 40.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 48.

tapisserie finale. Matisse et Adam préférèrent travailler la maquette laissant le soin de la transposition la plus adaptée aux liciers.

Le tissage d'une tapisserie d'après l'œuvre d'un artiste peut parfois revêtir un caractère de reconnaissance posthume de son œuvre. Artiste majeur du XX^{ème} siècle, Georges Braque s'est aussi intéressé à la tapisserie. *La Composition à l'oiseau* (fig.270) a été tissée par la Manufacture des Gobelins en 1972, soit neuf ans après la disparition de l'artiste.⁴⁶³ Le modèle qui a servi pour l'exécution est une gouache achetée par le Ministère de la Culture en 1967, avec l'autorisation de pouvoir la reproduire en tapisserie. De son vivant, Georges Braque avait fait tisser des œuvres dont le sujet était les oiseaux.⁴⁶⁴ Les tapisseries avaient été tissées à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Aubusson ainsi que dans les ateliers Picaud. L'artiste s'était investi dans les transpositions de ses peintures en déterminant la dimension et en retouchant les cartons. Il choisit aussi de réduire la gamme de couleurs et de simplifier la composition. Après ses expériences fauvistes jusqu'en 1907, puis une expérience marquée par le Cubisme avec Pablo Picasso, la fin de sa carrière est marquée par le travail autour des oiseaux. L'artiste s'oriente vers des compositions très maîtrisées, aux formes synthétiques découpées, qui ne sont pas sans rappeler les papiers découpés d'Henri Matisse. *La Composition à l'oiseau*, aux valeurs contrastées et aux couleurs mesurées de brun, de jaune et de bleu rappelle également la peinture que Georges Braque a réalisée en 1953, pour le plafond de la Salle des Etrusques (fig.271) au Musée du Louvre.⁴⁶⁵ Le peintre, à la demande d'André Malraux, avait exécuté des toiles qui ont été insérées dans les boiseries des plafonds, dans la continuité de la tradition des *quadri riportati* italiens de la Renaissance. Cette intervention est une des premières à intégrer, au XX^{ème} siècle, des œuvres d'art contemporain dans des environnements anciens. L'apport de Georges Braque n'est pas direct pour les Gobelins, puisqu'il s'agit d'un tissage posthume. En revanche, le choix d'un tel artiste, revêt une dimension d'hommage à travers cette tapisserie. Le tissage d'après un modèle peint par Georges Braque marque aussi le choix de faire figurer dans les collections du Mobilier national, une œuvre de cet artiste majeur du XX^{ème} siècle et qui était absent des collections jusqu'alors.

⁴⁶³ Alberte Grynpas Nguyen, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

Les artistes sollicités ne sont plus obligatoirement des peintres. De parcours et d'horizons divers, ils sont designers, photographes ou architectes. C'est à ce titre d'ailleurs que Le Corbusier est approché. Architecte majeur du XX^{ème} siècle, il est aussi dessinateur et peintre, puisant dit-il, dans sa pratique plastique qu'il n'a jamais cessé d'avoir, sève intellectuelle de son urbanisme et de son architecture.⁴⁶⁶ Le choix de l'architecte pour une tapisserie permet à la Manufacture d'apporter un éclairage sur l'œuvre peinte de l'artiste qui reste malgré tout plus méconnu. Aussi, Le Corbusier marque un grand intérêt envers la tapisserie qu'il considère comme « le mural des temps modernes.⁴⁶⁷ » La tapisserie *La femme et le maréchal ferrant* n'est pas le premier essai en la matière de l'architecte. Le Corbusier avait en effet déjà fait réaliser des tentures pour le Palais de la Haute Cour de Justice de Chandigarh en Inde par exemple.⁴⁶⁸ Ce « mural des temps modernes, » dans l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier, répond à une nécessité pratique liée à l'acoustique, ou au froid du béton et du verre très présent dans cette architecture. Alberte Grynepas Nguyen évoque le côté nomade de la tapisserie comme « un élément mural que l'homme moderne transporte avec lui.⁴⁶⁹ » Cette théorie est revendiquée par Le Corbusier lui-même quand il parle du Mural Nomad.

Enfin, dans la variété des travaux contemporains, il est intéressant de citer la collaboration des Gobelins avec Louise Bourgeois, dont *la Sainte Sébastienne* (fig.222) est tissée en 1997. La tapisserie a pour Louise Bourgeois une valeur sentimentale. En effet, ses parents étaient restaurateurs de tapisseries anciennes. Dans son œuvre, Louise Bourgeois développe toute une mythologie personnelle liée à la figure maternelle, qu'elle représente abondamment sous la forme d'une araignée. La mère de l'artiste était tisserande, comme l'araignée qui la représente, un rapprochement qui ne pouvait que donner lieu, dans l'œuvre de l'artiste, à une tapisserie. Ce n'est pourtant pas une araignée que Louise Bourgeois choisit de faire figurer, mais une figure féminine tout de même. Féminisation du Saint Sébastien, le corps gestant, dont la gamme chromatique est réduite en des beiges

⁴⁶⁶ Extrait d'une lettre de Le Corbusier à Oscan Niemeyer du 23 février 1959. Alberte Grynepas Nguyen, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

rosés et des blancs crème, est sur le point d'être percé par neuf épaisses flèches noires qui contrastent avec le reste de la composition. Le dessin qui a servi de modèle, daté de 1992, est retranscrit par une variété de points qui jouent avec les épaisseurs et la prise de la lumière. Si elle commence sa carrière artistique dans les années 1940, ce n'est que dans la décennie 1970 que l'artiste atteint la consécration. La Manufacture des Gobelins fait appel à elle une vingtaine d'années plus tard, quand dans cette période, le textile a pris une place importante dans son œuvre⁴⁷⁰ et est reconnue comme telle.

Dans le choix des grands noms, la Savonnerie s'est tournée vers un architecte primé, (fig.272) Christian de Portzamparc, seul architecte français à avoir reçu en 1994, le Prix Pritzker, avec Jean Nouvel qui l'obtient en 2008. L'architecte a proposé un dessin au pastel, un paysage architecturé, acheté en 1997. La composition veloutée du tapis, qui traduit fort bien la matité poudreuse du pastel, s'organise en un fond dégradé de bleus, sur lequel cinq larges bandes vertes rythment la surface en s'éclaircissant vers le milieu. Les bandes vertes servent de fond à un jeu de lignes et de hachures croisées qui animent l'ensemble et provoquent une sensation de légèreté et de mouvement spontané grâce à la finesse du trait que le tissage a su conserver.

Le Mobilier national fait aussi appel à des grands noms dans le domaine de l'architecture et du design pour concevoir les meubles de la République. Pierre Paulin, Olivier Mourgue et tous les autres précédemment cités sont autant de grands noms que le Mobilier national a su attirer pour la réalisation de projets. Le Mobilier national véhicule une image prestigieuse de par sa tradition et c'est ce patrimoine qui participe à l'attractivité de l'institution. Le fait d'être appelé à collaborer avec le Mobilier national représente une forme de reconnaissance ou d'encouragement pour des jeunes créateurs, dont le travail n'est pas encore connu. Alors qu'il est Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, Richard Peduzzi avait dessiné, en 1992, pour le Mobilier national, une table de salle à manger (fig.273) et un rocking-chair (fig.274). En 1996, le Mobilier national commande à nouveau un meuble au designer. Il s'agit d'une console, (fig.275) réalisée en deux exemplaires. Les consoles devaient servir

⁴⁷⁰ MoMa, Louise Bourgeois : the complete Prints & Books, Fabrics Works, www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabrics_works. Dernière consultation le 25.08.2016.

l'ameublement d'une salle à manger. La forme reprend celle de la table de salle à manger citée ci-avant. La silhouette triangulaire semble également en équilibre sur le pied, de même forme. À la différence des meubles édités en merisier, les deux consoles sont ici plaquées de bois de wengé qui accentue la rigueur du dessin. La réalisation tient lieu de prouesse dans la mesure où Richard Peduzzi a permis à l'Atelier de recherche et de Création du Mobilier national de repousser des limites dans la fabrication des meubles et d'apporter toute sa connaissance en la matière. Lorsque le Mobilier national lui passe commande en 1992, le designer est déjà directeur de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs depuis deux ans. Son œuvre est reconnue et ses compétences sont incontestées puisqu'il devient directeur de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, dès 2002.

Les créateurs permettent au Mobilier national des remises en questions et des recherches très poussées dans le domaine du mobilier. Outre des questionnements et un nouveau regard réactualisé sur le mobilier, les créateurs apportent leur riche expérience.

Le bureau (fig.276) conçu en 2007 par Vincent Dupont-Rougier, ne relève que d'une apparente simplification. Le designer – pensionnaire de la Villa Médicis entre 2001 et 2002 sous le directoire de Richard Peduzzi – propose une solution assez nouvelle dans l'univers du bureau.⁴⁷¹ Les pieds, de section triangulaire, soutiennent un plateau, dont une partie est en pente. Cet abaissement permet de ranger des dossiers de façon à ce qu'ils n'encombrent pas le dessus de la table. Le sous-main, gainé de cuir taupe, sur toute la longueur du bureau, possède une partie amovible qui permet à l'utilisateur de pouvoir modifier la configuration du meuble et de l'espace de travail. La force du dessin du bureau est atténuée par les couleurs claires du bois de placage en chêne recouvrant la structure métallique. Vincent Dupont-Rougier, ancien pensionnaire de la Villa Médicis,⁴⁷² a apporté un regard neuf sur la fonctionnalité du bureau en proposant une nouveauté dans la pente.

Le Mobilier national ne fait pas le choix de passer des commandes qu'à des designers ou à des architectes, mais cherche aussi à multiplier les collaborations

⁴⁷¹ MASSE-BERSANI, Marie-Hélène, ZUBERT-CUPISSOL, Myriam, MILLE, Jean-Noël, *Dix années de création 1997 – 2007 : tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007, p. 90.

⁴⁷² Pensionnaire de l'Académie de France à Rome en 2000 – 2001.

avec des artistes d'horizons divers, comme des sculpteurs dont Etienne Hajdu. En 1979, Le Mobilier national signe un contrat d'étude avec l'artiste en vue du développement d'un projet pour « une table basse (fig.277) et un fauteuil réalisé en profil métallique.⁴⁷³ » Dans la suite du projet, le sculpteur choisit de remplacer le seul fauteuil par des poufs à disposer autour de la table basse. La table basse et les sièges seraient la seule tentative de l'artiste dans le domaine du mobilier. Le résultat est d'autant plus unique, que le tracé des entretoises de la table et des sièges se correspondent parfaitement et répondent à un langage géométrique très rare dans l'œuvre d'Etienne Hajdu.⁴⁷⁴ Toute la structure est en acier, les assises sont garnies de coussins tendus de cuir noir. Le plateau de la table, un disque de verre, laisse apparaître toute la structure du piètement, sculpturale.

La Manufacture de Sèvres fait elle aussi appel à des grands noms de la scène artistique. Designers, architectes, peintres, graveurs ou même créateurs de mode, ce sont des artistes d'origines très diverses qui se succèdent aujourd'hui dans les ateliers de Sèvres.

Le travail de Robert Couturier dans les années 1960, permet à la Manufacture de Sèvres de remettre en question le travail de décor notamment. Le sculpteur, dans la création de nouvelles formes intègre le décor à la panse. Ses recherches dans ses sculptures anthropomorphes, (fig.278) le pousse à appliquer cela aux vases. Il conçoit alors des vases anthropomorphes, dont les panses, parfois démesurées, reçoivent des scarifications, aux anses en forme de corde à sauter. C'est comme s'il se jouait des conventions pour mettre fin à des formes de pratiques qui voulaient qu'une forme créée soit ensuite livrée au décor d'autres artistes. Par cette démarche il conçoit à la fois la forme et le décor qui n'est pas peint. Robert Couturier conçoit les vases dans leur globalité, de la forme au décor.

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, la manufacture de Sèvres avait pourtant excellé dans les techniques du décor peint, allant jusqu'à une forme de marginalisation aux yeux des contemporains⁴⁷⁵. La Manufacture de Sèvres a aussi cultivé cette indépendance pour travailler comme une véritable école, dans ses propres recherches sur le décor et sur le support. En 1963, le sculpteur avait

⁴⁷³ Myriam Zubert-Cupissol, *L'atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, 1964 – 2000 : Plaidoyer pour le mobilier contemporain*, op. cit., p. 74.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Jean-Paul Midan, *Sèvres*, op. cit., p. 153.

dessiné un service à café (fig.219) qui, au moment de sa présentation au jury, avait fortement déplu et avait été rejeté avec demande à l'artiste de revoir son propos, ce que n'a pas fait Robert Couturier. la Manufacture de Sèvres a attendu 2005 pour éditer le service. Les artistes, même ceux dont l'œuvre est renommée sont parfois refusés.

L'intervention des grands noms est parfois synonyme de retour à la modernité. En 1966, le travail du sculpteur Jean Arp, avec la création de trois formes de vases, *Amphore de rêve*, *Objet Casanier*, et *Amphore Terrestre*, (fig.279) a incarné une modernité retrouvée. Les vases de Jean Arp, en grès émaillé laissaient alors plus de place à la forme qu'au décor. Tout comme le travail de François-Xavier Lalanne, qui, pour *Le Bar aux Autruches* de la salle à manger de l'Élysée mêlait sans retenue le métal à la porcelaine sans enlever sa fonctionnalité à l'objet. François-Xavier Lalanne démystifiait ainsi la porcelaine de Sèvres pour l'employer de la même manière qu'il aurait employé un autre matériau.

La décennie 1970 voit beaucoup d'artistes proposer des décors pour la porcelaine. L'assiette plate du Service de Diane, sans marli, semble parfaite pour les artistes qui peuvent plus librement apposer leurs couleurs. Ce modèle d'assiette, de par sa forme lisse et sans angle, est comme une toile blanche sur laquelle les artistes n'ont plus qu'à peindre.

Serge Poliakoff exécute, en 1969, un décor à son image (fig.280). Il choisit de couvrir entièrement la couverte blanche par de larges aplats de couleurs de la palette de petit feu.⁴⁷⁶ Le décor, formes géométriques imbriquées les unes dans les autres, constitue une sorte de puzzle abstrait. C'est ce décor qui ornait le service de la table de la salle à manger de l'Élysée du Président Pompidou. Quelques années plus tard, en 1971, Yaakov Agam réalise aussi un décor pour la Manufacture de Sèvres (fig.282). Alors que dans ces années, le maître du cinétisme réalise des projets monumentaux dans le monde, il crée pour des assiettes du Service de Diane des décors de petite dimension. Pour pallier l'absence de relief dans le décor, l'artiste exécute de fines bandes de rayures dans lesquelles se perdent des lignes courbes dans des jeux de dessus dessous qui font vibrer les couleurs vives. Enfin, Alexander Calder s'essaye aussi à cet exercice entre 1969 et 1973 (fig.281). Pratique éloignée de ses recherches plastiques,

⁴⁷⁶ Marie-Noëlle Pinot de Villechenon, *Sèvres, une collection de porcelaine, 1740 – 1992*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée National de Céramique, 1993, p. 133.

Alexander Calder appose des disques colorés dont il laisse couler la peinture encore fraîche ou qui parfois fuse avec d'autres couleurs. Née de cette composition une structure qui n'est pas sans rappeler les formes gracieuses des mobiles de l'artiste. Ces artistes majeurs de la scène artistique, ont apporté à la Manufacture une traduction de leurs pratiques respectives appliquées au matériau porcelaine en même temps qu'ils le découvraient.

Certains artistes décoorent eux même les assiettes sur lesquelles ils projettent des décors. Ils se rendent dans les ateliers de la Manufacture de Sèvres, et y exécutent au pinceau les décors choisis (fig.172). Pierre Alechinsky, en 1965, exécute une série de décors sur des assiettes du service de Diane. L'artiste choisit la sur couverte de grand feu, bleu de Sèvres. Appliquée au pinceau sur l'émail cru, la pièce est ensuite cuite à 1380 degrés Celsius. Les rehauts d'or pur sont ajoutés après, puis fixés à 840 degrés. Pierre Alechinsky développe sur les assiettes le graphisme cher à son œuvre. Sur ces assiettes il développe des motifs d'escargots, de volumes géométriques et de pois. L'application au pinceau par l'artiste lui-même permet de garder, dans ce cas-ci, la trace de la matière et du geste de Pierre Alechinsky.

La trace de la main de l'artiste est moins perceptible dans les décors d'Etienne Hajdu, (fig.283) réalisés en 1970. C'est pourtant l'artiste lui-même qui réalise les décors d'assiettes. Pour cela il a tracé une réserve puis il a fait poser la couleur bleu de Sèvres, par insufflation, pour que la couleur soit la plus en aplat possible. Etienne Hajdu, de par son travail de sculpteur, a aussi créé des formes et notamment une soupière (fig.285) pour le service de table de l'Elysée du Président Pompidou. La soupière, blanche émaillée, semble posée sur un pourtour de métal dont les formes rappellent, comme la poignée, les sculptures d'Etienne Hajdu. L'intérêt que les artistes interviennent eux-mêmes sur les pièces est que la porcelaine garde la trace et la spontanéité du geste de l'artiste lui-même. L'on pourrait dire qu'il s'agit d'un décor autographe, là où de coutume ce sont les peintres de la Manufacture qui exécutent ou interprètent les décors d'après les modèles et les instructions laissées par l'artiste. L'apposition des décors par les artistes eux-mêmes représente une nouvelle forme de collaboration. Cela permet un travail direct avec les artistes au sein des Manufactures.

D'autres grands noms ont décoré des pièces pour la Manufacture de Sèvres. François Morellet, en 1991, exécute une série de trente décors pour des plats

ronds du service de Diane (fig.284). Il reste fidèle à son œuvre, à la ligne, élément fondamental de son travail.⁴⁷⁷ De même qu'Etienne Hajdu qui peint son décor en réserve blanche sur fond bleu. Le décor réalisé par François Morellet est constitué de huit fines lignes parallèles qui courent sur les assiettes. Lorsque les assiettes sont réunies en six rangées de cinq, les lignes se poursuivent d'assiette en assiette, en une seule et même composition minimaliste. Ces assiettes étaient destinées à être offertes en trophée pour les Grands Prix Nationaux de 1991. Une fois remises aux récipiendaires, la composition unique disparaît, chaque assiette devenant alors autonome.

Olivier Debré, en 1995, réalise aussi des décors pour vingt vases identiques (fig.286). Fidèle au lyrisme de sa gestuelle abstraite.⁴⁷⁸ Le peintre pose lui-même le décor bleu de Sèvres, à l'aide d'un large pinceau. Le mouvement et le tracé laissent apparaître à la fois la transparence et l'opacité de la couleur.

Il n'y a pas que des artistes, des architectes ou des designers qui collaborent à la création de nouveaux décors ou de nouvelles formes. En 2012, Adeline André, créatrice de mode membre de la Chambre Syndicale de la Haute Couture est choisie pour la création d'une pièce. La créatrice a développé un service de vingt-et-un petits récipients aux formes toutes uniques, *Archipel*. Paysage modulable, aux coloris délicats, entre service usuel et surtout de table, *Archipel* (fig.287) est un objet qui semble inviter à la contemplation. Le service propose des codes nouveaux dans la manière de présenter les aliments, comme un archipel dont on pourrait disséminer les îles à sa guise sur la table et qui inviterait à découvrir une gastronomie des horizons lointains.

Bien des artistes majeurs de l'art contemporain, comme Hans Hartung, Pierre Soulages ou Gérard Garouste, et dont les œuvres ont été décrites plus avant dans le texte, laissent une trace de leur œuvre dans les collections du Mobilier national et des Manufactures. Tous ces artistes de renom sont sollicités du fait de la reconnaissance de leur œuvre par la scène artistique. Ils apportent aux Manufactures nationales un éclairage, attirent l'attention sur l'institution qui devient mécène de leur œuvre. Les Manufactures, de tissage et de Sèvres notamment, permettent à ces architectes, plasticiens, sculpteurs ou créateurs de

⁴⁷⁷ *La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres, op. cit.*, p. 61

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

mode de pouvoir s'essayer à de nouvelles techniques que sont la céramique ou la tapisserie. C'est souvent pour eux l'occasion de confronter leur œuvre à un nouveau procédé vers lequel ils ne se seraient pas forcément orientés. De ces collaborations inédites naît un résultat qui conserve la trace de l'œuvre de l'artiste. Sans s'incliner devant les personnalités du monde de l'art, les Manufactures s'inscrivent dans une démarche d'universalité conserver des témoignages des œuvres d'artistes et écrire une histoire de l'art. Les Manufactures gardent alors en mémoire, la trace, le témoignage de l'œuvre d'un artiste à un moment donné de sa pratique. Les collections sont le reflet d'un large panorama des pratiques artistiques contemporaines. Les Manufactures deviennent une sorte de conservatoire des pratiques artistiques des artistes avec lesquels elle a collaboré, une vitrine des grands courants artistiques qui ont jalonné l'Histoire de l'art.

6.1.2 – L'intégration des grands courants artistiques.

Le Mobilier national et les Manufactures nationales sont dépositaires d'œuvres qui traduisent l'expression des grands artistes contemporains, et des époques antérieures. À ce titre, elles conservent des œuvres qui reflètent les pratiques artistiques des artistes avec lesquels elle a collaboré à la réalisation des tapisseries, tapis, meubles et porcelaines.

La subsistance du beau meuble de luxe, a parfois empêché le Mobilier national de se tourner vers les nouvelles pratiques issues des réflexions d'architectes et de créateurs, contributeurs à l'esthétique présentée lors de l'Exposition de 1925 au sein du Pavillon de l'Esprit nouveau. Lors de l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, le Pavillon de l'Esprit Nouveau invite à faire table rase du passé et réunit les artistes des Avant-gardes. Durant cette même exposition, La Société des Artistes Décorateurs proposait un aménagement pour une ambassade française dans la lignée de la tradition de l'ébénisterie et des Arts Déco. La tradition de l'ébénisterie reste une prérogative pour le Mobilier national qui reste attaché à cet esprit du beau meuble. Pour montrer son attachement à la tradition de l'ébénisterie, le Mobilier national participe pour la première fois en 1967 au Salon des Artistes Décorateurs et y présente un mobilier

de bureau signé Joseph-André Motte, qui est également Président de cette société. L'ensemble se compose d'une table de bureau (fig.241) et d'une table basse en Ebène de macassar recouvert d'acier, ainsi que d'un siège de bureau en acier et cuir retourné gris. La double sollicitation des Manufactures, de devoir être représentative de la tradition en même temps qu'à la contemporanéité, a renfermé le Mobilier national dans une continuité de la tradition du beau meuble et ne s'est pas ouverte aux nouvelles pratiques des courants du design avant l'ouverture de l'Atelier de Recherche et de Création en 1964. Avant cette date, seuls les artistes décorateurs sont sollicités par l'institution pour la création de nouveaux ensembles. Il n'existe pas dans les collections de meubles signés des artistes dont le travail est issu des réflexions du Bauhaus par exemple. L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National a permis à l'Etat, selon Pierre Masteau, de « renouer, après une interruption de deux siècles, avec sa tradition créatrice⁴⁷⁹ ».

Les premières réalisations de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national ont été commandées à Guy Duval, architecte élève de Jean Prouvé. Le Mobilier national lui commande un banc (fig.289) destiné à l'aménagement de l'exposition de tapisserie *Le XVIème siècle européen*, qui s'est tenue en 1965 dans les locaux de l'institution. Six pieds en acier profilé en forme de « T » soutiennent une planche de 4 mètres de long en Acajou de sipo, bois exotique plus souvent utilisé en menuiserie d'extérieur qu'en ébénisterie.⁴⁸⁰ Le banc est réduit à la plus grande simplicité, sans aucune ornementation, évoquant une certaine rigueur industrielle. Les premières réalisations, commandées à Guy Duval, en 1967, concernent la commande d'un ensemble pour un mobilier destiné au bureau du Directeur du Budget du Ministère des Finances. Seul le meuble de rangement (fig.290) fut réalisé. Fabriqué en palissandre et en inox, Guy Duval associe comme pour le banc précédent le bois et le métal. Ces deux meubles peuvent, par leurs formes, s'inscrire dans l'héritage du modernisme du Bauhaus.⁴⁸¹ Cependant, l'image prestigieuse du Mobilier national reste forte, tout comme la tentation pour les créateurs de pouvoir employer des matériaux plus nobles.

L'héritage du Bauhaus, comme celui de l'Union des Artistes Modernes, précédemment évoqué, se fait aussi sentir dans d'autres meubles commandés à

⁴⁷⁹ MASTEAU, Pierre, *Revue de l'Ameublement*, octobre 1968.

⁴⁸⁰ *Plaidoyer pour le Mobilier contemporain*, op. cit., p. 11.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

cette même époque. En 1964, Roger Legrand conçoit un ensemble destiné à une salle à manger. La table carrée, (fig.292) comme le modèle de fauteuil (fig.293), sont fabriqués en inox et en bois de Palissandre. Le designer, en plus des plans d'exécution fournit un rapport sur le concept qu'il souhaite développer avec cet ensemble qui doit répondre avec fonctionnalité « aux problèmes généraux posés par l'aménagement d'une salle à manger d'hôtel ministériel ou diplomatique.⁴⁸²» La table et le fauteuil ont un piètement en croix, à la différence de celui de la table constitué de contreplaqué moulé.

Enfin, en 1967, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national commande à Antoine Philippon et Jacqueline Lecoq un ensemble pour un mobilier de bureau. La table de bureau, (fig.294) toute en angle droit, est composée de trois dalles de verre tenant lieu de pieds et de dessus de table. Fabriquées par la maison Degorre, les dalles de verre Securit sont assemblées par l'Atelier de Recherche et de Création, grâce à la structure de rangement, de Palissandre de Rio, exécuté par les ateliers du Mobilier National. Ce meuble dévoile une exigence de minimalisme grâce à la transparence du verre et une rectitude assumée.

Les années 1960, et les années 1970 marquent un tournant dans l'art de vivre. Cette esthétique est couramment appelé Design Pop, elle va de pair avec l'arrivée du Pop Art, présenté à la Biennale de Venise pour la première fois en 1964.⁴⁸³ Dans le domaine du mobilier, cela se traduit par l'emploi de couleurs vives, et surtout par l'industrialisation des meubles fabriqués facilement et en grand nombre du fait des avancées techniques sur la mise en forme des matériaux plastiques. Le plastique représente d'ailleurs la base de la création dans le domaine du design d'objet. Pour le Mobilier national, ces années sont marquées par les commandes à ces designers cités plus avant, pour les aménagements des pavillons français lors des Expositions Internationales et surtout pour l'aménagement des appartements de l'Élysée pour le Président Georges Pompidou en 1971. Cette vogue qui envahit la France durant ces années est en concurrence avec l'effervescence de la création en Italie. En 1981 naît le mouvement Memphis, groupe de designers dont Ettore Sottsass est le chef de file. Le Mobilier

⁴⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 10.

national ne fait appel au Designer qu'en 1994. Cette année, le Centre Georges Pompidou organise une rétrospective de l'œuvre du designer italien. Pour cette occasion, des meubles lui sont commandés, deux d'entre eux étant réalisés par l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national. L'un est un meuble multimédia, l'autre une bibliothèque (fig.295) baptisée *Les Trois Grâces*. Ces deux meubles sont caractérisés par l'emploi du bois stratifié, caractéristique du travail d'Ettore Sottsass, et qu'il utilise dès 1965 pour permettre l'introduction de couleurs vives dans les meubles grâce à ce matériau jusqu'ici réservé aux cuisines.⁴⁸⁴ Pour cette bibliothèque, le designer joue les contrastes par l'emploi de loupe de Frêne, essence plus noble, et surtout de la feuille d'or.

Ettore Sottsass dit préférer la céramique, pour sa dimension ancestrale.⁴⁸⁵ C'est justement avec la Manufacture de Sèvres que le designer a plusieurs fois collaboré à la création de pièces. À l'occasion de l'exposition au Centre Georges Pompidou, il conçoit pour la Manufacture de Sèvres le vase *Salomé*. Fidèle à l'esthétique du Groupe Memphis, et à son langage plastique, il dessine ce vase avec des demi-sphères, des cylindres et des disques.⁴⁸⁶ La partie supérieure du vase est réalisée en verre jaune vif, par la maison Venini à Murano. Ettore Sottsass réalise d'autres objets, comme les vases *Sybilla* et *Juliette* (fig.297) dont il dessina les formes et le décor. La composition forme un jeu de superpositions de volumes simples qui font de ces vases de petites sculptures. En 2005 le designer italien dessine aussi la Coupe *Rababah* (fig.296). La coupe, blanche semble posée en équilibre sur un cône émaillé noir duquel pendent des éléments de porcelaine retenus par des cordons.

Les courants artistiques sont plus facilement identifiables dans les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie. L'identification est rendue possible par la proximité qui existe entre la peinture et le tissage. Les artistes à qui l'on propose d'interpréter une de leurs œuvres sur les métiers à tisser répondent à la sollicitation qui leur est faite par la production d'un modèle original, ou alors déjà existant. Ces modèles sont l'expression de leurs recherches plastiques et par conséquent sont représentatifs des écoles auxquelles on les

⁴⁸⁴ *Mobilier national : 40 ans de création, op.cit.*, p. 146.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres, op. cit.*, p. 63.

rattache. Pour la porcelaine de Sèvres, le constat est le même lorsqu'il s'agit de décors peints qui sont finalement la transposition du langage plastique d'un artiste en décor destiné à la porcelaine.

Dans la fin des années 1940, les expériences héritées cubistes semblent encore actives puisque la Manufacture des Gobelins, tisse plusieurs tapisseries relevant de cette esthétique. En 1956, est tissée à la Manufacture des Gobelins, *La Provence*, d'après un carton d'André Lhote. La tapisserie représente deux nus féminins, l'un allongé et l'autre assis se reposant au soleil, au milieu d'une végétation méditerranéenne. Un panier, en bas à droite, avec une bouteille et un pichet ne sont pas sans rappeler la tradition des représentations de déjeuners sur l'herbe ou une référence au tableau *Luxe, calme et volupté* peint par Henri Matisse en 1904 où figurent des femmes se séchant au soleil et prenant le thé. La stylisation des formes, dans la composition d'André Lhote, reste fidèle à « son esthétique de la représentation construite des objets.⁴⁸⁷ » L'espace, sans réelle perspective, est rendu grâce à la lumière et les couleurs chaudes évoquant le soleil du midi.

La stylisation des formes est héritée du Cubisme auquel André Lhote se rattache tout en conservant une dimension figurative dans son œuvre. La tapisserie *La Provence* (fig.288) reste marquée par la peinture et la tradition de la tapisserie avec la bordure qui encadre la composition et lui donne un caractère décoratif. Dénotant avec la représentation, cette bordure se compose de rectangles colorés juxtaposés, comme une sorte de mosaïque carrelée, reprenant tel un échantillonnage, toutes les couleurs de la palette employée. Bien qu'héritée du Cubisme, cette composition d'André Lhote n'en reste pas moins décorative. L'artiste cherche dans sa peinture à la fin de sa vie à conserver le caractère décoratif des peintures murales qu'il a pu réaliser tout en gardant aussi la maîtrise des compositions où il se réfère aux grands peintres classiques.⁴⁸⁸ Son œuvre s'inscrit dans une forme de modernité en continuité avec la tradition.⁴⁸⁹

Dans une veine complètement différente, mais toujours dans la lignée d'un héritage cubiste, la Manufacture des Gobelins tisse en 1955, une *Nature morte au*

⁴⁸⁷ *Le Mobilier National et les Manufactures des Gobelins et de Beauvais sous le V^e République*, op. cit., p. 37.

⁴⁸⁸ Fundación MAPFRE, Musée des Beaux Arts de Bordeaux, *André Lhote*, Madrid, Fundación MAPFRE, 2007, p. 37, 43, 47.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

bouquet, d'après un carton de Pierre Grimm. La scène, qui représente un intérieur, est composée par l'artiste avec un assemblage de papiers collés en superpositions. L'harmonie des couleurs rouges et violets donne beaucoup d'unité à cette œuvre dont l'esthétique semble très influencée par les collages cubistes et la peinture d'Henri Matisse.⁴⁹⁰ La virtuosité du collage de l'artiste est ici interprétée avec une grande fidélité, qui donne l'impression de ne plus être face à une tapisserie mais à un véritable collage. Pierre Grimm se plie pourtant à l'art de la tapisserie par l'ajout d'un alentour qui confère également à son œuvre un fort caractère décoratif.

Figure incontournable du Cubisme, Pablo Picasso réalise en 1937 le collage *Femmes à leur toilette* (fig.227 et 228). Trois femmes réunies dans un intérieur s'occupent à la toilette. Une femme coiffe les cheveux de la deuxième située au milieu qui se regarde dans le miroir que lui tient la troisième. Le carton photographique de cette œuvre a permis à la manufacture des Gobelins de tisser l'œuvre en deux versions, l'une en noir et blanc et l'autre en couleur. Le tissage, dont la composition renvoie à un cubisme tardif, traduit ici les matériaux divers que l'artiste a employés, chutes de papiers peints, papiers déchirés ou coupés. Dans le choix des papiers employés, l'artiste s'est attaché à redonner à l'espace qu'il dépeint un caractère authentique. Le mur du fond est réalisé à partir de motifs imitant la pierre et la brique, le sol par des papiers aux motifs du bois. Ce n'est qu'en 1967 que ce collage sert de modèle au tissage des deux tapisseries, qui par ailleurs sont à nouveau tissées entre 1971 et 1976.⁴⁹¹ Les Manufactures permettent au Cubisme de trouver son expression dans la tapisserie et la représentation des collections. En revanche, les dates des œuvres tissées et héritées du Cubisme montrent que ce mouvement est tardivement représenté dans les collections.

En 1962 est fondée la Biennale internationale de la Tapisserie à Lausanne. Cet événement, à partir de sa troisième édition, met en avant des artistes, tapissiers, dont les recherches plastiques s'orientent vers de nouvelles voies.

⁴⁹⁰ *Le Mobilier national et les Manufactures des Gobelins et de Beauvais sous le V^e République*, op. cit., p. 32.

⁴⁹¹ Alberte Grynps Nguyen, op. cit., p. 26-27.

Émerge alors à la fin de la décennie 1960, un mouvement qu'on appelle *La Nouvelle Tapisserie*. Des artistes privilégient l'abstraction, d'autres expérimentent le tissage en volume pour se détacher du mur et envahir l'espace. Aussi, les artistes s'essayent au tissage de matériaux moins conventionnels, orientent leurs expériences par l'intégration de matières plastiques, de tissu, de papier, et de fibres synthétiques. À leur manière, les Manufactures de tissage participent à ces nouvelles expérimentations dans les années soixante-dix. La question n'est pas d'essayer le tissage de matériaux nouveaux ou de tenter de très hauts reliefs, comme le fait Josep Grau-Garriga. En revanche, à leur manière, les Manufactures, sous l'impulsion de Jean Cortal, s'ouvrent à des collaborations avec de nouveaux artistes. En 1973, *Tryptique Estampille* (fig.298) tombe de métier à la Manufacture de Beauvais, signé du sculpteur Etienne Hajdu. Pour exprimer son langage de sculpteur dans la double dimension de la tapisserie, l'artiste travaille avec la lumière. Comme pour les décors sur la porcelaine, Etienne Hajdu dessine des modèles dont les dessins, en réserve, ici ton sur ton, doivent se traduire dans l'épaisseur de la laine. La manière de tisser des lissiers doit s'adapter au dessin de l'artiste, en sculptant la laine par le jeu de l'épaisseur des nœuds et de la trame. La trame fine doit former un creux, par rapport aux reliefs que doit former la trame épaisse.⁴⁹² Le tissage en laine, entièrement monochrome permet alors à la lumière de jouer des effets de la matière créée ainsi par le tissage en relief.

En comparaison, dans la même démarche, des tons monochromatiques, Tomas Gleb conçoit des modèles pour la Manufacture de Beauvais. Les modèles fournis par l'artiste sont des découpages et collages de papiers chiffons. En 1971, *Signes d'amour* (fig.300), est tissée grâce à une technique similaire à celle employée pour la tapisserie d'Etienne Hajdu. Les différents points créent des reliefs dans le tissage qui permettent des variations d'ombres et de lumière.⁴⁹³ Thomas Gleb commence la tapisserie à la fin des années 1950. C'est lorsqu'il rencontre le licier Pierre Daquin dans les ateliers des Manufactures nationales qu'il entreprend avec ce dernier une réflexion sur un nouveau langage à apporter à la tapisserie qui

⁴⁹² Alberte Grynpas Nguyen, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹³ Cf. Myriam Métayer, *L'œuvre peint et dessiné de Thomas Gleb, une quête identitaire, 1940 – 1968*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Solange Vernois, soutenu en 2002, Université de Poitiers.

deviendra plus tard le mouvement international de la « Nouvelle Tapisserie. »⁴⁹⁴
On peut dès lors considérer cette œuvre de Thomas Gleb comme fondatrice de sa démarche vers la Nouvelle Tapisserie. Les Manufactures nationales sont indirectement à l'origine d'une mutation dans l'œuvre de l'artiste, comme ce fut le cas avec Jean Lurçat.

Ici les artistes proposent des transpositions de la monochromie. La réserve, le collage ou le gaufrage du papier de la maquette ne peuvent être transposés que par les différences d'épaisseur des points de tissage. Les liciers s'efforcent alors de rendre compte de la maquette initiale sans trahir la maquette originelle afin de rester fidèle à l'œuvre de l'artiste tout en adaptant les techniques anciennes. L'intégration de l'art contemporain peut alors se faire par ces adaptations techniques.

Le triptyque composée de *Machadito*, *Samourai* et *Dans la forêt*, réalisée d'après un modèle d'Alicia Penalba dès 1973 marque une expérience importante pour les Manufactures de tissage. Dans l'expérimentation des tissages avec du volume, le projet d'Alicia Penalba est nouveau puisque l'œuvre est réalisée en technique mixte. Chacun des panneaux est traduit par un tissage dans des ateliers différents. L'un en basse lisse par la Manufacture de Beauvais, l'autre en haute lisse par les Gobelins et le dernier en tapis de la Savonnerie. La traduction du volume est aussi rendue par le contraste du noir et du blanc. Les trois expériences montrent comment les lissiers font preuve d'ingéniosité pour l'interprétation des modèles d'artistes et comment d'un atelier à l'autre les solutions trouvées, fort différentes, apportent chacune des rendus très différents eux aussi. Le projet réalisé d'après les modèles d'Alicia Penalba illustre la démarche qu'a l'artiste par rapport au tissage « pour traduire une démarche de sculpteur.⁴⁹⁵ »

Parmi les grands mouvements artistiques présents dans les collections de tapisseries et tapis tissés par les Manufactures nationales, la décennie 1980, jusque dans le courant des années 1990, est fortement marquée par les différentes expressions de l'abstraction. Dans *Homenaje a Paris*, (fig.301) Eduardo Chillida trace une ligne brune très foncée, courbe, qui se détache du fond grège, par son

⁴⁹⁴ Thomas Gleb - Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine à Angers.
Musée.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/FicheBioGleb.pdf – Dernière consultation le 20.08.2016.

⁴⁹⁵ Alberte Grynopas Nguyen, *op. cit.*, p. 23.

contraste et par les découpes du rebord du tissage. Le modèle que l'artiste fournit est un collage. La construction du sculpteur qui oscille entre lourdeur et légèreté, pleins et vides, correspond à un langage également propre à la sculpture.⁴⁹⁶

Dans une expression abstraite différente, la Manufacture de la Savonnerie tisse entre 1993 et 1994 un tapis d'après un modèle de Geneviève Asse. Toute la surface du tapis *Rhuys* (fig.302) est noyée dans le bleu, couleur chère à l'artiste, dont la nature du velours de la Savonnerie fait ressortir la profondeur. Une bande blanche inégale divise le monochrome en deux dans le milieu. La composition de ce tapis reste fidèle au langage plastique de l'artiste, on y trouve la traduction de ses recherches sur la sobriété de l'espace, de la couleur et de la lumière.⁴⁹⁷

Dans une autre démarche, le travail de Pierrette Bloch se rattache aussi à l'abstraction. Entre 1980 et 1981 est tissé, *Panneau 12* (fig.303), par la Manufacture de Beauvais, d'après un modèle de l'artiste. Collage de papiers blancs et gris, l'artiste repeint par-dessus, à l'encre, des taches noires qui rythment l'ensemble de la composition, à l'image d'une partition de notes. Le travail de Pierrette Bloch est caractérisé par une très grande économie de moyens⁴⁹⁸ et montre une certaine spontanéité dans l'exécution, comme dans la tapisserie sans titre *B79* tissée par la Manufacture de Beauvais. Aussi, ce caractère a tendance à se perdre dans la transposition en tapisserie. Les lignes, les points formés par la main de l'artiste sur le papier engendrent des accidents assumés par l'artiste et qu'elle souhaite conserver dans les tissages.⁴⁹⁹

Les années 1990 et 2000 présentent encore des expressions de l'abstraction mais manifestent une plus grande variété des pratiques artistiques de par l'ouverture de la scène contemporaine à la diversité de la création. Figure du mouvement Support / Surface, Pierre Buraglio a collaboré à la réalisation de tissages par les Manufactures de la Savonnerie et des Gobelins. Pour la tapisserie des Gobelins, *Dazibao* (fig.305), tombée de métier en 1992, Pierre Buraglio propose dans sa composition une accumulation d'enveloppes postales déchirées. Les enveloppes sont réduites à de simples silhouettes traduites dans trois teintes

⁴⁹⁶ *Dix années de création 1997 – 2007 : tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national, op. cit.*, p. 34.

⁴⁹⁷ Alberte Grynps Nguyen, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹⁹ *Manufactures nationales de 1960 à nos jours, Gobelins, Beauvais, Savonnerie, Journal de l'Exposition, Musées d'Angers*, p. 8.

de bleu. Le titre fait référence aux journaux manuscrits affichés dans les rues de Chine dans les années 1960 – 1970.⁵⁰⁰ Il a été nécessaire de simplifier les formes des enveloppes mais tout en gardant le tracé qui conserve l'impression des déchirures qui font le langage de l'œuvre. Le *Tapis brosse* (fig.306), achevé en 1993 sur les métiers de la Manufacture de la Savonnerie, évoque un tampon apposé de travers sur une surface blanche. Objet du quotidien bureaucratique, par rapport au titre qui fait référence à l'objet d'un quotidien domestique. Deux univers se rencontrent sur un tapis de la Savonnerie. Est-ce une provocation ? Le titre, *Tapis brosse*, évoque le revêtement rêche et rugueux traduit ici dans le velours soyeux de la Savonnerie.

Parallèlement à ces travaux plutôt abstraits, d'autres artistes préfèrent recourir à la figuration. C'est le cas de Philippe Favier, (fig.304) qui entre 1994 et 1996 voit tisser un modèle qu'il a peint à l'huile sur altuglas. La tapisserie est exécutée sur les métiers de la Manufacture de Beauvais. Sur un fond rouge, presque uni, aux nuances très proches,⁵⁰¹ se dessine tout l'univers cher à l'artiste, un monde poétique, plein de vie où sont disséminées de toutes petites figures, insectes, animaux, personnages imaginaires, un avion, des étoiles et la lune. Les figures sont tissées dans des tons de jaune lumineux. La tapisserie a nécessité l'utilisation d'un fil de trame assez fin pour conserver la précision du dessin de Philippe Favier. Afin de pouvoir retranscrire les lettres, les chiffres et les dessins les plus fins, la tapisserie a été rebrodée par les Ateliers national du point d'Alençon.⁵⁰² C'est ce même univers que l'on retrouve plus tard, en 2000, dans l'ornementation du Service du Millénaire.

Enfin, sont aussi représentés des courants plus conceptuels. David Boeno est sollicité par le Mobilier national afin de traduire un de ses modèles en tapisserie. Tombée de métier en 1994, *Iliade, Chant IV.140* (fig.307) est tissée par la Manufacture des Gobelins. La tapisserie se compose d'un extrait de l'Iliade retranscrit sur un fond en dégradé de bandes horizontales allant du rouge foncé en haut, jusqu'au rose en bas en passant par des rouges sangs. L'artiste, qui développe des recherches dans le domaine de l'optique, choisit d'inscrire le texte dans une nuance de rouge, de manière à ce qu'en fonction de la couleur de fond,

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁰¹ *Dix années de création 1997 – 2007 : tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national, op. cit.*, p. 46.

⁵⁰² Alberte Gynpas Nguyen, *op. cit.*, p. 110.

le texte paraisse clair, puis foncé et que parfois il se confonde pour disparaître dans le fond ou que les couleurs vibrent entre-elles. Le texte est tissé point par point, dans une typographie qui semble tout droit sortie d'un ordinateur. Les couleurs sont associées à la blessure dont il est question dans le texte : « Un sang noir aussitôt coule de la blessure comme on voit une femme de Méonie ou de Carie teindre de pourpre un ivoire, ainsi, Ménélas, se teignent de sang tes cuisses vigoureuses, tes jambes, jusqu'à tes splendides chevilles. »

Les courants artistiques majeurs de l'Histoire de l'art sont globalement assez bien représentés. Ils témoignent de l'intense activité artistique qui se déroule au sein des Manufactures nationales et du Mobilier national. Cela vient aussi du fait que les Manufactures se doivent d'être des vitrines de la scène artistique. Les artistes à qui l'on confie des projets sont considérés par les Manufactures comme représentatifs de l'art contemporain. Le renom des grands artistes attire l'attention sur les Manufactures qui conservent alors une trace de l'œuvre des artistes avec lesquels elle a collaboré pour la réalisation d'une tapisserie, d'un tapis, d'un décor de porcelaine ou d'un meuble. Les collections des Manufactures et du Mobilier national deviennent représentatives des grands courants artistiques nationaux et internationaux. Elles veillent, par l'intermédiaire de leurs commissions artistiques à ce que tous les courants puissent être représentés afin que les fonds soient des répertoires de la richesse des pratiques artistiques de leur temps et donc conservent leur valeur d'universalité. Les Manufactures doivent faire face à la domination de l'art contemporain. Cela les oblige à toujours se remettre en question pour relever constamment le défi de l'art contemporain, face à l'histoire et à l'héritage dont la prédominance les maintient dans un univers lié à l'exception et au luxe. Afin de pouvoir être à la hauteur de la scène artistique internationale, les Manufactures doivent assimiler les pratiques artisanales, persistance d'un artisanat de luxe, et les mettre au service des pratiques artistiques des artistes qu'elle sollicite pour témoigner de la richesse de la création contemporaine.

6-2 – De nouveaux cadres de vie.

6.2.1 – Un mécénat de l'Etat pour des projets collectifs.

Dès la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, en 1964, par André Malraux, sur l'impulsion de l'Administrateur Jean Coural, est formulé le vœu de renouer les liens entre la République et le mécénat en faveur des arts décoratifs. La République avait abandonné ce mécénat et ce renouvellement des ameublements des lieux dans lesquelles elle s'était installée, en ayant fait le choix de vivre sur les réserves des collections héritées du Garde Meuble Royal. Aussi, pour faire renouer l'Etat avec cette pratique, Jean Coural a eu l'idée de fonder au sein de l'institution qu'il présidait, un laboratoire permettant à des créateurs contemporains de développer des projets et des modèles destinés à la république comme à d'autres institutions françaises. C'est par ce biais que la modernisation des pratiques décoratives est entrée au Mobilier national, lui permettant de se tourner vers des pratiques plus actuelles tout en y mêlant son savoir-faire.

Les partenariats avec des structures extérieures au Mobilier national ont commencé dès les premières années d'existence de l'Atelier de recherche et de Création. En 1969, Olivier Mourgue se voit commander une étude pour l'aménagement d'un appartement de type 4 de quatre-vingts mètres carrés destiné à une famille de quatre personnes.⁵⁰³ Olivier Mourgue choisit de s'associer avec deux autres collaborateurs : le designer Jean-Philippe Lenclos et la spécialiste des textiles industriels Geneviève Dupeux. Le travail est mené conjointement entre l'Atelier de Recherche et de Création qui réalise tous les prototypes, ainsi que les architectes et constructeurs des immeubles de la Z.U.P. de la Grand' Mare à Rouen où doivent être installées les cellules imaginées par Olivier Mourgue. Deux orientations guident tout le processus de recherche pour la réalisation de ces cellules d'habitation, renouveler le mode de vie et obtenir un moindre coût. Le but est de répondre aux différentes fonctions de l'habitat et aux besoins de vie d'une famille. Mais aussi de proposer des éléments pouvant être fabriqués en grande

⁵⁰³ *Plaidoyer pour le Mobilier Contemporain, L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, op. cit., p. 21.*

série avec un minimum de main d'œuvre. C'est pourquoi les trois designers proposent des solutions autour de matières souples et dont la mise en œuvre est facile et rapide comme les plastiques. Les cellules qui doivent prendre place dans les habitations sont conçues comme des éléments modulables aux formes simples. Ainsi, les utilisateurs et habitants peuvent au gré de leurs envies et de leurs besoins articuler les cellules entre elles. Il est alors possible de les déplacer, de les déployer ou au contraire de les refermer permettant ainsi aux habitants de s'approprier leur espace de vie et d'en faire ce que bon leur semble en fonction de leur envie d'habiter les lieux. Le projet d'aménagement comprend un bloc cuisine (fig.255), un bloc salle de bain (fig.256), un bloc buanderie (fig.25-), un paravent avec armoires de rangement (fig.257) et une cellule chambre à coucher (fig.258). Les couleurs restent élémentaires, le paravent et la chambre sont proposés en bleu alors que la cuisine et les pièces d'eau sont en blanc. Les matériaux sont eux aussi des plus simples, dans une volonté de réduire les coups. Le formica, le contreplaqué, le polyester moulé, les structures tubulaires et la toile sont employées pour tous les éléments. Le bloc cuisine est très ouvert sur l'extérieur, de forme elliptique, les parois hautes reçoivent des étagères de rangement alors que les parties basses restent destinées aux plans de travail à l'évier et au point chaud. Une table se déploie vers l'extérieur de la cellule. L'une des extrémités est rattachée au bloc, l'autre simplement soutenu par un double pied. La cellule qui comprend les fonctions d'hygiène adopte un plan de même forme elliptique et les ouvertures ont le même dessin. Les portes coulissent le long de la paroi et la buanderie est adossée à cette cellule. Le paravent est constitué de deux armoires reliées par la cloison. Tout est mobile de manière à pouvoir structurer les panneaux à la guise des utilisateurs. Au centre, une ouverture permet de traverser le meuble. Enfin la cellule chambre est simplement réalisée à partir d'une structure tubulaire tendue de toile dont deux fermetures éclair permettent l'entrée. Ces cellules destinées à l'habitation sont assez novatrices dans la mesure où elles font fi de l'architecture. En effet ces structures peuvent se déplacer à loisir dans un espace laissé libre. Toutes les fonctions sont intégrées à ces cellules. L'architecture n'a alors plus besoin d'assurer elle-même des éléments de fonctionnalité de vie, comme le voulaient les théories du modernisme. Ce dispositif a été édité une seule fois afin d'aménager l'appartement témoin de la Grand'Mare à Rouen. La modernisation repose dans le fait d'avoir des blocs, des

cellules qui sont comme des meubles et dans lesquels sont enfermés toutes les fonctions domestiques. Avec ce système d'Olivier Mourgue, ce n'est plus la pièce qui renferme les meubles remplissant la fonction attitrée, ce sont les meubles qui enferment la fonction domestique. La cloison d'architecture devient alors inutile. La modernisation des pratiques décoratives au sein du Mobilier national passe par ces collaborations et permettent d'orienter les artisans de la Maison sur les réflexions des designers en matière d'art de vivre, de fonctionnalité et de coûts de production. En 1970, Alain Richard est chargé d'étudier un ensemble de meubles destinés à l'aménagement de chambres d'hôpital à Flers dans l'Orne. Il dessine le lit (fig.259), le chevet, la table pour les repas, une écritoire, un siège léger et un plus confortable. L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National a travaillé à l'élaboration du projet, de l'étude et des premiers exemplaires.

Sur ce même principe, l'Atelier de Recherche et de Création collabore à l'élaboration d'une cellule sanitaire destinée à des maisons d'un village de vacances. C'est l'architecte d'intérieur Jacques Carchon qui contacte le Mobilier national en 1977 car il sait que l'institution travaille au développement de projets. Comme il souhaitait faire installer dans les appartements une cellule de bain (fig.260), il demande au Mobilier national d'établir avec lui le prototype. Le but de cette cabine intégrée était de réduire les coûts d'installations d'une salle de bain. Avec ce système entièrement préfabriqué, deux ouvriers peuvent installer plusieurs cellules de bains par jour là où auraient nécessité plusieurs jours de construction pour une seule salle de bain par l'intervention de plusieurs corps de métiers avec les coûts conséquents. Cette pratique d'installer une cabine tout en un dans un intérieur est nouveau dans la France des années soixante-dix. Peu d'expériences de ce type suivront par la suite.

Un autre projet collectif d'envergure voit le jour en 1992. Bernard Moïse, en collaboration avec la Régie Industrielle des Etablissements Pénitentiaires du Ministère de la Justice, développe un aménagement mobilier pour un espace de neuf mètres carrés qui pourrait être celui d'une cellule de prison (fig.261). Ce travail a été effectué dans une optique de réinsertion des détenus. Pour ce faire, le designer a travaillé avec des détenus et des personnels pénitentiaires pour définir le cahier des charges, les meubles devant être fabriqués par les détenus eux-mêmes dans les ateliers des prisons. L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national contribue en mettant à disposition ses savoir-faire. L'ensemble

se compose d'un lit, d'une table et d'une chaise, de caissons de rangement mobiles et d'une armoire. Les meubles sont réalisés en contreplaqué de hêtre moulé, tubes métalliques laqués de vert et de rouge. Les poignées sont supprimées au profit de trous pratiqués dans les portes de l'armoire et des tiroirs des caissons de rangement. Les pieds de la table et de la chaise reçoivent des petites boules de caoutchouc jaune pour éviter les bruits et les usures sur le sol. L'originalité de l'ensemble repose aussi sur le lit relevable qui permet de positionner la table de façon à ce que les caissons contenus sous le lit puissent être déployés pour former deux petits bancs d'appoint, formant ainsi un aménagement plus propice à la socialisation. Cet ensemble simple, bien que paraissant rudimentaire peut être employé dans d'autres structures qu'une prison comme par exemple un centre de vacances ou un pensionnat.

Alors que l'univers hospitalier et le domaine carcéral font l'objet du renouveau du cadre de vie grâce au mobilier, les lieux dédiés à la culture le sont aussi. L'établissement public du Grand Louvre bénéficie aussi des collaborations avec l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national. Les développements qui y sont menés permettent la création de meubles destinés au public comme aux œuvres et à la scénographie. Dès 1968, Pierre Paulin réalise un siège borne (fig.101) en même temps que les sièges à combinaisons multiples destinés aux Maisons de la Culture.⁵⁰⁴ Les structures tubulaires garnies de mousse et tendues de tissu restent les matériaux en vogue à cette époque qui exige la liberté pour le corps de pouvoir s'étendre dans toutes les attitudes – même devant une toile de maître. En 1987, Jean-Michel Wilmotte crée une vitrine mobile (fig.263) et une vitrine socle (fig.264) pour le musée. La vitrine mobile est destinée, comme son nom l'indique, à être déplacée. Fermée par des clés magnétiques sécurisées, les vitrines sont conçues en tôle d'acier laquée en gris métallisé et en aluminium sablé verni. Le plus lourd exemplaire, de 450 kilos, peut être déplacé par une seule personne grâce à un système déployant des roulettes. Des petits trous dans le haut du meuble permettent l'accrochage d'un tableau faisant de cette vitrine une simple cimaise. La vitrine socle propose un cube de verre posé sur un socle semblable à la vitrine mobile. Seul un ressaut

⁵⁰⁴ Pierre Paulin, *le design au pouvoir*, op. cit., p. 34.

rompt la rectitude parallélépipédique du meuble. Deux ans plus tard, Richard Peduzzi dessine un banc (fig.265) pour le Louvre. Il lui avait été demandé un banc qui puisse s'accorder en différents lieux et suffisamment simple pour se faire oublier et ne pas perturber la contemplation des œuvres. Dans la proposition qu'il fait, le designer a réduit le banc à la stricte nécessité fonctionnelle du meuble. Le banc semble être une simple planche pliée aux extrémités pour former les pieds. Bien que réduit au plus strict minimum, le banc de Richard Peduzzi n'en est pas moins élégant, dans le jeu de la variation de l'épaisseur de la planche au niveau du sol, et raffiné dans l'utilisation du bois d'amarante pour la réalisation.

Les collaborations avec des designers à des projets destinés à des collectivités ou d'autres institutions ont permis au Mobilier national de s'ouvrir à la modernisation des pratiques décoratives, tout comme les concours ou la participation à des expositions. La démarche a permis à l'institution de renouveler son champ d'action, ainsi que son langage formel et plastique, et de travailler sur des nouveaux matériaux. Cela ne s'est pas fait au détriment de la tradition de l'ébénisterie dont l'institution est héritière, mais en adaptant cette tradition à la modernisation et aux matériaux actuels. Par la fantaisie, les couleurs ou bien des formes plus libres et enjouées, la modernisation des pratiques décoratives offre un autre point de vue sur les collections. Il apparaît en effet que les meubles qui ne sont pas destinés aux palais de la République reflètent des extravagances et des libertés qui n'auraient peut-être pas été permises pour un meuble attribué à la présidence ou à un ministère. Le meuble devient le reflet de la fonction, choisis selon sa destination. Le Ministère des Finances ne choisira pas les mêmes meubles que le Ministère de la Culture qui peut – ou doit – se permettre quelques extravagances. Les meubles qui sont réalisés pour des domaines parallèles tels que des musées, des pièces d'exposition ou des institutions semblent bénéficier de plus de liberté dans les pratiques décoratives. Les matériaux sont moins précieux, les couleurs plus vives, les formes plus libres. Cette différenciation doit aussi se comprendre à l'éclairage des conditions de réalisation. Les meubles qui ont fait l'objet de collaborations avec des partenaires extérieurs ne sont pas édités par le Mobilier national. L'institution fabrique seulement les prototypes et fait les études nécessaires à la réalisation des projets. Les meubles doivent alors être d'un coût plus raisonnable de par le fait que les éditeurs ou les industriels supportent la contrainte technique de la fabrication et les coûts qu'elle engendre. On remarque

cependant que les collaborations extérieures permettent des recherches dans des champs d'activités qui ne sont pas développés dans le domaine du mobilier destiné aux palais républicains, comme les cabines de bains, les cellules d'habitation ou les vitrines pour le Louvre. Ces collaborations sont vues par le Mobilier national comme étant des possibilités de développement de nouveaux types de meubles ou de nouvelles façons d'habiter les intérieurs comme c'est le cas avec les cellules d'Olivier Mourgue. La modernisation est plus permissive dans ces domaines puisque les pièces réalisées ne sont pas attribués aux grands corps d'Etat pour qui l'on dessine des ensembles au regard de leur future destination.

6.2.2 – Formes et couleurs, évolution des arts décoratifs

La modernisation des pratiques décoratives peut emprunter d'autres voies, notamment celle du style. En effet, les décorateurs, actifs sur le terrain de la création industrielle, proposent des ensembles en adéquation avec les préoccupations actuelles. Alors que le Mobilier national cultive le fait d'être en marge des contraintes industrielles, l'institution voit pourtant apparaître dans ses collections des meubles qui sont le reflet de l'art de vivre contemporain. La modernisation des pratiques décoratives dans les collections du Mobilier national passe donc par cette voie. La mode, les tendances sont alors identifiables dans les lignes de certains meubles et ensembles. Aussi, le Mobilier national, par le biais de commandes, de concours ou de collaboration à des expositions a permis à des créateurs de dessiner des meubles plus audacieux. Couleurs, formes, matériaux, humour caractérisent certaines pièces qui permettent au Mobilier national d'engager des recherches dans ces domaines, d'aller vers d'autres terrains d'expérimentations dans le domaine du design et des pratiques décoratives – peut être finalement plus proches des goûts qui font l'actualité ou essayant de capter des tendances à venir.

La décennie 1960, puis la suivante, sont marquées par d'importantes innovations, notamment dans l'ameublement. Elle voit l'arrivée de nouveaux

styles musicaux ou de nouvelles modes vestimentaires, et des contre courants apparaissent laissant bientôt entrer dans les intérieurs de nouvelles envies décoratives, des envies d'un nouveau confort intérieur. Face à la rectitude du modernisme, les formes s'arrondissent, les lignes deviennent plus douces. L'une des tendances de ce nouveau confort consiste à vivre plus au ras du sol. Les meubles sont plus bas, plus chaleureux et enveloppants. Ce développement est permis par une diversité croissante des choix de matériaux, pour beaucoup issus de l'industrie pétrochimique. Les mousses, les plastiques et les tissus extensibles sont très vite adoptés dans les intérieurs ; allant de pair avec les couleurs vives qui s'affichent partout, jusque à la télévision. Les designers dessinent dans ces années des meubles répondant à ces standards du confort. Le Mobilier national, où la rigueur de la tradition restent encore de mise, se tourne peu à peu dans la deuxième moitié de la décennie vers de nouvelles esthétiques, surtout depuis la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création en 1964. Les expériences menées par des créateurs comme Pierre Paulin, Olivier Mourgue ou Roger Tallon concourent à des aménagements nouveaux montrés comme vitrine dans les pavillons d'expositions internationales notamment. Mais plus encore depuis que le Président Georges Pompidou, dans les années 1970, a fait du Palais de l'Élysée, une vitrine de ce nouveau goût grâce aux réaménagements qu'il a commandés. De ces nouvelles collaborations naît un mobilier plus ludique, aux couleurs acidulées et vives. La forme s'associe aux couleurs dans un jeu de courbes donnant des allures moins strictes aux objets.

En 1968, le Mobilier national passe une commande à Pierre Guariche. Il s'agit d'un ensemble composé de poufs (fig.243), fauteuils bas (fig.242), fauteuil « Dagobert », d'une banquette et d'une chauffeuse. Ce type de siège est assez typique des nouvelles esthétiques de la deuxième moitié de la décennie 1960. La structure interne est construite à partir de tubes d'acier courbés et de sangles tendues. Lesquelles se voient garnies de mousses synthétiques recouvertes de tissus jerseys de couleur, en l'occurrence orange pour ces modèles. Le Mobilier national n'en réalise que les prototypes. Les modèles sont ensuite édités par la société Zol. Cette même année 1968, afin de meubler les Maisons de la Culture, le Mobilier national, toujours par l'intermédiaire de l'Atelier de Recherche et de

Création, commande des projets de meubles au designer Pierre Paulin.⁵⁰⁵ Le contrat demande que soient conçus des sièges dans l'idée de ces sièges très prisés au XIX^{ème} siècle comme les confidents ou les indiscrets. Pierre Paulin dessine alors un modèle de dos à dos (fig.244) et de tête-bêche (fig.245) ainsi qu'un côté à côté. Ces sièges peuvent être disposés de manière très libre et agencés entre eux de manière à créer de multiples combinaisons possibles. Les structures des sièges restent invisibles sur les mêmes principes que pour l'ensemble précédent, la garniture est elle aussi identique : faite de mousse recouverte de tissu ici dans des couleurs de gris et de beige. La liberté des lignes de ces sièges correspond à la liberté du corps de cette époque. Le vêtement étant plus libre, il permet au corps de prendre toutes les positions possibles. Le siège devient ainsi le réceptacle et le socle du corps. Pour ces mêmes Maisons de la Culture, particulièrement celle de Rennes, Olivier Mourgue conçoit une cellule destinée à l'aménagement de la cafétéria (fig.246). Sorte de cube ouvert sur deux faces, la structure tubulaire est entièrement habillée de tissus rose et violets. Cette cellule forme une unité spatiale conviviale et intime dotée de banquettes garnies de mousse et de tissus et d'une table laquée blanche dont le plateau en lamifié est supporté par un piètement métallique. La proposition d'Olivier Mourgue pour la cafétéria s'inscrit dans les recherches de ces unités à l'image du *Phantasy landscape* signé Verner Panton pour le *Salon Visionna* de Cologne en 1971. Il s'agit d'une véritable grotte aux modules colorés entièrement tendus de tissu sur mousse dans laquelle on peut s'asseoir, s'allonger, grimper et où la lumière peine à traverser les tissus donnant à l'intérieur une ambiance très feutrée et colorée.

La fin de la décennie voit apparaître une récurrence dans l'emploi de ces formes généreuses et confortables. Etienne-Henri Martin, en 1970, travaille en collaboration avec le Mobilier national pour la réalisation d'une chauffeuse (fig.247) dont l'assise est suspendue. Le profil de ce siège semble avoir été plié telle une feuille de papier. Le designer en aurait eu l'idée en pliant son ticket de métro.⁵⁰⁶ La structure tubulaire et les mousses couvertes de jersey viennent renforcer l'idée de souplesse donnée par la sensation de l'assise en suspension, comme sur ressorts. Les aménagements du Palais de l'Élysée, en 1971, n'y échappent pas puisque les fauteuils et les canapés sont aussi à assise basse, tous

⁵⁰⁵ *Mobilier national, 40 ans de création, op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

tendus de tissus, les sols recouverts de moquettes duveteuses et les murs eux aussi tendus de tissus sur des structures tubulaires – comme un paroxysme du style.

La modernisation peut aussi revêtir d'autres aspects, humoristiques ou ludiques qui rendent le meuble plus attrayant. C'est aussi l'occasion pour certains projets de meubles de tenter l'emploi de nouvelles techniques qui pourraient être appliquées au domaine du mobilier. Les aspects humoristiques se tiennent dans les jeux de formes et les couleurs employées. Certaines fois il s'agit d'une citation, d'un clin d'œil à un objet du quotidien. Ce sont des meubles qui ne sont pas forcément destinés aux intérieurs de palais républicains. Ces réalisations de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national lui donc ont permis l'exécution de meubles d'un nouveau genre, plus ludiques, moins empreints de conventions, et créant un décalage entre la rigueur institutionnelle et l'expérimentation destinée à des expositions ou des innovations dans le domaine du mobilier.

C'est dans ce contexte qu'est créé le fauteuil *Floral Silène* (fig.248) conçu par les architectes Marc-Henri Hecht et Jean-Claude Dumas en 1968. L'Atelier de Recherche et de Création intervient dans l'étude et le prototype.⁵⁰⁷ Distribué par l'éditeur Zol deux ans plus tard, ce siège se compose d'une corole de pétales positionnés autour d'un piétement centrale circulaire. Chaque pétale est fabriqué dans une coque de polyester moulé garni de mousse tendue de tissu. Les pétales sont rattachés au pied du siège fait d'aluminium ainsi qu'au-dessous de l'assise. Grâce à un système de ressort vertical, lorsque l'on s'assoit sur le coussin central, celui-ci par un léger enfoncement provoque l'ouverture des pétales comme ceux d'une fleur. Les pétales ouverts permettent de s'asseoir dans diverses positions offrant au corps une plus grande liberté de mouvement dans la position assise. Une fois que l'utilisateur s'est relevé, le ressort du siège fait se refermer les pétales en une douzaine de secondes. Ce siège qui s'ouvre comme une fleur offre un caractère ludique à la fonction qu'offre traditionnellement un siège. La liberté du corps à pouvoir s'asseoir dans diverses positions rappelle certains types de sièges qui ont fait les beaux jours du XIX^{ème} siècle, comme les méridiennes.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

Sous ce même aspect ludique, afin de meubler les Maisons de la Culture, le Mobilier national commande en 1968 à Olivier Mourgue un ensemble de sièges. Le designer réalise plusieurs modèles dont la chaise à roulette dite *caddy* (fig.249). Ce siège, entièrement réalisé en fils d'acier, fait penser à un chariot de supermarché, tout comme son nom. Les Maisons de la Culture sont pensées pour être des lieux de démocratisation de la culture et pour permettre un accès à la culture au plus grand nombre. La chaise *caddy*, montée sur roulettes, apporte avec humour un décalage. On pourrait croire que cette chaise à été réalisée à partir d'un chariot récupéré et détourné, mais il n'en est rien puisque ce siège est entièrement fabriqué à partir de fils d'acier courbés et soudés entre eux. L'utilisation de la chaise est à la fois pratique par sa légèreté et ludique grâce aux roulettes. Peut-être est-ce ce siège qui a servi de modèle à la fameuse chaise *Consumer's Rest*, réalisée à partir d'un vrai chariot de supermarché, par le designer allemand Franck Schreiner dit Stiletto, en 1983.

Le caractère humoristique des meubles trouve un exemple remarquable dans la création de François Seigneur. En 1993, ce dernier crée un meuble appelé *Servante*. (fig.250) Il s'agit tout simplement de l'assemblage d'un cône de signalisation en plastique orange et à bandes blanches et surmonté d'un plateau métallique pivotant. Sur ce plateau sont fixés un transistor ainsi qu'une lampe d'atelier, *Jieldé* – dessinée en 1950 par Jean-Louis Domecq. Le décalage offert par l'emploi de la lampe d'atelier associée au cône de signalisation donne un caractère ludique à cet objet qui devient une sorte de totem, accumulation formée par des objets qui sont emblématiques du siècle. Cet objet a été exposé au Grand Palais lors de l'exposition *Design Miroir du Siècle* en 1993, dont François Seigneur était le scénographe.⁵⁰⁸

L'humour et le caractère ludique semblent être une porte d'entrée pour la modernisation des pratiques décoratives. Il ne s'agit pas là d'une modernisation en tant que telle, mais le caractère humoristique permet d'apporter un décalage, de faire une citation. Les meubles sont alors un peu moins conventionnels, font fi du sérieux inhérent à l'institution. Le choix d'un trait humoristique pour certains meubles justifie une forme de modernisation, une forme de relâchement du sérieux qui permet d'oser des formes nouvelles jusque-là jamais développées au

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

sein du Mobilier national ; à la manière d'une transgression sur la contemporanéité.

Les couleurs et les formes sont aussi un moyen de tenter des expériences nouvelles et de marquer les meubles dans une contemporanéité, rompant alors avec les traditions ancestrales, et donnant alors lieu à une modernisation des pratiques décoratives. C'est ainsi qu'Edouard Albert, en 1968, se voit attribuer une commande par Jean Coural, administrateur général du Mobilier national, en vue de l'exposition *Les Assises du Siège Contemporain* au Musée des Arts Décoratifs à Paris. Le siège qu'il conçoit est surprenant par la manière dont le créateur a eu d'employer les matériaux et des formes. Edouard Albert dessine l'assise et le dossier, deux cercles de profilé aluminium, entrecroisés et supportés par cinq fins pieds en acier inoxydable. Le cercle qui forme le dossier pivote sur un axe métallique. L'assise et le dossier sont garnis de tiges métalliques sur lesquelles sont enfilées des balles de latex recouvertes de cuir noir et blanc. L'empiecement des balles du siège rappelle celui des balles de baseball dont la couture est identique. Les balles du siège peuvent librement tourner sur elles mêmes, proposant ainsi une rythmique du noir et du blanc telle une partition.

La jeune génération des designers, très en prise avec son temps est à même de proposer un renouveau, une modernisation. En 1983, Isabelle Serre est sélectionnée après un concours lancé par le Mobilier National auprès d'organismes professionnels et d'écoles de design. Dans la commission de sélection, présidée par l'Administrateur Général du Mobilier National Jean Coural, siègent Charlotte Perriand et Roger Tallon.⁵⁰⁹ Isabelle Serre est encore étudiante⁵¹⁰ lorsqu'on lui propose, ainsi qu'à quatre autres créateurs et cinq confirmés de réaliser le modèle (fig.251) qu'elle a dessiné. D'un rouge écarlate, le siège se compose aussi simplement qu'il apparaît complexe. L'armature est formée par des tubes de métal courbés, sur laquelle est ensuite tendu un treillis métallique. L'assise et le dossier se composent de coussins de mousse gainés de cuir et retenus à l'armature du siège par des sangles. La structure est apparente, décorative, les coussins ne sont qu'accessoires, uniquement destinés au confort.

⁵⁰⁹ *Plaidoyer pour le Mobilier Contemporain, L'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, op. cit., p. 65.*

⁵¹⁰ Isabelle Serre obtient en 1985 un diplôme de l'Ecole d'Architecture de Lyon et le diplôme d'études scientifiques supérieures d'urbanisme de l'Université de Lyon.

Ils marquent les endroits où le corps repose, il laisse deviner comment on doit être assis dans ce siège. À la différence des décennies passées où le corps était laissé libre de ses mouvements, ici le corps semble contenu dans une certaine posture.

Là où le siège soutenait le corps laissé libre, les recherches de Francesco Binfaré proposent un accompagnement du corps dans sa posture. Le modèle de chaise (fig.252) commandée en 2000 par le Mobilier national, l’empreinte même du corps. Moulée dans une coque de polyester rouge, l’assise est garnie de cuir de cette même couleur. Cette coque, qui semble comme le réceptacle du corps, est maintenue par une structure métallique tubulaire courbée. Cette chaise aux lignes souples et arrondies était destinée à accompagner un modèle de table bleue aux formes anguleuses, couleurs et formes devant se répondre et s’opposer. Le siège adopte la forme du corps, pour ne faire qu’un avec lui. Quand le corps est absent, le siège de par sa forme en manifeste son absence, son empreinte.

La modernisation doit aussi se faire par la collaboration avec des personnalités nouvelles, parfois peu connues. Les concours, comme ce fut le cas pour Isabelle Serre sont un moyen de découvrir de nouveaux talents. Le ministre de la Culture Jack Lang lance en 1982, l’idée d’un concours international dans le domaine de la création de mobilier de bureau. Les créateurs de toutes nationalités peuvent y participer. Un jury présidé par Charlotte Perriand sélectionne dix dossiers de projets. Chacun des dix candidats doit être associé à un industriel, spécialisé dans le domaine du mobilier de bureau, pour la réalisation de son ensemble. Le modèle, signé Bruno Rosenzweig n’ayant pas trouvé d’industriel, c’est l’Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national qui s’y substitue. L’ensemble comprend la table de bureau, (fig.253) un fauteuil (fig.254), une chaise, une table pour le téléphone ainsi qu’une bibliothèque. C’est la gaîté qui domine dans cet ensemble, où les couleurs vives et les formes géométriques dominent. L’âme du bureau est en bois latté recevant des stratifiés jaunes et crème. La tôle est aussi employée, laquée marron pour le corps du bureau, laquée jaune et rouge pour la lampe intégrée. On sent, dans ce bureau, l’influence du mouvement Memphis auquel Bruno Rosenzweig aime à se rattacher.⁵¹¹ Fondé à la fin de l’année 1980 en Italie, ce mouvement voulait révolutionner le design par la

⁵¹¹ *Plaidoyer pour le Mobilier contemporain, l’Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, op. cit., p. 67.*

création d'un mobilier aux allures moins austères, par l'emploi de motifs, des couleurs vives, et de matériaux comme le stratifié. L'ouverture aux mouvements contemporains marque une ouverture à la modernisation des pratiques décoratives pour le Mobilier national. Cet ensemble marque la reconnaissance d'un style et de pratiques qui tendent à proposer des matériaux nouveaux et moins nobles que les bois précieux mais dont l'emploi est tout à fait adapté au domaine du mobilier de bureau. Ainsi, le fauteuil de bureau n'est pas en cuir mais en skaï rouge et noir tendu sur de la mousse. Les formes et les couleurs sont aussi nouvelles, dans la mesure où les influences du groupe Memphis n'avaient pas encore pris place dans les collections du Mobilier national, ou du moins dans leurs réalisations.

L'organisation de concours ou d'expositions ouvre de nouvelles perspectives à la modernisation des pratiques décoratives pour l'Atelier de recherche et de Création du Mobilier national. L'emploi de matériaux nouveaux par les décorateurs et les designers marque un tournant dans la fabrication des meubles au sein des ateliers. Les traditions de l'ébénisterie ne peuvent être employées telles quelles, mais doivent être adaptées à des nouveaux matériaux comme le placage de lamifié. Ainsi l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national s'ouvre à la modernisation des pratiques décoratives par la nécessité du travail de ces nouveaux matériaux, quitte pour lui à devoir parfois concevoir les outils propres à leur mise en œuvre. Pourtant, les nouveaux matériaux et les pratiques décoratives nouvelles ont déjà eu cours au Mobilier national puisque dès sa fondation, l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national a développé des collaborations avec des institutions françaises pour le développement de mobilier.

La modernisation des pratiques décoratives reste timide dans les ensembles destinés aux palais de la République. Les exemples cités montrent bien à quel point les décorateurs et ensembliers restent attachés à la tradition du beau meuble et à la belle façon de l'ébénisterie dont la France est héritière. Le choix d'essences nobles, précieuses et exotiques, le raffinement des matières semble être la règle pour les décorateurs qui visent l'excellence d'un luxe revendiqué. Le luxe qu'ils semblent chercher à tout prix paraît être la seule solution pour faire un beau meuble et un bel ensemble digne des lieux où ils vont trôner. La difficile modernisation des pratiques décoratives, entre l'Après-guerre et la fondation de l'Atelier de Recherche et de Création du Mobilier national, vient aussi du fait que

les décorateurs et ensembliers qui œuvrent à cette époque sont les mêmes que ceux qui ont fait la gloire des Arts Déco en France, ou sont les héritiers de cette fastueuse période. Ils sont donc encore dans cette démarche de décoration et perdure dans leur esprit la notion d'ensemble – car on leur commande des ensembles complets. Dans les dernières décennies, les pratiques décoratives se sont quelque peu modernisées. En effet le dessin est plus libre, les formes et les couleurs se permettent quelques excentricités qui n'auraient jamais pu voir le jour avant. La nouvelle génération de décorateurs et de designers a été formée à la création de mobilier appliquée au milieu industriel. Leur approche est plus libre, le regard plus orienté vers la nouveauté et l'actualité de leur discipline, ce qui se traduit dans les modèles qui sont exécutés par l'Atelier de Recherche et de Création. Pourtant, le havre qu'offre le Mobilier national, en dehors de toutes contraintes mercantiles, est propice pour les designers à faire le choix de matériaux plus coûteux. Les modèles, bien que tournés vers la modernisation, restent alors façonnés, gainés et plaqués d'essences exotiques, de bois massif et de métaux précieux qu'un éditeur ou un industriel n'auraient pas permis. Cependant, l'arrivée des nouveaux matériaux est notable. Apparaissent les matières plastiques comme les polyesters moulés servant de coque à des sièges, les mousses synthétiques qui garnissent les assises, ou même le béton. Mais ces matériaux nouveaux restent souvent associés à d'autres plus conventionnels. Globalement, la tradition reste fort présente dans les collections, que ce soit en référence directe à des meubles anciens qui sont réinterprétés où à des citations qui font référence à la tradition. L'esprit de l'Art Déco reste aussi présent dans la mesure où les designers et décorateurs cherchent à produire un beau meuble à un haut niveau de qualité. Les nouveautés technologiques liées à la téléphonie, à la télévision ou à l'internet donnent lieu à l'apparition de nouveaux types de meubles jusque-là inexistants dans les collections du Mobilier national. La modernisation des pratiques décoratives passe donc aussi par l'avènement de nouvelles technologies qui induisent la création de nouveaux types de meubles.

Face à la tradition, les Manufactures ont un rôle à jouer pour maintenir leurs exigences de savoir-faire face aux nouvelles pratiques décoratives. Ces défis forment de nouveaux enjeux qui traduisent la conception de l'art contemporaine et de la création contemporaine selon les Manufactures nationales.

6.2.3 – Le mobilier et les nouvelles technologies.

Au cours du XX^{ème} siècle, les nouvelles technologies représentent une part importante dans la modernisation des pratiques décoratives. Faisant naturellement partie de notre quotidien, elles deviennent évidemment en usage dans les lieux d'exercices politiques. Outils d'information, de communication, elles deviennent indispensables pour le travail. Les bureaux bénéficient de l'entrée de l'informatique, des télévisions, des appareils hi-fi et doivent s'adapter à leurs usages ; du téléphone en passant par l'ordinateur, la radio et la télévision. Les besoins en matière de mobilier doivent pouvoir être comblés par la création de meubles spécialement conçus pour eux. C'est ainsi que le Mobilier national a vu naître dans ses collections des meubles dont la seule destination était de recevoir des outils nouveaux. Meubles informatiques, télévisuels, hi-fi, radiophonique et téléphonique.

L'introduction des nouvelles technologies dans le quotidien a nécessité la fabrication de meubles destinés à recevoir des outils informatiques, radiophoniques ou télévisuels. Les designers, en plus des traditionnels bureaux ont alors proposé des solutions tendant à rendre pratique l'utilisation de ces outils. De manière générale, ils sont plus généralement placés dans des petits meubles d'appoint. Les outils de télécommunication, pour la plupart véhiculant une image moderne, restent dans les intérieurs cantonnés à des petits meubles qui peuvent aisément être rangés ou dissimulés. La présence de ces outils n'est visiblement pas appréciée dans le décor et le fait qu'ils soient placés dans des meubles qui peuvent être rangés sous les bureaux montre combien ce type d'outils est jugé finalement peu esthétique pour figurer dans les intérieurs. Il est vrai que l'omniprésence des câbles d'alimentations est rarement des plus décoratives. Cependant, les outils de télécommunication, bien qu'indispensables aux nouvelles nécessités de travail, n'ont pas de place visibles sur les bureaux. Il existe cependant un ensemble de ces accessoires dont le design a été étudié pour les rendre élégants et visibles dans l'espace. Les formes s'harmonisent permettant à ces objets de mieux s'intégrer dans le décor.

Serge Manzon est un créateur qui a conçu des objets de télécommunication. Il a dessiné l'objet même et non le meuble qui doit le recevoir. En 1977 et 1978, il crée des postes radiophonique et télévisuels uniques, tout à la fois fonctionnels et simples mais surtout décoratifs. Le poste radio de table (fig.232) tout d'abord est, comme son nom l'indique, destiné à être posé. Les formes très simples employées pour en construire le langage plastique fait de cet objet une *quasi* sculpture. La base cylindrique posée sur la tranche est maintenue par une barre de section carrée permettant l'arrivée du câble d'alimentation. Ce cylindre semble vouloir rouler librement, ou du moins s'animer de mouvements par un jeu de lignes et de cubes faisant objet de contrepoids et dissimulant le système d'antenne. L'antenne, formant un angle droit avec son support réglable confère à l'objet un caractère humoristique. Les matériaux restent des plus sobres bien qu'ils revendiquent une volonté décorative et esthétique. L'antenne et son support, tout comme le pied stabilisateur du poste sont en métal chromé. Les cubes qui entrent dans la composition ainsi que le cylindre sont constitués de bois d'ébène. Plus sobre et plus formel, le mobile radiophonique sur pied (fig.230) paraît plus austère. Le cylindre est juché sur un pied et une base carrée. Seule l'antenne semble se jouer de cette convention se déployant à l'équerre. Les boutons de réglages, identiques à la version à poser sur table, viennent animer la sobriété raffinée du bois d'ébène. Au nombre de trois, tous de tailles différentes, ils s'affichent revêtus des couleurs primaires donnant à ce totem musical peu plus de gaîté. Parmi les trois éléments de télécommunication commandés dès 1976 à Serge Manzon, la télévision (fig.231) en est la pièce maîtresse. Jamais un téléviseur n'a revêtu le caractère spectaculaire que lui a donné le designer. Serge Manzon déclarait au sujet des téléviseurs des années 1970 : « le poste que nous connaissons en général est une boîte carrée en bois plus ou moins beau, avec, parfois, de petits pieds dorés ridicules. Cette caisse n'est pas à la mesure du fantastique de la télévision. Penser l'instrument qui doit recevoir des images en couleur à distance et aboutir à ce cube indigeste, c'est indigne de l'invention⁵¹² ». C'est donc bien loin de cette description que Serge Manzon s'oriente. Audacieux sans être futuriste, transgressif tout en conservant un aspect décoratif des matériaux plus traditionnels, c'est un objet à l'allure novatrice que le créateur a

⁵¹² *Mobilier national, 40 ans de Création, op. cit.*, p. 170.

fait naître. Le tube cathodique, d'accoutumée caché dans ces épaisses boîtes que Serge Manzon répugne, est ici mis en avant ; en valeur. La partie technique reste cloisonnée dans un cube de bois d'ébène dont la matité rectiligne s'oppose à la brillante rondeur de l'écran. L'objet semble être mis en équilibre par une barre de métal chromé à la section carrée. Ce dispositif est retenu par un piètement et un bras traité de la même manière donnant l'idée d'une potence mobile et ajustable grâce à un cube d'ébène qui en serait le contrepoids. Métal chromé et bois d'ébène sont les éléments constitutifs de ce poste de télévision dont le pied est une sphère chromée reposée sur une base carrée. Le tube cathodique apparent est un choix esthétique fort, il donne à l'objet l'idée d'un œil à la fois observateur et observé. Ce mobile télévisuel porte aussi bien son nom puisque l'ensemble n'est pas du tout statique, que ce soit dans l'allure de l'objet et sans sa fonctionnalité même, puisque réglable en hauteur. L'ensemble qu'il propose ici se rapproche plus de la sculpture que du design pur. Les couleurs primaires délimitées par les boutons ronds laissent place à la seule pointe colorée bleue fichée dans le cube d'ébène en lieu et place d'un petit dé. La simplicité apparente et l'audace de la modernisation gardent cependant la marque d'un luxe, auquel l'ébène n'est pas étranger. Cet ensemble reste le seul connu où équipement et meuble ne font qu'un. Il ne s'agit plus d'un meuble pour radio ou pour télévision mais d'un équipement décoratif.

Lors des aménagements réalisés dans la décennie 1980 pour le Ministère des Finances et du Budget nouvellement installé sur les quais de Bercy, un ensemble est commandé à Isabelle Hebey. Le meuble télévision (fig.233), qu'elle destine au bureau du ministre du Budget est marqué, tout comme les autres meubles de l'ensemble, par une grande retenue décorative. Isabelle Hebey choisit de faire exécuter le meuble en bois de frêne, lequel est teinté dans des valeurs de gris moyen et de gris anthracite. En plus de certains éléments d'acier, le meuble est ponctué d'incrustations d'ébène. La sobriété des gris et l'emploi de l'ébène marquent pour ce meuble un choix d'élégance revendiqué. La simplicité des lignes droites et anguleuses caractérise la silhouette de ce meuble qui se compose d'un caisson surmonté de deux étagères réunies sur un dossier et d'un retour en partie haute formant ainsi une sorte de haute niche dans laquelle doit être logé le poste de télévision. Deux prises électriques sont incorporées au meuble juste au

dessus des tablettes qui reçoivent les appareils. L'ensemble est maintenu par un support rejeté sur l'arrière qui permet au meuble de s'orienter dans diverses directions. Contrairement à l'exemple précédent, où le meuble et l'objet ne faisaient qu'un, il s'agit simplement ici d'un support pour l'appareil télévisuel. Ayant l'aspect d'une sellette, ce meuble est un élégant présentoir qui semblerait tout aussi approprié à recevoir une œuvre sculptée. La sobriété des tonalités de bois s'harmonise avec les autres meubles traités de la même manière. L'emploi des incrustations d'ébène dans le meuble apporte une note de couleur marron mais permet à l'ensemble de garder une allure suffisamment stricte, tout en accord avec la tâche qui incombe à ce ministère.

Dans cette même catégorie de meubles destinés à accueillir les équipements, Ettore Sottsass dessine en 1994 un meuble destiné à recevoir des installations multimédias (fig.234). Ce meuble est réalisée au moment où une rétrospective lui est consacrée au Centre Georges Pompidou. Des pièces originales lui sont commandées spécialement pour cette exposition et sont éditées par le Mobilier national. Développant une composition très architecturée, Ettore Sottsass compose ici un meuble assez massif. Posé sur un socle, un pilier latéral offre une série de rangement, lequel permet de supporter un épais plan horizontal retenu par un autre, supérieur. L'ensemble est très géométrique tout en étant assez sobre. La dureté des lignes et des formes est adoucie par l'emploi de revêtements aux couleurs plus douces où des placages de bois de frêne teintés en bleu et noir se mélangent à du stratifié vert d'eau et bleu nuit.

Outil indispensable, le téléphone bénéficie de meubles spécialement conçus pour lui. Marie-Christine Dorner, en 1991, conçoit pour le ministre des Affaires Sociales et de la Solidarité, alors Claude Evin, un ensemble destiné pour son bureau. Pour accompagner le large bureau transformable (fig.235) en table de réunion de douze personnes, grâce à deux ailes rabattables, la designer conçoit un meuble destiné à recevoir un appareil téléphonique. Ce meuble d'appoint monté sur roulettes est un simple caisson avec une petite étagère de rangement. Traité de la même manière que le bureau afin de s'accorder avec lui, le meuble est construit d'une âme de bois latté plaqué d'un revêtement en bois de jagua. Le meuble n'étant que secondaire, il est très sobre, sans recherche décorative particulière si ce n'est la répétition du placage formant des sortes de rayures verticales. Ce

meuble est typiquement de ceux destinés à recevoir et disposer les équipements, non à les intégrer.

Autre exemplaire de ce type, daté de 1998, et signé Olivier Gagnère, la table de téléphone est autonome et indépendante. Elle est traitée de la même manière que le bureau qu'elle accompagne. Le bois de bété est ici utilisé en placage sur une âme de bois latté. Les tonalités sombres de ce bois sont illuminées par les touches de laiton doré en lieu et place de la poignée et du socle sur lequel le meuble repose. D'une fonctionnalité évidente, la table téléphone d'Olivier Gagnère est empreinte de préciosité, à l'image d'un petit meuble de boudoir. Les formes se répondent les une aux autres sans être pour autant d'une symétrie parfaite. Le rebord de la table répondant au socle, ce principe décoratif donne au meuble force et équilibre. L'emploi du laiton doré rend le meuble plus précieux. Un meuble d'appoint peut s'afficher sans avoir besoin d'être dissimulé sous un bureau, grâce à des roulettes

Les nouvelles technologies peuvent être aussi intégrées au domaine du luminaire. Lorsque Martin Szekely, en 1999 et 2000, conçoit le salon mobile sur la commande du Président Jacques Chirac, il intègre un luminaire à intensité variable. Dans le projet d'origine, la colonne centrale de méthacrylate opalescent (fig.76), devait pouvoir émettre grâce à une télécommande, quatre-vingt-dix-neuf combinaisons colorées. Cette technologie était novatrice puisque les applications domestiques des LED colorées résultaient d'avancées en la matière et de la recherche dans ce domaine dans la décennie 1990. Les variations chromatiques n'ont pas été conservées dans la réalisation finale. Mais cette possibilité de concevoir l'éclairage comme une entité cohérente – et presque comme un meuble en tant que tel – revêt un caractère nouveau dans cette extrême fin du XX^{ème} siècle.

Les nouvelles possibilités technologiques dans le domaine des matériaux est aussi à prendre en compte, si le meuble n'est pas en lien direct avec les nouvelles technologies, c'est dans la fabrication qu'elles interviennent. Sans pour autant délaisser les matériaux et leurs outils de mise en forme traditionnels, l'avènement des nouvelles matières comme les plastiques a nécessité l'emploi de technologies spécifiques dans la fabrication. C'est le cas de certains procédés d'assemblages

qui interviennent dans le processus de réalisation et qui emploient des procédés techniques très pointus.

En 1993, Le Mobilier national, en partenariat avec le Ministère des Affaires Etrangères commande à Christophe Pillet, un ensemble destiné à l'aménagement d'un salon pour le consulat général de France à Hô Chi Minh ville au Vietnam. Le designer propose un ensemble constitué de fauteuils et canapés aux couleurs acidulées comme il les aime. La pièce qui retient ici l'attention est la table basse dont la mise en œuvre a nécessité des compétences technologiques nouvelles. Cette table basse, d'une apparente simplicité, est réalisée à partir d'un plateau de verre supporté par quatre pieds en fonte d'inox indépendants les uns des autres. En effet, les pieds sont collés au plateau de verre par un collage aux ultra-violets, un des premiers essais en la matière. Le plateau de verre reçoit lui aussi un traitement spécial. Pour donner à sa surface un aspect translucide et donner l'apparence des veines du bois, l'Atelier de Recherche et de Création sous-traite une gravure par sablage numérique à une société privée. L'ensemble est livré en 1994.

6.2.4 – La représentation des nouvelles technologies dans les tissages.

Dans les tapisseries, à partir de la toute fin des années 1990, les nouvelles technologies commencent à faire l'objet de représentations. Pixels, captures d'écran, ou photographies numériques, les nouvelles technologies apparaissent dans les tapisseries investissant alors le décor participant ainsi à une modernisation décorative. Alors que les Manufactures de tapisserie ne peuvent pas faire entrer les Nouvelles Technologies dans les tissages, ces dernières ne sont pour autant pas oubliées puisqu'elles deviennent les sujets même des représentations tissées ou y font référence dans les traductions plastiques. Les Manufactures de tissage respectent leur passé en conservant depuis leurs fondations respectives les points qu'elles ont toujours mis en œuvre.

Les références aux nouvelles technologies sont multiples. En 2001, Raymond Hains propose un carton de tapisserie en diptyque tissé par la Manufacture de Beauvais. *D'Eustache à Natacha* (fig.17) se présente sous la forme d'images composites juxtaposées qui ne sont autres que des captures d'écran.⁵¹³ Cette proposition est à rapprocher de travaux qu'il nomme avec humour « *Mackintoshages* ». Raymond Hains met en scène dans une fenêtre d'ordinateur des œuvres d'artistes homonymes éloignées dans le temps. D'un côté un fragment du *Couronnement d'Ariane*, attribué à l'un des fondateurs du classicisme en France, Eustache Lesueur. De l'autre une image tirée d'une photographie *Aspics* signée Natacha Lesueur, artiste d'aujourd'hui. Multipliant les images et les points de vue, l'artiste se représente lui-même dans son œuvre. On le voit dans le premier panneau en train de photographier son reflet dans une vitrine de laquelle on voit aussi le reflet d'un panneau de signalisation situé dans la rue ainsi que la typographie rouge des lettres peintes sur la vitrine en question, chaque partie des deux panneaux du diptyque se répondent entre elles. La couronne étoilée d'Ariane couronnant la tête de Natacha. Le Nouveau Réalisme de Raymond Hains offre une nouvelle lecture dans la confrontation des arts de la rue avec les Beaux Arts des musées. L'image sortie du contexte informatique qui est ensuite réinterprétée en tapisserie. Le choix du tissage s'est porté sur trois manières de tissage. Les parties correspondant au tableau du XVII^{ème} siècle sont traitées en hachures de manière à pouvoir rendre le modelé des chairs à la manière des tapisseries anciennes. L'image issue de l'œuvre de Natacha Lesueur est tissée en sergé pour que les diagonales qui en résultent permettent de donner un effet de mélange et de dégradé des teintes. Enfin, l'autoportrait de Raymond Hains est quant à lui tissé en chiné. La barre d'outils de l'écran d'ordinateur est laissée apparente puisqu'on y lit le titre en haut des fenêtres qui apparaissent sur cette capture d'écran. Le détournage des étoiles sur le fond bleu ne manquant pas de rappeler le drapeau européen. La représentation des étoiles associées au nom d'Ariane évoque inmanquablement la fusée éponyme. Reliant les époques entre elles, Raymond Hains propose ici une réinterprétation du réel, écran géant tissé d'un ordinateur, une nouvelle lecture de deux œuvres qui en produisent une troisième, sorte de produit d'une réflexion mise en abîme. Un jeu de lecture

⁵¹³ *Dix années de création 1997 – 2007 : tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national, op. cit., p. 54.*

croisée se forme entre les fenêtres de l'ordinateur qui sont juxtaposées et superposées, l'écran de l'ordinateur lui-même et la capture que l'artiste en fait qui devient comme une sorte de champ détaché de son hors-champs.

Les images conçues comme cartons de tapisserie par Philippe Cognée (fig.236) d'une part et Carole Benzaken d'autre part intègrent les nouvelles technologies de manières détournées. Le principe utilisé par le premier artiste prend en compte une image photographique qui sert de base à la peinture que l'artiste utilise à la manière d'un recouvrement. Avec un pinceau plus large que nécessaire, il repeint la photographie délaissant ainsi les contours nets pour n'en garder que les couleurs du flou. Naît alors une nouvelle image, qui, du figuratif ne garde que l'essentiel de la représentation de la file d'automobiles. La traduction du carton par la Manufacture de Beauvais en 2001, dans des dimensions bien supérieures à celle de l'image de l'artiste, propose alors une nouvelle vision, une nouvelle image où la couleur domine. Plus forte et plus nette la couleur donne dans la traduction de la peinture des effets de lignes et de hachures qui traduisent une forme de vitesse, de mouvement, renforçant les lignes horizontales du paysage urbain. L'idée du mouvement allié à l'automobile n'est pas sans évoquer l'œuvre de Luigi Russolo, *Dynamisme d'une automobile* dans laquelle l'artiste cherche à développer un moyen plastique pour représenter la vitesse du bolide.

De la même manière, l'œuvre de Carole Benzaken, (fig.237) s'inscrit elle aussi dans l'idée du mouvement. L'artiste utilise habituellement dans son œuvre, différents mediums comme la vidéo et la photographie publicitaire, créant ainsi de nouvelles images. C'est donc un photomontage de trois images qu'elle propose ici dans format rond tissé entre 2002 et 2004 par la Manufacture de Beauvais. Les trois images sont tirées de la thématique footballistique. Les plans avant sur les joueurs et arrière pour les spectateurs forment en ensemble qui perd de sa netteté. Le flou se meut en représentation du mouvement renforcé par la dynamique des lignes de découpage des trois images cloisonnées dans le cercle. Le glissement entre les vues créé l'espace qui n'est pas rendu par la couleur. Les images coupées renvoient aussi à l'idée des coupures de presse, images qu'on aurait sorties de leur contexte.

Dans ces deux exemples, la photographie retravaillée par les artistes pour leur maquette renvoie au monde actuel. Chacun à leur manière, l'informatique,

l'embouteillage et la coupure de presse renvoie à une contemporanéité dont les Manufactures se font les témoins par les représentations qu'elles en donnent.

Sans être une réelle représentation de nouvelles technologies, cette tapisserie tissée à Beauvais s'inscrit elle aussi dans une représentation du monde moderne et actuel, par la représentation d'une scène du quotidien, mais sur laquelle figurent des objets issus des productions industrielles du XX^{ème} siècle. Sur fond de vitrine et d'une porte de l'immeuble d'une grande ville, le premier plan est occupé par une scène de chantier, dont les outils semblent avoir été déposés là dans l'attente de leurs ouvriers. Derrière une palissade de chantier blanche et rouge sont rangés un compresseur et un bidon métallique, technologies actuelles des chantiers mobiles et dérivés industriels. Cette vue d'un trottoir de ville n'en est pas moins égayée par l'emploi de couleurs vives. Cette scène, pour le moins des plus banales, n'est pas sans rappeler les scènes de genre. Le caractère anecdotique de cette représentation permet un dialogue entre la tradition du tissage et du genre avec la modernité de la représentation.

Les images photographiques ou issues de l'informatique et des nouvelles technologies deviennent récurrentes dans les cartons de tapisserie des années 2000. Avec l'ère du numérique, les images sont constituées de pixels, plus petits éléments colorimétriques, carrés juxtaposés qui font naître les images. Dans l'œuvre d'Eric Sandillon, *Sans limite de stock*, (fig.238) l'image de couleurs vives fait référence à la manipulation génétique, à la création d'un nouveau vivant par la main de l'Homme. En haut de la composition, deux moutons, auxquels on a extrait des cellules, dont les manipulations sont figurées par des flèches et qui donne un clonage d'individus tous identiques. Les dessins colorés en aplat sont traduits par des formes pixélisées, comme issue de l'informatique. L'artiste a ajouté par-dessus cette composition, à droite, la photographie d'un enfant mangeant une glace et dont les motifs du pull-over sont identiques à la composition du fond. L'emploi des couleurs vives place cette tapisserie dans la dimension du panneau publicitaire, moyen de communication par excellence. Le clonage et la manipulation étant rendus possibles par les technologies actuelles. L'image pixélisée prend toute son ampleur dans l'œuvre de Christophe Cuzin, *Le jardin des Gobelins*, (fig.239) tissée entre 2003 et 2004 par la Manufacture des Gobelins. Le travail de l'artiste est fortement marqué le *in situ*, principe éloigné

de la tapisserie et son caractère mobile. Pour répondre à cette double problématique, Christophe Cuzin cherche à matérialiser l'espace qu'il voit. Il s'agit plus particulièrement de fixer le lieu de travail du lissier qui va faire naître l'œuvre. Pour cela il photographie la vue du jardin de la Manufacture des Gobelins, à basse résolution qui une fois agrandie se trouve pixélisée. La tapisserie est d'ailleurs exposée dans le lieu qu'elle représente pour respecter au plus près la démarche de l'artiste. La composition, vue de près est une mosaïque de petits carrés colorés. La vue, par une porte fenêtre ouverte sur l'extérieur, le premier plan figure le jardin avec une allée blanche qui conduit au fond à la maison de Le Brun. Le métier à tisser prend la place de l'écran de l'appareil photo numérique, ou de l'imprimante qui pixel par pixel imprime ou tisse l'image. Christophe Cuzin dit : « je veux, par ce projet, citer l'endroit du travail. Le principe est d'utiliser le métier à tisser comme un appareil photo : l'image tissée serait l'image vue dans les fenêtres faisant face au métier à tisser.⁵¹⁴ » L'éloignement de ta tapisserie permet à l'œil de reconstituer l'image.

La pixellisation rend compte de la modernisation des procédés de création des images. Chaque pigment de couleur, chaque nœud est comme un pixel qui constitue l'image et qui relie encore la tradition à la contemporanéité. Les Manufactures se font les témoins des préoccupations artistiques et des recherches des artistes avec lesquels elles collaborent.

Si le bureau de Charles Cressent reste utilisable comme table de travail dans le bureau du Président de la République, il ne peut en revanche être des plus commodes pour l'utilisation de matériel nouveau. Les meubles contemporains étant dotés de systèmes électriques internes, de prises électriques ou de lumières intégrées. De plus ces nouveaux matériels sont souvent relégués à l'arrière-plan dans la mesure où ils sont souvent logés dans des caissons mobiles qui peuvent être un peu plus cachés ou en retrait par rapport au décor. Les téléphones et autres ordinateurs et téléviseurs, parfois volumineux, ont une esthétique peu en accord avec des décors mêlant l'ancien et le contemporain. Alors que certains meubles servent parfois d'enveloppe aux nouvelles technologies, il est plus rare dans les collections du Mobilier national de voir, comme l'exemple des mobiles télévisuels

⁵¹⁴ *Dix années de Création 1997 – 2007 : Tapisseries, Tapis, Mobilier, op. cit.*, p. 44.

et radiophoniques de Serge Manzon, des éléments qui sont à la fois meuble et matériel. Les nouvelles technologies sont aussi utilisées pour la fabrication des meubles. Elles permettent une mise en œuvre nouvelle des matériaux au service du design, au service de la décoration, des lignes et des formes participant alors à la modernisation des meubles, à leur mesure. Les pratiques décoratives restent encore un peu timides puisque même les meubles destinés à recevoir des outils de nouvelle technologie empruntent le langage plastique des meubles qu'ils accompagnent dans les ensembles. Ainsi les caissons mobiles montés sur roues sont en bois plaqués d'essences exotiques. Même le meuble d'Ettore Sottsass qui ose le stratifié s'allie avec des placages de bois teinté, comme pour Serge Manzon dont l'utilisation de l'ébène, dans les mobiles télévisuels et radiophoniques, renvoie indéniablement à une forme de préciosité et au caractère traditionnel de l'ébénisterie. Et même si les nouvelles technologies viennent en renfort des techniques d'ébénisterie pour permettre une mise en forme des matériaux plus facile, c'est parfois pour travailler des matières comme l'acier afin de lui donner un caractère plus noble. La modernisation des pratiques décoratives reste timide même si il y a eu des essais dans le domaine des formes et des couleurs. Certaines tentatives montrent bien comment les designers ont conçu des meubles qui sont bien inscrits dans leurs époques, marqués du style de leur décennie.

CONCLUSION

L'ambivalence de la tradition face à la modernisation montre en réalité deux conceptions indissociables. Dans le cas du Mobilier national et des Manufactures nationales, loin d'être des notions qui s'opposent, il apparaît qu'en réalité elles sont au service l'une de l'autre. La situation des Manufactures, les réorientations et l'ouverture vers l'art contemporain ont permis à ces vénérables maisons de rester enracinées dans la tradition tout en étant en phase avec la scène artistique contemporaine. Les Manufactures nationales et le Mobilier national répondent à une double sollicitation, celle de refléter l'histoire des arts décoratifs, la tradition historique et étatique en même temps qu'ils doivent s'adapter à l'art contemporain pour être la vitrine d'un art français. Les collections des Manufactures sont effectivement le reflet de la pompe officielle, qui fut celle de la Monarchie puis de la République, et dont l'activité s'est rarement interrompue. Conjointement, l'ouverture de ces maisons à l'art contemporain leur offre un nouveau visage. Les Manufactures deviennent alors susceptibles de s'adapter à leur temps pour permettre le renouvellement de l'image de l'État. La réponse à cette double sollicitation se situe à la jonction entre la pérennisation de tout ce qui trait aux caractères historiques et patrimoniaux, et la capacité à s'ouvrir à des artistes contemporains dont le regard porté sur les Manufactures permet de donner une nouvelle image du pouvoir. Point d'équilibre entre la tradition et la modernité, le lien qui réunit ces deux entités manifeste des moyens mis en œuvre par les Manufactures nationales et le Mobilier national pour répondre à la double sollicitation. Toute la difficulté pour ces Manufactures séculaires repose alors dans la capacité d'adaptation à l'art contemporain, et la tradition freine parfois ce phénomène. Il ressort de l'étude une situation de tension entre ces deux sollicitations. Un équilibre précaire où le caractère patrimonial ramène sans cesse les Manufactures à cette idée de prestige et de luxe qui questionne le rapport à l'art contemporain face à cet héritage dont elles doivent assumer la charge et qui semble encore aujourd'hui lourd à porter.

Le retard en matière de modernisation émane, à certains égards, des Manufactures elles-mêmes. Mécanismes institutionnels, certains corps de métiers, parfois même des artistes, ont aussi participé à la lenteur de la modernisation, prétextant œuvrer à la conservation de l'image de marque. Le patrimoine, les œuvres héritées de l'Ancien Régime qui remplissent les fonds, les réserves et les collections sont souvent mis en avant. Dans la logique de la valorisation et la diffusion auprès du

public de leur patrimoine muséal, les Manufactures exposent bien volontiers les pièces issues de leurs réserves qui ont fait la gloire de leur nom. Les Manufactures paraissent se faire un devoir de rappeler leur histoire. La splendeur passée, faite d'or et de matériaux précieux est aussi très évocatrice aux yeux du public toujours friand de ce qui paraît inaccessible. Dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Manufactures veulent à tout prix, retrouver ce qui avait fait les grandes heures de l'artisanat de luxe. Sous l'autorité d'Administrateurs, avec le concours de décorateurs et d'ensembliers, les Manufactures ont cherché à retrouver, ou à conserver, une esthétique du beau meuble, celle héritée de l'Art Déco en France, et dont la modernisation passait obligatoirement par le luxe. Les commandes de meubles durant cette période montrent à quel point le Mobilier national a poursuivi la réalisation d'ensembles haut de gamme destinés aux intérieurs de l'Élysée et aux villégiatures officielles. L'image de marque des Manufactures s'est donc pleinement exprimée par des arts décoratifs dont la richesse devait être cohérente avec les intérieurs des palais républicains. Les intérieurs riches nécessitaient des meubles riches. Les Manufactures ont continué d'explorer, après la Seconde Guerre, l'une des esthétiques issues de l'Exposition de 1925. Depuis cet événement coexistaient effectivement deux sensibilités en matière d'arts décoratifs. D'un côté les continuateurs de l'Art Déco, exposés dans l'Hôtel du Collectionneur, et d'un autre côté les partisans d'un Esprit nouveau dont le pavillon répondait à des préoccupations nouvelles liées à l'habitation. Héritières des savoir-faire de l'ébénisterie française, rompues à l'exécution de meubles artisanaux de haute qualité, il a été plus aisé de la part du Mobilier national de s'inscrire dans une démarche proche de la tradition d'ébénisterie qu'elles avaient connues par le passé.

Les Manufactures de tissage se sont, elles aussi, inscrites dans la même continuité décorative, permettant toutefois à des artistes comme Jean Lurçat de travailler au regain d'intérêt envers la tapisserie. Les artistes, rompus aux pratiques de la tapisserie, ont permis un renouveau qui convenait aux Manufactures nationales et qui permettait à ces dernières de pouvoir faire perdurer les techniques ancestrales. La Manufacture de Sèvres avait elle-même mis en place un organe qui l'a maintenue dans une direction plutôt éloignée des réalités artistiques du moment. La commission chargée de donner les orientations de la Manufacture et le choix

des artistes, a globalement engagé l'institution, des années 1950 aux années 1970, à des pratiques décoratives dédiées à la peinture sur porcelaine.

Le public participe lui aussi, sous d'autres aspects, au frein créatif des Manufactures, amateur de patrimoine, d'histoire et d'art, les pièces d'époque Moderne semblent trouver plus facilement grâce à ses yeux. Les pièces prestigieuses sont souvent très prisées des visiteurs qui s'empressent de venir contempler les pendules sur lesquelles Louis XIV lui-même a pu lire l'heure ou la vaisselle qui fut celle de Louis XV. Cet amour de la part du public contraint visiblement les Manufactures à resservir l'éternel récit du passé qui, en outre, est pleinement assumé. Les productions contemporaines ne sont pas pour autant à l'écart de ce phénomène. Les expositions des pièces actuelles font aussi se déplacer un public amateur, mais qui vient admirer le résultat de la tradition, des techniques ancestrales, immuables, reflet du meilleur des savoirs-faire nationaux. Le frein de la tradition s'exprime aussi dans la perception du public de la Présidence de la République. La modernisation participe à la démocratisation. La médiatisation, ce que l'on fait voir à travers les expositions, offre une image réactualisée des fonctions officielles. Au risque de banaliser une image de marque forgée par l'histoire et la tradition, l'exposition des meubles contemporains cristallise l'émerveillement des visiteurs envers ces pièces qui accèdent alors au rang d'œuvre. L'image de marque, que ce soit celle des Manufactures, celle du pays et de ses représentants, reste un enjeu majeur. Hommes d'État, administrateurs, artistes et créateurs, tous se sont engagés à la pérennité de ce statut unique. De plus, les Manufactures doivent contrôler leur propre image de manière à ne pas « offenser » le public et à rester acceptable à ses yeux. La cause patrimoniale est une solution largement sollicitée pour paraître recevable aux yeux du spectateur. Les manufactures entretiennent des liens étroits avec l'autorité puisqu'elles la servent. La dimension patrimoniale reste prédominante, afin de rendre acceptable la modernisation et ne pas risquer que cette dernière puisse compromettre l'idée de la France que le public veut voir. Se pose alors la question de la compatibilité entre l'art contemporain et le pouvoir, c'est-à-dire l'État. Cette question intègre une forme de hiérarchisation que le public se fait de l'adaptation à la modernité, et au rapport avec le pouvoir. Face à la richesse des tapisseries anciennes, aux meubles de bois précieux hérités de l'Ancien Régime, l'image de l'art contemporain pourrait ne pas être en cohérence avec les attentes du public, et

celle de l'État, en matière d'image et de prestige. Par l'emploi de matériaux plus simples, plus « pauvres, », l'art contemporain peut également ne pas correspondre à l'idée que l'on se fait de la représentation étatique, et des fonctions officielles qui prennent place sous les ors des palais du XVIII^{ème} siècle. De plus, le mobilier peut passer pour une dépense somptuaire aux yeux d'un public réprobateur. C'est pourquoi, les Manufactures affichent une forme de détachement vis-à-vis de l'État, dans la mesure où elles se montrent autonomes dans les choix qu'elles opèrent. Aussi, le Mobilier national, comme les Manufactures communiquent beaucoup sur la dimension de mécénat de la part de l'État, et sur l'aspect de la continuité et la sauvegarde des traditions. Les rapports entre l'État et l'art contemporain, la capacité de ce dernier à faire respecter le premier, est une réponse à la sollicitation de l'adaptation à la scène artistique contemporaine. Les Manufactures doivent puiser des ressources dans leur histoire pour rendre recevable une production actuelle. Les Manufactures se font un devoir de produire un art contemporain satisfaisant, plaisant, et qui se réfère toujours à une forme de tradition. Les productions contemporaines doivent pouvoir s'intégrer dans les palais de la République, eux même chargés d'histoire, et donner une nouvelle image étatique, ce qui contraint les Manufactures à devoir proposer la création d'ensembles décoratifs qui puissent répondre à cette nécessité de donner une nouvelle image du pouvoir. Les décors intérieurs des palais républicains, au statut de monuments historiques nécessitent un art contemporain digne de pouvoir supporter la cohabitation. En d'autres termes, les ors républicaines ne sauraient souffrir un art contemporain qui n'est pas digne d'elles. Là réside la dualité, et le caractère traditionnel des Manufactures apparaît comme une concession qui rend l'art contemporain tolérable lorsqu'il est marié aux ors anciennes.

L'art contemporain, l'image qu'il véhicule au travers des institutions, fait souvent l'objet de dénigrement ou est vilipendé par un public qui ne voit en lui que de la subversion, à l'image d'artistes récemment exposés à Versailles. Le public tend donc à être un frein à la création, notamment pour la Manufacture de Sèvres, dernière à devoir subvenir en partie à ses besoins financiers par la vente de ses productions. Le goût du public est parfois assez fluctuant, nécessitant alors la Manufacture de Sèvres à devoir devancer des modes et à pouvoir réajuster rapidement l'édition de pièces décoratives.

La Manufacture de Sèvres, dans son rapport à l'État, fait l'objet d'un regard différent. Les services qui sont utilisés à l'Élysée par exemple sont souvent des rééditions de services anciens. Aussi, le *Service du Millénaire*, correspond parfaitement à l'aspect traditionnel de la Manufacture de Sèvres, un décor doré, sur fond bleu, qui plus est apposé sur une forme ancienne. Le choix opéré pour ce service fait indéniablement référence à la tradition de la Manufacture de porcelaine. Le décor contemporain correspond à de petits dessins très fins, dans la ligne artistique de l'artiste qui l'a créé. La discrétion du décor contemporain signifie qu'il ne doit pas être trop présent face au poids de la tradition. Les retards en matière de modernisation de la création artistique peuvent émaner de l'Etat, et de ses représentants. La création contemporaine dans les Manufactures est donc également tributaire des personnalités, notamment celle du Chef de l'Etat. Les goûts du Président de la République sont importants puisqu'ils conditionnent les éventuelles commandes en matière de meubles.

D'autres facteurs marquent en revanche, des changements en faveur d'une adaptation à la scène artistique contemporaine et à la modernisation des pratiques décoratives. Les avancées en la matière sont en premier lieu le fruit de personnalités qui ont vu dans les Manufactures, des institutions qui pouvaient correspondre à la nécessité d'offrir une nouvelle image du pouvoir, tout en assurant la pérennisation des savoirs faire ancestraux. Si l'action d'André Malraux est importante dans les orientations données au Mobilier national, il est important de prendre en compte le rôle déterminant de Jean Coural. Administrateur du Mobilier national, et des Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie de 1963 à 1991, c'est sur son idée, et en concertation avec le Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, André Malraux, qui avait pris ses fonctions au début de l'année 1959 qu'est né l'Atelier de Recherche et de Création. Installé au sein du Mobilier national, sa mission est de relever le défi de l'art contemporain en s'ouvrant à la nouvelle génération de créateurs, les designers. L'importance de cet organe est qu'il a permis au Mobilier national de répondre aux sollicitations d'autres institutions désireuses de développer des projets d'aménagements. Le Mobilier national a ainsi pu donner une nouvelle image de lui, plus ouverte sur le monde et au service d'un plus grand nombre. Lorsque Georges Pompidou arrive à l'Élysée en 1969, il comprend que l'Atelier de

Recherche et de Création peut répondre à son envie de faire entrer la modernité à l'Élysée, envie personnelle et envie politique de montrer une contemporanéité affichée. Le Président de la République a choisi Pierre Paulin, designer représentatif d'une nouvelle génération désireuse d'un nouvel art de vivre. La commande de Georges Pompidou pour l'Élysée manifeste une transgression dans les aménagements des palais de la République. Grâce à ce nouveau décor, Georges Pompidou offre à la France, une nouvelle image de la Présidence de la République, plus enracinée dans le temps présent. L'art contemporain, avec l'intervention de Yaacov Agam, permet au Président Pompidou de donner une nouvelle image de la fonction qu'il occupe et de créer une nouvelle image de l'État. Si l'État peut parfois mettre des freins à la création, il peut aussi lui offrir de grandes faveurs. Le Président de la République permet aussi aux Manufactures de s'orienter vers une modernisation des pratiques décoratives. Le Président François Mitterrand est le premier à avoir osé bouleverser le décor de son bureau du Salon Doré pour y installer un meuble contemporain. Jacques Chirac a aussi permis de donner une nouvelle image de la France et du Mobilier national lorsqu'il a commandé les sièges pour la tribune officielle du 14 juillet. Ces exemples montrent qu'il est possible, de la part d'un Président, de pousser les Manufactures à s'adapter à l'image du pouvoir. Jusqu'à ce que l'Élysée soit réaménagé, le mobilier s'était adapté à la fonction étatique et officielle. Désormais, c'est l'inverse, avec Georges Pompidou, les invités reçus dans ces appartements sont avant tout dans un environnement de Pierre Paulin et Yaacov Agam, tout comme François Mitterrand est installé avant tout dans des meubles contemporains. Ces choix, forts, donnent une image nouvelle du pouvoir.

La commande de Georges Pompidou correspond à la nouvelle image qu'il souhaite donner du Président de la République. Après la réforme constitutionnelle de 1962 – concernant particulièrement l'élection du Président de la République au suffrage universel direct – et la réélection de Charles de Gaulle en 1965. Georges Pompidou est un Président qui doit marquer la transition vers ce nouveau statut du le Président de la République. Ce nouveau mode de suffrage établit un lien direct entre les français et leur Président, qui prend une place de premier ordre dans la vie politique. En conséquence de quoi, l'image du Président s'en trouve métamorphosée. Pour asseoir cette nouvelle posture, Georges Pompidou doit

donner une nouvelle image du pouvoir et de la fonction présidentielle. Le Mobilier national et les Manufactures ont été selon lui aptes à répondre à cette sollicitation, cela prouve que le pouvoir décisionnaire peut être l'accélérateur de l'adaptation à l'art contemporain.

Force est de constater des allers et retours entre la tradition et la modernité. Il est difficile de déterminer clairement la situation du Mobilier national et des Manufactures dans l'une ou l'autre. En revanche, on constate des glissements entre tradition et modernité, ce qui donne lieu à des décalages.

Les Manufactures, de tissage notamment, ont régulièrement fait appel à des grands noms de l'art contemporain. Les artistes qui sont choisis le sont avant tout pour leur renommée sur la scène artistique, et pour l'éclairage que leur participation va apporter à l'institution. Les grands noms de l'art contemporain sont pour les Manufactures une forme d'image de marque. Pourtant, les Manufactures ont aussi contribué à l'orientation artistique de l'œuvre de certains artistes. De plus, les artistes qui sont sollicités, pour concevoir des modèles de tapisseries et de tapis, à partir des années 1960 aux Gobelins sont bien souvent des artistes déjà bien implantées dans le paysage artistique. De ce fait, les Manufactures œuvrent à une forme de reconnaissance du travail d'un artiste. Les choix contribuent à une forme d'institutionnalisation de l'art contemporain. Le décalage qui existe entre la scène artistique et l'activité des Manufactures montre que les artistes choisis sont déjà des artistes reconnus par le marché de l'art et les institutions. S'agissant indirectement des collections de l'État, se pose alors la question d'une forme d'officialisation de l'art contemporain et de ceux qui sont choisis pour le représenter. Il est difficile de pouvoir parler d'art officiel au sein des Manufactures, mais ces dernières participent à une institutionnalisation de l'art et des œuvres d'artistes qui ont été choisies pour collaborer à la réalisation d'une tenture. Par conséquent, il en ressort une forme de hiérarchisation de l'art contemporain. D'un côté, les artistes qui ne sont pas sollicités, dont les œuvres engagées ne peuvent correspondre à l'image d'universalité et de représentativité que les Administrateurs et les commissions d'achat se font de l'institution dont ils ont la charge. De l'autre côté, un art contemporain jugé apte à pouvoir entrer dans des collections de l'État. D'une manière générale, dès les années 1960, les choix

en matière d'art contemporain se sont très vite portés vers l'abstraction, plus valorisée par rapport aux artistes tapisseries héritiers de la tradition décorative.

Les décalages entre l'héritage de la tradition et l'ouverture aux grands noms de l'art contemporain ont donné lieu à une prolongation de l'art de la tapisserie, un autre renouveau qui fait suite à celui conduit par des artistes tapisseries comme Jean Lurçat ou Jean Picart Le Doux dans la décennie 1950. Des décalages sont aussi perceptibles dans les années 1960 dont le renouveau est aussi à considérer comme tel puisque dans ces années les Gobelins tissent une tapisserie d'après une peinture de Le Corbusier, peu de temps avant son décès. La Manufacture de Beauvais tisse des œuvres d'après Henri Matisse, et la Manufacture de Sèvres se contente de faire principalement exécuter des décors peints. En revanche, la Manufacture des Gobelins tisse en 1966 une tapisserie de Georges Mathieu. À cette date l'artiste est établi mais est encore dans la première partie de sa carrière. Très vite, le style de Georges Mathieu est adopté par les Manufactures. L'artiste dessine la nouvelle marque de la Manufacture de Sèvres, encore utilisée de nos jours, une pièce de dix francs en 1974 et des timbres postaux.

Les artistes contemporains ont permis une ouverture des Manufactures vers les pratiques contemporaines, laissant de côté d'autres pratiques purement décoratives. L'héritage de la tradition décorative de la tapisserie est relativement tombé en désuétude au profit d'artistes contemporains, qui certes ne sont pas rompus aux techniques du tissage, mais qui par leur œuvre et leurs recherches plastiques, apportent un regard toujours renouvelé sur les Manufactures. Avant la Seconde Guerre mondiale, les liens étaient proches entre les ateliers des Manufactures nationales et les ateliers d'Aubusson. Le Mobilier national faisait exécuter par les ateliers creusois des tissages pour ses propres collections. Pendant la guerre, les métiers parisiens sont transportés à Aubusson, en zone libre, pour y trouver refuge. L'histoire contemporaine des Manufactures nationales a été une histoire d'allées et venues entre des avancées vers l'adaptation à la modernisation et des freins à la création, avec des décalages. En revanche, le décalage entre la tradition et la modernité, qui s'apparente à un retard par rapport à la scène artistique, peut être perçu comme un moyen d'assurer la pérennité des Manufactures, le décalage devient alors un moyen de pérennisation.

Dans la chronologie, il y a véritablement un avant et un après Georges Pompidou. Lorsqu'il est élu en 1969, le Président a su mettre en œuvre un renouveau dont le Mobilier national avait besoin pour pouvoir s'adapter à la scène artistique et donner une nouvelle image de l'État. Les aménagements de Pierre Paulin à l'Élysée prouvent que la modernisation est possible. Les Manufactures peuvent s'adapter à l'art contemporain tout en conservant l'image d'institutions conservatrices de la tradition historique.

L'une des chances des Manufactures repose dans l'expérimentation. Ces dernières se trouvent en dehors des nécessités liées au marché, elles peuvent se permettre de prendre plus de temps au développement d'un projet artistique. Aussi, la destination des œuvres n'est pas le grand public. Par conséquent, il est possible d'oser, de transgresser pour permettre aux artistes d'aller plus loin dans leur démarche ou d'expérimenter de nouvelles tentatives. Dans cette démarche collaborative, les designers, praticiens des arts décoratifs, prennent une part importante face aux artistes principalement sollicités par les Manufactures de tissage et par la Manufacture de Sèvres.

De manière générale, dans bien des domaines, le tournant des années 2000 et la généralisation de l'informatisation a engendré un phénomène de dématérialisation, vers le tout numérique. Le décor et le meuble appartiennent au domaine du concret, du matériel. Or, il apparaît clairement notamment dans les mises en scènes destinées à la télévision, que la lumière, domaine de l'immatériel, tient une place de plus en plus importante. Ce n'est pas un phénomène nouveau, mais la lumière est de plus en plus travaillée. Les avancées technologiques dans le domaine des sources de lumière participent à ces changements. Les applications de la lumière dans la décoration et le mobilier se sont multipliées depuis le début du XXI^{ème} siècle. Ainsi, la structuration de l'espace passe par la mise en lumière afin qu'elle révèle le décor des moulures dorées, des objets savamment disposés et filmés sur certains plans. Durant les retransmissions télévisées, le décor paraît plus dépouillé, simplement aménagé avec des meubles utiles aux protagonistes. La lumière y tient une place beaucoup plus importante au point qu'on peut lui conférer une fonction meublante, procédant alors à une forme de dématérialisation du meuble.

Aujourd'hui, l'ouverture à l'art contemporain est un passage obligé pour les Manufactures où les collaborations avec des artistes actuels sont une récurrence. Les expositions mettent en avant le travail des artistes au sein des Manufactures et montrent, comme dans celle qui s'est tenue à Angers en 2010, les liens de l'interprétation entre le modèle de l'artiste et la tapisserie. Ces événements sont l'occasion pour les Manufactures de montrer une reconnaissance des pratiques actuelles et la place qu'elles occupent sur la scène artistique, tout en affirmant leur caractère traditionnel réactualisé et mis en service de l'art contemporain. Les liens entre tradition et modernité fut le propos tenu par l'exposition *Décor & Installations*, dans la Galerie des Gobelins entre 2011 et 2012. L'exposition voulait questionner les rapports entre les arts décoratifs, tradition artisanale et l'art contemporain par l'association de tapisseries et d'œuvres vidéo, d'installations d'artistes plasticiens. L'exposition propose une mixité entre les réalisations d'artistes ayant œuvré pour les Manufactures, des tapisseries de l'époque Moderne et d'autres mediums de l'art contemporain afin de les rassembler. L'idée était de proposer un questionnement entre l'image traditionnelle des Manufactures de tissage face à l'art contemporain, comme l'installation de Sheila Hicks *Secret de métier*, dont l'œuvre propose une dialectique entre la tapisserie, le textile, et la sculpturalité de ses pièces. Les liens entre l'artisanat et l'art contemporain s'en trouvent resserrés dans la mesure où les artistes interviennent de plus en plus dans le domaine de l'artisanat de luxe. Les artistes sont invités à poser un nouveau regard sur les techniques artisanales. La Manufacture de Sèvres œuvre dans ce sens puisqu'elle renouvelle les partenariats avec des artistes contemporains dans des coéditions d'œuvres d'artistes en porcelaine.

Les Manufactures, prouvent qu'elles peuvent s'adapter pour s'inscrire dans leur temps, en collaborant avec des artistes contemporains. L'activité artistique des Manufactures ou du Mobilier national montre qu'il est possible d'allier tradition officielle et art contemporain. La nouvelle image que donne l'art contemporain des fonctions étatiques n'est cependant pas mise en évidence. Dans les représentations officielles, l'art contemporain, présent par l'intermédiaire du mobilier reste peu visible au profit des ors anciennes des palais républicains. L'art contemporain, sans lui nuire, semble ne pas convenir totalement à l'image du

pouvoir. Lorsque l'art contemporain est présent durant les événements officiels, que ce soit des retransmissions télévisées ou des réceptions d'État, il apparaît par petites touches et non dans une globalité. L'art contemporain n'est jamais montré seul, il est toujours mis en relation avec un décorum ancien, ou faisant référence à l'idée de l'apparat. Pourtant, par le passé, l'État a cherché à mettre en avant la cause artistique contemporaine. L'exposition *La Force de l'art*, en 2006 et 2009, et qui prend le nom de *La Triennale* en 2012, voulait montrer la diversité de l'activité artistique de la France. Le but était aussi d'afficher l'image de marque de la France, son importance sur la scène artistique contemporaine. Indirectement, l'exposition montrait une image étatique de la France et des liens entretenus entre la politique et l'art contemporain, l'idée d'une image de marque de la France. Se pose alors la question de la spécificité française, d'un Colbertisme réactualisé où la France cherche à construire son statut artistique face aux autres pays. Colbert avait œuvré pour la France, contre les autres pays. L'image de marque des Manufactures est prédominante et tous les acteurs s'attachent à conserver cet esprit. Plus largement, la réputation des arts décoratifs français s'est fortement construite par l'intermédiaire d'institutions au caractère prestigieux, elles-mêmes enracinées dans l'époque Moderne. Si l'Académie française est gardienne de la langue, la Comédie française, le conservatoire des arts du théâtre, alors le Mobilier national et les Manufactures nationales pourraient être des gardiens des arts décoratifs et de l'art français.

Le Mobilier national et les Manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, tout comme la Manufacture de Sèvres sont membre d'une association qui compte parmi ses membres des maisons de luxe. Fondé en 1954 par Jean-Jacques Guerlain, le Comité Colbert s'est donné pour mission d'incarner le goût français et de faire rayonner, par l'association du luxe et de la culture, une image de l'art de vivre français.

BIBLIOGRAPHIE

I – SOURCES

A – Fonds d'Archives contemporains du sujet

Archives de la Manufacture de Sèvres

Série Pb :

Pb31

Pb 37 – Dossier 1 et Dossier 1 (b) : Conférence des chefs de service. Comptes rendus de réunions. Notes manuscrites. Comptes rendus de conférences.

Pb 37 – Dossier 3 : Comité artistique. Renseignements Généraux 1952 – 1956.

Pb 37 – Dossier 4 : 1954 – 1963. Liste d'artistes auxquels s'adresse la Manufacture de Sèvres pour demander des projets.

Pb 37 – Dossier 5 : Comité artistique. Dossiers spéciaux

Pb 37 – Dossier 6 : Comité artistique 1950

Pb 37 – Dossier 7 : Comité artistique 1951

Pb 37 – Dossier 8 : Comité artistique 1952

Pb 37 – Dossier 9 : Comité artistique 1953

Pb 37 – Dossier 10 : Comité artistique 1954

Pb 37 – Dossier 11 : Comité artistique 1955

Pb 37 – Dossier 12 : Comité artistique 1956

Pb 37 – Dossier 13 : Comité artistique 1957

Pb 37 – Dossier 14 : Comité artistique 1958

Pb 37 – Dossier 15 : Comité artistique 1959

Pb 37 – Dossier 16 : Comité artistique 1959

Pb 37 – Dossier 17 : Comité artistique 1960

Pb 37 – Dossier 18 : Comité artistique 1961

Carton M45 : Administration, correspondance avec la direction des Arts & Lettres : 1947 – 1963 et 1964 – 1971 ; correspondance avec l'architecte : 1964 – 1968. Dossier 2 et 3.

Série Vaa

Vaa 17 – Attributions 1936 – 1968.

Carton U51 – Dossier 2 : Coupures de presse.

Carton U55 (1) et (2) : Dépositaires v.1930 – 1950.

Carton U65 – Liasse 1 : Attributions Ambassades 1950 – 1960.

Archives du Mobilier National

Liasse MM 628 : Dossier de divers tissages de tapisseries 1934 – 1946.

Liasse MM 640 : Demande de renseignements : tapis, tapisserie, bibliographique 1966 – 1969

Liasse MM 641 : Demande de renseignements scientifiques : tapis, tapisserie, divers 1970 – 1973.

Liasse MM 644 : Demande de renseignements divers 1937 – 1961.
Liasse MM 829 : Rétablissement de la Manufacture de Beauvais à Beauvais.
Construction de la galerie musée de la tapisserie 1940 – 1976.
Liasse MM 1256 : Achats de cartons de tapisserie de 1942 à 1948.
Liasse MM 2157 : Commission achats arts décoratifs 1981. Prémption 1970 – 1976.
Liasse MM 2159 : Demandes créateurs années 1980.
Liasse MM 2145 : Classement août 1990. Informatique tapisserie 1974. Système descriptif des peintures 1976. Commission de l'informatique 1970. Mission de la Recherche, Conseil de la Recherche.

Archives Nationales

Carton 4AG/262 : Archives de la Présidence de la République.
Visite officielle de S.M la Reine Juliana des Pays-Bas & de S.A.R le Prince Bernard des Pays Bas du 23 au 26 mai 1950.

Carton 4AG/267 : Archives de la Présidence de la République.
Visite officielle du Président Tito & de Madame Tito en France du 7 au 11 mai 1956.

Carton 4AG/271 : Archives de la Présidence de la République.
Visite officielle de S.M la Reine Elisabeth II & de S.A.R le Prince Philippe d'Edimbourg les 8, 9, 10 et 11 avril 1957.

Carton 4AG/367 : Archives de la Présidence de la République.
Dossier dîners et réceptions.

Carton 4AG/368 : Archives de la Présidence de la République.
Dossier dîners et réceptions.

B – Archives audiovisuelles INA

(par ordre chronologique des diffusions télévisées)

20 décembre 1974

En direct de l'Élysée : Interview du Président Valéry Giscard d'Estaing.
<http://www.ina.fr/video/CAF91012646/en-direct-de-l-elysee-interview-du-president-valery-giscard-d-estaing-video.html>
Dernière consultation le 02/03/2015

4 février 1992

François Mitterrand répond agacé aux questions de PPDA.
<http://www.ina.fr/video/I09044706/francois-mitterrand-repond-agace-aux-questions-de-ppda-video.html>
Dernière consultation le 02/03/2015

14 juillet 1996

Extrait Chirac 2

<http://www.ina.fr/video/CAB96039276/extrait-chirac-2-video.html>

Dernière consultation le 2/03/2015

14 juillet 1998

Interview du Président de la République, Jacques Chirac.

<http://www.ina.fr/video/CAB98029177/interview-du-president-de-la-republique-jacques-chirac-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

14 juillet 2001

Interview du Président de la République Monsieur Jacques Chirac.

<http://www.ina.fr/video/2087696001/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-jacques-chirac-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

20 septembre 2007

Interview du président de la République, Monsieur Nicolas Sarkozy.

<http://www.ina.fr/video/3446315001/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-nicolas-sarkozy-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

29 novembre 2007

Interview du président de la République, Monsieur Nicolas Sarkozy.

<http://www.ina.fr/video/3499028002/interview-du-president-de-la-republique-monsieur-nicolas-sarkozy-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

24 avril 2008

En direct de l'Élysée : Entretien avec le président de la République Nicolas Sarkozy.

<http://www.ina.fr/video/3610246001/en-direct-de-l-elysee-entretien-avec-le-president-de-la-republique-nicolas-sarkozy-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

28 octobre 2011

ITW TV Sarkozy / réactions des politiciens.

<http://www.ina.fr/video/4574345001003/itw-tv-sarkozy-reactions-des-politiciens-video.html>

Dernière consultation le 02/03/2015

C – Thèses

AUFFRET, Anne-Lise, *Le Musée de la Manufacture de Sèvres. Progrès techniques, enjeux artistiques et pratiques savantes en France (1800 – 1914)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Dominique Poulot, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne, 2014.

BEAUGRAND FORTUNEL, Justin, *De Louis XIV à Vincent Auriol, les fonds du mobilier de campagne des souverains et chefs d'Etat conservés au Mobilier national*, thèse de doctorat en Histoire en préparation depuis 2014, sous la direction de Jean-François Belhoste, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes.

GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Arts et Etat sous la IIIème République, 1870 – 1940*, Université Paris I, 1988, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992.

LE DROGOFF, Agathe, « *Les Beaux-arts appliqués à l'industrie* » : *la Manufacture de Beauvais et ses peintres dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle*, thèse de doctorat en Histoire en préparation depuis 2014, sous la direction de Jean-François Belhoste, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes.

MAZIGHI, Ratiba, *Les peintres féminins de la Manufacture de Sèvres de 1850 à 1890. Une approche historique de l'émancipation des femmes par les arts*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Bruno Foucart et Antoinette Fay-Hallé, Université de Paris IV, 2011.

QUEQUET, Sébastien, *Entre Beaux-arts et industrie : l'engagement des peintres de salon dans les manufactures françaises de céramique : 1848 – 1891*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Rémi Labrusse, Université de Picardie Jules Verne, Amiens, 2012.

SEUX-TROUVET, Catherine, *Les vases de la Manufacture de Vincennes Sèvres des origines à l'Empire*, thèse de doctorat en Histoire de l'art, sous la direction de Bruno Foucart, Université de Paris IV, 2007.

TOTKA, Olga, *La création des services de table à la Manufacture de Sèvres durant la direction d'Alexandre Brongniart entre 1800 et 1847*, thèse de doctorat en Histoire de l'art en préparation depuis 2012, sous la direction de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV.

D – Catalogues d'Expositions

(par ordre chronologique des expositions)

1930, Paris

Catalogue des pièces exposées au musée de la Manufacture Nationale des Gobelins, Paris, Galerie des Gobelins, mai – juin 1930, Paris, éditions de la Manufacture des Gobelins, 1930.

1933, Paris

Œuvres d'artistes peintres et sculpteurs collaborateurs de la Manufacture de Sèvres, Paris, Galerie du Cygne, 9 juin – 1 juillet, Paris, Edition du Cygne, 1933.

1946, Paris

La tapisserie française du Moyen Âge à nos jours, Paris, Musée d'art moderne, 8 juin – 31 juillet 1946, Paris, Musées nationaux, 1946.

1947, Paris

Réalisations des Manufactures de l'Etat : Sèvres, Gobelins, Mobilier National, Beauvais, Savonnerie, Atelier Ecole d'Aubusson, Paris, 17 rue de la Paix, 16 mai – 16 juillet 1947, Paris, Arts et Industrie, Exposition Art Paris, 1947

1949, Paris

Quatre années de tapisserie française : Manufactures Nationales et Mobilier National, Paris, Musée d'art moderne, 6 juillet – 2 octobre 1949, Paris, édition des musées nationaux, 1949.

1952, Paris

Manufacture Nationales, Mobilier National, *Tapisserie française : 1949 – 1952*, Musée des Arts Décoratifs, novembre décembre 1952, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1952.

1964, Beauvais

Trois siècle de tapisserie de Beauvais, Hôtel de ville, Beauvais, 19 juin – 30 septembre 1964, Beauvais, s.e, 1964.

1966, Paris

Les Gobelins, trois siècles de tapisserie, Paris, Mobilier National, juin – octobre 1966, Paris, Mobilier National, 1966.

1968, Paris

Les assises du siège contemporain, Paris, Musée des Arts décoratifs, du 3 mai au 29 juillet 1968, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1968.

1969, Paris

COURAL, Jean (Pref.), *Vingt-cinq ans de tapisserie française. 1944 – 1969*, Ministère d'Etat Affaires Culturelles, Manufacture des Gobelins 24 octobre - 20 décembre 1969, Paris, Service de la création artistique, 1969.

1970, Paris

Meuble et sièges français d'aujourd'hui, Centre de Recherche Esthétique de l'Ameublement Contemporain, Paris, 1970.

1971, Paris

Design Français, Paris, Centre de Création Industrielle, du 22 octobre au 21 novembre 1971, Paris, Union Centrales des Artistes décorateurs, 1971.

1983, Paris

Habiter c'est vivre, Salon des Artistes Décorateurs 83, Paris, Grand Palais, 1983, Paris, Editions Alternatives, 1983

1984, Paris

Mobilier national : 20 ans de création, Paris, centre Georges Pompidou, 1984, COURAL, Jean, Paris, Mobilier National, 1984.

1986, Paris

Georges Pompidou et la Modernité, Paris, Editions du Jeu de Paume – Centre Georges Pompidou, 1986.

1987 – 1988, Boulogne-Billancourt,

Les Cent Chaises : 1887 - 1987, Boulogne-Billancourt, Centre Culturel, 1987 – 1988.

1987, Sèvres

L'Atelier de Recherche et de Création de la Manufacture de Sèvres : 1982 – 1987, Paris, Centre nationale des Arts Plastiques, 1988.

1987 – 1988, Paris

BRUNHAMMER, Yvonne, SARVER, Daniel, Galerie Alpha du Lion, *Meubles d'artistes*, 4 décembre 1987 – 13 février 1988, Paris, Galerie Alpha du Lion, 1987.

1988, Paris

Design Français 1960 – 1990 : trois décennies, Paris, Centre de Création Industrielle, Agence pour la Promotion de la Création Industrielle, Centre national des arts plastiques, 1988.

1988, Paris

L'atelier expérimental de recherche et de création de la Manufacture Nationale de Sèvres 1982-1987, Paris, Centre Nationale des Arts Plastiques, 1988.

1990, Paris

Styles : Les Années 90, Salon des Artistes Décorateurs 90, Paris, Grand Palais, 1990.

1990, Sèvres

Porcelaine 1990 : 1740 – 1990, 250^{ème} anniversaire de la Manufacture de Sèvres, Sèvres, Musée National de Céramique, 1990.

1993, Paris

GASTINEL-COURAL, Chantal et POSSEME, Evelyne (commissariat), *La République dans ses meubles : les années 25 à la Manufacture de Beauvais*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1993.

1993, Paris

Design, miroir du siècle, Paris, Grand Palais, du 19 mai à juillet 1993, NOBLET de, Jocelyn (dir.), Ministère de la Culture et de la Francophonie et la délégation aux Arts Plastiques. Paris, 1993.

1994, Beauvais

GASTINEL – COURAL, Chantal, *Les Gobelins Beauvais, 50 Tapisseries 1964 – 1994*, Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Délégation aux arts plastiques, 1994.

1995, Bordeaux, Roanne

François Imhoff, un décor pour Sèvres, Bordeaux, Roanne, Musée des Arts Décoratifs de Bordeaux, 1995.

1996, Antony

Manufacture de Sèvres : pièces contemporaines, Antony, Maison des Arts, 29 mars – 22 avril 1996, Antony, Maison des Arts, 1996.

1997, Beauvais

Le Mobilier National et les Manufactures des Gobelins et de Beauvais sous le V^o République : Commandes et achats, 1997, Centre national des Arts Plastiques, SAMOYAUULT Jean-Pierre (dir.), BADETZ Yves, ESTEVE Jean, SAMOYAUULT-VELET Colombe, Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie, 1997.

1997, Boulogne-Billancourt

Design Français : l'Art du mobilier 1986 – 1996, Boulogne-Billancourt, Centre Culturel, 1997.

1998, Sèvres

Portanier : un magicien des couleurs, Sèvres, Musée national de Céramique, 2 octobre – 21 décembre 1998, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

1999, Paris

Georges Pompidou et la Modernité, Paris Galerie du Jeu de Paume, 1999.

1999 – 2000, Paris

La Manufacture des Gobelins dans la première moitié du XX^{ème} siècle : de Gustave Geoffroy à Guillaume Janneau, 1908 – 1944, Beauvais, Galerie Nationale de la Tapisserie, 1^{er} juillet 1999 – 6 mars 2000, SAMOYAUULT, Jean-Pierre, SAMOYAUULT-VERLET, Colombe, VITTET, Jean, Paris, Beauvais : Centre national des arts plastiques Galerie nationale de la tapisserie, 1999.

2000, Beauvais

A travers les collections du Mobilier National (XVI^{ème} - XX^{ème} siècle), Centre national des arts plastiques, Administration générale du Mobilier national, SAMOYAUULT Jean-Pierre (dir.), Beauvais, Galerie nationale de la Tapisserie, 2000.

2000, Paris

A travers les collections du Mobilier National XVI^{ème} – XX^{ème}, Paris, Galerie des Gobelins – Mobilier National, 2000, SAMOYAUULT, Jean-Pierre (dir), Centre national des arts plastiques, Administration Générale du Mobilier National, 2000.

2000, Paris

L'Ecole Française, Paris, Via, Salon du Meuble, 2000.

2001, Paris

La Collection de design du Centre Georges Pompidou, Marie-Laure Jousset, Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001.

2001, Paris

SAMOYAULT, Jean-Pierre (commissariat), PLAYE, Philippe, *Gobelins, Beauvais, Savonnerie, Dix années de tissage, 1991 – 2001*, Galerie Nationale de la tapisserie, Beauvais, 16 octobre 2001 – 15 mai 2002, Paris, Centre National des Arts Plastiques, s.d.

2001, Paris

Plaidoyer pour le mobilier contemporain, L'atelier de Recherche et de Création du Mobilier National, 1964 – 2000, Beauvais, Galerie nationale de Beauvais, du 15 mars au 15 septembre 2001, ZUBER-CUPISSOL Myriam (dir.), Paris, Centre national des Arts plastiques, Administration générale du Mobilier national, 2001.

2001 – 2002, Beauvais

Gobelins, Beauvais, Savonnerie : dix années de tissage, 1991- 2001, Beauvais, Galerie nationale de la tapisserie, 16 octobre 2001 – 15 mai 2002, SAMOYAULT, Jean-Pierre, PLAYE, Philippe, Paris, Centre national des Arts Plastiques, 2001.

2002 – 2003, Beauvais

SAMOYAULT, Jean-Pierre, *L'art abstrait et la tapisserie, collection du Mobilier national*, Galerie nationale de la Tapisserie, 15 octobre 2002 – 15 avril 2003, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Centre national des Arts plastiques, 2002.

2004, L'Isle-sur-la-Sorgue

La Création contemporaine à la Manufacture nationale de Sèvres, L'Isle-sur-la-Sorgue, Maison René Char, 20 mars – 20 juin 2004, L'Isle-sur-la-Sorgue, Campredon art et culture, Maison René Char, 2003.

2004, Paris

Mobilier national : 40 ans de création, Paris, Palais de la Porte Dorée du 10 octobre 2004 au 16 janvier 2005 et Saint-Étienne, Musée de l'Art et de l'Industrie du 6 novembre 2004 au 10 janvier 2005, Paris, Mobilier national et manufacture des Gobelins, de Beauvais et de la savonnerie – Réunion des Musées Nationaux, 2004.

2006, Sèvres

ZENON, Sophie, (dir.), *La terre transfigurée, 250 ans de porcelaine de Sèvres*, Sèvres Espace Loisirs et Centre National d'études pédagogiques, 15 septembre – 12 novembre 2006, Paris, Editions Paradox, 2006.

2006, Sèvres

Années 50, L'effet céramique, Manufacture Nationale de Sèvres, 22 septembre – 30 novembre 2006, Paris, Editions courtes et longues, 2006.

2007, Paris

MASSE-BERSANI, Marie-Hélène, ZUBERT-CUPISSOL, Myriam, MILLE, Jean-Noël, *Dix années de création 1997 – 2007 : tapisseries, tapis, mobilier collections du Mobilier national*, Paris, Galerie des Gobelins 12 mai 2007 – 30 septembre 2007, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

2007, Paris

Fastes du pouvoir : objets d'exception, XVIII^{ème} – XIX^{ème}, Paris, Galerie des Gobelins 12 mai 2007 – 30 septembre 2007 Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

2007, Madrid – Bordeaux

André Lhote, Madrid : Fundación MAPFRE, 23 janvier – 18 mars 2007, Bordeaux : Musées des Beaux Arts, 5 avril – 3 septembre 2007, Madrid, Fundación MAPFRE, 2006.

2008, Paris

Pierre Paulin, le Design au pouvoir, Collections du Mobilier national, Galerie des Gobelins du 27 janvier au 28 juillet 2008, Réunion des Musées Nationaux, Mobilier national.

2009, Paris

Elégance et modernité 1908 – 1958, Paris, Galerie des Gobelins, 4 mai – 26 juillet 2009, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2009.

2009, Paris

José Lévy, Mousse de Sèvres, Paris, Galerie de la Manufacture, 2009, Paris, Beaux-arts Magazine éditions, Manufacture Nationale de Sèvres, 2009.

2010, Angers

Manufactures Nationales, Gobelins, Beauvais, Savonnerie, de 1960 à nos jours, Angers, Musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, 2010.

2011, Issoudun

Tapisserie et cartons d'artistes du XX^{ème} siècle des collections du Mobilier National, Issoudun, Musée de l'Hospice Saint Roch, 2011

2011, Paris

Artémis et les Nymphes, Paris, Musée Rodin, 21 octobre-31 décembre 2011, *passim*. Petit journal de l'exposition, Paris, Musée Rodin, 2011.

2012, Paris

Décor et installation, Paris, Galerie des Gobelins, 8 octobre 2011 – 15 avril 2012, Paris, Dilecta, 2011.

II – Articles

S.N., « Les commencements de la Manufacture royale de Beauvais, 1664 – 1705 », *La Gazette des Beaux Arts*, 1964.

S.N., « L'Art moderne et le président », *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1970.

S.N., « Le goût moderne s'impose à l'Elysée », *Le Monde*, 16 février 1972.

S.N., « Le Mobilier National », *Monument Historique*, n°190, novembre décembre, 1993, p. 8 – 71.

S.N., « Elysée, le retour du fauteuil présidentiel », *Agence France Presse*, 31 décembre, 2014.

ABRAM, Joseph, BADETZ, Yves, DUPUIS-BAYLET, Marie-France, GADY, Alexandre, GAILLEMIN, Jean-Louis, GAUTIER, Jean-Jacques, HOCHET, Jean-Pierre, JARRASSE, Dominique, MAEREL, Marie-Jo, MIDAN, Jean-Paul, PREAUD, Tamara, REYNIES de, Nicole, VETOIS, Isabelle, « Le Mobilier National et les Manufactures Nationales », *Jardin des Arts*, n°20, juin 1956, p.8 – 108.

ALBIS d', Antoine, Sèvres, « La manufacture explorée par un céramiste », *Revue céramique et verre*, n°114, Septembre – octobre 2000.

ANBERT, Camille, « La manufacture de Sèvres », *Réalités*, n°71, décembre 1951, p.85-90.

BARBIER-SAINTE-MARIE Alain, « Le Mobilier National, un garde meuble tourné vers le futur », *L'estampille*, n°9, 1970, p.24-31.

BARBIER-SAINTE-MARIE Alain, « Le CREAC au Mobilier National », *Meubles et décors*, n°865-866, octobre 1970, p.28.

BARBIER-SAINTE-MARIE Alain, « *Le Mobilier National, au centre du mobilier contemporain* », Bureaux de France, n°74, juin 1972, p. 29-32.

BASHER Roger, « Qu'est ce que le Mobilier National », *Plaisir de France*, n°184, octobre, 1953, p. 16-23.

BOMMELAER, Claire, « Les Présidents passent, les bureaux restent », *Le Figaro*, 8 juin 2012.

BRUNET, Marcelle, « La Manufacture Royale de Sèvres », *L'œil*, n°63, Mars 1960, p. 60-71.

BRUNET, Marcelle, « Sèvres, Manufacture Nationale », *Médecine de France*, n°129, 1962, p.17-32.

CHAMPENOIS Michèle, « Pour encourager la création française. Les habits neufs de l'Elysée », *Le Monde*, 6 septembre 1983.

CHAMPENOIS Michèle, « En avant première. Les Elus de l'Elysée », *Maison Française*, n°375, mars 1983, p.30-31.

CLEMENT Jean-Claude, « L'univers politique de M. Georges Pompidou », *Réalités*, juin 1970.

COURAL Jean, « Le Mobilier National », *Revue de l'Ameublement et de l'Environnement*, n°6, juin 1973, p.65-69.

COURAL Jean, « Organisation, méthodes et techniques. Sur le mobilier des administrations publiques. Mobilier National. Un bilan de l'Atelier de recherche et de Création 1964-1971 » *La Revue Administrative*, n°6, juin 1973.

COURAL, Jean, « Le Mobilier National », *Trouvailles*, n°18, juillet – août 1979, p.32-37.

COURAL, Jean, « Matisse et les Manufactures des Gobelins et de Beauvais. Notes et documents », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, p.253 – 271.

COURAL Jean, GASTINEL COURAL Chantal, « L'Elysée histoire et décors depuis 1970 », *Dossier de l'Art*, n°23, avril mai 1995.

COURAL Jean, « Le Mobilier National », *Trouvailles*, n° 18, juillet août, 1997, p.32-37.

DONNER, Christophe, « Entretien avec Pierre Soulages », *Le Monde* 2, 3 février 2007, p.48-52.

FROISSART, Rossella, « Les arts décoratifs au service de la nation », *Lettre du séminaire de sciences Po*, n°6 17 juin 2005, Centre d'Histoire de Science Po, Paris, 2005, p.1-3.

FROISSART, Rossella, « Guillaume Janneau, un antimoderne pour un art décoratif cubiste », *Du romantisme à l'Art Déco, lectures croisées, mélanges offerts à Jean-Paul Bouillon*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.231-247.

FROISSART, Rossella, « La tapisserie dans l'entre-deux-guerres, entre artisanat et grand décor », *Archéothéma*, n°20, numéro spécial, Paris, 2012, p.50-55.

FROISSART, Rossella, « Une nouvelle "querelle de la tapisserie" ? Peintres et liciers au temps de l'Art Déco. », *La Revue de l'Art*, n°187 / 2015-1, Paris, Orphys, 2015.

FROISSART, Rossella, « La tapisserie des XIXème et XXème siècles : l'artiste au métier », *303 arts, recherches, créations*, n°135, numéro spécial : Tapisseries et tentures, 2015, p.20-29.

GAILLEMIN Jean-Louis, « L'Atelier de Recherche et de Création. Entretiens avec Jean-Yves Bobe » *Monuments Historiques*, n°190, Novembre Décembre 1993, p.65-71.

GAILLET Geneviève, « Le style contemporain s'installe à l'Elysée... », *Le Figaro*, 15 février 1972.

GERMAIN Christiane, « Pierre Paulin », *Intramuros*, février 1986, p. 33-35.

GRANGER, Catherine, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, [En ligne], 22 | 2001, mis en ligne le 28 juin 2005, URL : <http://rh19.revues.org/288> ; DOI : 10.4000/rh19.288.

GUILMIN, Soazig, « Eclectiques Républiques », *Sèvres, Revue de la Société des Amis du Musée National de Céramique*, n°19, octobre 2010, p. 125-131.

HOUDARD Geneviève, « Trait d'union entre designers et industriels, le Mobilier National assume le risque de la création », *Les Echos*, 8 mars 1972.

JANNEAU, Guillaume, « L'avenir de la tapisserie », *La Renaissance littéraire, politique et artistique*, 5 août 1922.

JARRY Madeleine, « De Louis XIV à la V^e République, le Mobilier National », *Jardin des Arts*, n°20, juin 1956.

LAURIN, Isabelle, « Sèvres au féminin », *L'estampille, Objet d'Art*, n°399, février 2005.

LELIEVRE Marie-Dominique, « Des Meubles pour l'Elysée », *Le Matin*, 29 août 1983.

LELOUP Michèle, « Affaires d'Etat », *L'Express*, 28 septembre 4 octobre 1984, p.16-19.

LEMAIGRE-GAFFIER, Pauline, « Stéphane Castelluccio, *Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2004. » Paris, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 2/2009 (n°56-2), p.229.

LENIAUD, Jean-Michel, « *Marie-Claude Genet-Delacroix, Arts et Etat sous la II^{ème} République, le système des Beaux-arts*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1992 », Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, vol. 152, n°1, 1994, p.258-261.

LILIOM, « Pierre Paulin, le style Elysée », *Libération*, 30 janvier 1986.

MASTEAU Pierre, « L'Atelier de Création du Mobilier National » *Revue de l'Ameublement*, n°8, octobre 1968, p.279-291.

MASTEAU, Pierre, « Le Mobilier National malgré les temps d'austérité reste imprégné de l'esprit Grand Siècle », *Revue de l'ameublement et des industries du bois*, n°7, 47^{ème} année, août – septembre 1959, p.131-146.

MASTEAU, Pierre, « Le Mobilier National, un centre de création du mobilier contemporain », *Bureaux de France*, n°74, juin 1972.

MASTEAU, Pierre, « Atelier de recherche et de Création du Mobilier National, avec ou sans la profession », *Revue de l'ameublement et des industries du bois*, n°8, 56^{ème} année, octobre 1968, p.279-291.

MASTEAU, Pierre, « Les sièges que n'ont pas vus les 38.000 visiteurs qui ne purent s'asseoir aux « Assises du siège contemporain » », *Revue de l'ameublement et des industries du bois*, n°8, 56^{ème} année, octobre 1968, p.93-98.

MICHEL Jacques, « Le Président de la République et Mme Pompidou ont visité les Manufactures nationales », *Le Monde*, 15 octobre 1969.

PICARD Denis, « Sottsass en force », *Connaissance des Arts*, n°506, mai 1994, p.10.

POMPIDOU Georges, « Déclarations sur l'Art et l'Architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972.

POULOT, Dominique, « Surveiller et s'instruire : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, N°1, vol.57, 2002, p. 213-215.

PRAT, Jean-H., « La vogue actuelle des anciens Gobelins », *Revue de l'ameublement et des industries du bois*, n°6, 47^{ème} année, juin – juillet 1959, p.137-141.

REVEL Jean-Pierre, « les défaillances du Mobilier National », *Connaissance des Arts*, n°84, février 1959.

SALVY Claude, « Le Mobilier National au contemporain », *L'Officiel de l'ameublement*, n°314, octobre 1977, p.134-135.

SCHOTTER, Bernard, « Mobilier National et Monuments historiques, un renouveau de la commande publique », *Revue scientifique et technique des monuments historiques*, semestriel 1, 2012, p.68, 69.

SHNEIDER Pierre, « Le Mobilier National choisit la liberté », *L'Express*, 3-9 novembre 1966.

SCHNEIDER, Vanessa, « Le pouvoir de l'accessoire », *M Le magazine du Monde*, n°158, 4 avril 2015.

VAISSE, Pierre, « Sur la tapisserie contemporaine », *Info d'Histoire de l'art*, 1965/2, p.61-73.

VAISSE, Pierre, « La querelle de la tapisserie au début de la II^{ème} République », *Revue de l'Art*, n°22, 1973, p.66-80.

VAISSE, Pierre, « Le conseil supérieur de perfectionnement des Manufactures nationales sous la II^{ème} République », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, année 1974, p.151-171, 1975.

VAISSE, Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 1 | 1985, mis en ligne le 20 juin 2005, URL : <http://rh19.revues.org/6> ; DOI : 10.4000/rh19.6

VAISSE, Pierre, « De l'art décoratif à l'art moderne », *Art social und art industriel. Funktionen der kunst im Zeitalter des Industrialismus*, éd. H. Pfeiffer, H.-R. Jauss, F. Gaillard, Munich, Fink Verlag, 1987, p.331 – 343,.

VAISSE, Pierre, « La tapisserie au XIX^{ème} siècle, de la crise au renouveau », *L'archéothéma*, n°20, avril 2012 La tapisserie en France du Moyen-âge à nos jours, p.44-49, 2012.

III – Bibliographie

Mobilier National

SAMOYAUULT, Jean-Pierre, BADETZ, Yves, ESTEVE, Jean, SOMOYAUULT-VERLET, Colombe, *Le Mobilier National et les Manufactures Nationales des Gobelins de Beauvais et de la Savonnerie sous la IV^{ème} République, commandes et achats*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1997.

SAMOYAUULT, Jean-Pierre, *A Travers les collections du Mobilier national XVI^{ème} siècle – XX^{ème} siècle*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2000.

GLEIZES, Henri, *Dans les coulisses du Mobilier National*, Paris, Orban, 1983.

LACHAT, Raymond (dir.), *Mobilier National, Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie*, Paris, Mobilier National, Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 1993

WOLKOWITCH G., *Le Mobilier National, les manufactures nationales*, Paris, La Documentation Française, 1978.

Manufacture des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie

Les commencements de la Manufacture royale de Beauvais 1664 – 1705, Paris, Gazette des Beaux Arts, 1964.

Manufacture Nationale des Gobelins, *Etat de la fabrication de 1900 à 1990*, extrait du bulletin du C.I.E.T.A., n°68, Paris, centre national des Arts Plastiques, s.d.

COURAL, Jean, *Les Gobelins, Beauvais, la Savonnerie*, Paris, Morancé, 1976.

COURAL, Jean, *La Manufacture Royale de Beauvais*, Paris, Editions de la Caisse nationale des Monuments historiques, 1977.

COURAL, Jean, *La Savonnerie de Lodève*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, 1991.

COURAL, Jean, GASTINEL-COURAL, Chantal, *Beauvais, Manufacture Nationale de Tapisserie, Paris*, Centre National des Arts Plastiques, Mobilier National, 1992.

DARDEL, Jean-Jacques de, ZINK, Michel, *1633, le renouvellement de l'alliance avec le roi de France : histoire et tapisserie*, coll. Empreintes suisses en France, Genève, Paris, Labor et Fides, P.U.F., 2013.

GRYNPAS NGUYEN, Alberte, *Tapisseries d'artistes contemporains : Manufacture nationales, Gobelins, Beauvais, Savonnerie de 1960 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2006.

LACHAT, Raymond (dir.), *Mobilier National, Manufacture Nationale des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie*, Paris, Mobilier National, Manufacture des Gobelins, de Beauvais et de la savonnerie, 1993.

NICLAUSSE, Juliette, JANNEAU, Guillaume (avant-propos), *Musée des Gobelins, 1939 : de la tapisserie décor à la tapisserie peinture*, Paris, Editions des Bibliothèques Nationales de France, 1939.

TURGAN, Julien, *Les grandes usines de France : tableau de l'industrie française au XIX^{ème} siècle*, Les Gobelins à Paris, t.1, Paris, 1898.

Manufacture de Sèvres

S.N., *Les œuvres de la Manufacture Nationale de Sèvres : 1738 – 1932*, Paris, Lapine, s.d.

S.N., *Manufacture Nationale de Sèvres*, Sèvres, Manufacture Nationale de Sèvres, 1984.

S.N., *Années folles et art déco, le renouveau*, Paris, Editions Courtes et Longues, coll. Sèvres, une histoire céramique, 2007.

ALBIS d', Antoine, *Traité de Porcelaine de Sèvres*, Dijon, Faton, 2003.

BLONDEL, Nicole, PREAUD, Tamara, *Manufacture Nationale de Sèvres. Parcours du blanc à l'or*, Charenton, Flohic Editions, 1996.

BRUNET, Marcelle, *Les marques de la Manufacture Nationale de Sèvres*, Paris, Gérard le Prat, 1953.

DESPRAT, Jean-Paul, *Bleu de Sèvres 1759 – 1769*, Paris, Juin 2006, Seuil.

JEAMMET, Violaine, *Comment reconnaître une porcelaine de Sèvres du XVIII^{ème} siècle*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2007.

GAUTHIER, Serge (préf.), *Manufacture Nationale de Sèvres*, Paris, Cahier de la céramique, du verre et des arts du feu, 1976.

MATHIEU, Jean (dir.), *La Porcelaine de Sèvres*, Paris, Editions du Chêne Hachette, 1982.

MIDANT, Jean-Paul, *Sèvres, La manufacture au XX^{ème} siècle*, Paris, Aveline, 1992.

PINOT de VILLECHENON, Marie-Noëlle, *Sèvres : une collection de porcelaine, 1740 – 1992*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée National de Céramique, 1993.

SANDIER, A. (dir.), LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, G. (dir.), *Formes et décors modernes de la Manufacture Nationale de Sèvres*, Paris, Massin, 1990.

SAVREUX, Maurice, *La Manufacture Nationale de Porcelaine de Sèvres*, Paris, s.e., 1947.

TURGAN, Julien, *Les grandes usines de France : tableau de l'industrie française au XIX^{ème} siècle*, Nouvelle fabrique de Sèvres, t.11, Paris, 1898.

Actes de Colloque

GROSHENS Jean-Claude, SIRINELLI Jean-François, *Culture et action chez Georges Pompidou*, actes du colloque des 3 et 4 décembre 1998, Paris, P.U.F., 2000.

Georges Pompidou et la modernité, les tensions de l'innovation, 1962 – 1974, actes du colloque des 18 et 19 mars 2005, Assemblée Nationale, dirigé par Pascal Griset, Berne, Peter Lang, 2006.

Ouvrages généraux

ANARGYROS Sophie, *Le Mobilier français 1980...*, Paris, Via – Editions du Regard, coll. Intérieurs, 1983.

ANARGYROS Sophie, *Le Style des années 80, Architecture, Décoration, Design*, Marseille et Paris, Editions du Rivages, coll. Styles, 1986.

BARRE-DESPOND Arlette, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Paris, Editions du Regard, 1983.

BERTRAND, Pascal-François, JOUBERT, Fabienne, LEFEBURE, Amaury, *Histoire de la tapisserie du Moyen-âge à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

BONNY Anne, *Les Années 60*, Paris, Editions du Regard, 1983.

BONNY Anne, *Les Années 70*, Paris Editions du Regard, 1993.

BONNY Anne, *Les Années 80*, Paris, Editions du Regard, 1995.

BONNY Anne, *Les Années 90*, Paris, Editions du Regard, 2000.

BONNY Anne, *Meubles et décors des années 60*, paris, Editions du regard, 2003.

BRAUNHAMMER Yvonne et PERRIN Marie-Laure, *Le Mobilier français, 1960-1998*, Paris, Charles Massin, 1998.

BURE de, Gilles, *Le Mobilier français 1965-1979*, Paris, Via : Editions du Regard, coll. Intérieurs, 1983.

CAMUS, Renaud, *La Commande publique*, Paris, POL, 2007.

CASTELLUCCIO, Stéphane, *Le Garde-Meuble de la Couronne et ses intendants du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle*, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2004.

CHEVREUL, Michèle-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, [etc.]*, rééd., Paris, L. Laget, 1969.

COLIN Christine, *Situation du design français*, Paris, Flammarion, 1988.

DECELLE Philippe, HENNEBERT Diane, LOZE Pierre, *L'Utopie du Tout Plastique, 1960-1973*, Bruxelles, Fondation pour l'Architecture, 1994.

FAVARDIN, Patrick, *Steiner et l'Aventure du Design*, Paris, Norma, 2007

FIELD Charlotte et Peter, *1000 Chairs*, Cologne, Taschen, 1997.

FIELD Charlotte et Peter, *les classiques du mobilier contemporain*, Paris, Thames and Hudson, 1991.

FLECK, Robert, *Etat des Lieux : Commande Publique en France, 1990 – 1996*, Paris, Centre National des Arts Plastiques, Editions du Regard Seuil, 1996.

GARNER Philippe, *Les Arts Décoratifs, 1940-1980*, Paris, Bordas, 1982.

GLEIZES Henri, *Dans les coulisses du Mobilier National*, Paris, Olivier Orban, 1983.

GOLAN, Romy, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927 – 1957*, New Haven & New York, Yale University press, 2009.

GUIDOT Raymond, *Histoire du design, 1940-1990*, Paris, Hazan, 1994.

GUIDOT Raymond, *Design carrefour des arts*, Paris, Flammarion, 2003.
SEMBACH Klaus-Jürgen, *Contemporary Furniture : an international Review of Modern Furniture, 1950 to the present*, Londres, The Design Council, 1982.

LEVITTE Agnès, ROUARD Margo, *100 Objets quotidiens made in France*, Paris, Agence pour la Promotion de la Création Industrielle / Syros-Alternatives, 1987.

MATHEY François (dir.), *Au Bonheur des formes, Design français 1945-1992*, Paris, Editions du Regard, 1992.

MONIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France, de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio Inédit histoire, 1995.

NOBLET DE Jocelyn, *Design : le geste et le compas*, Paris, Somogy, 1988.

NURIDSANY Michel, *La Commande publique*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. Enjeux-Culture, 1991

ORY Pascal, *L'Aventure culturelle française : 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, p.220.

POISSON Georges, *L'Elysée : histoire d'un palais, de la Marquise de Pompadour à Valérie Giscard d'Estaing*, Paris, Perrin, 1979.

POMPIDOU Claude, *L'Elan du cœur : propos et souvenirs*, Paris, Plon, 1997.

POULOT, Dominique, *Surveiller et s'instruire : la Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

Monographies d'artistes

BOUROULLEC Erwan et Ronan, *Ronan & Erwan Bouroullec*, Paris, Phaidon, 2003.

BRAUNSTEIN Chloé et JOLLAN Françoise, *Atelier A*, Paris, Norma, 2003.

CALLOWAY Stephen, BAUDOT François, LEMAIRE Gérard-Georges, *Elisabeth Garouste et Mattia Bonetti*, Marseille, Michel Aveline, 1990.

CHAPOUTOT Anne, *Pierre Paulin, un univers des formes*, Paris, Du May, 1992.

PRADEL Jean-Louis, *Willmote, Interieur Design*, Milan et Paris, Electra France, 1988.

RAMBERT Francis, *Jean-Michel Willmotte*, Paris, Editions du Regard, 1996.

RADICE, Barbara, *Ettore Sottsass, a critical biography*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

ROUSSEAU François-Olivier, *Andrée Putman*, Paris, Editions du Regard, 1989.

TASMA-ANARGYROS Sophie, *Andrée Putman*, Paris, Norma, 1997.

VEDRENNE Elisabeth, FEVRE Anne, *Pierre Paulin*, Dis Voir, coll. Design, 2001.

VEDRENNE Elisabeth, *Pierre Paulin*, Paris, Assouline, coll. Mémoire du style, 2004.

ZUBER-CUPISSOL, Myriam, *Vincent Dupont-Rougier, bureau pour un ambassadeur*, Suresnes, Bernard Chauveau, 2010.

Films

LE PAIGE, Hugues, *Le Prince et son image*, Les films du Paradoxe, 2011.

ROTMAN, Patrick, *Le Pouvoir*, Kuiv Production, 2013.

ANNEXES & ILLUSTRATIONS

Sommaire

Annexes.....	2
- Correspondances d'artistes... ..	2
- Registre des attributions	7
- Liste des artistes représentant la France à la Biennale de Venise de 1948 à 2015.....	8
- Manufacture des Gobelins - Etat de la fabrication de 1945 à 1991....	11
- Liste des directeurs et administrateurs des Manufactures nationales et du Mobilier national.....	34
- Index des noms d'artistes... ..	35
Illustrations	42
Table des Illustrations.....	134

ANNEXES

Correspondances d'artistes.

7d17d1
12-10-53

GIACOMETTI
Paris le 9 octobre 1953

Monsieur le Directeur
de la Manufacture de Sèvres

Monsieur **NON**

Je vous remercie pour votre
très aimable lettre trouvée
en rentrant dernièrement
à Paris et je vous prie de
vouloir bien m'excuser de
ne pas vous avoir répondu
plus tôt,

Je vous remercie surtout
d'avoir pensé à moi pour
collaborer avec la Manufacture
de Sèvres mais je regrette beaucoup
étant pris et encore pour
des mois, par des sculptures
et des peintures qui me

Annexe 1 : Alberto Giacometti – 7.04.74 – Recto.

donnent beaucoup de mal
que cela ne soit pas possible
pour cette année,
Dès que je serai plus libre
j'aimerais visiter la Manufacture
et voir avec vous ce que
je pourrais faire dans ce
domaine,
En vous remerciant encore
je vous prie de croire,
Monsieur, à mes sentiments
les plus distingués
Alberto Giacometti

Annexe 2 : Alberto Giacometti – 7.04.1974 – Verso.

Le 19 Avril 1950

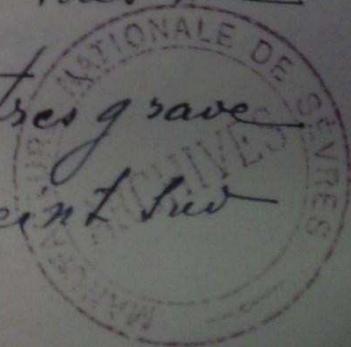
- Monsieur le Directeur

Je vous remercie d'avoir
pensé à moi pour vos projets -
mais

il n'y avait aucun autre
papier dans votre lettre -
vide absolu -

mais comme je ne comprends
rien à ce que vous me
demandez
ce n'est pas très grave

J'ai déjà écrit sur
pare laine



Annexe 3 : Marie Laurencin - 9.04.1950 - Recto.

Laissee à ma propre
initiative
à soixante - six ans
les mots projet
et présentation
ne me disent rien
qui vaille -

Avec l'expression
de mes remerciements

Marie Laurencin

7 rue Masseran 7^e arr^t

Annexe 4 : Marie Laurencin - 9.04.1950 - Verso.

887#
8.7.54

le 6. 7. 1954

~~Quise~~

Zadkine
100. RUE DASSAS PARIS VII
DANTON 91-30

les Arques (LOT)

Cher Monsieur Baudry

Je reçois votre aimable invitation
d'assister le 9. 7 à la réunion de C. A.
C. Comme vous savez, je suis de
depuis peu, à la campagne
Je le regrette et espère vous voir
en automne à partir d'octobre

Recevez Cher Mr Baudry mes
salutations cordiales

O. Zadkine

Annexe 5 : Osip Zadkine - 6.07.1954.

Liste des artistes représentant la France à la Biennale de Venise de 1948 à 2015.

1895 – Première Exposition internationale des beaux-arts de la ville de Venise

1912 – Construction du pavillon français.

1895 à 1938 - La France ne manque pas une seule Biennale

1940 – Participation avortée de la France

1942 – Une biennale est organisée

1948 – Première biennale après la Seconde Guerre mondiale.

Commissaire Raymond Cogniat (jusqu'en 1960).

Yves Alix, Jean Aujame, Emmanuel Auricoste, Jean Bazaine, Adolphe Beaufrère, Camille Berg, Jean-Eugène Bersier, Jean Bertholle, Jacques Beurdeley, Robert Bonfils, Jacques Boullaire, Georges Braque, Maurice Brianchon, Christian Caillard, Jules Cavalles, Marc Chagall, Michel Ciri, Gérard Cochet, Paul Cornet, Germaine de Coster, Etienne Cournault, Pierre Courtin, Lucien Coutaud, Robert Couturier, Jean-Gabriel Daragnes, Hermine David, Pierre Decaris, François Desnoyer, Eric Detthow, Jean Deville, Pierre Dubreuil, Maurice Estève, Louis Favre, André Fougeron, Marcel Gili, Léon Gischia, Edouard Goerg, Pierre Guastalla, Hans Hartung, Joseph Hecht, Henri Heraut, Jacques Houplain, René Iche, André Jacquemin, Félix Labisse, Léon Lang, Charles Lapicque, Henri Laurens, Raymond Legueult, André Limouse, Jacques Lipchitz, Bernard Lorjou, Robert Lotiron, Aristide Maillol, Alfred Manessier, André Marchand, Jacques Maret, Raymond Martin, Berthe Martinie, Luc-Albert Moreau, Roland Oudot, Achille Ouvre, Edouard Pignon, André Planson, Maurice Poncelet, Germaine Richier, Gabriel Robin, Georges Rohner, Georges Rouault, Maurice Savin, Gérard Shneider, Ferdinand Spinger, Louis-Joseph Soulas, Pierre Tal-Coat, Claude Venard, André Vergé-Sarrat, Raymond Veysset, Roger Veillard, Jacques Villon, Charles Walch, Henry de Waroquier, Hubert Yencesse, Ossip Zadkine

1950 – Henri-Georges Adam, Pierre Bonnard, Christian Caillard, Robert Cami, Bernard Lorjou, Alfred Manessier, Henri Matisse, Maurice Utrillo Anita de Caro, Lucien Coutaud, Marcel Gimond, Marcel Gromaire

1952 – Paul Aizpiri, Jean Bazaine, Antoine Bourdelle, Maurice Brianchon, Bernard Buffet, Roger Chastel, François Desnoyer, Jean Dewasne, Raoul Dufy, Edouard Goerg, Hans Hartung, André Jacquemin, Jacques Lagrange, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, André Minaux, Paul Rebeyrolles, Germaine Richier, Pierre Soulages, Roger Veillard, Jacques Villon

1954 – Roger Bisière, Georges Braque, Victor Brauner, Maurice Brianchon, Jean Carzou, Jean Chauvin, Antoni Clavé, Lucien Coutaud, André Derain, Maurice Estève, Louis Favre, André Fougeron, Edouard Goerg, Hans Hartung, Félix Labisse, Léon Lang, Fernand Léger, André Lhote, Alfred Manessier, André Marchand, André Masson, Henri Matisse, Germaine Richier, Georges Rouault, Gérard Shneider, Gustave Singier, Nicolas de

Staël, Léopold Survage, Kees van Dongen, Maria-Helena Vieira de Silva, Maurice de Vlaminck

1956 – Henri-Georges Adam, André Arbus, César Baldaccini, Bernard Buffet, André Dunoyer de Segonzac, Alberto Giacometti, Rosette Ibert, Etienne Martin, Pierre Tal-Coat, Jacques Villon, Hubert Yencesse

1958 – Johnny Friedlander, Fernand Legueult, Alfred Manessier, André Masson, Anton Pevsner, Edouard Pignon, Germaine Richier, Ferdinand Spinger

1960 – Reynold Arnoult, Jean Aujame, Jean Bertholle, Camille Bryen, Jean Chauvin, Pierre Courtin, Robert Couturier, Jean Deyrolles, Pierre Dimitrienko, Hans Hartung, Abram Krol, Robert Lapoujade, Jacques Le Chevallier, Albert Le Normand, Maryan, Henry Michaux, Gérard Singer, Zao Wou Ki

1962 – James Guittet, Alfred Manessier, André Marfaing, Jean Messagier, Serge Poliakoff

1964 – Roger Bissière, René Bro, Bernard Dufour, Julio Gonzales, Jean Ipousteguy

1966 – Victor Brauner, Marcel Fiorini, Etienne Martin, Vera Pagava, Martial Raysse, Gérard Shneider

1968 – Arman, Jean Dewasne, Piotr Kowalski, Nicolas Shöffler

1970 – Samuel Buri, Jean-Pierre Cousin, Gilles Ehrmann, Gérard Mannoni, Charles Maussion, François Morellet

1972 – Christian Boltanski, Mariano Hernandez, Jean Le Gac, Gérard Titus-Carmel, Claude Viseux

1974 – La Biennale est entièrement dédiée au Chili.

1976 – Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot (Collectif d'art sociologique), Raymond Hains, Alain Jacquet, Bertrand Lavier, Jean-Pierre Raynaud, Jean-Michel Sanejouand, Jean-Michel Sanejouand, Pierre Theimer. Commissaire : Pierre Restany.

1978 – Roy Adzak, Samuel Buri, Jean Couy, Paul-Armand Gette, Maurice Gontard, Ferit Iscan, Jean-Pierre Le Boul'ch, Alain Lestie, Raymond Waydelich

1980 – Ladislav Kijno, Antoine Margerie, Sabine Monirys, Henri Yeru

1982 – Toni Grand, Simon Hantaï, Serge Poliakoff

1984 – Jean Dubuffet

- 1986 – Christian Boltanski, Marie Bourget, Ange Leccia (présentés hors pavillon français au Palazzo delle Prigioni), Daniel Buren
- 1988 – Elisabeth Ballet, Philippe Favier, Denis Laget, Claude Viallat (présentés hors pavillon français à la Scuola Grande San Giovanni Evangelista)
- 1990 – Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Philippe Starck
- 1993 – Jean-Pierre Raynaud
- 1995 – César
- 1997 – Fabrice Hyber
- 1999 – Huang Yong Ping et Jean-Pierre Bertrand
- 2001 – Pierre Huyghe
- 2003 – Jean-Marc Bustamante
- 2005 – Annette Messager
- 2007 – Sophie Calle
- 2009 – Claude Lévêque
- 2011 – Christian Boltanski
- 2013 – Anri Sala
- 2015 – Céleste Boursier-Mougenot
- 2017 – Xavier Veilhan

Manufacture des Gobelins

Etat de la fabrication de 1945 à 1991.

Par ordre de date de mise sur le métier

La date de commencement du tissage est indiquée par l'abréviation c.

La date de fin de tissage est indiquée par l'abréviation t.

Après les dates de tissage sont indiqués :

- Le numéro d'inventaire de chaque tapisserie commençant par GOB, sauf les numéros des tapisseries de siège pour ne pas alourdir la liste. Les numéros d'inventaire après le n°1300 sont indiqués par GOBT.
- Les commandes spéciales
- Les présents diplomatiques

1945

- *La Cueillette des pommes* (tenture des *Plaisirs champêtres*), d'après Maurice Savin : c. 24 févr.. t. 12 juin 1946 -GOB 876-
- *Le Gaulage des noix* (tenture des *Plaisirs champêtres*), d'après Maurice Savin ; c. 24 fevr., t. 12 juin 1946 -GOB 877-
- *Moutiers* (tenture de *La Savoie*), d'après Edmond Céria ; c. 1^{er} avril, t. 1^{er} mars 1946 -GOB 881-
- *Albertville* (tenture de *La Savoie*), d'après Edmond Céria ; c. 1^{er} avril, t. 30 avril 1946 -GOB 880-
- *Saint-Jean de Maurienne* (tenture de *La Savoie*), d'après Edmond Céria ; c. 1^{er} avril, t. 17 juin 1946 -GOB 882-
- *L'Eau et la Terre*, d'après Anatole Kasskoff ; c. 15 oct., t. 1^{er} juin 1948 -GOB 891-
- *Le Tréteau*, d'après Jean Lux ; c. 16 nov., t. 21 juil. 1947 -GOB 885-

1946

- *La Moisson* (tenture des *Plaisirs champêtres*), d'après Maurice Savin ; c. 1^{er} avril, t. 1^{er} juil. 1948 -GOB 894-
- *Les Arts plastiques*, d'après Marc Baumann : c. 24 mai, t. 1^{er} juin 1948 -GOB 889-
- *L'Opéra* (tenture du *Théâtre*). d'après Maurice Brianchon ; c. 1^{er} juil., t. 5 mars 1949 -GOB 898-
- *Le Ballet* (tenture du *Théâtre*), d'après Maurice Brianchon ; c. 3^e trimestre 1946, t. 5 mars 1949 - GOB 897- Offerte au Roi d'Angleterre en 1950.
- *Grives et raisins*, d'après Maurice Savin ; c. 1^{er} juin, t. 1^{er} août 1946 -GOB 878-
- *Les Papillons*, d'après André Auclair : c. 2 juil., t. 12 mars 1948 -GOB 888-

- *Le Cortège de la fiancée* (tenture de *La Famille*), d'après Pauline Peugniez ; c. 10 juil., t. 24 oct. 1949 -GOB 905-
- *La Toilette de la mariée* (tenture de *La Famille*), d'après Pauline Peugniez ; c. 10 juil., t. 13 juin 1949 -GOB 901-
- *Poules et cassis*, d'après Maurice Savin ; c. 2 août, t. 12 oct. 1946 -GOB 883-

1947

- *La femme au Luth*, d'après Henri Matisse ; c. 12 sept., t. 13 mai 1949 – GOB 899-

1948

- *Orphée*, d'après Marc Saint-Saens ; c. 18 mars. t. 3 juil. 1950 -GOB 917-
- *L'Air ou La chute d'Icare* (tenture des *Eléments et des Mythes*), d'après Simon Segal ; c. 1^{er} avril, t. 28 févr. 1949 -GOB 895-
- *La Rivière*, d'après Hélène Détrouyat ; c. 1er juin. t. 25 mai 1949 -GOB 900-
- *Le Premier-né* (tenture de *La Famille*), d'après Pauline Peugniez ; c. 17 juin. t. 31 oct. 1950 -GOB 920-
- *Décembre ou La Mise au saloir* (tenture des Douze mois), d'après Maurice Savin ; c. 1^{er} juil., t. 15 janv. 1949 -GOB 902-
- *Février ou Le Taillage de la vigne* (tenture des *Douze mois*), d'après Maurice Savin ; c. 1^{er} juil., t. 8 sept. 1949 -GOB 904-
- *Le Butor*, d'après José-Maria Sert (3e exemplaire) ; c. 26 juil., t. 20 nov. 1950 -GOB 919-
- *Le Voleur*, d'après José-Maria Sert (3e exemplaire) ; c. 26 juil., t. 12 juin 1950 -GOB 915-

1949

- *Le Temps des cerises*, d'après Roser Lersy ; c. 7 févr., t. 10 févr. 1950 - GOB 907-
- *L'Eau ou Le voyage d'Ulysse* (tenture des *Eléments et des Mythes*), d'après Simon Segal ; c. 1^{er} mars, t. 6 févr. 1950 -GOB 909-
- *La Petite faune du tronc d'arbre*, d'après Pierre Dubreuil ; c. 7 mars. t. 15 févr. 1950 -GOB 932-
- *La Petite faune du potager*, d'après Pierre Dubreuil ; c. 7 mars. t. 21 févr. 1950 -GOB 929-
- *La Femme au Luth*, d'après Henri Matisse (2e exemplaire) ; c. 14 mai. t. 23 oct. 1950 -GOB 918-
- *Le Feu ou Prométhée* (tenture des *Eléments et des Mythes*), d'après Simon Segal ; c. 26 mai, t. 6 juin 1950 -GOB 914-

- *La Terre ou Orphée*, d'après Simon Segal ; c. 26 mai., t. 6 juin 1950 -GOB 913-
- *Janvier ou Le Banquet* (tenture des Douze Mois, d'après Maurice Savin ; c. 1er juil., t. 30 sept. 1949 -GOB 903-
- *Mars ou Le Bêchage* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 1er oct., t. 15 mai 1950 -GOB 910-
- *Avril ou La Couvée* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 1er oct. t. 5 juin 1950 -GOB 911-
- *Mai ou La Tonte des moutons* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin; c. 1er oct., t. 5 juin 1950 -GOB 912-
- *Le Ballet* (tenture du Théâtre), d'après Maurice Brianchon (2^e exemplaire) ; c. 8 déc. t. 12 févr. 1951 -GOB 921-
- *L'Opéra* (tenture du Théâtre), d'après Maurice Brianchon (2^e exemplaire) ; c. 8 déc. t. 14 févr. 1951 -GOB 922-
- *Le Jardin des Plantes*, (Entrefenêtre tenture des Maisons Royales). d'après Charles Le Brun (réplique) ; c. 17 déc. t. 5 févr. 1952 -GOB 940-

1950

- *La Magicienne*, d'après Jean Cavallès ; c. 3 janv., t. 8 oct. 1951 -GOB 934-
- *La Petite faune du vieux mur*, d'après Pierre Dubreuil ; c. 23 janv., t. 20 nov. 1950 -GOB 930-
- *Le Temps des cerises*, d'après Roger Lcrsy (2^e exemplaire) ; c. 11 févr., t. 18 juil. 1951 -GOB 937-
- *La Petite faune du Marais*, d'après Pierre Dubreuil ; c. 15 févr., t. 11 déc. 1950 -GOB 931-
- *L'Eau* (tenture des Quatre éléments), d'après Marcel Gromaire (2^e exemplaire) ; c. 22 mai. t. 22 sept. 1953 -GOB 959-
- *Juin ou La Fenaison* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 15 juin. t. 9 nov. 1950 -GOB 923-
- *Juillet ou La Moisson* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; e. 15 juin. t. 15 déc. 1950 -GOB 924-
- *Août ou Le Battage* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 15 juin. t. 22 déc. 1950 -GOB 925-
- *Septembre ou Les Vendanges* (tenture des Douze Mois) d'après Maurice Savin ; c. 26 juin. t. 25 janv. 1951 -GOB 926-
- *Octobre ou Le Pressoir* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 26 juin. t. 29 janv. 1951 -GOB 927-
- *Novembre ou Le labour* (tenture des Douze Mois), d'après Maurice Savin ; c. 26 juin. t. 25 janv. 1951 -GOB 928-
- *Verdure à grandes feuilles de choux*, d'après une tapisserie d'Audenarde, début XVI^e s., c. 9 juil., t. 29 oct. 1951 -GOB 936-

- *Noble Pantomime*, d'après Vassiliew Slavick ; c. 2 oct., t. 7 nov. 1952 - GOB 946-
- *Le Languedoc*, d'après François Desnoyer ; c. 20 nov., t. 15 mars 1952 - GOB 941-
- *Le Quatuor*, d'après Camille Hilaire ; c. 28 nov., t. 20 avril 1951 -GOB 933-
- *L'Automne*, d'après Jean Marchand (2^e exemplaire) ; c. 30 nov., t. 15 sept. 1953 -GOB 958-
- *La Rue ou Les Petits métiers de Paris*, d'après Marguerite Louppe ; c. 19 déc., t. 8 févr. 1952 -GOB 938-

1951

- *Bouquet de fleurs*, d'après Jean Eve; c. 17 janv., t. 31 juil. 1953 -GOB 960-
- *Orphée*, d'après Louis Latapie ; c. 19 févr., t. 9 mai 1952 -GOB 943-
- *L'Opéra* (tenture du *Théâtre*), d'après Maurice Brianchon (3^e exemplaire); c. 28 févr., t. 8 oct. 1952 -GOB 948-
- *Le Ballet* (tenture du *Théâtre*), d'après Maurice Brianchon (3^e exemplaire) ; c. 28 févr., t. 4 nov. 1952 -GOB 947-
- *Flore et Pomone*, d'après Nicolas Untersteller ; c. 1^{er} mars, t. 23 oct. 1951 -GOB 935-
- *Le Gaulage des noix*, d'après Jacques Fillacier ; c. 7 mars, t. 11 janv. 1952 -GOB 939-
- *L'Automne ou Les Flandres* (tenture des *Saisons*), d'après Marcel Gromaire ; c. 30 mai, t. 16 mars 1953 GOB 951-
- *L'Été ou La Bretagne* (tenture des *Saisons*), d'après Marcel Gromaire ; c. 30 mai, t. 18 mai 1953 -GOB 952-
- *La Magicienne*, d'après Jean Cavaillès (2^e exemplaire) ; c. 5 oct., t. 12 nov. 1952 -GOB 945-
- *La Forêt*, d'après Nicolas Untersteller ; c. 23 oct., t. 11 juil. 1952 -GOB 944-
- *La Mélancolie*, d'après Madeleine Arbus ; c. 21 nov., t. 14 mars 1952 – GOB 942-

1952

- *La Camargue*, d'après Yves Braver ; c. 28 janv., t. 8 juin 1953 -GOB 953-
- *Nature morte à la fontaine*, d'après Jean Picart le Doux, c. 5 févr., t. 15 déc. 1952 -GOB 949-
- *Eurydice*, d'après Jean Aujame ; c. 25 févr., t. 24 juin 1953 -GOB 955-
- *Jeux de sirène*, d'après Louis Latapie ; c. 1^{er} avril, t. 23 déc. 1952 -GOB 950-
- *Le Tourbillon*, d'après René Perrot ; c. 4 juin. t. 4 sept. 1953 -GOB 956-

- *Le Printemps ou Paris* (tenture des *Saisons*), d'après Marcel Gromaire ; c. 10 sept., t. 26 févr. 1954 -GOB 961-
- *Jugement de Paris*, d'après Marguerite Louppe ; c. 12 sept., t. 19 oct. 1953 -GOB 957-
- *L'Hiver ou Les Alpes* (tenture des *Saisons*), d'après Marcel Gromaire ; c. 24 sept., t. 9 mars 1954 -GOB 963-
- *La Petite Peur*, d'après Jean Lurcat ; c. 18 nov., t. 19 juin 1953 -GOB 954-

1953

- *Noble Pantomime*, d'après Vassiliew Slavick (2^e exemplaire) ; c. 5 janv., t. 17 nov. 1954 -GOB 971-
- *Princesse*, d'après Marc Baumann ; c. 29 janv. t. 7 juil., 1954 -GOB 967-
- *Nature morte à la fontaine*, d'après Jean Picart le Doux (2^e exemplaire) ; c. 30 mars, t. 19 nov. 1954 -GOB 972-
- *Intérieur*, d'après Pierre Grimm ; c. 1^{er} avril, t. 18 mai 1954 -GOB 966-
- *Les Cyclistes*, d'après Louis Latapie ; c. 4 mai, t. 5 mai 1954 -GOB 965-
- *Concerto*, d'après Georges Rohner ; c. 25 juin, t. 26 janv. 1955 -GOB 974-
- *La Petite Peur*, d'après Jean Lurent (2^e exemplaire) ; c. 3 juil., t. 11 mars 1954 -GOB 964-
- *Le Départ pour la chasse*, d'après Maurice Savin ; c. 6 juil., t. 10 sept. 1954 -GOB 970-
- *Hommage à Bach*, d'après Rouer Chastel ; c. 22 sept., t. 10 mars 1954 -GOB 962-
- *Le Tourbillon*, d'après René Perrot (2^e exemplaire) ; c. 23 sept., t. 2 juin 1955 -GOB 983-
- *Cérès et les Saisons*, d'après Roland Oudot ; c. 25 sept., t. 24 sept. 1954 -GOB 969-
- *La Terre* (tenture des *Éléments*), d'après Marcel Gromaire (2^e exemplaire) ; c. 12 oct., t. 28 mars 1957 -GOB 1011-

1954

- *14 Juillet à Toulon*, d'après Roser Chastel ; c. 8 mars, t. 7 févr. 1955 -GOB 977-
- *Les Litanies*, d'après Alfred Manessier ; c. 16 mars, t. 28 déc. 1954 -GOB 973-
- *Le Ciel*, d'après Jean Lurcat ; c. 16 mars. t. 28 mars 1955 -GOB 982-
- *Pégase*, d'après Philippe Hosiasson ; c. 19 mars, t. 20 août 1954 -GOB 968- Vendue au Comité permanent des Foires et Manifestations économiques à l'étranger.
- *Le Désespoir des anges*, d'après Louis Latapie ; c. 5 avril, t. 3 févr. 1955 -GOB 978-

- *Les Bateaux*, d'après Georges Ardit ; c. 28 mai, t. 16 févr. 1955 -GOB 976-
- *La Serre verte*, d'après Camille Hilaire ; c. 8 juil., t. 30 juin 1955 -GOB 984-
- *Les Dragons*, d'après Xavier Longobardi ; c. 15 juil., t. 21 janv. 1955 -GOB 975-
- *Nature morte au bouquet*, d'après Pierre Grimm ; c. 1^{er} sept., t. 28 mars 1955 -GOB 979-
- *Cérès et les saisons*, d'après Roland Oudot (2^e exemplaire) ; c. 22 sept., t. 24 mai 1955 -GOB 981-
- *Paris*, d'après Yves Alix ; c. 15 oct., t. 30 juin 1955 -GOB 985-
- *Le Départ pour la chasse*, d'après Maurice Savin (2^e exemplaire) ; c. 26 nov., t. 6 janv. 1956 -GOB 993-

1955

- *Les Arbres*, d'après Lucien Fleury ; c. 3 janv., t. 5 oct. 1955 -GOB 986-
- *Fleurs et fruits*, d'après Arthur Fages ; c. 10 janv., t. 12 mars 1957 -GOB 1008-
- *Les Litanies*, d'après Alfred Manessier (2^e exemplaire) ; c. 27 janv., t. 6 mai 1955 -GOB 980-
- *Concerto*, d'après Georges Rohner (2^e exemplaire) ; c. 2 févr., t. 10 août 1956 -GOB 998-
- *Le Ciel*, d'après Jean Lurçat (2^e exemplaire) ; c. 10 févr., t. 23 janv. 1956 -GOB 992-
- *Le Filet*, d'après Jean Picart le Doux ; c. 28 févr., t. 8 déc. 1955 -GOB 989
- *Les Astres*, d'après Lucien Lautrec ; c. 9 mars, t. 31 août 1955 -GOB 988-
- *La Provence*, d'après André Lhote ; c. 6 avril, t. 10 janv. 1956 -GOB 994-
- *Pégase*, d'après Philippe Hosiasson (2^e exemplaire) ; c. 13 avril, t. 17 oct. 1955 -GOB 987-
- *Ecarlate bleu - Le Coq*, d'après Jean Lurçat ; c. 16 mai, t. 31 oct. 1955 -GOB 991-
- *Intérieur n° 3*, d'après Pierre Grimm ; c. 17 mai, t. 29 mars 1956 -GOB 995-
- *Versailles*, d'après Jacques Lagrange ; c. 1er juin, t. 28 oct. 1955 -GOB 990-
- *La Tempête*, d'après Georges Rohner ; c. 14 juin, t. 31 juil. 1956 -GOB 996-
- *La Rose et le Colibri*, d'après Jean Lurçat ; c. 18 juil., t. 29 avril 1957 -GOB 1010-
- *Les Astres*, d'après Lucien Lautrec (2^e exemplaire) ; c. 12 oct., t. 18 déc. 1956 -GOB 1004-

- *Le Printemps* (entrefenêtre, tenture des *Vents au jardin*). d'après Jacques Despierre ; c. 21 nov., t. 16 mai 1956 -GOB 999-
- *Les Bateaux*, d'après Georges Ardit (2^e exemplaire) ; c. 16 nov.. t. 18 sept. 1956 -GOB 997-

1956

- *Le Réveillon*, d'après Roger Lersy ; c. 5 janv., t. 23 nov. 1956 -GOB 1003-
- *L'Été* (entrefenêtre, tenture des *Vents au jardin*), d'après Jacques Despierre ; c. 20 janv., t. 29 mai 1956 -GOB 1000-
- *L'Amour*, d'après Luc Simon ; c. 3 févr., t. 1er févr. 1957 -GOB 1006-
- *Le Filet*, d'après Jean Picart le Doux (2^e exemplaire) ; c. 6 févr., t. 30 janv. 1957 -GOB 1005-
- *Les Litanies* d'après Alfred Manessier (3^e exemplaire) ; c. 6 févr., t. 24 janv. 1957 -GOB 1007-
- *Les Joutes*, d'après François Desnoyer ; c. 12 avril, t. 29 avril 1957 -GOB 1009-
- *L'Automne*, (entrefenêtre, tenture des *Vents au jardin*), d'après Jacques Despierre ; c. 22 mai, t. 22 nov. 1956 -GOB 1001-
- *L'Hiver* (entrefenêtre, tenture des *Vents au Jardin*), d'après Jacques Despierre ; c. 30 mai, t. 13 nov. 1950 -GOB 1002-
- *La Naissance du Printemps*, d'après Xavier Longobardi ; c. 24 août, t. 25 oct. 1957 -GOB 1015-
- *Les Saisons*, d'après Yves Alix ; c. 11 sept., t. 12 juin 1957 -GOB 1012
- *Le Fruitier*, d'après André Bauchant ; c. 24 sept., t. 16 févr. 1959 -GOB 1033-
- *Le Concert arabe à Marrakech*, d'après Jacques Colas Guérin ; c. 16 oct., t. 22 juil. 1957 -GOB 1014-
- *L'Eveil de la nature*, d'après Jacques Lestrille ; c. 26 nov., t. 13 sept. 1957 -GOB 1013-
- *Le Cirque astronomique*, d'après Voldemar Boberman (2^e exemplaire) ; c. 5 déc., t. 28 nov. 1957 -GOB 1017-
- *La Tempête*, d'après Georges Rohner (2^e exemplaire) ; c. 12 déc. t. 15 nov. 1957 -GOB 1018-

1957

- *Le Char du Soleil*, d'après Marc Saint-Saens ; c. 12 févr., t. 29 nov. 1957 -GOB 1016-
- *Le Coq et le cheval*, d'après Léopold Survage ; c. 12 févr., t. 18 févr. 1958 -GOB 1020-

- *La Pêche*, d'après Jacques Despierre ; c. 18 févr., t. 10 janv. 1958 -GOB 1019-
- *Les Arbres et la Seine*, d'après Lucien Fleury ; c. 26 mars, t. 28 janv. 1960 -GOB 1047-
- *L'Arbre aux oiseaux*, d'après Georges Rohner ; c. 17 avril, t. 22 août 1958 - GOB 1026-
- *L'Hiver*, d'après Jean Aujame ; c. 18 avril, t. 24 janv. 1958 -GOB 1022-
- *Avant l'homme*, d'après René Fumeron ; c. 13 mai, t. 12 juin 1958 -GOB 1021-
- *La Chasse*, d'après Jacques Despierre ; c. 13 mai, t. 29 juil. 1958 -GOB 1025-
- *Les Animaux de la forêt*, d'après Marguerite Turgel , c. 22 mai, t. 7 nov. 1958 -GOB 1034-
- *Le Réveillon*, d'après Roger Lersy (2^e exemplaire) ; c. 1^{er} juil., t. 10 oct. 1958 -GOB 1029-
- *Hommage à la maille*, d'après Lucien Fleury (tissée pour la Fédération Nationale des Fabricants de Bonneterie) ; c. 3 oct.. t. 3 sept. 1958.
- *Le Crocodile*, d'après Bela (2^e exemplaire) ; c. 3 oct., t. 30 sept. 1958 - GOB 1027-
- *Le Char des Saisons*, d'après Louis-Marie Jullien ; c. 14 oct., t. 9 janv. 1959 -GOB 1028-
- *L'Amour*, d'après Luc Simon (2^e exemplaire) ; c. 3 déc., t. 3 juin 1959 - GOB 1036-
- *Amazonie*, d'après Jean Lurçat ; c. 6 déc., t. 19 juin 1958 -GOB 1023-
- *Le Char du Soleil*, d'après Marc Saint-Saens (2^e exemplaire) ; c. 10 déc., t. 4 sept. 1958 -GOB 1024-

1958

- *La Chasse*, d'après Jacques Despierre (2^e exemplaire) ; c. 22 janv., t. 31 déc. 1958 -GOB 1031-
- *L'Atelier du peintre*, d'après Pierre Grimm ; c. 6 févr., t. 15 déc. 1959 - GOB 1043-
- *L'Hiver*, d'après Jean Aujame (2^e exemplaire) ; c. 27 févr., t. 16 oct. 1958 - GOB 1030-
- *La Table bleue*, d'après Jean Picart le Doux ; c. 24 juin, t. 20 mars 1959 - GOB 1035
- *Migrations*, d'après Jean Pican le Doux ; c. 1^{er} juil., t. 28 mai 1959 -GOB 1032-
- *La Pêche*, d'après Jacques Despierre (2^e exemplaire) ; c. 11 août. t. 14 oct. 1959 -GOB 1039-

- *L'Arbre aux oiseaux*, d'après Georges Rohner (2^e exemplaire) ; c. 5 sept., t. 27 mai 1960 -GOB 1048-
- *Rome*, d'après Jean Lurçat ; c. 25 sept., t. 17 oct. 1960 -GOB 1053-
- *Paris*, d'après Jean Lurçat : c. 25 sept., t. 29 sept. 1960 -GOB 1052-
- *Avant l'homme*, d'après René Fumeron (2^e exemplaire) ; c. 17 oct., t. 8 mars 1960 -GOB 1040-
- *Le Cirque astronomique*, d'après Voldemar Boberman (2^e exemplaire) ; c. 24 oct., t. 4 févr. 1960 -GOB 1044-
- *L'Auvergne*, d'après Jean Aujame ; c. 12 nov., t. 26 juin 1959 -GOB 1038-
- *Le Vin*, d'après Camille Hilaire ; c. 8 déc. t. 2 févr. 1960 -GOB 1046-

1959

- *Les Acrobates*, d'après Voldemar Boberman ; c. 15 janv., t. 25 sept. 1959 - GOB 1037-
- *L'Arche*, d'après Louis-Marie Jullien ; c. 23 janv., t. 6 nov. 1959 -GOB 1042-
- *Chants d'oiseaux*, d'après Pierre Brasseur ; c. 20 avril, t. 10 janv. 1961 - GOB 1056-
- *L'Autostrade*, d'après Xavier Longobardi ; c. 8 juin, t. 22 janv. 1961 -GOB 1059-
- *Les Roses du Bengale*, d'après Louis Latapie ; c. 19 juin, t. 22 févr. 1960 - GOB 1041-
- *Le Char des Saisons*, d'après Louis-Marie Jullien (2^e exemplaire) ; c. 7 juil., t. 4 avril 1961 -GOB 1061-
- *La Table bleue*, d'après Jean Picart le Doux (2^e exemplaire) ; c. 27 août, t. 16 mai 1960 -GOB 1045-
- *L'Été* (tenture des *Saisons*), d'après Camille Hilaire ; c. 28 oct., t. 8 juil. 1960 -GOB 1050-
- *L'Hiver* (tenture des *Saisons*), d'après Camille Hilaire ; c. 28 oct., t. 8 juil. 1960 -GOB 1049-
- *Orly*, d'après Mathieu Matégot ; c. 1^{er} déc., t. 20 oct. 1961 -GOB 1068-

1960

- *L'Arche*, d'après Louis-Marie Jullien (2^e exemplaire) ; c. 1^{er} janv., t. 23 janv. 1961 -GOB 1058-
- *Fleurs rouges, fleurs bleues*, d'après Nicolas Untersteller ; c. 1^{er} févr., t. 22 août 1960 -GOB 1051-
- *L'Automne*, d'après Pierre de Berroeta ; c. 12 févr., t. 22 févr. 1961 -GOB 1057-
- *La Tapisserie blanche*, d'après Pierre Pothier ; c. 18 fevr., t. 8 mai 1961 - GOB 1062-

- *Hommage à Bela Bartok*, d'après Roger Lersy ; c. 1er mars, t. 10 janv. 1961 -GOB 1055-
- *Les Acrobates*, d'après Voldemar Boberman (2^e exemplaire) ; c. 9 mars, t. 24 nov. 1960 -GOB 1054-
- *Cosmos*, d'après René Fumeron ; c. 12 avril, t. 23 nov. 1961 -GOB 1072-
- *Avant l'homme*, d'après René Fumeron (3^e exemplaire) ; c. 1^{er} juin, t. 4 août 1961 -GOB 1064-
- *L'Arbre aux oiseaux*, d'après Georges Rohner (3^e exemplaire) ; c. 20 juin, t. 18 sept. 1961 -GOB 1067-
- *L'Hiver* (tenture des *Saisons*) d'après Camille Hilaire (2^e exemplaire) ; c. 27 juil., t. 7 avril 1961 -GOB 1060-
- *L'Été* (tenture des *Saisons*), d'après Camille Hilaire (2^e exemplaire) ; c. 27 juil., t. 25 avril 1961 -GOB 1063-
- *Migrations*, d'après Jean Picart le Doux (2^e exemplaire) ; c. 8 sept., t. 16 févr. 1962 -GOB 1075-
- *Fontaine*, d'après Louis Latapie ; c. 16 nov., t. 2 nov. 1961 -GOB 1074-
- *Justice*, d'après Gustave Singier ; c. 13 déc. t. 18 août 1961 -GOB 1066-

1961

- *Pigalle*, d'après André Borderie ; c. 17 janv., t. 27 oct. 1961 -GOB 1073-
- *La Danse*, d'après Voldemar Boberman ; c. 30 janv., t. 1^{er} févr. 1962 -GOB 1080-
- *Jumping*, d'après Mathieu Matégot ; c. 6 févr., t. 5 juin 1962 -GOB 1076-
- *Sorcellerie*, d'après Voldemar Boberman ; c. 15 févr., t. 11 oct. 1961 -GOB 1070-
- *L'Ouragan*, d'après René Fumeron ; c. 3 mars. t. 21 nov. 1961 -GOB 1069-
- *La Résistance du roc* ou *Joseph*, d'après Thomas Gleb ; c. 24 avril, t. 6 oct. 1961 -GOB 1065-
- *Les Conquérants*, d'après Maurice André ; c. 2 mai. t. 22 janv. 1962 -GOB 1071-
- *La Volière*, d'après Roger Lersy ; c. 25 mai. t. 2 oct. 1962 -GOB 1083-
- *La Grande Veneuse*, d'après Pierre Pothier ; c. 25 sept., t. 31 dec. 1962 -GOB 1089-
- *Signes du ciel*, d'après Jean Picart le Doux ; c. 2 oct., t. 5 juin 1962 -GOB 1081-
- *La Forêt*, d'après Sylva Bernt ; c. 6 oct., t. 11 oct. 1962 -GOB 1085-
- *La Nuit*, d'après Xavier Longobardi ; c. 19 oct., t. 27 févr. 1962 -GOB 1078-
- *L'Automne*, d'après Hélène de Beauvoir ; c. 23 oct., t. 4 févr. 1962 -GOB 1077-
- *Le Jour*, d'après Xavier Longobardi ; c. 10 nov., t. 5 avril 1962 -GOB 1079-

- *L'Oiseau lyre*, d'après Gustave Singier: c. 10 nov., t. 9 oct. 1962 -GOB 1082-
- *Nature morte à la fontaine*, d'après Jean Picart le Doux (3^e exemplaire) ; c. 22 nov., t. 22 nov. 1962 -GOB 1088-
- *La Table bleue*, d'après Jean Picart le Doux (3^e exemplaire) ; c. 30 nov., t. 11 oct. 1962 -GOB 1084-
- *Madrépores en fleurs*, d'après Pierre Pothier ; c. 7 déc., t. 16 juin 1964 - GOB 1116-

1962

- *Le Pigeonnier normand*, d'après Jacques Villon ; c. 20 févr., t. 24 oct. 1962 -GOB 1093-
- *Amazonie*, d'après Jean Lurçat (2^e exemplaire) ; c. 27 févr., t. 27 mai 1963 -GOB 1095-
- *Au Val de la Haye*, d'après Jacques Villon ; c. 28 févr., t. 12 oct. 1962 - GOB 1090-
- *Ariozo*, d'après Louis Latapie ; c. 8 mars, t. 14 nov. 1962 -GOB 1087-
- *Versailles*, d'après Jacques Lagrange (2^e exemplaire) ; c. 15 mars. t. 21 févr. 1963 -GOB 1092-
- *La Folco*, d'après Yves Alix ; c. 7 mai, t. 13 nov. 1962 -GOB 1086-
- *Nature morte dans l'espace*, d'après Daniel Ravel ; c. 8 juin, t. 28 janv. 1963 -GOB 1098-
- *Rue de la Paix*, d'après André Borderie ; c. 10 oct., t. 28 sept. 1965 -GOB 1125-
- *Désagrégation*, d'après Jean Crotti ; c. 18 oct., t. 31 juil. 1963 -GOB 1100-
- *L'Oiseau lyre*, d'après Gustave Singier (2^e exemplaire) ; c. 24 oct., t. 8 août 1963 -GOB 1099-
- *Au Val de la Haye*, d'après Jacques Villon (2^e exemplaire) ; c. 25 oct., t. 29 juil. 1963 -GOB 1103-
- *King Lear*, d'après Mario Prassinis ; c. 26 oct., t. 1^{er} mars 1963 -GOB 1091-
- *Pigeonnier normand*, d'après Jacques Villon (2^e exemplaire) ; c. 23 nov., t. 31 juil. 1963 -GOB 1101-
- *Signes du Ciel*, d'après Jean Picart le Doux (2^e exemplaire) ; c. 29 nov., t. 8 sept. 1963 -GOB 1104-
- *Villacoublay*, d'après Jacques Villon ; c. 4 déc. t. 8 mars 1963 -GOB 1094-
- *Le Ciel*, d'après Jean Lurçat (3^e exemplaire) ; c. 6 déc., t. 8 avril 1964 - GOB 1110-

1963

- *La Fête*, d'après Jean Atlan ; c. 23 janv., t. 25 août 1963 -GOB 1097-

- *La Grande Veneuse*, d'après Pierre Pothier (2^e exemplaire) ; c. 11 févr., t. 17 août 1965 -GOB 1124-
- *Régates n° 2*, d'après Mathieu Matégot ; c. 6 mars, t. 31 mars 1964 -GOB 1108-
- *Histoire du Vol*, d'après Albert Gleizes et Jacques Villon ; c. 29 mars. t. 31 août 1963 -GOB 1102-
- *Végétation*, d'après Yves Rouvre ; c. 16 avril, t. 3 juil. 1963 -GOB 1096-
- *Au Commencement*, d'après Thomas Gleb ; c. 17 juin, t. 12 déc. 1963 -GOB 1105-
- *Signes du Ciel*, d'après Jean Lurçat (3^e exemplaire) ; c. 17 juil., t. 2 juin 1964 -GOB 1113-
- *Symphonie rouge et or*, d'après René Schumacher ; c. 14 août, t. 19 mars 1964 -GOB 1112-
- *Migrations*, d'après Jean Picart le Doux (3^e exemplaire) ; c. 20 août. t. 6 oct. 1964 -GOB 1117-
- *Vignes à Volnay*, d'après Michel Tourlière ; c. 21 août, t. 3 juin 1964 -GOB 1109-
- *La Folco*, d'après Yves Alix (2^e exemplaire) ; c. 26 août, t. 12 mars 1964 -GOB 1106-
- *Les Litanies*, d'après Alfred Manessier (4^e exemplaire) ; c. 12 sept., t. 5 juil. 1964 -GOB 1114-
- *Lumière noire*, d'après Daniel Ravel ; c. 19 sept., t. 26 avril 1964 -GOB 1115-
- *King Lear*, d'après Mario Prassinis (2^e exemplaire) ; c. 30 sept., t. 11 mai 1964 -GOB 1111-
- *Les Poupées n° 1*, d'après Jean Arp ; c. 17 déc., t. 15 mai 1964 -GOB 1107-

1964

- *La Création* (essai avant tissage), d'après Marc Chagall ; c. 11 févr., t. 26 juin 1964 -GOB 1253-
- *Composition n° 1*, d'après Mare-Antoine Louttre ; c. 26 mars. t. 30 déc. 1964 -GOB 1120-
- *La Petite Peur*, d'après Jean Lurçat (3^e exemplaire) ; c. 17 avril, t. 20 janv. 1965 -GOB 1128-
- *Dalle, Sable et Eau*, d'après Henri-Georges Adam ; c. 13 mai. t. 20 mai 1965 -GOB 1121-
- *Soleil et Sables*, d'après Gustave Singier ; c. 28 mai. t. 18 janv. 1965 -GOB 1119-
- *Pigeonnier normand*, d'après Jacques Villon (3^e exemplaire) ; c. 8 juin. t. 26 mai 1965 -GOB 1123-

- *Au Val de la Haye*, d'après Jacques Villon (3^e exemplaire) ; c. 12 juin. t. 5 janv. 1965 -GOB 1118-
- *Villacoublay*, d'après Jacques Villon (2^e exemplaire) ; c. 5 sept., t. 20 août 1965 -GOB 1127-
- *Structures*, d'après Yves Millecamps ; c. 16 oct., t. 31 déc. 1965 -GOB 1131-

1965

- *L'Exode*, d'après Marc Chagall ; c. 2 janv., t. 13 nov. 1968 -GOB 1159- (tissée pour le Parlement de Jérusalem - Knesset -).
- *La Création*, d'après Marc Chagall ; c. 12 janv., t. 8 sept. 1967 -GOB 1153- (tissée pour le Parlement de Jérusalem - Knesset -).
- *Fragment du Tapis de la Salle du Trône du Palais des Tuileries*, d'après Charles Percier et Jean-Baptiste Debret (réplique) ; c. 21 janv.. t. 15 avril 1971 -GMT 26 335-
- *Les Poupées n° 1*, d'après Jean Arp (2^e exemplaire) ; c. 1^{er} févr., t. 4 juin 1965 -GOB 1122-
- *Entrée à Jérusalem*, d'après Marc Chagall ; c. 12 févr., t. 18 juin 1968 - GOB 1160- (tissée pour le Parlement de Jérusalem - Knesset-).
- *Conte d'hiver*, d'après Mario Prassinos ; c. 17 févr., t. 13 févr. 1966 -GOB 1129-
- *Le Bal*, d'après Suzanne Roser ; c. 15 mars. t. 14 oct. 1965 -GOB 1126-
- *Le Mont Saint-Michel* (panneau central du triptyque), d'après Henri-Georges Adam ; c. 17 juin. t. 13 févr. 1966 -GOB 1130-
- *La Résistance du roc ou Joseph*, d'après Thomas Gleb (2^e exemplaire) ; c. 17 juil., t. 14 oct. 1966 -GOB 1139-
- *Composition*, d'après Alexandre Calder ; c. 1^{er} sept., t. 1^{er} avril 1966 -GOB 1132-
- *Composition*, d'après Emile Gilioli ; c. 28 oct., t. 12 avril 1966 -GOB 1134-
- *Composition n° 1*, d'après Sonia Delaunay ; c. 8 nov., t. 1^{er} avril 1966 - GOB 1133-
- *Le Taureau trivalent*, d'après Le Corbusier ; c. 19 nov., t. 2 mars 1967 - GOB 1144-

1966

- *Composition n° 1*, d'après Joan Miro : c. 19 janv., t. 10 juin 1966 -GOB 1135-
- *Le Mont Saint-Michel* (volet gauche du triptyque), d'après Henri-Georges Adam ; c. 19 janv., t. 21 sept. 1967 -GOB 1147-

- *Panneau*, d'après Joan Miro ; c. 17 mars, t. 11 mai 1966 -GOB 1138-
- *Roméo et Juliette*, d'après Mario Prassinos : c. 28 mars, t. 3 févr. 1967 -GOB 1142-
- *Feuilles sereines*, d'après André Beaudin ; c. 28 avril, t. 21 juil. 1966 -GOB 1137-
- *Composition n° 2*, d'après Sonia Delaunay ; c. 18 juil., t. 19 avril 1967 -GOB 1143-
- *Les Poupées n° 2*, d'après Jean Arp ; c. 18 juil., t. 24 avril 1967 -GOB 1145-
- *Hommage à Nicolas Fouquet*, d'après Georges Mathieu ; c. 19 juil., t. 6 juil. 1967 -GOB 1146-
- *Composition n° 2*, d'après Joan Miro: c. 2 sept., t. 19 juin 1966 -GOB 1136-
- *Le Mont Saint-Michel* (volet droit du triptyque), d'après Henri-Georges Adam; c. 19 sept., t. 21 sept. 1967 -GOB 1148-
- *Essai*, d'après Jean-Paul Riopelle ; c. 7 nov., t. 1^{er} mars 1967 -GOB 1142-

1967

- *Composition n° 1*, d'après Joan Miro (2^e exemplaire) ; c. 9 mars, t. 20 nov. 1967 -GOB 1151-
- *Les Oiseaux*, d'après Jean-Paul Riopelle ; c. 20 mars, t. 6 févr. 1969 -GOB 1163-
- *Composition*, d'après Emile Gilioli (2^e exemplaire) ; c. 2 mai, t. 8 févr. 1968 -GOB 1154-
- *Composition n° 1*, d'après Sonia Delaunay (2^e exemplaire) ; c. 21 juin, t. 20 oct. 1967 -GOB 1149-
- *Nature satellique*, d'après Albert Magnelli ; c. 23 juin, t. 17 sept. 1968 -GOB 1157-
- *Les Femmes à leur toilette*, d'après Pablo Picasso (exemplaire couleurs) ; c. 7 août, t. 8 mai 1970 -GOB 1182- (cédée à l'artiste).
- *La Tempête*, d'après Mario Prassinos ; c. 21 sept., t. 12 sept. 1968 -GOB 1164-
- *Dalles, Sable et Eau*, d'après Henri-Georges Adam (2^e exemplaire) ; c. 2 oct., t. 27 juin 1968 -GOB 1156-
- *Les Poupées n° 1*, d'après Jean Arp (3^e exemplaire) ; 4 oct., t. 16 janv. 1970 -GOB 1175-
- *Composition n° 2*, d'après Joan Miro (2^e exemplaire) ; c. 16 oct., t. 17 janv. 1968 -GOB 1151-
- *Composition n° 1*, d'après Sonia Delaunay (3^e exemplaire) ; c. 16 oct., t. 31 déc. 1967 -GOB 1152-

- *Hommage à Condillac*, d'après Georges Mathieu ; c. 1^{er} déc., t. 8 avril 1969 -GOB 1165-
- *Composition n° 2*, d'après Sonia Delaunay (2^e exemplaire) ; c. 2 déc., t. 18 avril 1968 -GOB 1155-

1968

- *Les Femmes à leur toilette*, (fragment noir et blanc), d'après Pablo Picasso ; c. 28 févr., t. 1^{er} avril 1969 -GOB 1183-
- *Composition*, d'après Gustave Singier ; c. 25 mars, t. 7 févr. 1969 -GOB 1161-
- *Composition n° 2*, d'après Sonia Delaunay (3^e exemplaire) ; c. 9 mai, t. 11 mars 1969 -GOB 1162-
- *Composition*, d'après Alexandre Calder (2^e exemplaire) ; c. 23 juil., t. 13 déc. 1968 -GOB 1158-
- *Les Femmes à leur toilette* (exemplaire noir et blanc), d'après Pablo Picasso ; c. 25 nov., t. 11 mai 1971 -GOB 1180- (cédée à l'artiste)
- *Le Mont Saint-Michel* (panneau central du triptyque), d'après Henri-Georges Adam (2^e exemplaire) ; c. 4 déc., t. 30 avril 1970 -GOB 1170-

1969

- *Nature Satellique*, d'après Albert Magnelli (2^e exemplaire) ; c. 7 janv., t. 30 sept. 1970 -GOB 1173-
- *Poursuite parmi les Eclotions et les Germinations*, d'après André Masson ; c. 4 févr., t. 12 juin 1970 -GOB 1174-
- *Feuilles Primaires*, d'après André Beaudin : c. 10 févr., t. 15 janv. 1970 -GOB 1167-
- *L'Uni-Vers*, d'après Michel Seuphor ; c. 28 avril, t. 5 nov. 1969 -GOB 1166-
- *Triptyque* (volet gauche), d'après Jean-Paul Riopelle ; c. 12 mai, t. 12 mai 1972 -GOB 1195/1-
- *Triptyque* (panneau central), d'après Jean-Paul Riopelle ; c. 12 mai, t. 12 juin 1972 -GOB 1195/2-
- *Triptyque* (volet droit), d'après Jean-Paul Riopelle ; c. 12 mai, t. 14 sept. 1970 -GOB 1195 3-
- *Les Uniformes du Beau Temps*, d'après Jean Messagier ; c. 1^{er} juin, t. 23 avril 1971 -GOB 1179-
- *Le Songe d'une Nuit d'Eté*, d'après Mario Prassinis ; c. 13 oct., t. 5 mars 1970 -GOB 1168-

1970

- *Ciel de France*, d'après Fernand Léger ; c. 16 févr., t. 26 nov. 1970 -GOB 1178-
- *Forme*, d'après Serge Poliakoff ; c. 23 mars. t. 1er sept. 1970 -GOB 1171-
- *Jeunesse* (fragment), d'après Emile Gilioli ; c. 6 avril, t. 24 avril 1970 -GOB 1169-
- *Soleil*, d'après André Beaudin ; c. 14 avril, t. 9 sept 1970 -GOB 1172-
- *Personnage au Ballon*, d'après Léon Gischia ; c. 26 mai, t. 6 nov. 1970 -GOB 1177-
- *Message Biblique*, d'après Marc Chagall ; c. 22 juin, t. 30 avril 1971 -GOB 1181-
- *Composition 1970 n° 1*, d'après Zao Wou Ki ; c. 21 sept., t. 29 juil. 1971 -GOB 1184-
- *Le Mont Saint-Michel* (volet droit du triptyque), d'après Henri-Georges Adam (2^e exemplaire) ; c. 19 nov., t. 22 janv. 1973 -GOB 1199-

1971

- *Planète n° 2*, d'après Anna-Eva Bergman : c. 15 janv., t. 9 nov. 1971 -GOB 1185-
- *Planète n° 1*, d'après Anna-Eva Bergman; c. 15 janv., t. 10 déc. 1971 -GOB 1189-
- *Les Femmes à leur toilette* (2^e exemplaire noir et blanc), d'après Pablo Picasso ; c. 6 févr., t. 27 juil. 1976 -GOB 1215-
- *Poursuite parmi les Eclotions et les Germinations*, d'après André Masson ; c. 16 févr., t. 1^{er} juil. 1974 -GOB 1209-
- *L'Uni-Vers*, d'après Michel Seuphor (2^e exemplaire) ; c. 12 mars. t. 13 mars 1973 -GOB 1198-
- *Et ce fut le Premier Jour* (panneau central du triptyque), d'après James Guitet ; c. 18 mars, t. 8 juil. 1971 -GOB 1186-
- *Soleil*, d'après André Beaudin (2^e exemplaire) ; c. 30 avril, t. 8 mai 1972 -GOB 1190-
- *Composition à l'Oiseau*, d'après Georges Braque ; c. 10 mai. t. 5 sept. 1972 -GOB 1194-
- *Les Femmes à leur toilette*, d'après Pablo Picasso (2^e exemplaire couleurs) ; c. 19 mai. t. 15 févr. 1977 -GOB 1224-
- *Composition abstraite*, d'après Serge Poliakoff ; c. 9 juin, t. 24 mars 1972 -GOB 1193-
- *Et ce fut le Premier Jour* (volet gauche du triptyque), d'après James Guitet ; c. 14 oct., t. 2 févr. 1972 -GOB 1188-
- *Oreiller pour un Paysage*, d'après Jean Messagier ; c. 13 déc., t. 22 mai 1974 -GOB 1205-

- *Planète n° 1*, d'après Anna-Eva Bergman (2° exemplaire) ; c. 22 déc. t. 18 juil. 1972 -GOB 1192-

1972

- *Et ce fut le Premier Jour* (volet droit du triptyque), d'après James Guitet : c. 8 févr., t. 12 mai 1972 -GOB 1191
- *Planète n° 2*, d'après Anna-Eva Bergman (2° exemplaire) ; c. 22 mars. t. 17 oct. 1972 -GOB 1196-
- *Murlux n°1*, d'après Nicolas Schöffer ; c. 2 mai, t. 22 oct. 1976 -GOB 1216-
- *Composition 1970 n° 1*, d'après Zao Wou Ki (2° exemplaire) ; c. 8 août, t. 8 juin 1973 -GOB 1203-
- *Hirondelle Amour*, d'après Joan Miro ; c. 2 oct., t. 6 juin 1973 -GOB 1197- (Vendue au musée d'Art Moderne de New York).
- *Les Uniformes du Beau Temps*, d'après Jean Messagier (2° exemplaire) ; c. 20 nov., t. 29 janv. 1975 -GOB 1210-

1973

- *Composition* (fond blanc), d'après Alicia Penalba ; c. 16 janv., t. 13 mars 1973 -GOB 1200- (cédée à l'artiste).
- *Soleil*, d'après André Beaudin (3° exemplaire) ; c. 15 févr., t. 12 avril 1974 -GOB 1204-
- *Composition*, d'après Victor Vasarely ; c. 18 mars, t. 3 oct. 1975 -GOB 1212-
- *Composition* (fond blanc), d'après Alicia Penalba (2° exemplaire) ; c. 26 mars, t. 1er juil. 1973 -GOB 1201-
- *Composition* (fond noir), d'après Alicia Penalba (3° exemplaire) ; c. 26 mars, t. 1^{er} juil. 1973 -GOB 1202-
- *Rite Sublime et Usé*, d'après Pierre Courtin ; c. 10 avril, t. 12 sept. 1974 -GOB 1207-
- *Hirondelle Amour*, d'après Joan Miro (2° exemplaire) ; c. 18 juin. t. 19 juil. 1974 -GOB 1206- (Vendue au musée d'Art Moderne de New York).
- *Composition*, d'après Zao Wou Ki ; c. 6 nov, t. 10 mai 1976 -GOB 1221-

1974

- *Sans titre 74*, d'après Pierrette Bloch ; c. 6 juin, t. 20 déc. 1974 -GOB 1208-
- *Le Mont Saint-Michel* (volet gauche du triptyque), d'après Henri-Georges Adam ; c. 8 août. t. 1er déc. 1976 -GOB 1219-
- *Et ce fut le Premier Jour* (panneau central du triptyque), d'après James Guitet (2° exemplaire) ; c. 30 juil., t. 14 mars 1975 -GOB 1211-

- *Laurentides*, d'après James Guitet ; c. 12 nov., t. 14 mai 1976 -GOB 1217-

1975

- *Et ce fut le Premier Jour*, (volet droit du triptyque), d'après James Guitet (2^e exemplaire) ; c. 7 avril, t. 20 oct. 1975 -GOB 1213-
- *Ciel de France*, d'après Fernand Léger (2^e exemplaire) ; c. 12 mai. t. 23 déc. 1975 -GOB 1214-
- *Oreiller pour un Paysage*, d'après Jean Messagier (2^e exemplaire) ; c. 28 oct., t. 29 juin 1977 -GOB 1232-
- *Élément enterré*, d'après Wolfgang Gäfgen ; c. 28 oct., t. 9 mars 1979 -GOB 1235-
- *Et ce fut le Premier Jour* (volet gauche du triptyque), d'après James Guitet (2^e exemplaire) ; c. 3 nov., t. 15 sept. 1976 -GOB 1218-
- *Le Jour*, d'après Bram Van Velde ; c. 7 nov., t. 23 déc. 1976 -GOB 1220-

1976

- *La Nuit*, d'après Bram Van Velde ; c. 30 mars, t. 10 févr. 1978 -GOB 1229-
- *Composition* (fond blanc), d'après Alicia Penalba (3^e exemplaire) ; c. 2 juin, t. 4 févr. 1977 -GOB 1226-
- *Composition* (fond noir), d'après Alicia Penalba (2^e exemplaire) ; c. 2 juin, t. 21 févr. 1977 -GOB 1225-
- *Hirondelle Amour*, d'après Joan Miro (3^e exemplaire) ; c. 19 juil., t. 24 juin 1977-GOB 1223-(Vendue au musée d'Art Moderne de New York).
- *Sans Titre 74*, d'après Pierrette Bloch (2^e exemplaire) ; c. 20 sept., t. 25 août 1977 -GOB 1231-
- *Hirondelle Amour*. d'après Joan Miro (4^e exemplaire) ; c. 29 sept . t. 23 mars 1978 -GOB 1230- (Vendue au musée d'Art Moderne de New York).
- *Composition* (fond noir), d'après Alicia Penalba (3^e exemplaire) : c. 29 nov., t. 12 sept. 1977 -GOB 1227- Offerte à l'Emir du Qatar en 1985.

1977

- *Vidéo Positif Négatif*, d'après Hocine Touhami ; c. 3 janv., t. 1^{er} avril 1977 -GOB 1222-
- *Le Jour*, d'après Bram Van Velde (2^e exemplaire) ; c. 12 janv., t. 20 avril 1978 -GOB 1234-
- *Rite Usé et Sublimé*, d'après Pierre Courtin (2^e exemplaire) ; c. 18 janv., t. 22 janv. 1979 -GOB 1236-
- *Les Pythons*, d'après Gilles Aillaud ; c. 23 févr., t. 25 août 1980 -GOB 1242-

- *Uni-Vers*, d'après Michel Seuphor (3^e exemplaire) ; c. 22 mars, t. 21 févr. 1978 -GOB 1233-
- *Composition* (fond blanc), d'après Alicia Penalba (4^e exemplaire) ; c. 6 juin, t. 16 sept. 1977 -GOB 1228-
- *Vidéo Positif Négatif*, d'après Hocine Touhami (2^e exemplaire) ; c. 26 sept., t. 31 mars 1980-GOB 1241-
- *Un Coquelicot au Cœur Bleu*, d'après Michel Tourtière ; c. 5 oct., t. 23 nov. 1979 -GOB 1240-
- *Hirondelle Amour*, d'après Joan Miro (5^e exemplaire) ; c. 10 oct., t. 30 sept. 1979 -GOB 1239-
- *Sans Titre 74*, d'après Pierrette Bloch (3^e exemplaire) ; c. 3 nov., t. 9 juin 1978 -GOB 1237-

1978

- *Le Rouge au front*, d'après Pierre Courtin ; c 13 mars, t. 5 sept. 1980 -GOB 1243-
- *Composition*, d'après Victor Vasarely (2^e exemplaire) ; c. 14 mars, t. 11 mai 1981 -GOB 1248-
- *Composition* (fond blanc), d'après Alicia Penalba (5^e exemplaire) ; c. 26 avril, t. 22 oct. 1979 -GOB 1238-
- *Les Travaux et les Jours*, d'après Jean Dewasne ; c. 26 avril, t. 8 déc. 1982 -GOB 1258-

1979

- *La Nuit*, d'après Bram Van Velde (2^e exemplaire) ; c. 23 janv.. t. 31 mars 1981 -GOB 1246-
- *Élément Enterré*, d'après Wolfgang Gäfgen (2^e exemplaire) ; c. 3 avril, t. 24 sept. 1982 -GOB 1257-
- *Ensemble*, d'après Bram Van Velde ; c. 4 avril, t. 23 oct. 1980 -GOB 1245-
- *Initiation*, d'après André Rozsda ; c. 8 mai. t. 30 juin 1983 -GOB 1265-
- *Hirondelle Amour*, d'après Joan Miro (6^e exemplaire) ; c. 30 juil.. t. 19 nov. 1980 -GOB 1244-
- *Histoire du Vol*, d'après Albert Gleizes et Jacques Villon (2^e exemplaire) ; c. 25 oct., t. 30 juin 1981 -GOB 1249- (Vendue au Ministère de la Défense pour l'Ecole de l'Air de Rochefort).
- *Sans Titre 79*, d'après Pierrette Bloch ; c.27 déc., t. 3 juin 1981 -GOB 1251-

1980

- *Un coquelicot au Cœur Bleu*, d'après Michel Tourlière (2^e exemplaire) ; c. 18 janv., t. 3 févr. 1982 -GOB 1252-

- *Les Poupées n° 2*, d'après Jean Arp (3^e exemplaire) ; c. 27 mars, t. 20 juil. 1981 -GOB 1250-
- *Composition*, d'après Zao Wou Ki (réplique en petit de la tapisserie GOB 1221) ; c. 6 mai, t. 18 mars 1985 -GOB 1274-
- *Oreiller pour un paysage*, d'après Jean Messagier (3^e exemplaire) ; c. 6 août, t. 2 févr. 1989 -GOB 1299-
- *Planète n°1*, d'après Anna-Eva Bergman (3^e exemplaire) ; c. 22 oct., t. 16 avril 1982 -GOB 1254-
- *Le Rouge au front*, d'après Pierre Courtin ; c. 6 nov., t. 26 avril 1982 -GOB 1259-
- *Le Rouge au front*, d'après Pierre Courtin (réplique en petit) ; c. 6 nov., t. 2 juin 1982 -GOB 1255-
- *Cœur Cinabre*, d'après Jean Dewasne ; c. 6 nov., t. 30 mars 1984 -GOB 1273-
- *Ensemble*, d'après Bram Van Velde (2^e exemplaire) ; c. 17 nov., t. 30 mars 1984 -GOB 1268-
- *Les Poupées n° 2*, d'après Jean Arp (2^e exemplaire) ; c. 20 nov., t. 22 avril 1981 -GOB 1247-

1981

- *Planète n° 2*, d'après Anna-Eva Bergman (3^e exemplaire) ; c. 13 janv., t. 28 juin 1984 -GOB 1277-
- *Vartap I*, d'après Nicolas Schöffer ; c. 26 janv., t. 28 avril 1983 -GOB 1261-
- *Composition*, d'après Alexandre Calder (3^e exemplaire) ; c. 13 mai., t. 30 sept. 1982 -GOB 1256-
- *Les Poupées n° I*, d'après Jean Arp (4^e exemplaire) ; c. 7 sept., t. 22 déc. 1982 -GOB 1260-
- *Composition abstraite*, d'après Serge Poliakoff (2^e exemplaire) ; c. 7 sept., t. 30 mars 1983 -GOB 1270-
- *Vartap II*, d'après Nicolas Schöffer ; c. 14 sept., t. 29 juil. 1983 -GOB 1264-
- *Composition BB khanum*, d'après Jean-Michel Meurice ; c. 15 déc., t. 6 mai 1985 -GOB 1275-

1982

- *Rythmes du Millimètre*, d'après Aurélie Nemours ; c. 2 mars, t. 30 juin 1983 -GOB 1262-
- *Planète n° 2*, d'après Anna-Eva Bergman (4^e exemplaire) ; c. 10 juin, t. 19 août 1983 -GOB 1263-

- *Le Compas du Regard*, d'après Béatrice Viala-Cros ; c. 1er oct., t. 18 avril 1986 -GOB 1279-
- *Elegia*, d'après Richard Rapaich ; c. 3 déc., t. 27 mars 1985 -GOB 1273-
- *Sabará*, d'après Yannick Ballif ; c. 16 déc., t. 8 mars 1989 -GOB 1290-
- *Danse*, d'après Ung No Lee ; c. 30 déc., t. 19 juil. 1984 -GOB 1267-

1983

- *Cheminement - Un Jour*, d'après James Guitet ; c. 4 janv., t. 28 mars 1986 -GOB 1282-
- *Vent de Printemps dans l'après-midi*, d'après Milva Maglione ; c. 5 sept., t. 30 sept. 1985-GOB 1278-
- *Personnage au Ballon*, d'après Léon Gischia (2^e exemplaire) ; c. 6 sept., t. 22 nov. 1983 -GOB 1269-
- *Happy Réunion*, d'après Françoise Tual-Parescant ; c. 8 sept., t. 5 sept. 1986 -GOB 1284-
- *Les Quatre Vents*, d'après Jean Dewasne; c. 2 nov., t. 15 déc. 1989 -GOB 1298-
- *Le Bilboquet*, d'après Kim Hamiskv ; c. 19 déc., t. 19 sept. 1989 -GOB 1289-

1984

- *La Femme Bleue*, d'après Alexandre Fassianos ; c. 4 janv., t. 4 juin 1986 -GOB 1281-
- *Vent du Soir*, d'après Jean Bazaine ; c. 16 avril, t. 13 mars 1985 -GOB 1271-
- *Dans les Iles*, d'après André Borderie ; c. 24 oct., t. 23 juil. 1986 -GOB 1283-

1985

- *Composition 1* (1^{re} partie), d'après François Rouan ; c. 3 janv., 31 déc. 1992 -GOBT 1304/1-
- *Iles Oubliées*, d'après Olivier Mourgue ; c. 30 janv., t. 3 mai 1985 -GOB 1294-
- *Composition 1* (2^e partie), d'après François Rouan ; c. 11 mars, 19 mars 1992 -GOBT 1304/2-
- *Givre Astral*, d'après Annie Top ; c. 15 avril, t. 10 oct. 1985 -GOB 1276-
- *Beaupré*, d'après Jacques Cossais ; c. 26 avril, t. 28 févr. 1989 -GOB 1293-
- *La Grande Raie Bouclée*, d'après Daniel Riberzani ; c. 22 mai, t. 7 déc. 1992 -GOBT 1308-
- *Sans Titre 79*, d'après Pierrette Bloch (2^e exemplaire) ; c. 14 oct., t. 30 sept. 1987 -GOB 1295-

- *Givre Astral*, d'après Annie Top (2^e exemplaire) ; c. 27 nov., t. 9 mai 1986 -GOB 1280-

1986

- *Dazibao*, d'après Pierre Buraglio ; c. 26 mai. t. 5 août 1988 -GOB 1288-
- *Dans les Iles*, d'après André Bordene (2^e exemplaire) ; c. 24 juin, t. 30 sept. 1987 -GOB 1296-
- *Composition*, d'après Zao Wou Ki ; c. 15 sept., t. 4 févr. 1991 -GOBT 1303-
- *La Cache*, d'après Hervé Télémaque ; c. 23 sept., t. 29 sept. 1989 -GOB 1292-
- *La Mer au Couchant*, d'après Jean Bazaine ; c. 1er oct., t. 19 avril 1989 -GOB 1300-
- *Parcours Bleu*, d'après Guerryam ; c. 1^{er} oct., t. 26 févr. 1993 -GOBT 1310-

1987

- *Vent de Printemps dans l'après-midi*, d'après Milva Maglione (2^e exemplaire) ; c. 23 juin. t. 26 oct. 1990 - GOBT 1301-
- *La Femme Bleue*, d'après Alexandre Fassianos (2^e exemplaire) ; c. 3 déc. t. 31 déc. 1990 -GOBT 1302-
- *Dazibao*, d'après Pierre Buraglio (2^e exemplaire) ; c. 15 déc., t. 8 nov. 1989 -GOB 1291-
- *Chanin Md*, d'après Jacques Poli ; c. 21 déc. t. 10 mai 1996 -GOBT 1316-

1988

- *Le Drapeau*, d'après Denis Doria : c. 3 oct. t. 12 déc. 1996 -GOBT 1309-

1989

- *Composition II* (1^{re} partie), d'après François Rouan ; c. 10 mai, t. 26 août 1997 -GOBT 1323/1-
- *Composition II* (2^e partie), d'après François Rouan ; c. 10 mai, t. 26 août 1997 -GOBT 1323/2-
- *Dazibao*, d'après Pierre Buraglio (3^e exemplaire) ; c. 27 juin, t. 18 août 1992 -GOBT 1306-
- *La Réforme*, d'après Bjørn Nørgaard ; c. 10 oct. t. 1 sept. 1997.

Tenture en onze pièces. L'Histoire du Danemark, commandée pour la reine du Danemark et destinée au grand hall du château de Christianborg à Copenhague.

1990

- *L'Aristocratie*, d'après Bjørn Nørgaard ; c. 11 janv. t. 23 sept. 1998

Tenture en onze pièces. L'Histoire du Danemark, commandée pour la reine du Danemark et destinée au grand hall du château de Christianborg à Copenhague.

- *Collage I*, d'après Antoni Clavé (1^{er} exemplaire) ; c. 12 janv. t. 26 févr. 1993 -GOBT 1311-
- *Planète n° 1* (4^e exemplaire), d'après Anna-Eva Bergman ; c. 5 mars, t. 30 nov. 1993 -GOBT 1313-
- *Le Moyen-Age* (2^e période), d'après Bjørn Nørgaard ; c. 12 sept, t. 11 avr. 1996

Tenture en onze pièces. L'Histoire du Danemark, commandée pour la reine du Danemark

et destinée au grand hall du château de Christianborg à Copenhague.

- *Corée IV*, d'après Wan-Ki ; c. 1er oct. t. 10 juil. 1992
Commandée par la fondation Wan-Ki à Séoul.

1991

- *Corée V*, d'après Wan-Ki ; c. 11 févr. t. 24 sept. 1992
Commandée par la fondation Wan-Ki à Séoul.

Liste des directeurs et administrateurs des Manufactures nationales et du Mobilier national de 1945 à nos jours.

Administrateur général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie.

Georges Fontaine	1945 – 1950
Henri Gleizes	1950 – 1960
Michel Florisoone	1960 – 1963
Jean Coural	1963 – 1991
Raymond Lachat	1991 – 1994
Jean-Pierre Samoyault	1994 – 2003
Bernard Schotter	2003 – 2015
Hervé Barbaret	2015 –

Directeurs de la Manufacture de Sèvres.

Max Terrier	1943 – 1946
Maurice Savreux	1946 – 1947
Léon-Georges Baudry	1948 – 1963
Serge Gauthier	1964 – 1976
Jean Mathieu	1976 – 1983
Robert Bizot	1983 – 1992
Georges Touzenis	1993 – 2003
David Caméo	2003 – 2014
Romane Sarfati	2014 –

Index des noms d'artistes cités dans le texte.

- A** ABALLEA, Martine – Artiste française né en 1950. P. 174, 175, 179
ADAM, Henri-Georges – Artiste, graveur, sculpteur et tapissier né en 1904 – Mort en 1967. P. 286, 287, 288
ADNET, Jacques – Décorateur ensemblier né en 1900 – Mort en 1984. P. 83, 241, 244, 252, 253
AGAM, Yaacov – Artiste israélien né en 1928. Figure emblématique de l'art cinétique. P. 99, 122, 191, 192, 205, 206, 276, 294, 339
ALBERT, Edouard – Architecte français né en 1910 – Mort en 1968. P. 318
ALECHINSKY, Pierre – Artiste belge né en 1927. Membre du groupe Cobra, auquel il participe activement. Après son arrivée à Paris, Pierre Alechinsky fréquente les surréalistes. P. 179, 215, 295
ANDRE, Adeline – Créatrice de mode née en 1949, membre de la Chambre syndicale de la Haute-Couture. P. 296
ARBUS, André – Décorateur français né en 1903 – Mort en 1969. P. 97, 98, 241, 244, 245, 254
ARP, Jean – Artiste allemand, puis français, né en 1886 – Mort en 1966. Il est un des membres fondateur du mouvement Dada en 1916. P. 276, 294
ASSE, Geneviève – Artiste française née en 1923. P. 305
- B** BABUT, Genès – Décorateur. P. 244, 254
BAUCHET, François – Designer. P. 107
BAS, Josy' Ann – P. 271
BAZAINE, Jean – artiste, né en 1904 – Mort en 2001. P. 273
BENZAKEN, Carole – Artiste française née en 1964. P. 329
BERTHOMME SAINT-ANDRE, Louis – Peintre français né en 1905 – Mort en 1977. P. 270
BIOULES, Vincent – Peintre français né en 1938. P. 283
BINFARE, Francesco – Designer italien né en 1964 – Mort en 2014. P. 319
BIZETTE-LINDET, André – Sculpteur français né en 1906 – Mort en 1998. P.97
BLOCH, Pierrette – Artiste française née en 1928. P. 305
BOBERMAN, Voldemar – Artiste né en 1897 – Mort en 1987. P. 278
BOENO, David – Artiste français né en 1955. Vit et travaille à Paris. P. 306
BONETTI, Mattia – Designer suisse né en 1952. (cf. Garouste, Elisabeth) P. 135, 137, 138
BOUCHER, François – Né en 1703 – Mort en 1770, il est Premier peintre du roi de 1765 à 1770. P.38
BOUNEAU, Emile – Artiste né en 1902 – Mort en 1970. P. 278
BOURGEOIS, Louise – Artiste franco-américaine née en 1911 – Morte en 2010. P. 213, 215, 290
BOUROULLEC, Ronan – Designer français né en 1971. Il travaille avec son frère cadet Erwan, lui aussi designer. P. 168
BOYER, Michel – Architecte d'intérieur, décorateur et designer français né en 1935 – Mort en 2011. P. 200
BRAQUE, Georges – Artiste français né en 1882 – Mort en 1963. P. 278, 289

BRIANCHON, Maurice – Artiste français né en 1899 – Mort en 1979. Les assiettes qu'il décore pour la Manufacture de Sèvres sont ces premières expériences dans ce domaine alors qu'il avait déjà peint des cartons de tapisserie dans le début des années 1940. P. 83

BURAGLIO, Pierre – Artiste français né en 1939. P. 305

BURI, Samuel – Artiste suisse né en 1935. P. 261

C CALDER, Alexander – Plasticien américain né en 1898 – Mort en 1976. Artiste majeur du XX^{ème} siècle principalement connu pour des sculptures appelées *Mobiles* et d'autres *Stables*. P. 276, 282, 294

CECIL-SPORTES, Ronald – Designer français né en 1943. P. 196

CESAR, Cesar Baldaccini, dit César – Sculpteur français né en 1921 – Mort en 1998. P. 212

CHAGALL, Marc – artiste, né en 1887 – Mort en 1985. P.10, 273

CHAIX, Philippe – Architecte associé à Jean-Paul Morel depuis 1983 (cf. Morel, Jean-Paul) P. 151, 220, 221, 222, 224

CHARLEMEGNE, Paul – Peintre français né le 9 août 1892 – Mort en 1972. P. 273

CHEMETOV, Paul – Architecte et urbaniste français né en 1928. P. 202

CHILLIDA, Eduardo – Sculpteur espagnol né en 1924 – Mort en 2002. P. 304

CLAVE, Antoni - Peintre catalan né le 5 avril 1913 à Barcelone – Mort le 31 août 2005. P. 144, 145

CLERC, Sylvestre – Sculpteur français, Prix de Rome 1926. Né en 1892 – Mort en 1965. P. 275, 276

GOGNEE, Philippe – Artiste français né en 1957. P. 329

CORBUSIER Le (dit) – Charles-Edouard Jeanneret – Architecte franco-suisse né en 1887 – Mort en 1965. P. 150, 177, 180, 242, 290, 341

COUTURIER, Robert – Sculpteur français né en 1905 – Mort en 2008. P. 265, 293, 294

CRESENT, Charles – Ebéniste né en 1685 – Mort en 1768. P. 99, 151, 189, 252, 331

CUZIN, Christophe – Artiste français né en 1956. P. 330, 331

D DALI, Salvador, Artiste espagnol né en 1904 – Mort en 1989. P. 105

DEBRE, Olivier – Artiste français né en 1920 – Mort en 1999. P. 296

DECK, Théodore – Né en 1823 – Mort en 1891. Il est directeur de la Manufacture de Sèvres de 1887 à 1891. P. 72

DEGAS, Edgar – Artiste français né en 1834 – Mort en 1917. P. 231

DELAUNAY, Robert – Artiste français né en 1885 – Mort en 1941. P. 221

DELAUNAY, Sonia – Artiste née en 1885 – Morte en 1979. Dans le domaine des arts décoratifs Sonia Delaunay réalise des décors de spectacle, des costumes et des imprimés pour des tissus. P. 282

DESPIERRE, Jacques – artiste peintre, né en 1912 – Mort en 1995. P. 273, 274

DOMECQ, Jean-Louis – Industriel français né en 1920 – Mort en 1983. P. 317

DOMINIQUE – Société d'ameublement et de décoration fondée en 1922 par André Domin (1883 – 1962) et Marcel Genevrière (1885 – 1922). P. 96

DONGEN Van, Kees (dit) – Cornélis Théodorus Marie van Dongen, artiste français d'origine néerlandaise né en 1877 – Mort en 1968. P. 98

DORIA, Denis – Architecte d'intérieur et designer français né en 1945. P. 144, 145, 159

DORNER, Marie-Christine – Architecte et designer française. P. 107, 325
DUBUISSON, Sylvain – Architecte et designer français né à Bordeaux en 1946.
P. 149, 150, 155, 157, 158, 168, 249
DUMAS, Jean-Claude – Architecte. P. 316
DUPEUX, Geneviève – Designer textile française née en 1924 – Morte en 2012.
P. 308
DUPONT-ROUGIER, Vincent – Designer français né en 1966. P. 292
DUVAL, Guy – Architecte français, né en 1935. P. 298

E ERNI, Hans – Artiste suisse né en 1909 – Mort en 2015. P. 273

F FAVIER, Philippe – Artiste français né en 1957. P. 215, 306
FATUS, Roger – Designer français né en 1926. P. 248
FILLACIER, Jacques – Artiste né en 1913 – Mort en 1986. P. 278
FONTAINIEU de, Salomé – Designer française née en 1973, vit et travaille à
Paris. P. 147, 148, 247
FRECHET, André – Décorateur ensemblier né en 1875 – Mort en 1973. P. 160,
167
FUMERON, René – Peintre français né à Payroux (86) en 1921 – Mort en 2004.
P. 114, 280

G GABRIEL, Jacques-Ange – P. 52
GAGNERE, Olivier – Designer, céramiste né en 1952. P. 137, 138, 165, 185, 326
GANESCO, Alexandre – Né à Bruxelles en 1910 – Mort en 1979. P. 112
GAROUSTE, Elisabeth – Architecte d'intérieure et designer française né en 1948.
(cf. Bonetti Mattia) P. 135, 137
GAROUSTE, Gérard – Artiste français né en 1949. P. 196, 262, 296
GAUDISSARD, Emile – Artiste français né à Alger en 1872 – Mort en 1956. P.
160, 167
GAUVENET, Alain – 1928-2005. P. 113
GAUVENET, Jean-Baptiste – Entre à la Manufacture de Sèvres en 1908.
Sculpteur de 1912 à 1947. Né en 1885 – Mort en 1967. P. 113
GAVOILLE, Kristian – Designer français né en 1958. P. 165, 249
GENSOLI, Maurice – Chef du Service de Décoration à la Manufacture de Sèvres.
Né en 1892 – Mort en 1972. P. 141, 272
GETTE, Paul-Armand – Artiste français né en 1927. P. 173, 174
GISCHIA, Léon – artiste peintre, né en 1903 – Mort en 1991. P. 273
GLEB, Thomas – Peintre et sculpteur français d'origine polonaise, né en 1912 –
mort en 1991. P. 114, 303
GRAU-GARRIGA, Josep – Artiste catalan né en 1929 – Mort en 2011. Figure
majeure de la tapisserie connue pour ses tissages en relief. P. 263, 303
GRIMM, Pierre – Artiste ukrainien né en 1898 – Mort en 1979. P. 302
GUARICHE, Pierre – Designer français né en 1926 – Mort en 1995. P. 314

H HAINS, Raymond – Artiste français né en 1926 – Mort en 2005. Membre
fondateur du Nouveau réalisme. P. 328

HAJDU, Etienne – Sculpteur français né en 1907 – Mort en 1996. Il réalise d'importants décors et plusieurs formes pour la Manufacture de Sèvres. P. 276, 293, 295, 296, 303

HAMISKY, Kim – Sculpteur vietnamien né en 1943 – Mort en 2002. P. 211, 212, 247

HARDOUIN - MANSART, Jules - Architecte né en 1646 – Mort en 1708. P.67

HARTUNG, Hans – Artiste français d'origine allemande né en 1904 – Mort en 1989. Figure majeure de l'abstraction, Hans Hartung est aussi à l'origine du tachisme. P. 177, 178, 296

HEBBEY, Isabelle - Décoratrice française née en 1935. Principalement connue pour son travail de décoratrice d'intérieur pour Yves Saint-Laurent ainsi que pour le design de montres Lip. P. 202, 203, 250, 324

HECHT, Marc-Henri – Architecte. P. 316

HELD, Marc – Designer et architecte né en 1932. P. 196

HICKS, Sheila – Artiste américaine née en 1934, reconnue pour son œuvre textile. P. 263, 343

HILAIRE, Camille – Peintre français né le 2 août 1916 – Mort le 7 juin 2004. P. 114, 273

HOUEL, Jean-Pierre – Graveur, dessinateur et peintre français né en 1735 – Mort en 1813. P. 96

HUIDOBRO, Borja – Architecte chilien né en 1936. P. 202

IIMHOFF, François – Artiste français né à Paris en 1938. P. 142, 143, 266

INGRES, Jean-Auguste-Dominique – P. 74

JJACOB-DESMALTER, François – Ébéniste parisien né en 1770 – Mort en 1841. P.173, 252

JJEANCLOS, Georges – Sculpteur français né en 1933 – Mort en 1997. P. 277

KKARELLA, Marina - Sculptrice grecque né à Athènes en 1940. P. 140, 141

KKLIMT, Gustav – Peintre autrichien né en 1862 – Mort en 1918. P. 266

KKURODA, Aki – Artiste japonais né en 1944. Dans le domaine des arts décoratifs, il réalise des décors pour des ballets d'Angelin Preljocaj. P. 171

LLALANNE, Claude – Artiste française née en 1925. P. 193, 208

LLALANNE, François-Xavier – Artiste français né en 1927 – Mort en 2008. Œuvre oscillant entre sculpture et design, François-Xavier Lalanne est reconnu pour ses sculptures-meubles. P.106, 195, 210, 294

LLANEL, Luc – Décorateur et céramiste français né en 1893 – Mort en 1965. P.97

LLEBRUN, Charles. P. 34, 38, 49, 51

LLECOQ, Jacqueline – Designer française née en 1932. P. 299

LLEGRAND, Roger – Designer français né en 1925. P. 299

LLELEU, Jules – Ébéniste et décorateur français né en 1883 – Mort en 1961. P. 92

LLENCLOS, Jean-Philippe – Designer et coloriste français né en 1938. P. 308

LLERSY, Roger – Artiste français né en 1920 – Mort en 2004. P. 98

LLE SUEUR, Eustache – Artiste français né en 1617 – Mort en 1655. P. 328

LLESUEUR, Natacha – Artiste française née en 1971. Vit et travaille à Paris. P. 328

LLEYGUE, Louis – Sculpteur français né en 1905 – Mort en 1992. P. 254

LHOTE, André – Peintre français né en 1885 – Mort en 1962. P. 301
LION, Yves – Architecte et urbaniste né en 1945 (auteur du projet urbain « Cœur d'Agglo » de Poitiers 2009 – 2013). P. 202
LUCAS, Pierre – Architecte décorateur né en 1910. Son activité liée aux arts décoratifs est essentiellement connue par ses réalisations pour le Mobilier national. P. 244
LURÇAT, Jean – Peintre français né le 1^{er} juillet 1992 – Mort le 6 janvier 1966. P. 112, 114, 279, 280, 287, 288, 341, 303
LYTKA, Sophie – Artiste céramiste française. P. 214

M MANZON, Serge – Designer français né en 1935 – Mort en 1998. P. 138, 256, 323, 324, 332
MARTIN, Etienne-Henri – Designer français né en 1905 - Mort en 1997. P. 315
MATHIEU, Georges – Artiste français né en 1921 – Mort en 2012. Figure majeure de l'Abstraction lyrique. P. 162, 163, 276, 341
MATISSE, Henri – Artiste français né en 1869 – Mort en 1954. P. 278, 282, 285, 288, 289, 341, 302
MAURICE, André – Architecte français né en 1886 – Mort en 1973. P. 274
MEURICE, Jean-Michel – Artiste grec né en 1916 – Mort en 1985. P. 257
MOÏSE, Bernard – Designer français né en 1966. P. 310
MONET, Claude – Artiste français, chef de file du mouvement Impressionniste né en 1840 – Mort en 1926. P. 207
MOREL, Jean-Paul – Architecte associé à Philippe Chaix depuis 1983 (cf. Chaix, Philippe) P. 151, 220, 221, 222, 224
MORELLET, François – Artiste français né en 1926. P. 295
MOREUX, Jean-Charles – Architecte français né en 1889 – Mort en 1956. P.97, 245, 254
MOTTE, Joseph-André – Décorateur et designer français né en 1925 – Mort en 2013. P. 298
MOURGUE, Olivier – Designer français né à Paris en 1939. P. 124, 162, 291, 308, 310, 314, 315, 317
MOURGUE, Pascal – Designer français né en 1943 – Mort en 2014. P. 106

N NOIROT, Emmanuelle – Designer française née en 1961. (cf. Tork, Emmanuelle) P. 248
NORGAARD, Bjorn – Artiste, sculpteur danois né le 21 mai 1947. P. 10
NOUVEL, Jean – Architecte français né en 1945. P. 290

O OTHONIEL, Jean-Michel – Artiste français né en 1964. P. 175, 176
OUDRY, Jean-Baptiste – Peintre et graveur français né en 1686 – Mort en 1755. P. 38, 183, 184

P PANTON, Verner – Designer danois né en 1926 – Mort en 1998. P. 315
PASCAUD, Jean – Décorateur français né en 1903 – Mort en 1996. P. 244
PAULIN, Pierre – Designer français né en 1927 – Mort en 2009. P. 19, 99, 122, 152, 153, 155, 163, 164, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 206, 208, 257, 291, 311, 314, 315, 339, 342
PEDUZZI, Richard – Architecte et designer français né en 1943. Directeur de l'E.N.S.A.D de 1990 à 2002. Directeur de l'Académie de France à Rome, la Villa Médicis, de 2002 à 2008. P. 210, 291, 292, 312

PERRIAND, Charlotte – Architecte et designer française née en 1903 – Morte en 1999. P. 318, 319

PEINER, Weiner – Peintre allemand né en 1897 – Mort en 1984. P. 83

PENALBA, Alicia – Sculptrice argentine née en 1913 – Morte en 1982. P. 304

PHILIPPON, Antoine – Designer français né en 1930 – Mort en 1995. P. 299

PICART-LE DOUX, Jean – Peintre français né le 31 janvier 1902 – Mort le 7 mai 1982. P. 114, 268, 279, 288, 341

PICASSO, Pablo – Artiste né en 1881 – Mort en 1973. P. 83, 273, 278, 282, 289, 302

PIERRE, Jean-Baptiste – Né en 1714 – Mort en 1789, il est Premier peintre du roi de 1770 à 1789. P. 67

PILLET, Christophe – Designer français né en 1959. P. 165, 166, 167, 250, 327

PIVA, Paolo – Designer espagnol né à Madrid le 13 mars 1950. P. 149

PLANTARD, André – Décorateur à la Manufacture de Sèvres de 1925 à 1969 et directeur de la décoration de 1969 à 1975. P. 273

PLENSA, Jaume – Sculpteur catalan né en 1957. P. 215

POILLERAT, Gilbert – Décorateur et ferronnier d'art français né en 1902 – Mort en 1988. P. 98, 245, 252, 253

POIRIER, Anne et Patrick – Couple d'Artistes français né en 1942. P. 265

POLIAKOFF, Serge – Artiste d'origine russe, né en 1900 – Mort en 1969. Son œuvre est marquée par l'abstraction. P. 294

POMPON, François – Sculpteur français né en 1855 – Mort en 1933 – P. 80

PORTZAMPARC de, Christian – Architecte français né en 1944. P. 291

PRASSINOS, Mario – Peintre français d'origine grecque, né le 12 août 1916 – Mort le 23 octobre 1985. P. 114, 258, 259

PROUVE, Jean – Architecte et designer français né en 1901 – Mort en 1984. P. 298

PUTMAN, Andrée, Architecte et designer française née en Née en 1925 – Morte en 2013. P.106, 145, 158, 202, 203, 204

R REIMS, Bettina – Photographe française née en 1952. P. 220

REMONDET, André – Architecte français né en 1908 – Mort en 1998. P. 198

RICHARD, Alain – Designer français né en 1924. P. 310

RIOCREUX, Denis-Désiré – Céramiste français né en 1791 – Mort en 1872. P.68

ROSENZWEIG, Bruno - Architecte français né en 1950. P. 319

ROUAN, François – Artiste français né en 1943. P. 206

RUHLMANN, Jacques-Emile – Décorateur ensemblier né en 1879 – Mort en 1933. P. 142, 143, 242

RUSSOLO, Luigi – Artiste et compositeur italien né en 1885 – Mort en 1947. Il est considéré comme le père de la musique brutaliste. P. 329

S SANDILLON, Eric – Artiste français né en 1969. P. 330

SCHUMMER, Toby – Designer né en 1950. P. 249

SEIGNEUR, François – Architecte français né en 1942. P. 317

SERRE, Isabelle – Designer française née en 1959. P. 318

SIMOUNET, Roland – Architecte français né en 1927 – Mort en 1996. P. 202

SOTTSASS, Ettore – Designer italien, né le 14 septembre 1917 – Mort le 31 décembre 2007. P. 139, 140, 141, 299, 332

SIPEK, Borek – Designer tchèque né en 1949. P. 277

SOULAGES, Pierre – Artiste français né à Rodez en 1919. P. 141, 207, 208, 233, 296

SOUVERBIE, Jean – Peintre français né en 1891 – Mort en 1981. P. 273

STARCK, Philippe – Designer français né en 1949. P. 165, 196, 197, 199

STILETTO (dit) - Franck Schreiner – Designer allemand né en 1959. P. 317

STIRLING, James – Architecte britannique né en 1926 – Mort en 1996. P. 202

SUBES, Raymond – Artiste et décorateur français né en 1891 – Mort en 1970.

Ancien élève de l'École Boulle et de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs, Raymond Subes est une figure majeure de la ferronnerie Art Déco. À ce titre il collabore avec les plus grands ensembliers. P. 97, 106, 182, 183, 245

SÛE, Louis – Décorateur français né en 1875 – Mort en 1968. P. 97

SZEKELY, Martin – Designer français né en 1956. Fils d'un sculpteur et d'une céramiste, il est diplômé des écoles Boulle et Estienne. P. 168, 169, 178, 248, 326

TTALLON, Roger – Designer français né en 1929 – mort en 2011. P. 126, 314, 318

TERRY, Emilio – Architecte et décorateur né en 1890 – Mort en 1969. P. 151

TEXIER, Richard – Artiste français né à Niort en 1955. P. 178

THONET, Michael – Ebéniste et industriel allemand-autrichien né en 1796 – Mort en 1871. P. 258

TORTI, Antonio – Artiste plasticien né en 1949. P. 149

TORK, Emmanuelle – Designer française née en 1963. (cf. Noirot, Emmanuelle) P. 248

TRAQUANDI, Gérard – Artiste français né en 1952. P. 260

TRIBEL, Annie – Décoratrice et architecte d'intérieur née en 1933. P. 196

VVEDRINE, Olivier – Designer français né en 1962. P. 255

VELDE Van, Bram – Artiste néerlandais né en 1895 – Mort en 1981, dont l'œuvre est marquée par l'abstraction. P. 178

VILLANI, Julio – Artiste brésilien né en 1956. Il vit et travaille à Paris depuis 1982. P. 148

VILMOUTH, Jean-Luc – Artiste français né en 1952. P. 277

VIOLLET-LE-DUC, Eugène – P. 74

WWILEMOTTE, Jean-Michel – Architecte et designer français né en 1948. P. 196, 200, 201, 311

ZZADKINE, Ossip, Sculpteur français d'origine Russe né en 1890 – Mort en 1967. P. 106

ILLUSTRATIONS

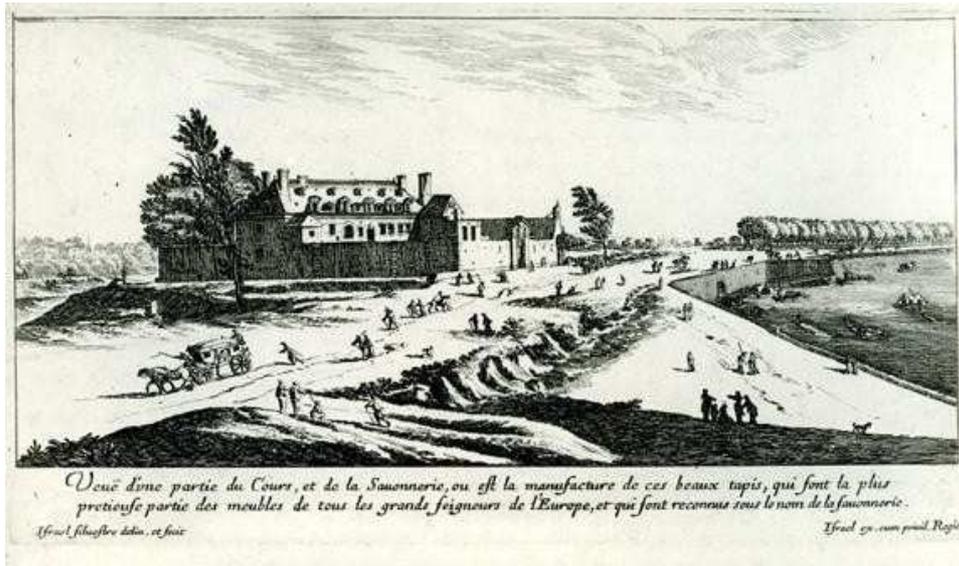


Figure 1 : Manufacture de la Savonnerie au XVIIème siècle. Archives du Mobilier national.

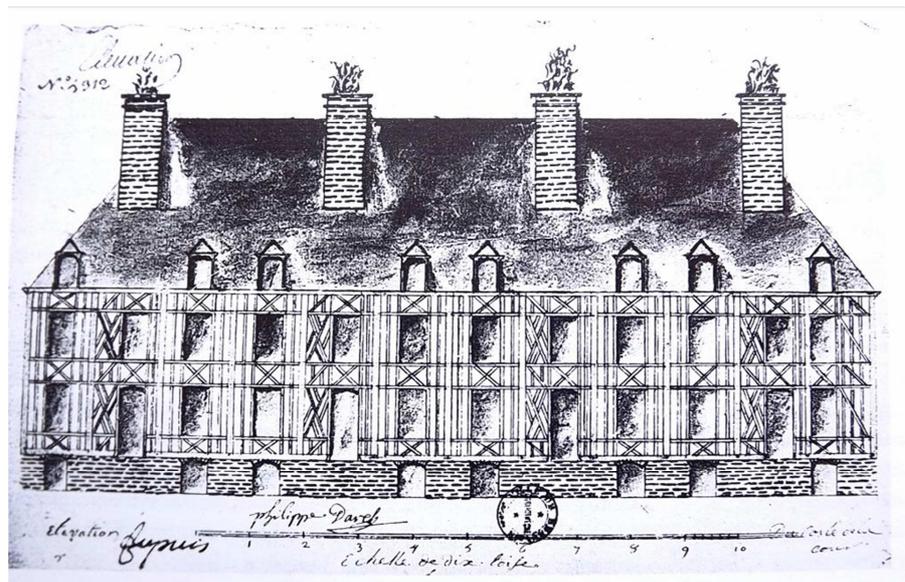


Figure 2 : Manufacture de Beauvais, élévation d'un bâtiment de la Manufacture, 1741, Beauvais, Bibliothèque municipale

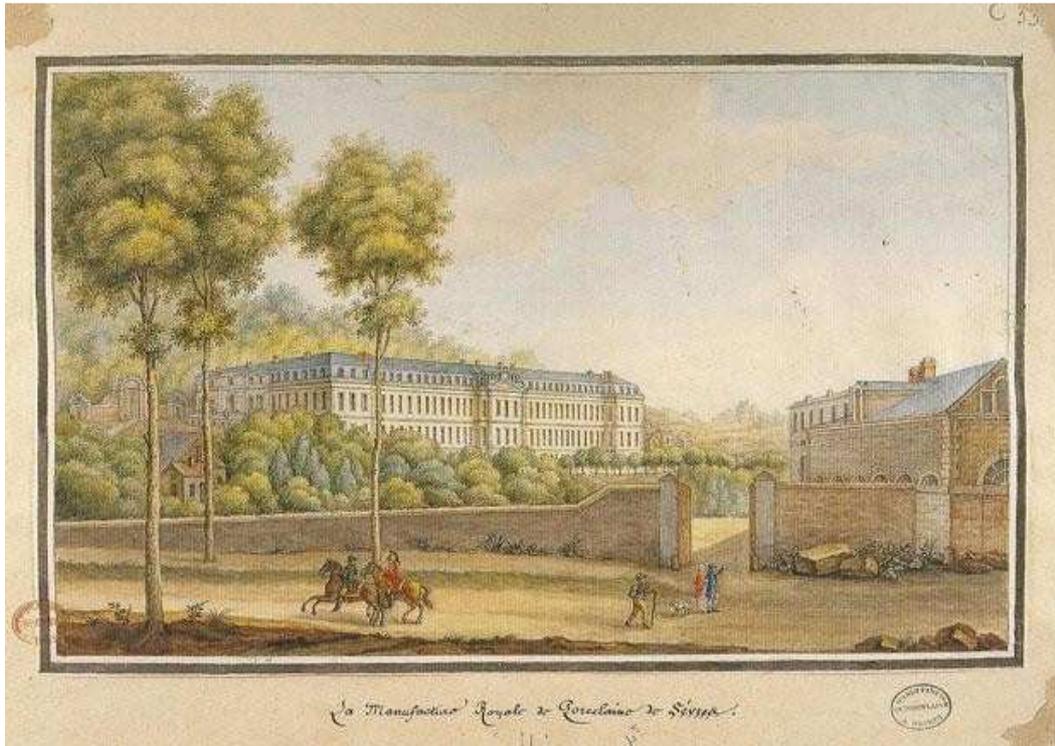


Figure 3 : Vue de la Manufacture de Sèvres au XVIIIème siècle. Archives de la Manufacture de Sèvres

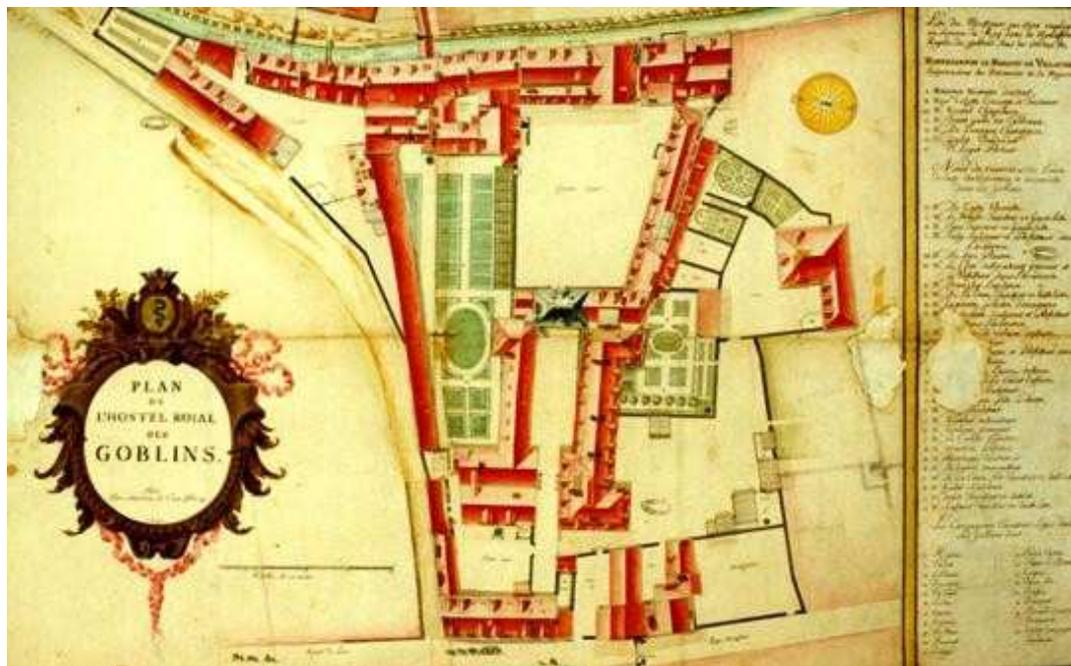


Figure 4 : Plan de l'Hôtel royal des Gobelins par Sébastien le Clerc fils, 1691 – Archives nationales



Figure 5 : Charles Le Brun, *Louis XIV à la Manufacture des Gobelins le 15 octobre 1667*, H.375cm, L.580cm, Tapissierie de Basse lisse, laine, soie et fil d'or, Manufacture des Gobelins, Musée national du Château de Versailles.



Figure 6 : Vitrines de la Manufacture de Sèvres suite aux bombardements de 1942. Archives de la Manufacture de Sèvres.



Figure 7 : Werner Peiner, *Le Char des Taureaux*, 1944, Tapisserie, Manufacture des Gobelins, laine, soie et fil d'or, H.370cm, L.490cm, Département des objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN.



Figure 8 : Werner Peiner, *Le Char des Chevaux*, 1944, Tapisserie, Manufacture des Gobelins, laine, soie et fil d'or, H.370cm, L.490cm, Musée national d'art moderne, Paris. Photographie Centre Pompidou.



Figure 9 : Weiner Peiner, *Le Baldaquin*, inachevée, 1944, laine, soie et fil d'or, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Département des Objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN



Figure 10 : Weiner Peiner, *Le Globe terrestre*, inachevée, 1944 laine, soie et fil d'or, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Département des Objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN



Figure 11 : Château de Rambouillet. Photographie internet.



Figure 12 : Château de Vizille. Photographie internet.



Figure 13 : Domaine de Souzy la Briche. Photographie internet.



Figure 14 : Hôtel de Marigny. Photographie internet.



Figure 15 : Charles Cressent, Bureau plat, v.1750, Palais de l'Elysée, Paris. RMN.



Figure 16 : Portraits officiels des Présidents de la V^{ème} République

Louis-Napoléon Bonaparte (1848-1852), Adolphe Thiers (1871-1873), Patrice Mac Mahon (1873-1879), Jules Grévy (1879-1887), Sadi Carnot (1887-1894), Jean-Casimir Perrier (1894-1895), Félix Faure (1895-1899), Emile Loubet (1899-1906), Armand Fallières (1906-1913), Raymond Poincaré (1913-1920), Paul Deschanel (1920), Alexandre Millerand (1920-1924), Albert Lebrun (1932-1940), Vincent Auriol (1947-1954), René Coty (1954-1959), Charles de Gaulle (1959-1969, photo: Jean-Marie Marcel), Georges Pompidou (1969-1974: photo: François Pages), Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981, photo: Jacques-Henri Lartigue), François Mitterrand (1981-1995, photo: Gisèle Freund), Jacques Chirac (1995-2007, photo: Bettina Rheims), Nicolas Sarkozy (2007, photo: Philippe Warrin)



Figure 17 : Raymond Hains, *D'Eustache à Natacha*, Diptyque I, Tapisserie de Bauvais, basse lisse, laine et lin blanchi, H.225cm L.280cm, 24.10.2001 – 29.10.2004.



Figure 18 : Raymond Hains, *D'Eustache à Natacha*, Diptyque II, Tapisserie de Bauvais, basse lisse, laine et lin blanchi, H.225cm L.280cm, 24.10.2001 – 29.10.2004.



Figure 19 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Canapé, 1996 – 1998, structure de métal doré et chromé, assise et dossier en bois recouverts de mousse, garniture de velours de soie prune, coussins brodés, H. 90cm, L. 195cm, Pr. 85cm.



Figure 20 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Chauffeuse, 1996 – 1998, structure de métal doré et chromé, assise et dossier en bois recouverts de mousse, garniture de velours de soie prune, coussins brodés, H. 90cm, L. 195cm, Pr. 70cm.



Figure 21 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Console, 1996 – 1998, base plate en métal doré, pieds à facettes en aluminium chromé, plateau en latté plaqué d'ébène, H. 100cm, L. 200cm, Pr. 50cm.

Figure 22 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Table basse, 1996 – 1998, pieds en tube de métal doré, corps en ébène, plateau de médium doré à l'or blanc, H. 40cm, D. 125cm.



Figure 23 : Olivier Gagnère, Bureau plat, 1997 – 1999, bois de bété, porcelaine de Sèvres, H. 75cm, L. 219 cm, Pr. 87cm.



Figure 24 : Olivier Gagnère, Table-téléphone, 1998, latté plaqué de bois de bété, laiton doré, H. 62cm, L. 66cm, Pr. 41cm.



Figure 25 : Olivier Gagnère, Fauteuil, 1997 – 1998, Structure en contreplaqué, garniture de cuir havane, sabots er pain de prise arrière en laiton doré, H. 105cm, L. 66cm, Pr. 56cm.



Figure 26 : Serge Manzon, 1978, poirier, polyester laqué, aluminium, laiton, cuir, H. 150cm, L. 110cm, Pr. 90cm.



Figure 27 : Ettore Sottsass, Surtout de table blanc et or, 1994, porcelaine, Manufacture de Sèvres.



Figure 28 : Confiturier, Service égyptien, 1808, Manufacture de Sèvres.



Figure 29 : Marína Karélla, *Epinikion V* et *Epinikion musicien*, 1997, porcelaine, Manufacture de Sèvres.



Figure 30 : Pierre Soulages, Vase, 2000, d'après la forme Gensoli n°11, Porcelaine nouvelle, noir semi-mat de petit feu, or 24 carats, H. 66cm, Manufacture de Sèvres.

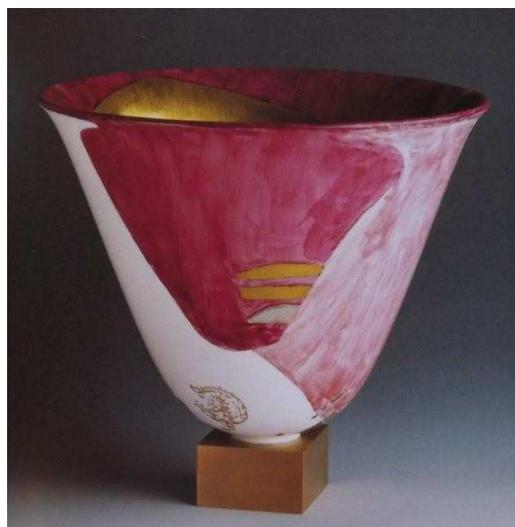


Figure 31 : François Imhoff, Vase Ruhlmann n°3, H. 22,5cm, D. 24,5cm, socle 5,8cm, Manufacture de Sèvres.

*La Harpe éolienne
Le pli seulement
Le lion romain*



Figure 32 : Vestibule de Hôtel de Noirmoutier. 1



Figure 33 : Vestibule de l'Hôtel de Noirmoutier. 2



Figure 35 : Antoni Clavé, *Collage I*, laine et lin, H. 220cm, L. 348cm, Manufacture de Beauvais, maquette achetée en 1985, 4.10.1993 – 2.12.1994.



Figure 34 : Denis Doria, *Le Drapeau français*, laine, H. 200cm, L. 350cm, Manufacture des Gobelins, carton 1982, 3.10.1988 – 16.12.1992.



Figure 36 : Ministère de l'écologie, Salomé de Fontainieu. Bureau, 2006, béton et acier, H. 75cm, L. 218cm, Pr. 88cm, A.R.C. du Mobilier national. Site Mobilier national



Figure 37 : Julio Villani, Tapis de la Savonnerie. Site Mobilier national.



Figure 38 : Cour des Comptes, Bureau du Premier Président, Sylvain Dubuisson, 1990, bureau avec placage de louro faïa et cuir, H. 76cm, L. 298cm, Pr. 129cm. A.R.C du Mobilier national.

Sylvain Dubuisson, *L'Énigme ou de la Spinge à OEdipe* 1996, L. 397cm, l. 618 cm. Manufacture nationale de la Savonnerie. Site Mobilier national.



Figure 39 : Cour des Comptes, Salon d'attente. Site Mobilier national.

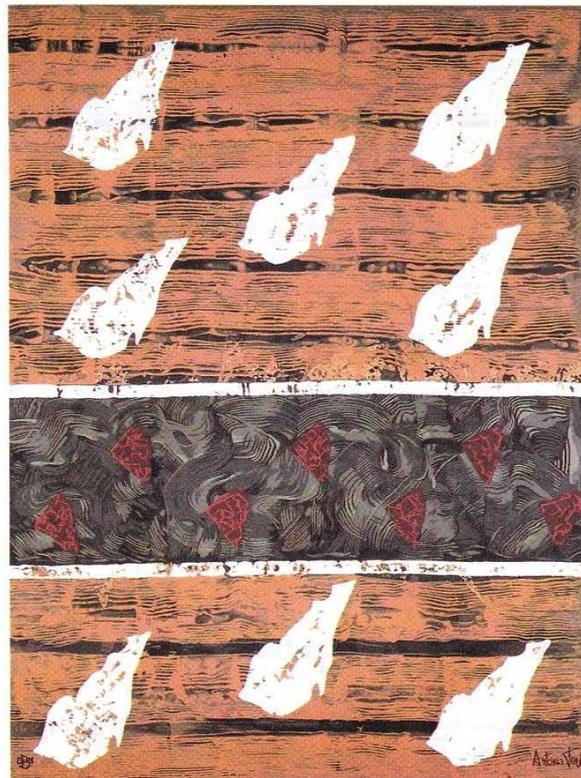


Figure 40 : Antonio Torti, Composition, Tapisserie, laine, L. 295cm, l. 220cm, Manufacture nationale de Beauvais, 16.07.1986 – 31.12.1990.

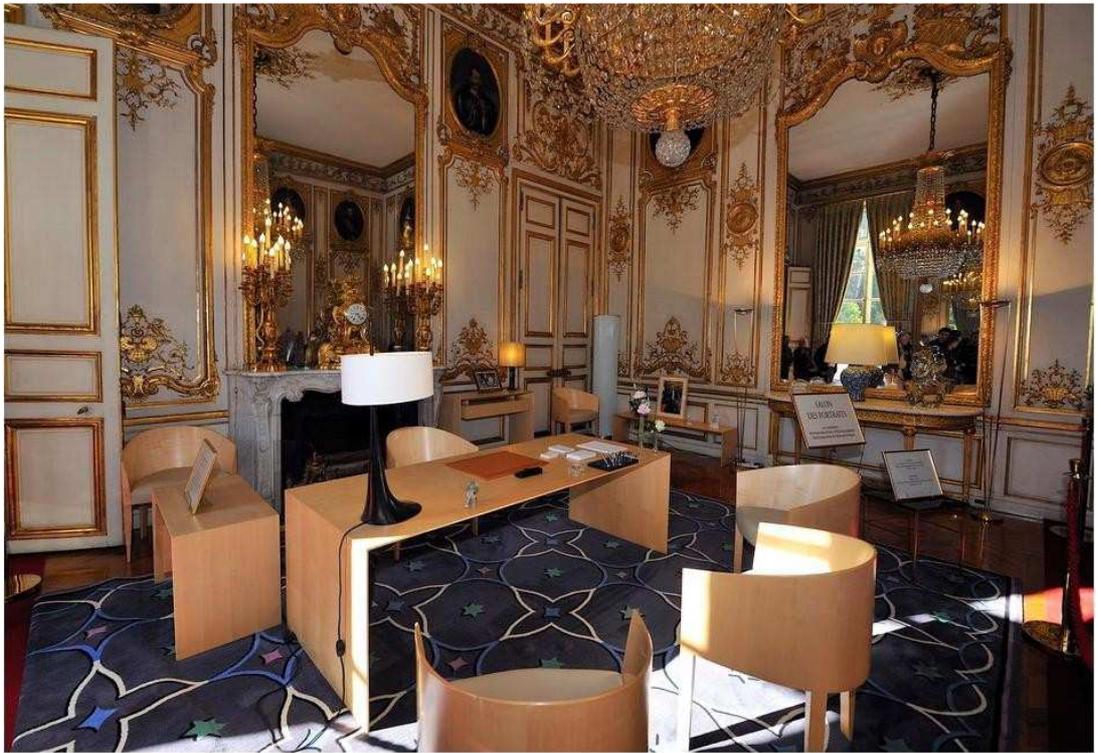


Figure 41 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, bureau et sièges, 2007, A.R.C. du Mobilier national, 73 x 220 x 90 cm.

Emilio Terry, Tapis *Polylobes*, 1999, Manufacture nationale de la Savonnerie, atelier de Lodève, L. 500cm, l. 375cm.
Photographie internet.



Figure 42 : Configuration de l'ensemble de Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, en 2005, dans le bureau du Ministre de la Culture. Photographie internet.

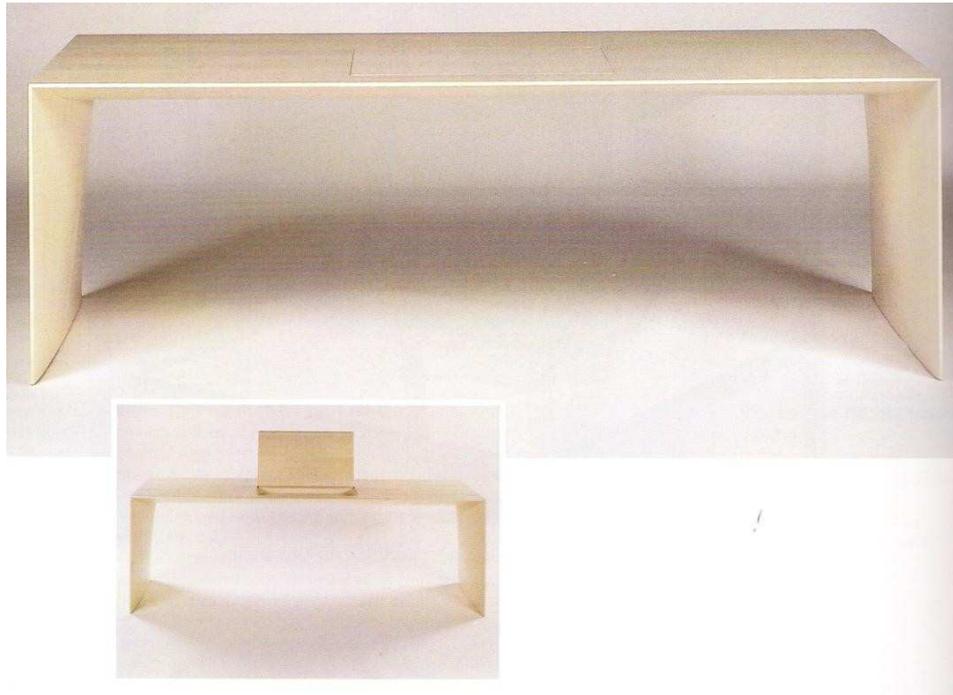


Figure 43 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, Bureau, 1999, Contreplaqué revêtu d'érable, H. 73cm, L. 220cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.

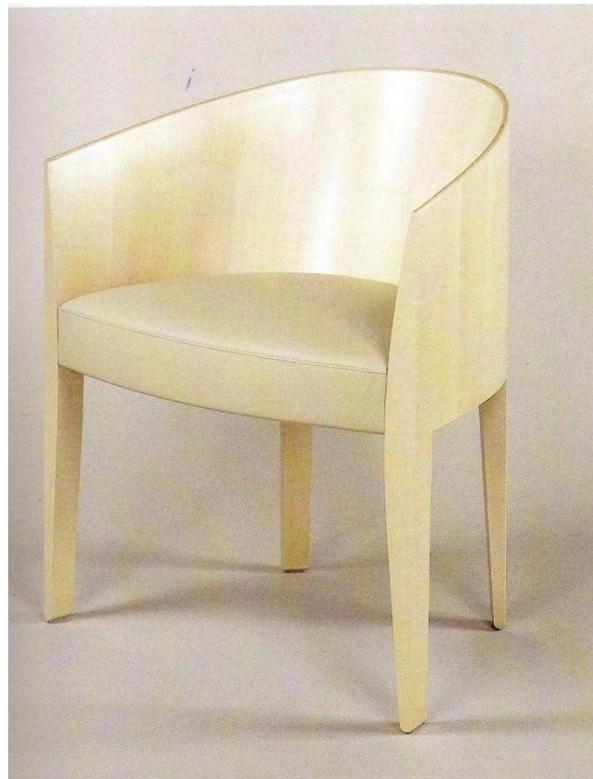


Figure 44 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, Fauteuil, 1999, bâti en hêtre recouvert d'érable, H. 80cm, L. 66cm, Pr. 58cm, A.R.C du Mobilier national.



Figure 45 : Pierre Paulin, Bureau du Président de la République François Mitterrand, Palais de l'Élysée.



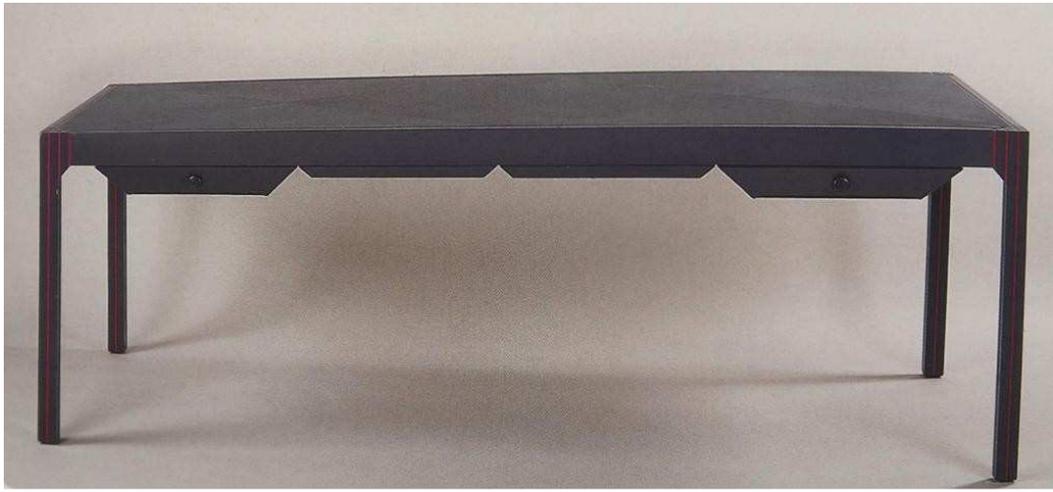


Figure 47 : Pierre Paulin, Bureau, 1984, structure métallique laquée bleue, filets d'aluminium rose, bois laqué bleu, cuir bleu, H. 75cm, L. 220cm, Pr. 110cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 46 : Pierre Paulin, Bureau à pente refermable, 1985, bois laqué bleu, H. 74cm, L. 94cm, Pr. 46cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 48 : Pierre Paulin, *Bureau d'homme*, 1982, hêtre laqué bleu, amarante, cuir grenat, H. 100cm, L. 113,5cm, PR. 51cm, A.R.C. du Mobilier national.



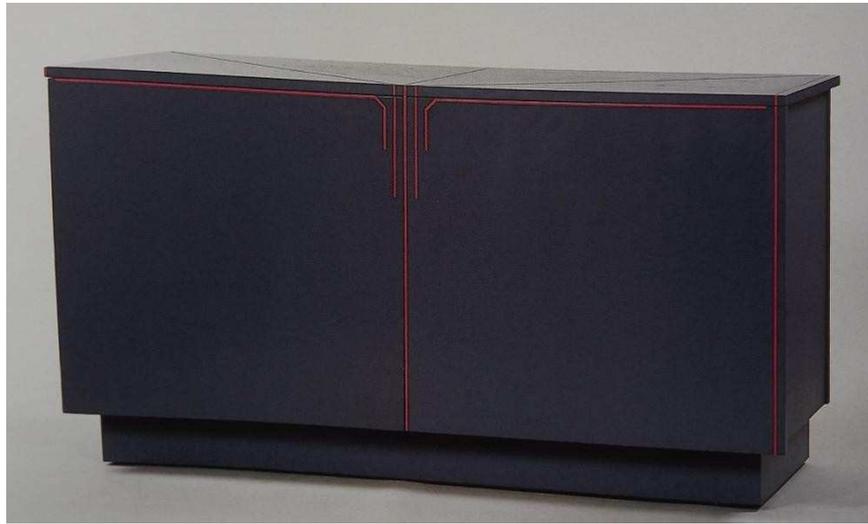


Figure 49 : Pierre Paulin, Grande desserte, 1985, Médium, métal laqué bleu, filets d'aluminium rose, H. 87,5cm, L. 185cm, Pr. 56cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 50 : Pierre Paulin, Desserte, 1985, Médium laqué bleu, H. 99cm, L. 90cm, Pr. 56cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 51 : Pierre Paulin, Meuble pour télévision, 1985, Caisson monté sur roulettes, métal laqué bleu, filets d'aluminium rose, H. 66cm, L. 63cm, Pr. 42cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 52 : Pierre Paulin, Table basse, 1989, bois laqué bleu, filets d'aluminium rose, cuir bleu, H. 40cm, L. 90cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 53 : Pierre Paulin, Guéridon, 1984, Métal laqué bleu, filets roses, H. 57cm, D. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 54 : Pierre Paulin, Fauteuil de salon, 1985, Métal laqué bleu, filets rose, drap bleu, H. 81cm, L. 81cm, Pr. 74,5cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 55 : Pierre Paulin, Canapé deux places, 1985, bois laqué bleu, filets rose, drap bleu, H. 81cm, L. 155cm, Pr. 74cm, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 56 : Pierre Paulin, Fauteuil visiteur, 1981, bois laqué, cannage, H. 89cm, L. 57cm, Pr. 43,5cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 57 : Pierre Paulin, Fauteuil de bureau tournant, 1984, Amarante, Cannage, drap de laine lie de vin, H. 105cm, L. 71cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.

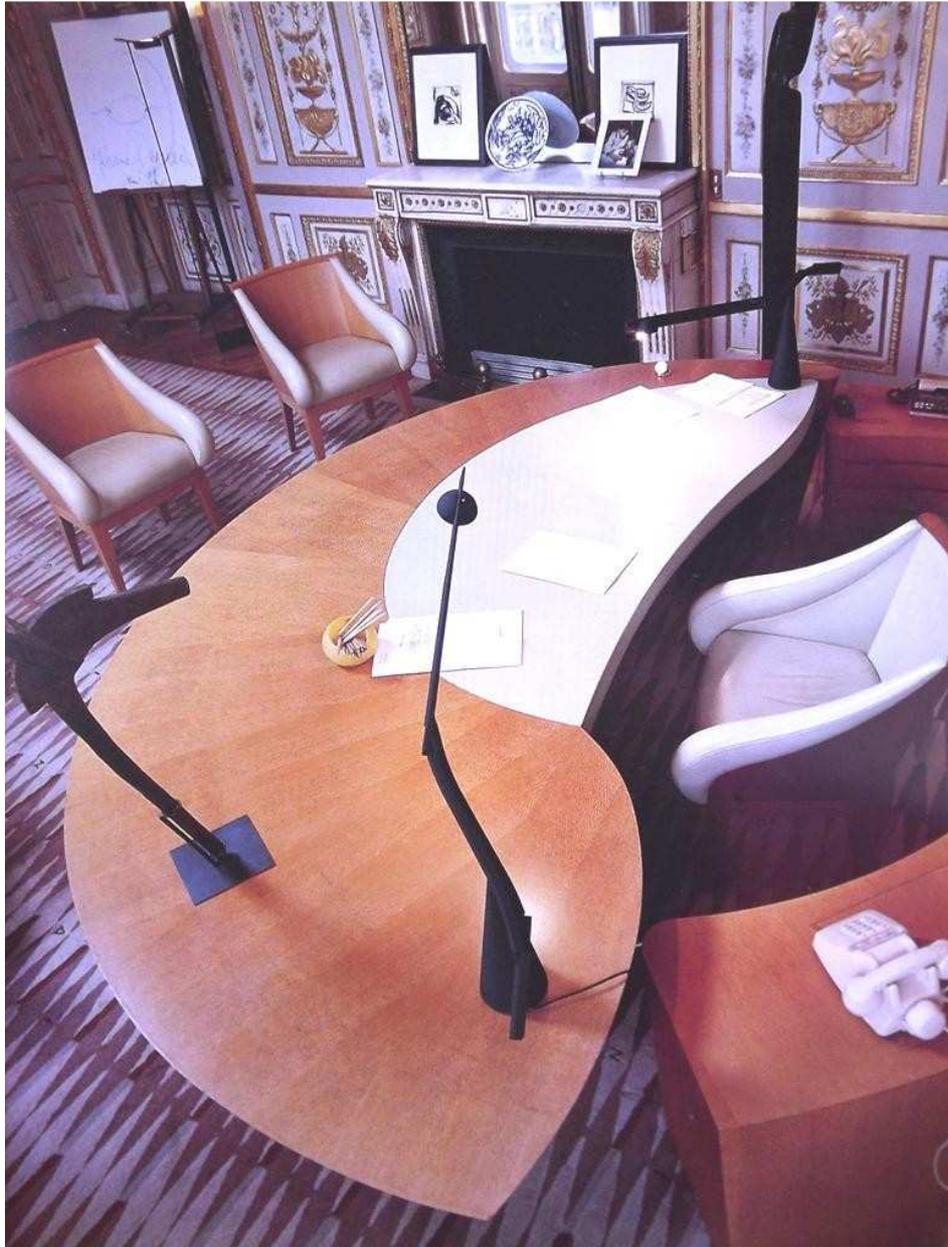


Figure 58 : Sylvain Dubuisson, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang.

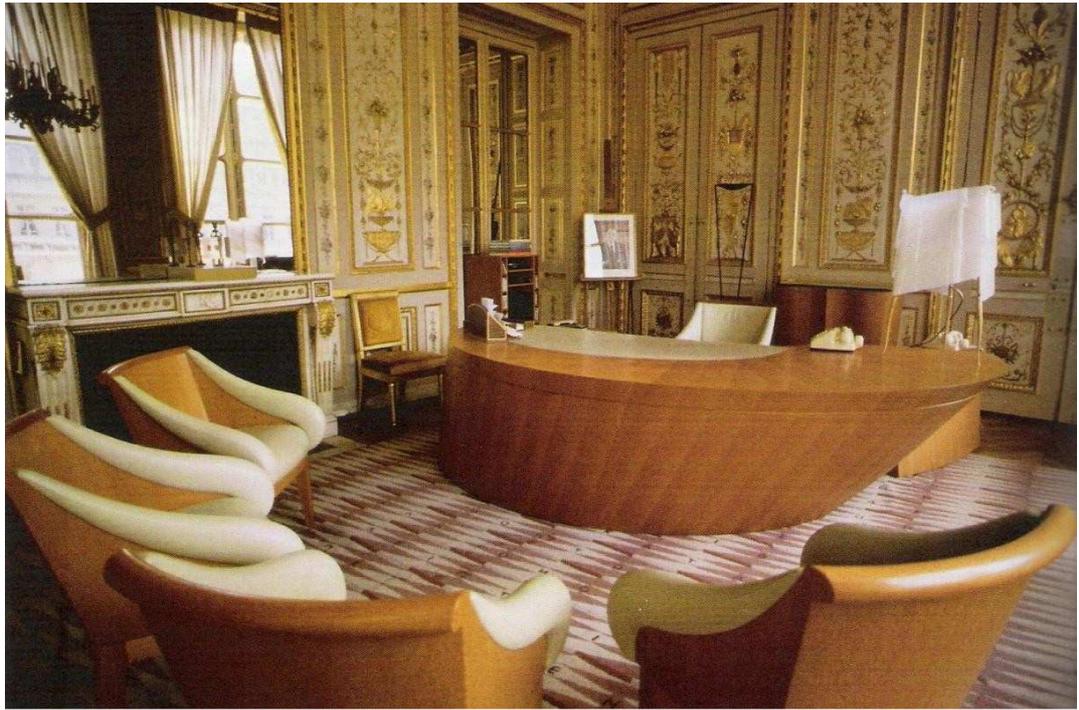


Figure 59 : Sylvain Dubuisson, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang, état en 1993.

Figure 60 : Sylvain Dubuisson, Bureau, 1991, bois de lourofaïa et sous-main en cuir tendu vert amande, H. 75cm, L. 300cm, A.R.C. du Mobilier national.

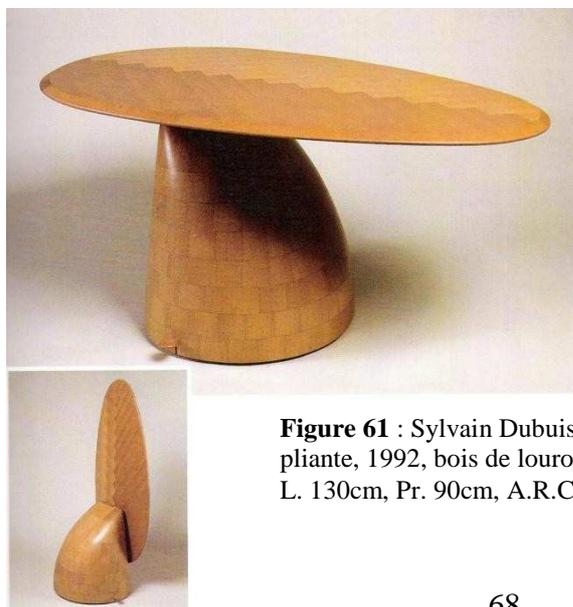


Figure 61 : Sylvain Dubuisson, Table d'appoint pliante, 1992, bois de lourofaïa calepiné, H. 60cm, L. 130cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 62 : Sylvain Dubuisson, *Le Sourire*, Guéridon, 1991, pieds en aluminium teinté bronze, plateau de verre avec loupe, H. 79,5cm, D. 60cm. A.R.C. du Mobilier national.

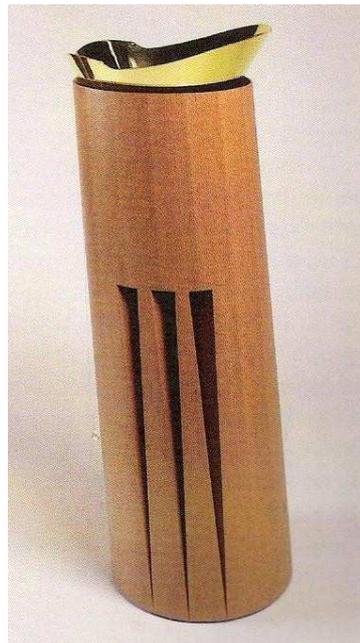


Figure 63 : Sylvain Dubuisson, *Colonne lumineuse*, 1992, cylindre en bois de lourofaïa, corolle de laiton doré à l'or, H. 108cm, D. 35cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 64 : Sylvain Dubuisson, *Suite Ingénue*, fauteuil, 1991, Pieds en acier laqué couleur bronze, éléments intérieurs en résine, berceau du siège en bois de lourofaïa, garniture de mousse et de cuir, H. 85cm, L. 56cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 66 : Sylvain Dubuisson, Collection, chaise, 2003, Structure en ébène, poignée arrière en fonte, garniture de cuir blanc sur mousse, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 65 : Sylvain Dubuisson, Fauteuil visiteur, 1991, Pieds et berceau du siège en bois de lourofaïa, garniture de mousse et de cuir, H. 85cm, L. 56cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.

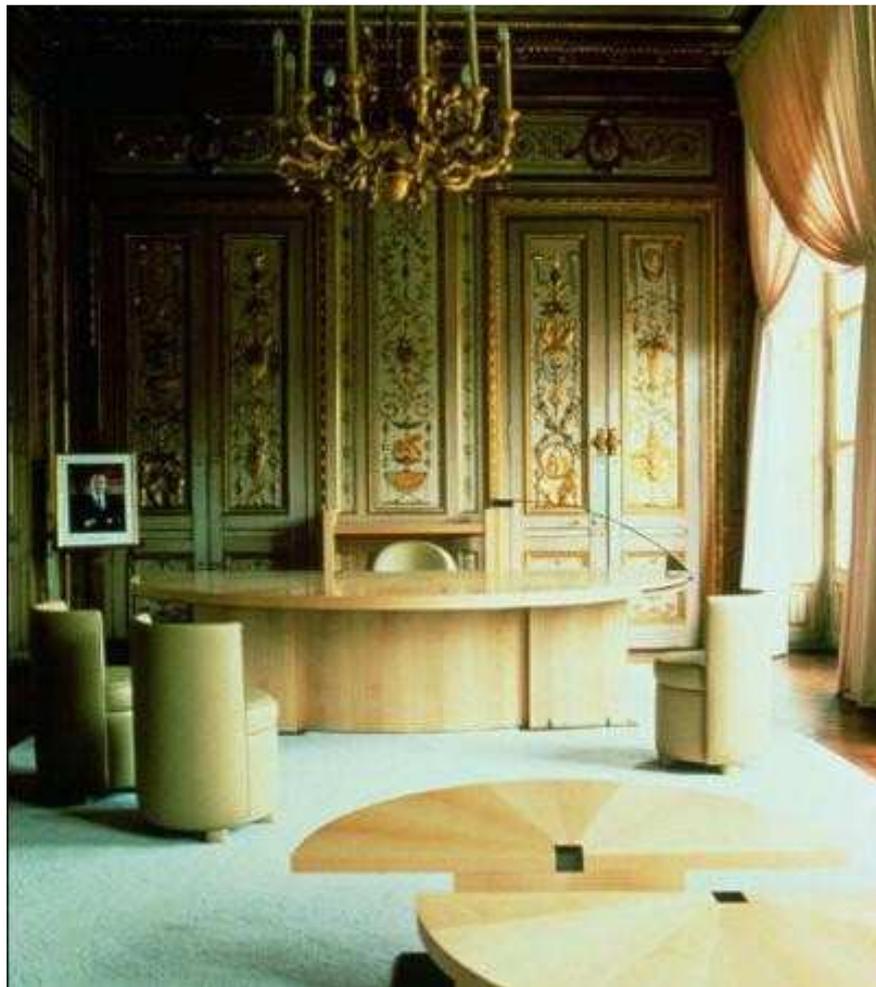


Figure 67 : André Putman, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang, 1984. Photographie internet.



Figure 68 : Emile Gaudissart, tapisserie, André Fréchet, bois, Mobilier républicain, sièges, 1933. Mobilier national. Photographie internet.



Figure 69 : Tribune officielle du 14 juillet, Christophe Pillet. Le fauteuil du Président de la république, les Fauteuils de haute personnalité, en arrière plan les chaises des ministres. Photographie internet.

Figure 70 : Christophe Pillet, *Fauteuil du président de la République*, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 106cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.

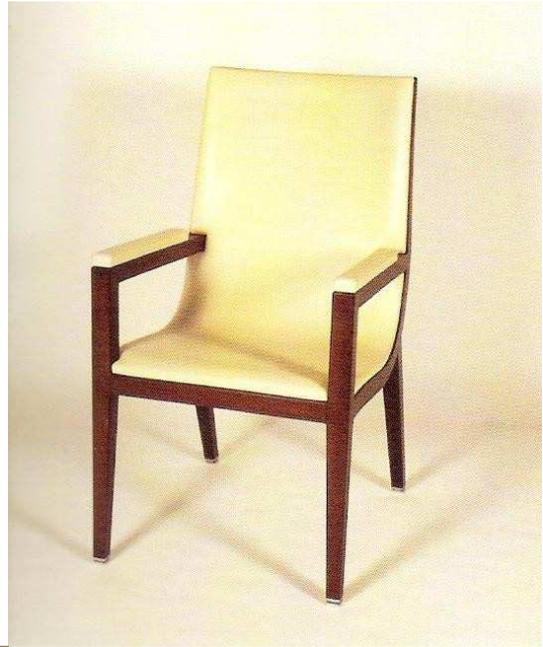


Figure 71 : Christophe Pillet, *Fauteuil de haute personnalité*, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 97cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.

Figure 72 : Christophe Pillet, *Chaise de ministre*, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 90cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.

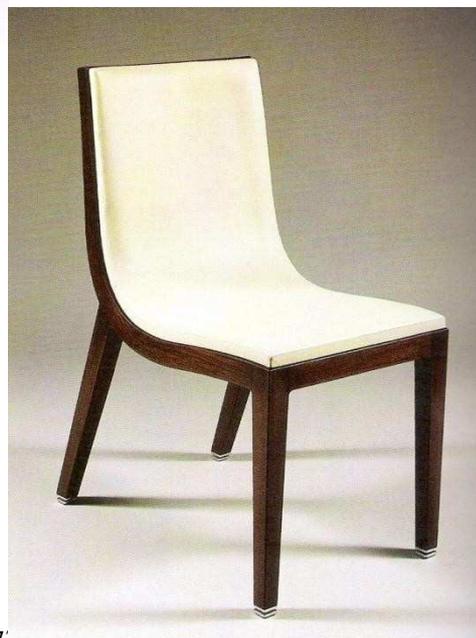




Figure 73 : Martin Szekely, Salon mobile, 1999 – 2000, trente panneaux verticaux avec plaquage de noyer Bassam, espace H. 270cm, D. 800cm. Dix panneau avec console et lampe en fibre optique H. 270cm, l. 78cm, Pr. 43cm. Console H. 105cm, Pr. 37cm. Vingt panneaux-cloison simple (s'intercalent par deux entre les dix) H. 270cm, l. 63cm, Pr. 0,6cm. A.R.C du Mobilier national.



Figure 74 : Martin Szekely, Fauteuil confortable, 1999 – 2000, structure en latté et contreplaqué de hêtre, garniture mousse et tissu écru, H. 83cm, L. 83cm, Pr. 83cm. A.R.C du Mobilier national.

Figure 75 : Martin Szekely, Chaise, 1999 – 2000, Contreplaqué de hêtre, garniture de mousse et tissu écru, H. 85cm, L. 44,5cm, Pr. 40cm. A.R.C. du Mobilier national.

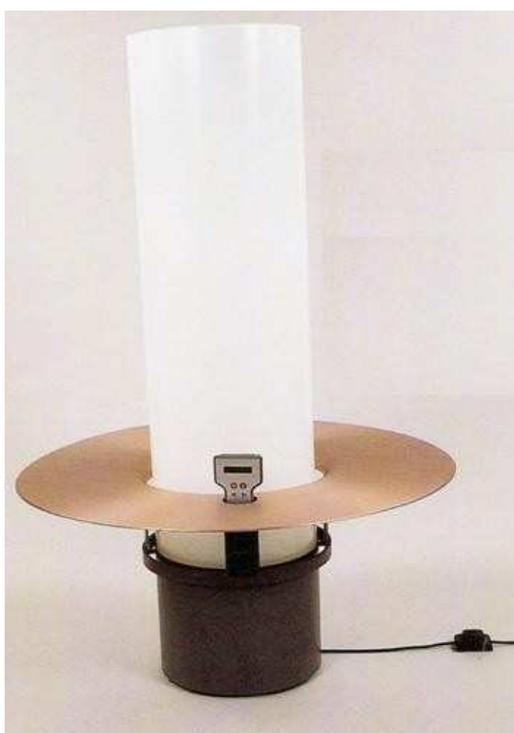
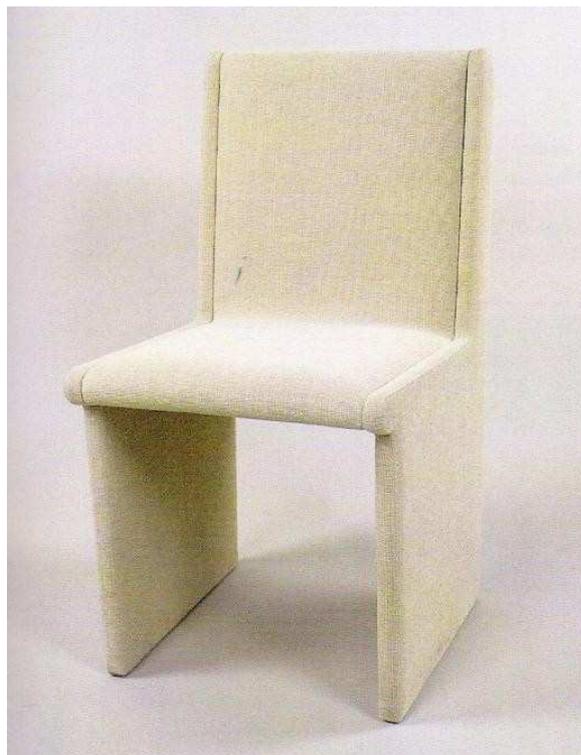


Figure 76 : Martin Szekely, Table lumineuse bout de canapé, 1999 - 2000, Base en acier, plateau en cuivre, colonne en méthacrylate opalescent, programmation par télécommande de 99 combinaisons colorées, H. 122cm, D. 82cm.

Figure 77 : Martin Szekely, Table basse, 1999 – 2000, Piètement cylindre central en acier, plateau en cuivre, H. 41cm, D. 102cm



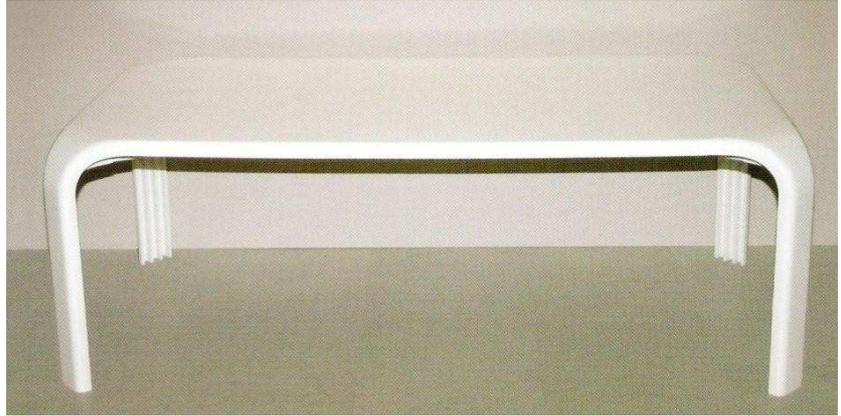


Figure 78 : Pierre Paulin, Table, 1969, lamifié laqué blanc et aluminium laqué blanc, H. 73,5cm, L. 220cm, Pr. 110cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 79 : Pierre Paulin, Caissons de bureau sur roulettes, 1970, Lamifié blanc et noir, H. 61cm, L. 44cm, Pr. 62,5cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 80 : Pierre Paulin, Fauteuil, 1970, Aluminium peint en blanc, Polyester, garniture de mousse et jersey fuschia, H. 74cm, D. 55cm, A.R.C du Mobilier national.



Figure 81 : Pierre Paulin, Table haute, 1970, Aluminium peint en blanc et polyester blanc, H. 73cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 82 : Pierre Paulin, Table basse, 1969, Aluminium peint en blanc et polyester blanc, H. 36cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 83 : Pierre Paulin, Boudin Amphys, 1970, structure tubulaire, garniture de mousse et de jersey, H. 65cm, L. 75cm, Pr. 190cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 84 : Olivier Mourgue, Fauteuil, 1967, Coque de polyester, garniture de mousse et jersey, H. 64cm, L. 90cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 85 : Olivier Mourgue, Table basse, 1967, piètement en acier chromé et plateau lamifié blanc, H. 33,5cm, L. 135cm, Pr. 69cm. A.R.C. du Mobilier national.

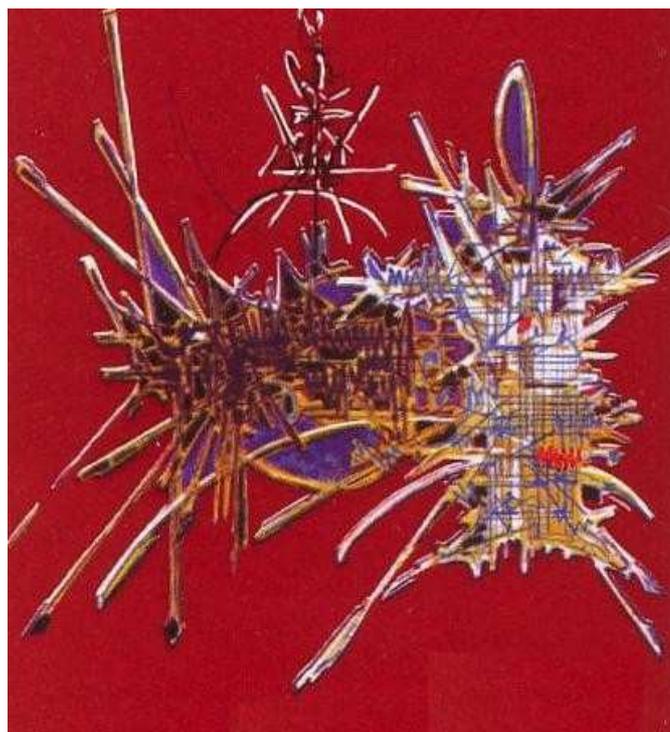


Figure 86 : Georges Mathieu, Hommage à Nicolas Fouquet, tapisserie, H. 500cm, l. 500cm, Manufacture des Gobelins, 1967.



Figure 87 : Aki Kuroda, Paravent double face à quatre feuilles, tapisserie de la Manufacture des Gobelins, laine, menuiserie de l'A.R.C, chaque feuille : H. 200cm, L. 100cm, achat carton 1997, 28.07.1997 – 17.12.1998.



Figure 88 : Paul-Armand Gette, *Lit de repos pour une nymphe*, tapisserie de basse lisse, laine et soie, H. 90cm, L. 214cm, Pr. 81cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 2004, 05.08.2004 – 24.11.2004. Méridienne Empire en citronnier, estampille de Jacob-Desmalter, H. 90cm, L. 214cm, Pr. 81cm.



Figure 89 : Martine Aballéa, *Le Jour et la Nuit*, tapisserie de basse lisse, laine et lin, H. 102cm, L. 65cm, Pr. 60cm, Manufacture de Beauvais, achat 2004, 2004 – 2005. Fauteuil, bois de Roustan, 1940, H. 102cm, L. 65cm, Pr. 60cm.



Figure 90 : Jean-Michel Othoniel, *Passion*, tapisserie, Manufacture de Beauvais, achat modèle 2004, 2004. Broderie, Atelier de dentelle du point d'Alençon, laine, soie et perles de verre. Bois doré Second Empire estampillé Jeanselme, H. 46cm, L. 121cm, Pr. 56cm.



Figure 91 : Hans Hartung, Richard Texier, Antichambre du Premier Ministre, Hôtel de Matignon.

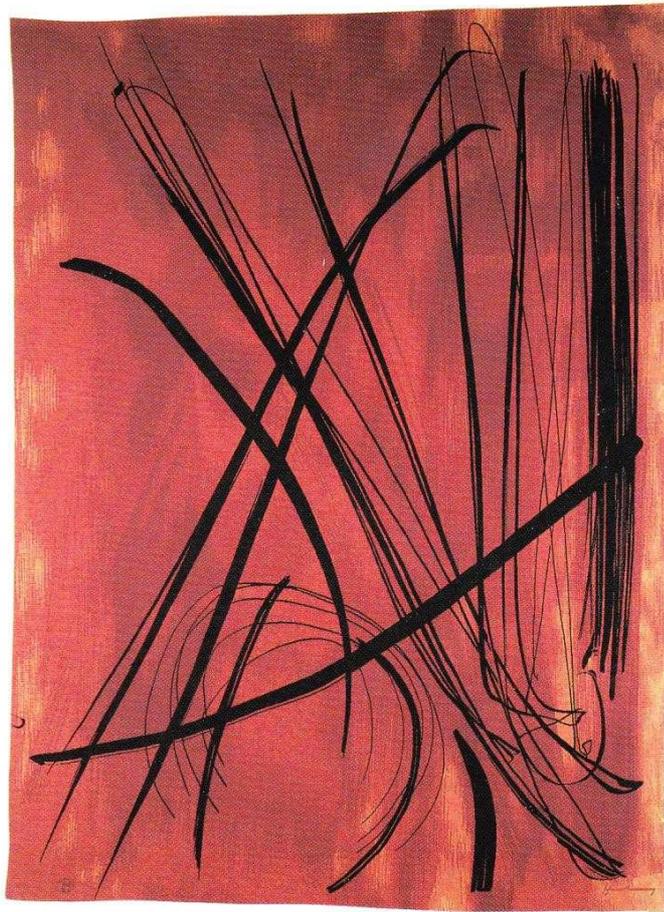


Figure 92 : Hans Hartung, *Composition n°2*, tapisserie de basse lisse, laine, H. 335cm, L. 244cm, Manufacture de Beauvais, maquette 1961, 21.02.1978 – 30.04.1980.

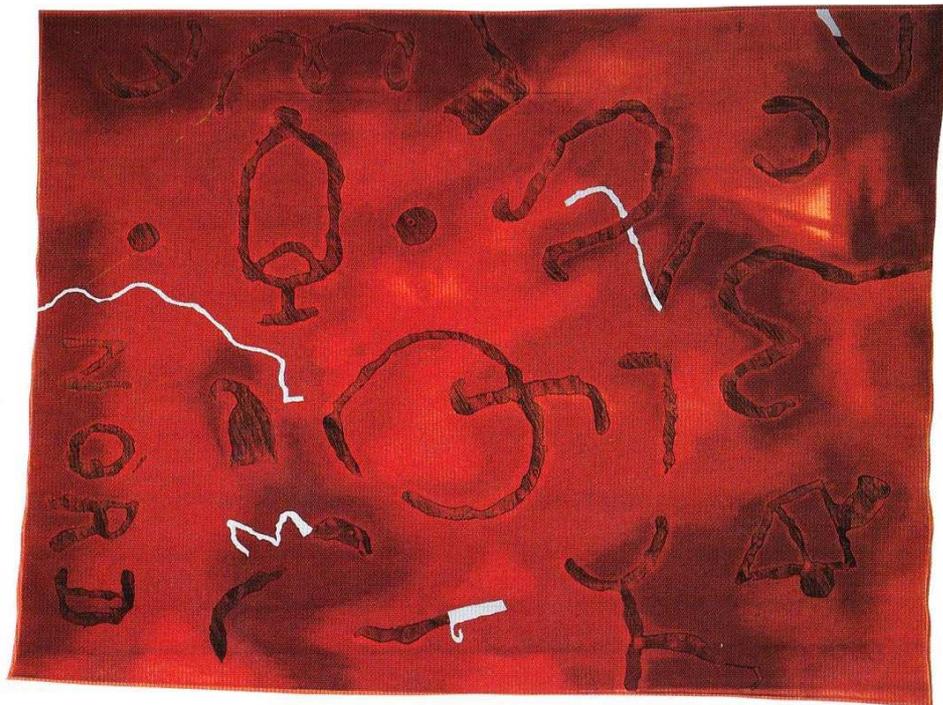


Figure 93 : Richard Texier, *Composition*, 1991, tapis, laine, L. 504cm, l. 386cm, Manufacture de la Savonnerie, achat 1991, 10.02.1992 – 27.02.1996,



Figure 94 : Martin Szekely, Table basse, 1993, médium, wengé et sycomore, H. 39cm, L. 150, 5cm, Pr. 93cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 95 : Pierre Alechinsky, Salon Alechinsky, 2004, Grand salon du Ministère de la Culture, tapis, L. 825cm, l. 530cm, Manufacture de la Savonnerie (Lodève), 26.12.2003 – 07.10.2004.



Figure 96 : Bram van Velde, *Le jour*, tapisserie, laine, H. 420cm, L. 627cm, Manufacture des Gobelins, achat 1976, 07.11.1975 – 23.12.1976, 1^{er} exemplaire/3.

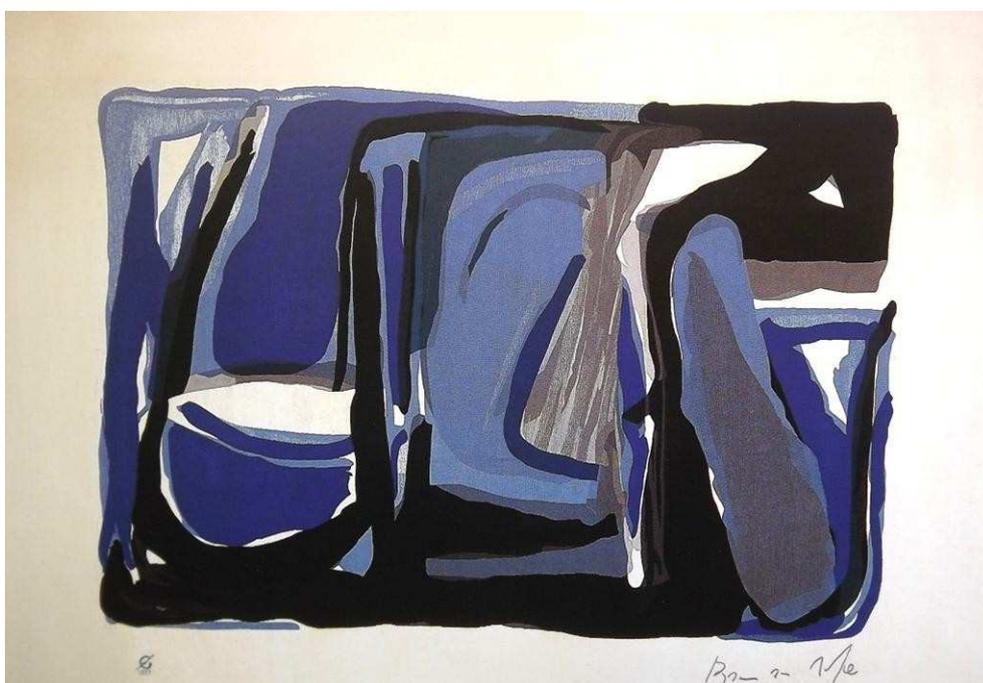


Figure 97 : Bram van Velde, *La Nuit*, tapisserie, laine, H. 420cm, L. 623cm, Manufacture des Gobelins, achat 1977, 30.03.1976 – 10.02.1978, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 98 : Assiette, *Service Uni*, XIX^{ème} siècle, décor frise filets et fleurs, Manufacture de Sèvres. Photographie internet.



Figure 99 : Service à café *Litron*, XVIII^{ème} siècle, décor bleu de Sèvres et frise n°30, pot à sucre et couvercle, verseuse et couvercle, tasse à café et soucoupe, pot à lait et couvercle, assiette à gâteau du *Service Uni*, tasse H. 6cm, D. 9cm, soucoupe H. 2cm, D. 13cm, Manufacture de Sèvres. Site Manufacture de Sèvres.

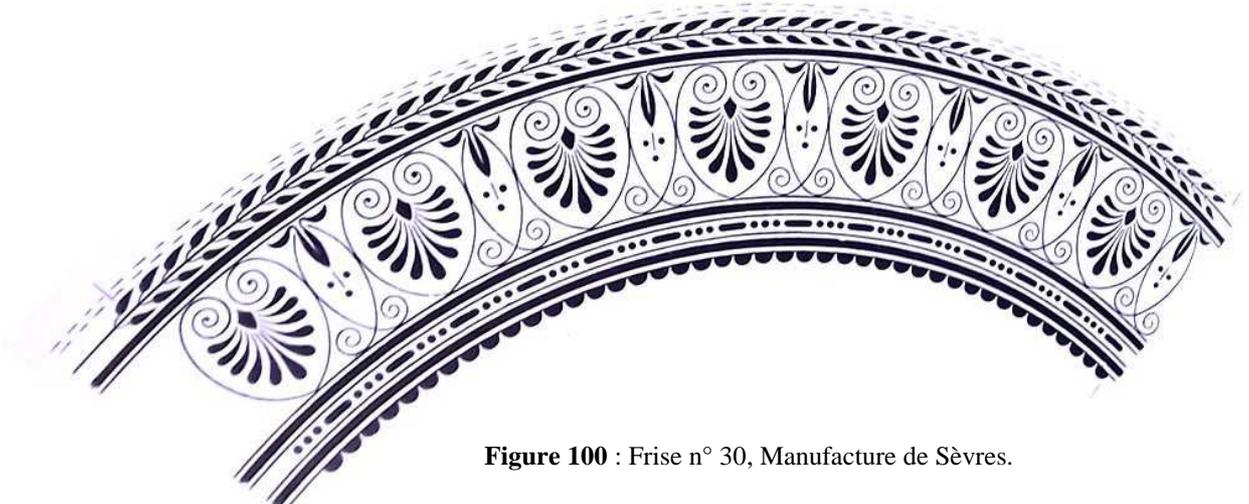


Figure 100 : Frise n° 30, Manufacture de Sèvres.



Figure 101 : Jean-Baptiste Oudry, La Chasse, 1776, Surtout de table en biscuit, comprenant un groupe central, deux groupes de côté et cinq figures accessoires, Manufacture de Sèvres.

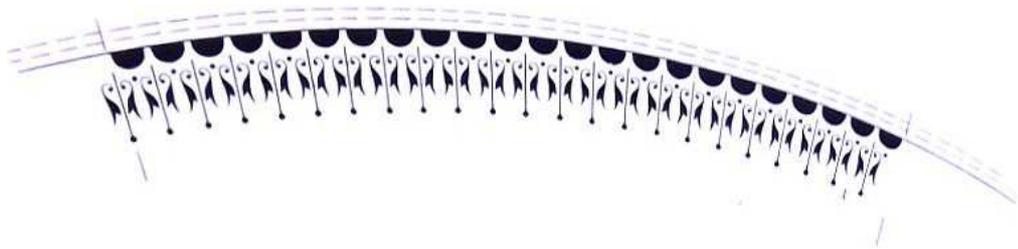


Figure 102: Frise n° 126, Manufacture de Sèvres.



Figure 103 : Pierre Paulin, Borne, banquette circulaire, 1969, structure métallique garnie de mousse et jersey noir et blanc, H. 60cm, D. 245cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 104 : Yaakov Agam, Antichambre des appartements de l'Elysée, 1972. Cliché personnel.



Figure 105 : Yaakov Agam, Antichambre des appartements de l'Elysée, 1972. Cliché personnel.



Figure 106 : Pierre Paulin, Salon des tableaux, 1971, Appartements de l'Elysée.

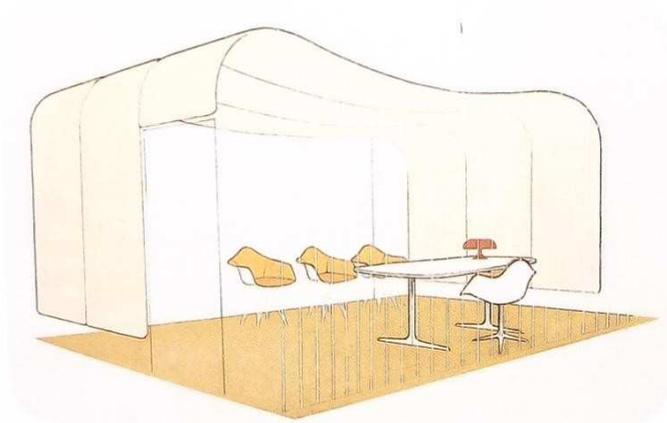


Figure 107 : Pierre Paulin, Atelier de création Dior 1967, crayon, gouache sur calque, H. 55cm, L. 65cm, Projet du bureau de Marc Bohan, directeur artistique de Christian Dior, Archives Pierre Paulin.



Figure 108 : Pierre Paulin, Canapé trois places, 1971, Armature tubulaire, garniture de mousse et cuir retourné beige, H. 72cm, L. 250cm, Pr. 108cm, A.R.C du Mobilier national.



Figure 109 : Pierre Paulin, fauteuil, 1971, Armature tubulaire, garniture de mousse et cuir retourné beige, H. 70cm, L. 106cm, Pr. 92cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 110 : Pierre Paulin, Table basse, 1971, Aluminium peint chamois clair, verre fumé, H. 42cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.

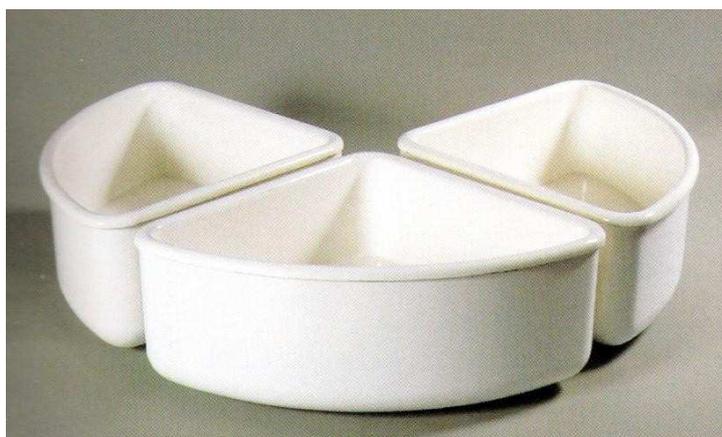


Figure 111 : Pierre Paulin, Jardinière en modules sur roulettes, 1972, polyester blanc, H. 38cm, D. 104cm, A.R.C. du Mobilier national.

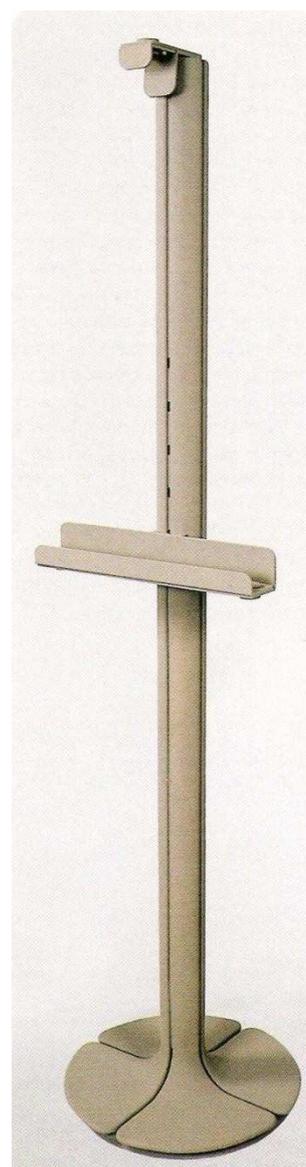


Figure 112 : Pierre Paulin, Chevalet, 1972, Aluminium peint chamois clair, H. 165cm, D. 40cm (au pied), A.R.C. du Mobilier national.



Figure 113 : Pierre Paulin, Fumoir des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.

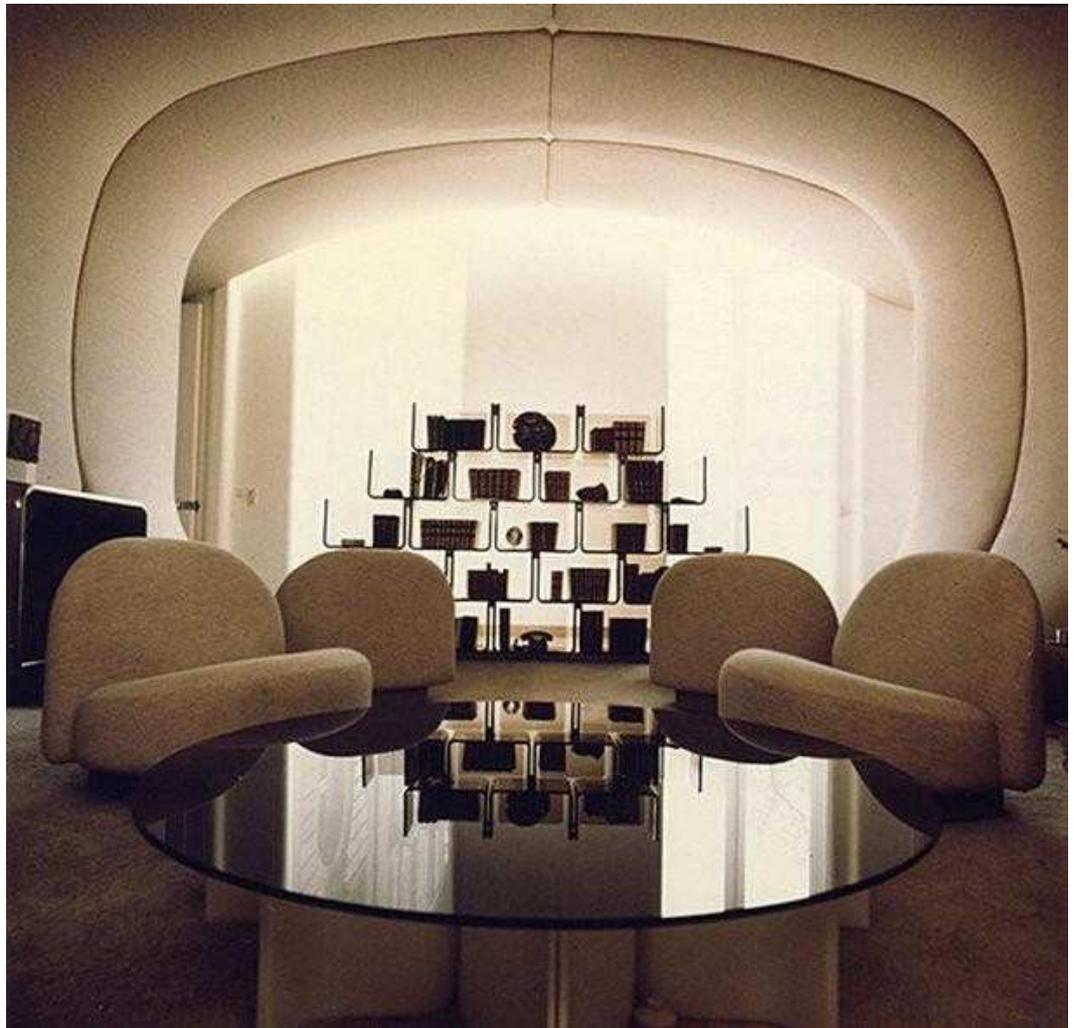


Figure 114 : Pierre Paulin, Fumoir des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.

Figure 115 : Pierre Paulin, banquette, 1971, mousse et toile grège, H. 37cm, L. 127, Pr. 58cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 116 : Pierre Paulin, Chauffeuse, 1971, mousse et toile grège, H. 70cm, L. 115cm, Pr. 70 cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 117 : Pierre Paulin, Table basse lumineuse, 1971, altuglas et verre fumé, H. 26cm, D. 140cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 118 : Pierre Paulin, Bibliothèque, altuglas fumé, H. 182cm, L. 291cm, A.R.C. du Mobilier national.

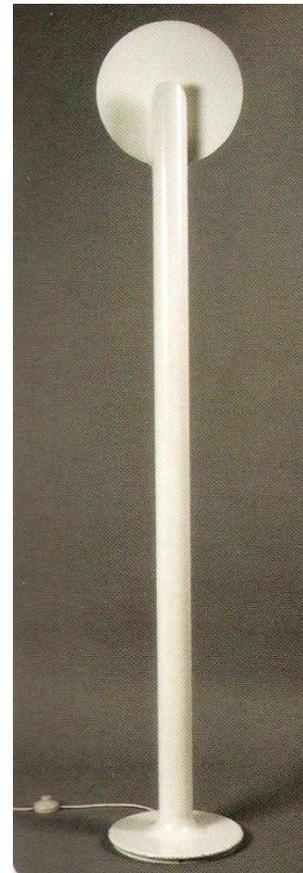


Figure 119 : Pierre Paulin, Lampadaire, 1972, métal laqué blanc, H. 151cm, D. 32cm, A.R.C. du Mobilier national.

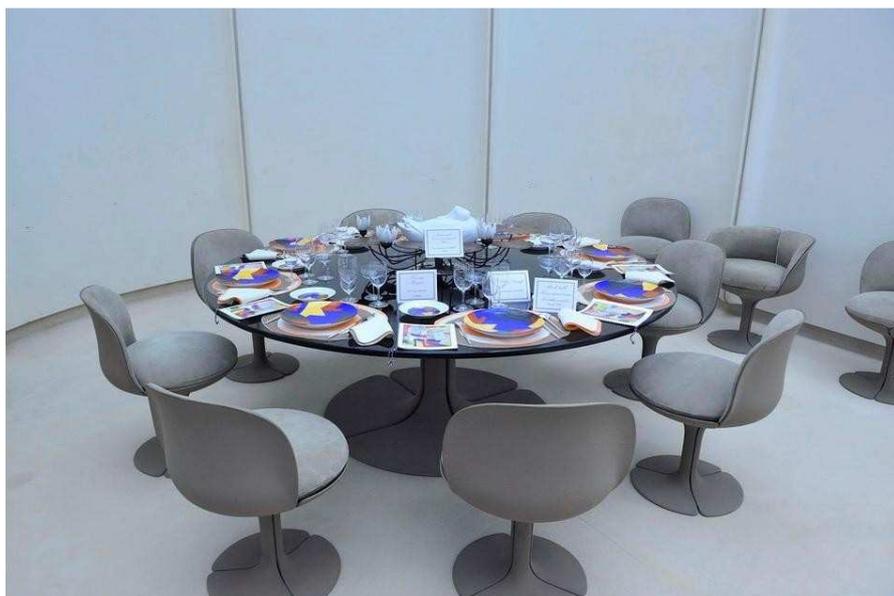


Figure 120 : Pierre Paulin, Salle à manger, appartements de l'Elysée, 1971. Photographie internet.



Figure 121 : Pierre Paulin, Lustre de la salle à manger des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.

Figure 122 : Pierre Paulin, Vue d'ensemble de la salle à manger.



Figure 123 : Pierre Paulin, Chaise, 1971, aluminium peint chamois clair, garniture de mousse de latex et cuir retourné beige, H. 75,5cm, D. 48cm (assise), A.R.C. du Mobilier national.

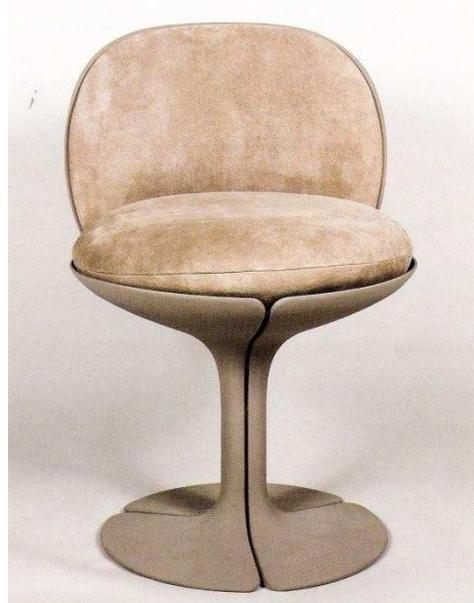


Figure 124 : Pierre Paulin, Tabouret, 1971, aluminium peint chamois clair, garniture de mousse de latex et cuir retourné beige, H. 43cm, D. 48cm (assise), A.R.C. du Mobilier national.



Figure 125 : Pierre Paulin, Table, 1971, aluminium peint chamois clair, plateau de verre fumé, H. 72cm, D. 220cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 126 : Pierre Paulin, Desserte fixe, 1971, bois chamois clair, aluminium, H. 137,5cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 127 : Pierre Paulin, Desserte roulante, 1972, Bois laqué gris-beige, laiton, H. 61cm, L. 80cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 128 : Ronald-Cécil Sportes, *The Mesh Chair*, structure tubulaire et maillage métallique, 1982, Salon de télévision des appartements privés du Président et de Madame Mitterrand à l'Elysée.

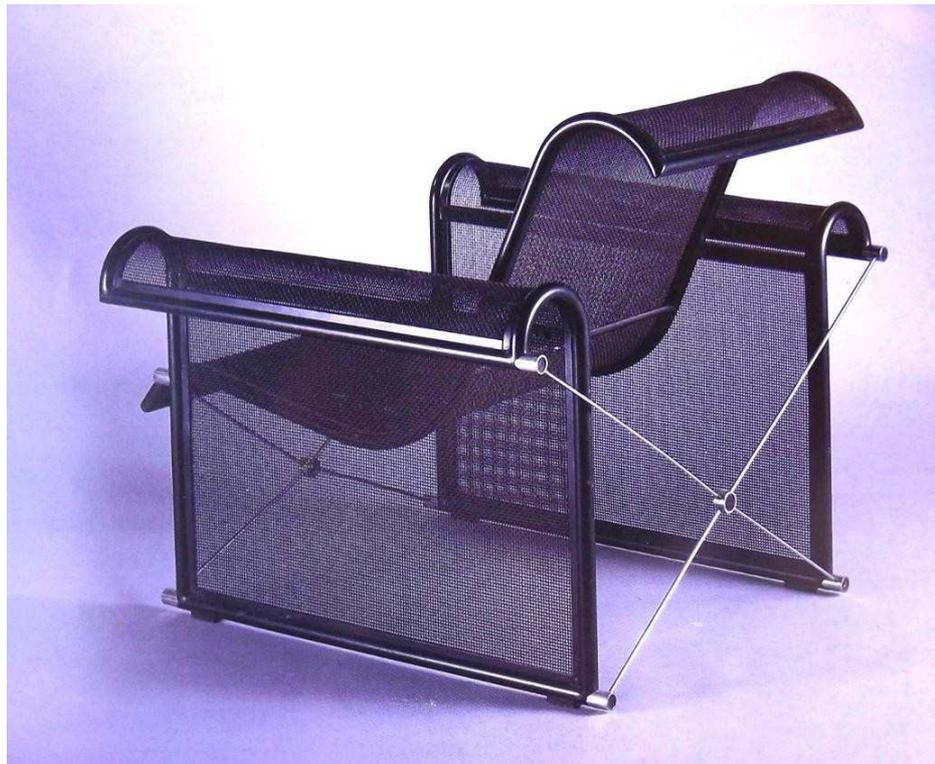


Figure 129 : Ronald-Cécil Sportes, *The Mesh Chair*, structure tubulaire et maillage métallique, 1982, Salon de télévision des appartements privés du Président et de Madame Mitterrand à l'Elysée.

Figure 130 : Marc Held, Chaise de salle à manger, 1983, bois et métal, chaise pour la salle à manger des appartements privés du Président à l'Elysée.





Figure 131 : Philippe Starck, Chambre de Madame Mitterrand, 1983, appartements privés de l'Elysée.



Figure 132 : Gérard Garouste, peintures murales de la chambre de Madame Mitterrand, 1983, appartements privés de l'Elysée. Photographie internet.

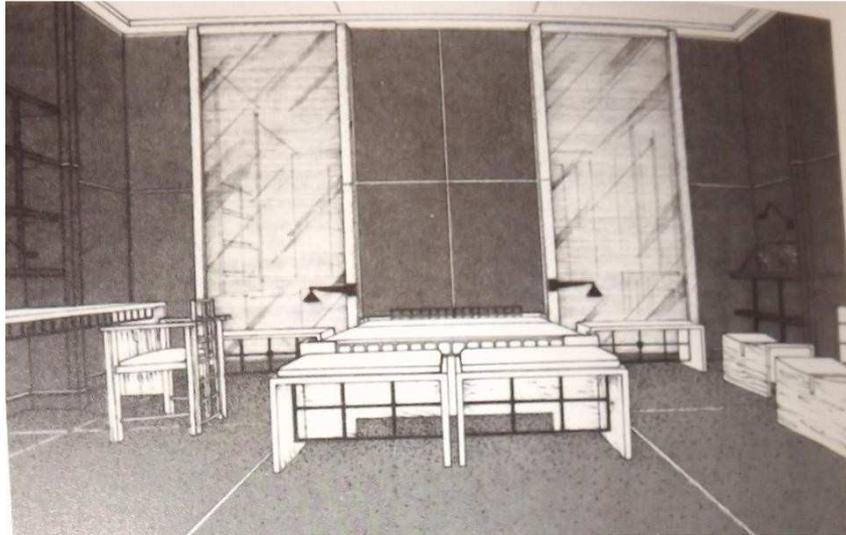


Figure 133 : Jean-Michel Wilmotte, Chambre présidentielle, dessin, vue générale, 1983, appartements privés de l'Elysée.

Figure 135 : Annie Tribel, structure de



chauffeuse, 1983, piètement en tubes métalliques, appartements privés de l'Elysée.



Figure 134 : Ronald-Cécil Sportes, Luminaires, appartements privés de l'Elysée.



Figure 136 : Philippe Starck, Richard III, fauteuil de la chambre de Madame Mitterrand, appartements privés de l'Elysée. Photographie internet.



Figure 137 : Jean-Michel Wilmotte, Bureau de l'Ambassadeur de France à Washington, état en 1985.



Figure 138 : Jean-Michel Wilmotte, Canapé, 1984, acier bruni noir, hêtre teinté noir, cuir noir, H. 70cm, L. 240cm, Pr. 92cm, A.R.C. du Mobilier National.



Figure 139 : Jean-Michel Wilmotte, chauffeuse, 1984, acier bruni noir, hêtre teinté noir, cuir noir, H. 76cm, L. 80cm, Pr. 92cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 140 : Jean-Michel Wilmotte, fauteuil visiteur, 1984, acier bruni noir, contreplaqué, cuir noir, H. 75cm, L. 65cm, Pr. 55cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 141 : Isabelle Hebey, Bureau, 1987, noyer de France, frise en poirier noirci et incrustation de nacre, H. 71cm, L. 250cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 142 : Isabelle Hebey, Bureau du Ministre du Budget, 1987, frêne teinté et cérusé gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, H. 745cm, L. 280cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 143 : Isabelle Hebey, Fauteuil de bureau, 1988, acier, cuir gris, H. 102cm, L. 69cm, Pr. 54cm, A.R.C. du Mobilier national.

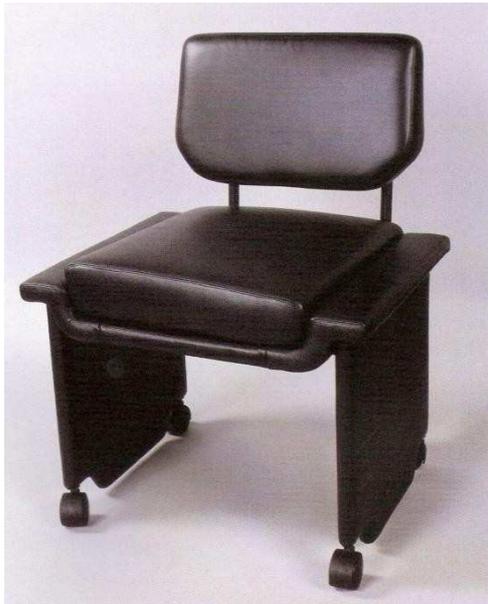


Figure 144 : Isabelle Hebey, fauteuil visiteurs, 1989, Structure métallique, garniture de mousse et de cuir noir, H. 775cm, L. 57cm, Pr. 62cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 145 : Isabelle Hebey, Bibliothèque du Ministre du Budget, 1989, frêne teinté gris moyen et gris anthracite, acier, H. 147cm, L. 192,5cm, Pr. 45cm, A.R.C du Mobilier national.

Figure 146 : Isabelle Hebey, Meuble-télévision du Ministre du Budget, 1989, frêne teinté gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, acier, H. 274cm, L. 70cm, Pr. 85cm, A.R.C. du Mobilier national.

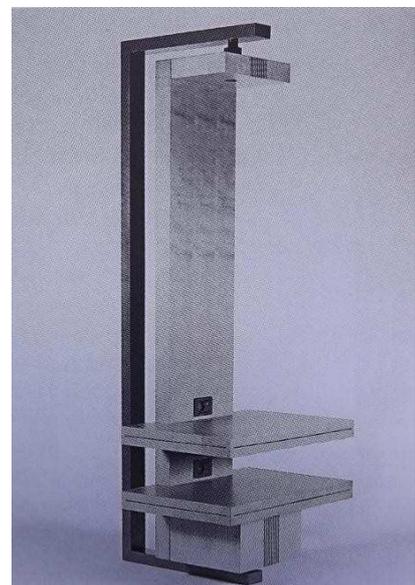




Figure 147 : Andrée Putman, Bureau du Ministre, 1989, Ministère des Finances, Bercy.



Figure 148 : Andrée Putman, Bureau du Ministre de l'Économie et des Finances, 1986, chêne cèrusé.

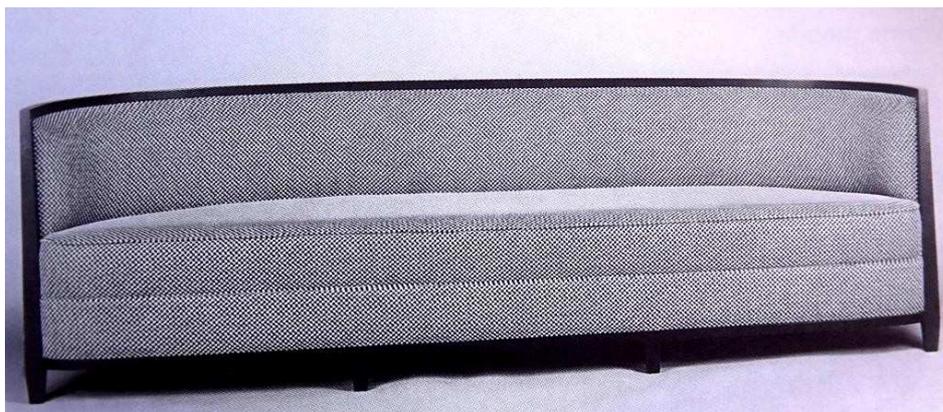


Figure 149 : Andrée Putman, Canapé du bureau du Ministre du Commerce extérieur, 1989, aniégré teinté noir, tissu à damier noir et blanc cassé, H. 75cm, L. 250cm, Pr. 75cm.



Figure 150 : Andrée Putman, Fauteuil, 1989, aniégré noir, tissu à damier noir et blanc cassé, H. 94cm, L. 75cm, Pr. 71cm.



Figure 151 : Andrée Putman, Table basse lumineuse, 1989, Ministère de l'économie et des finances, métal et verre, H. 40cm, D. 90cm, D. 60cm (socle).

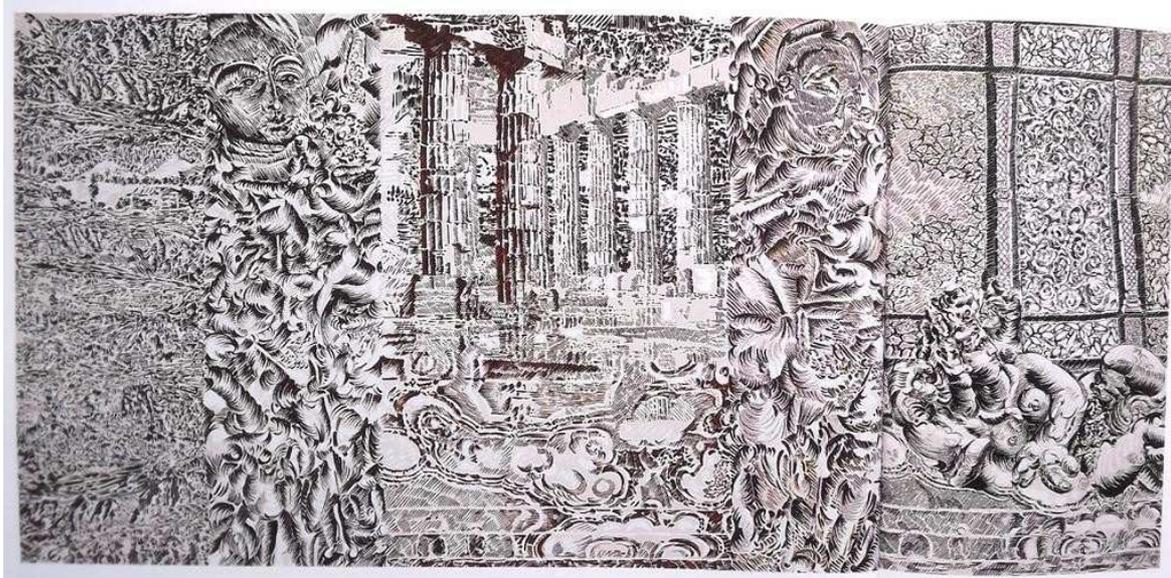


Figure 152 : François Rouan, Composition I (partie gauche), tapisserie de haute lisse, laine, H. 266cm, L. 1260cm, Grand salon de l'Hôtel du Ministre, Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, Manufacture des Gobelins, achat 1984, 03.01.1985 – 31.12.1992.



Figure 153 : François Rouan, Composition I (partie droite), tapisserie de haute lisse, laine, H. 266cm, L. 1260cm, Grand salon de l'Hôtel du Ministre, Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, Manufacture des Gobelins, achat 1984, 11.03.1985 – 19.03.1992.

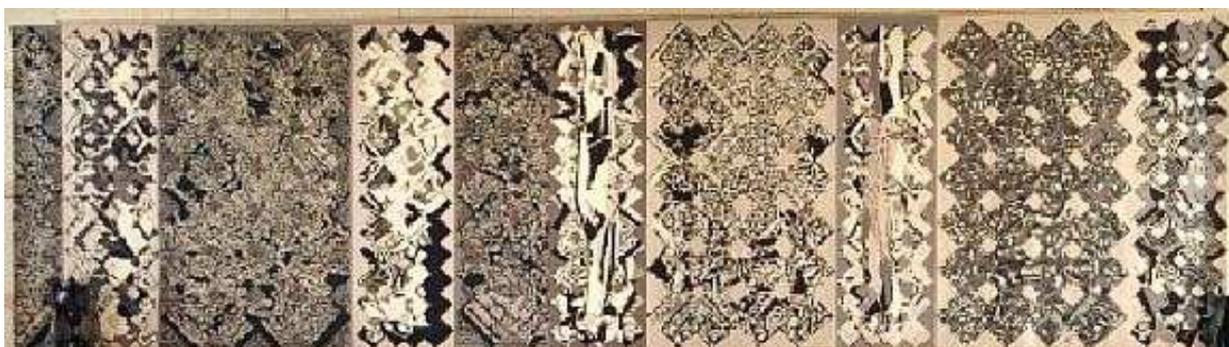


Figure 154 : François Rouan, Composition II, laine, H. 265cm, L. 961cm, Manufacture des Gobelins, achat 1984, 11.05.1989 – 26.08.1997.



Figure 155 : Pierre Soulages, Sans titre, tapis mural, laine, H. 430cm, L. 1007cm, Manufacture de la Savonnerie, carton 1985, 07.09.1987 – 29.03.1991.



Figure 156 : Pierre Soulages, Sans titre, tapis mural, laine, H. 430cm, L. 1007cm, Manufacture de la Savonnerie, carton 1985, 07.09.1987 – 29.03.1991.



Figure 157 : Claude & François-Xavier Lalanne, *Table haute transformable*, 1983, piètement en acier et châtaigner, plateau de latté garni de cuir et cerclage de laiton, H. 72cm, L. 200cm, Pr. 200cm (fermé), A.R.C. du Mobilier national.

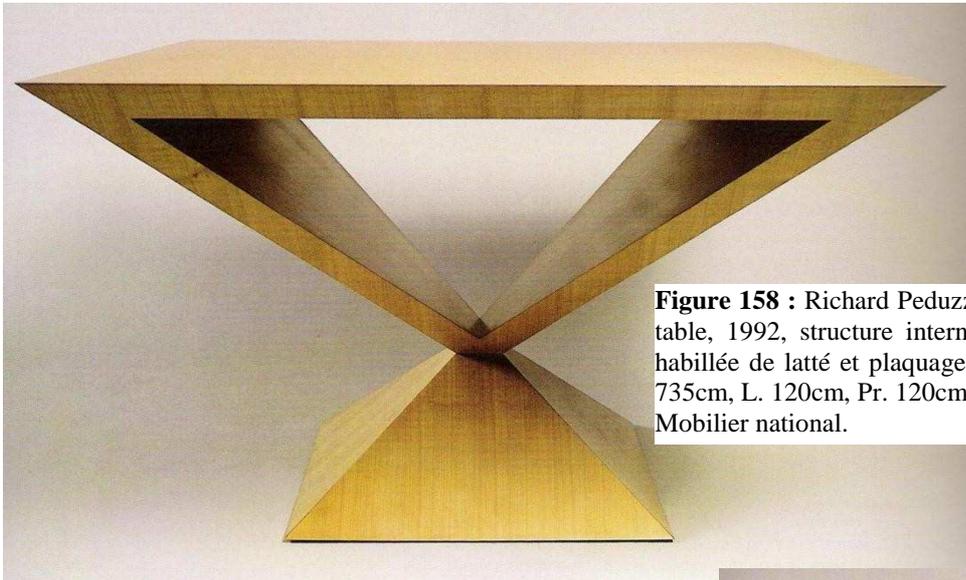
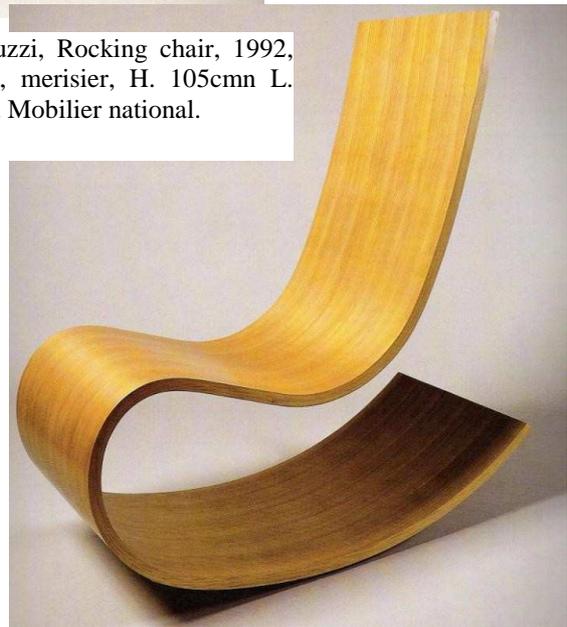


Figure 158 : Richard Peduzzi, *Pyramide*, table, 1992, structure interne métallique habillée de latté et plaquage merisier, H. 735cm, L. 120cm, Pr. 120cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 159 : Richard Peduzzi, *Rocking chair*, 1992, contreplaqué, lamellé collé, merisier, H. 105cm, L. 50cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.



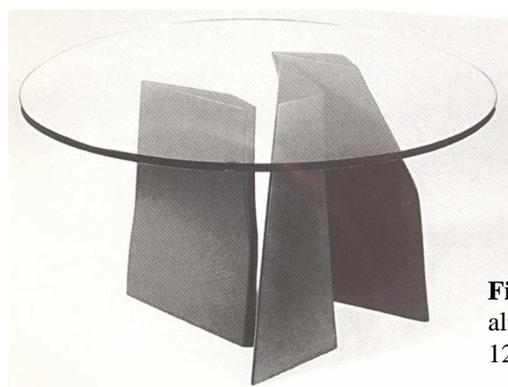


Figure 160 : Alicia Penalba, Table basse, 1983, alisier laqué noir, acier et verre, H. 58cm, D. 120cm, A.R.C. du Mobilier national.

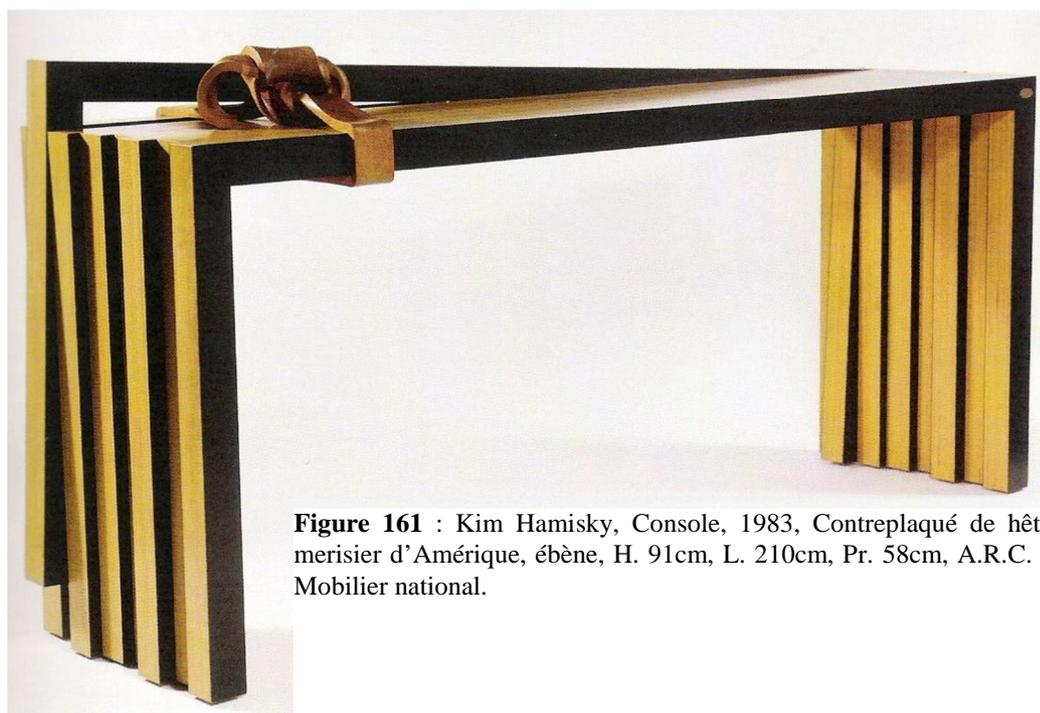


Figure 161 : Kim Hamisky, Console, 1983, Contreplaqué de hêtre, merisier d'Amérique, ébène, H. 91cm, L. 210cm, Pr. 58cm, A.R.C. du Mobilier national.

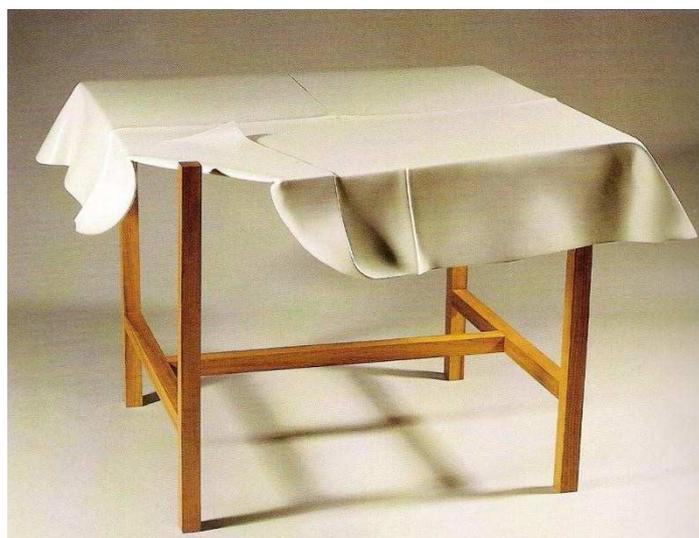


Figure 162 : Kim Hamisky, *Table sculpture* ou *Table nappe*, 1978, aluminium moulé et peint en blanc, orme, H. 79cm, L. 106cm, Pr. 106cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 163 : Kim Hamisky, *Le bilboquet*, alisier teinté et verni, maiton doré, H. 90cm, L. 100cm, Pr. 67cm, A.R.C. du Mobilier national. *Le bilboquet*, tapisserie de haute lisse, H. 303cm, L. 346cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1982, 19.12.1983 – 19.09.1989.

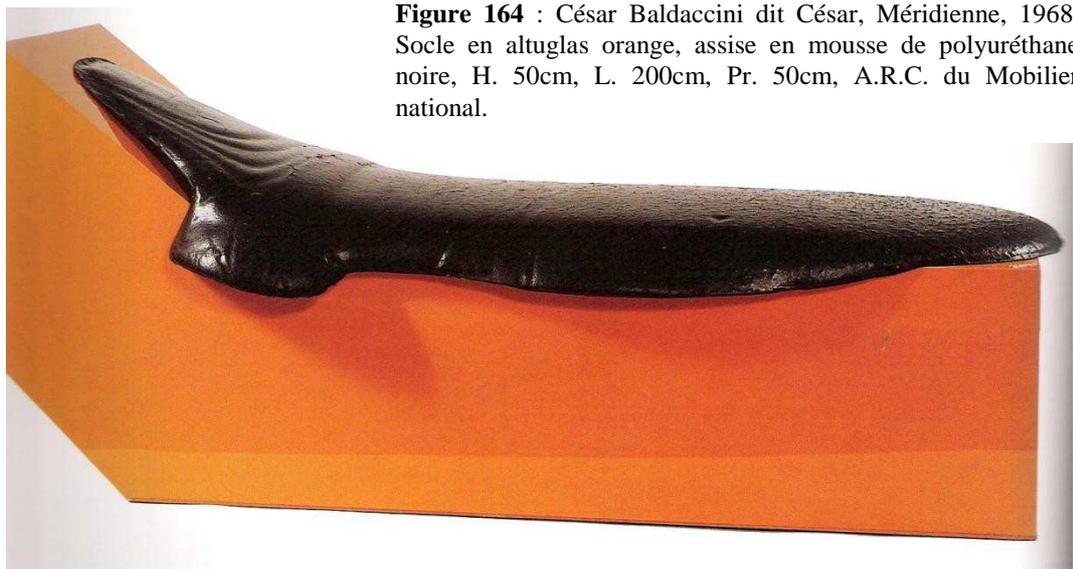


Figure 164 : César Baldaccini dit César, *Méridienne*, 1968, Socle en altuglas orange, assise en mousse de polyuréthane noire, H. 50cm, L. 200cm, Pr. 50cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 165 : Louis Bourgeois, Fallen Woman, 1996 – 1997, porcelaine nouvelle, biscuit, noir et bleu, tête plein or bruni et mat, H. 1,8cm, L. 13cm, Pr. 1,8cm, Manufacture de Sèvres.



Figure 166 : Louise Bourgeois, Nature study, 2003, porcelaine nouvelle, H. 72cm, L. 41cm, Pr. 30,5cm, Manufacture de Sèvres.



Figure 167 : Ettore Sottsass, Surtout blanc et or, 1994, porcelaine dorée, émaillée et biscuit, Manufacture de Sèvres.

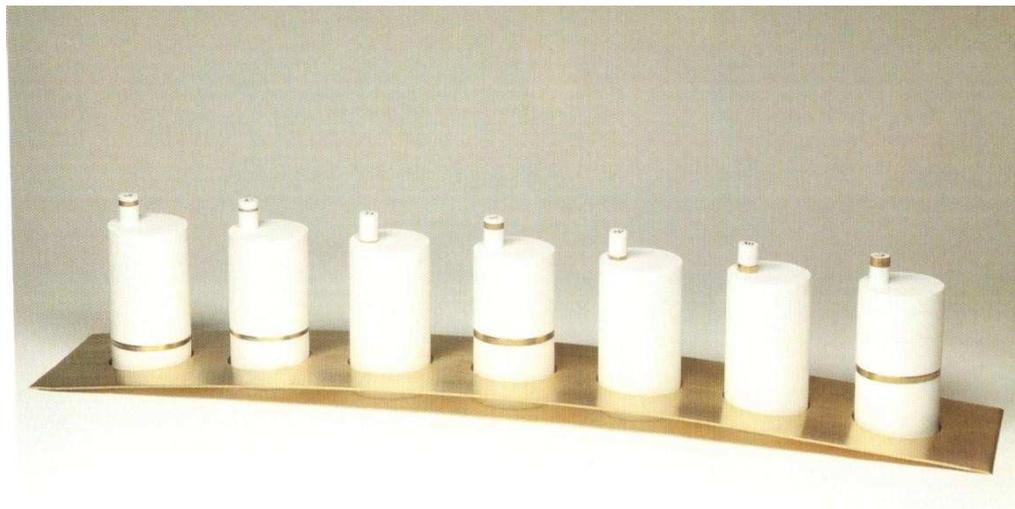


Figure 168 : Sophie Litka, Variations, surtout de table, porcelaine blanche et dorée, socle en laiton, 2001 – 2003, Manufacture de Sèvres.

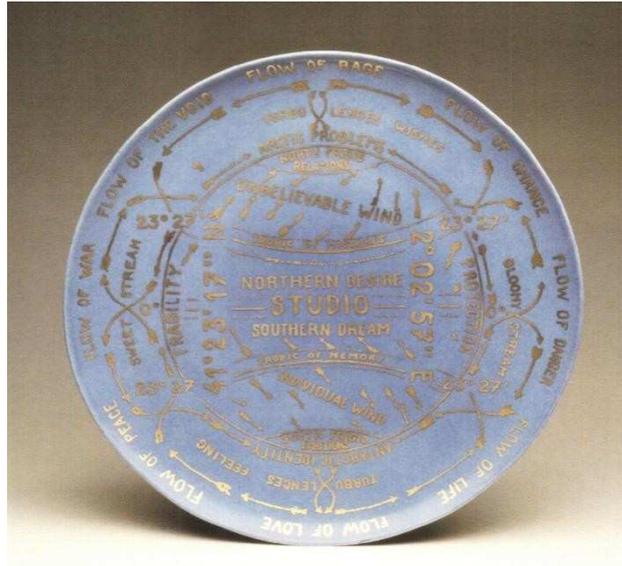


Figure 169 : Jaume Plensa, Assiette de présentation du *Service de Diane*, fond bleu pâle, 2000, *Service du Millénaire*, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres

Figure 170 : Jaume Plensa, Assiette de présentation du *Service de Diane*, fond bleu pâle, 2000, *Service du Millénaire*, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres.

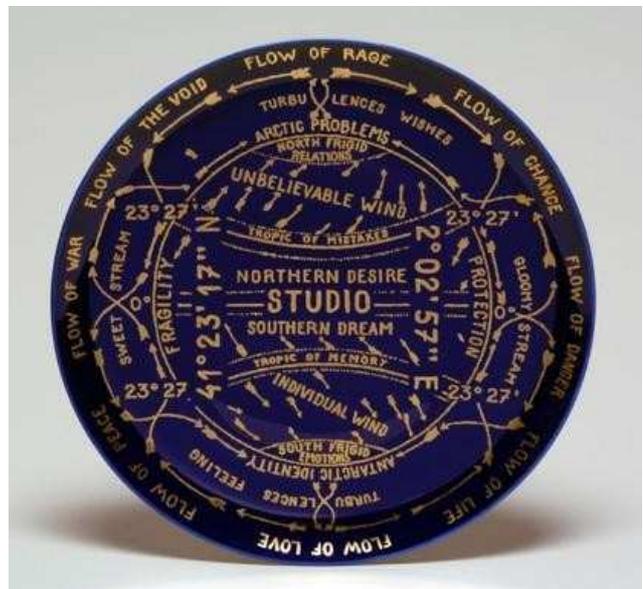


Figure 171 : Philippe Favier, Pièces du *Service du Millénaire*, 2000, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres



Figure 172 : Pierre Alechinsky, Service de Diane, 2000, porcelaine blanche PAA (Pâte Antoine d'Albis, mise au point par le chimiste en 1965), émail cru, bleu de Sèvres et or. Manufacture de Sèvres.



Figure 173 : Fumoir de l'Élysée, Photographie vers 1950. Archives du Mobilier national.



Figure 174 : Jules Leleu, Salle à manger de l'Élysée, Photographie vers 1955. Archives du Mobilier national.



Figure 175 : Château de Rambouillet, André Arbus, Chambre à coucher du premier étage de la Tour François I^{er}. Dessin aquarellé, 1949. Collection privée.



Figure 176 : André Arbus, chaise longue, 1950, citronnier, bronze patiné, satin, H.84cm, L.55cm, Pr.160cm.

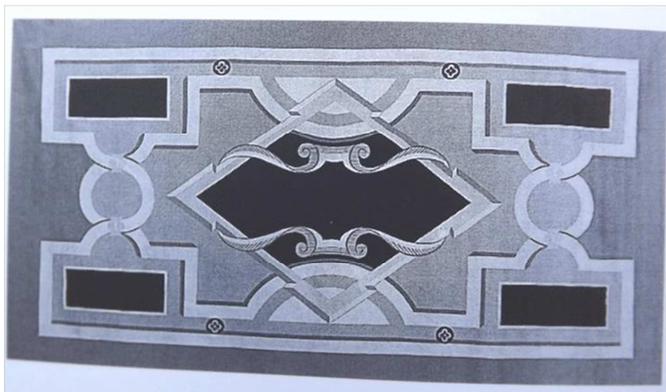


Figure 177 : André Arbus, Tapis d'Aubusson, 1946, laine, L.545cm, L.301cm.



Figure 178 : André Arbus, Fauteuil et chaise, 1949, Sycomore verni, bronze patiné, satin. Fauteuil : H.78cm, L.67,5cm, Pr.52cm. Chaise, H.86cm, L.61cm, Pr.47cm.



Figure 179 : André Arbus, Meuble à estampes, 1946, bois doré à la feuille en plusieurs tons d'or et verni, bronze patiné noir, H.90cm, L.115cm, Pr.42cm.



Figure 180 : Jean-Charles Moreux et Gazel & Cie (ébénistes), Armoire-bibliothèque à deux corps, 1946, bois vernis noir, marqueterie de bois teinté (olivier, buis), H.215cm, l.127cm, Pr.57,5cm.



Figure 181 : Louis Süe et Robert Couturier, Console, 1946, Sycomore clair, palissandre de Rio, buis, bronze, H.92cm, L.203cm, Pr.54cm.

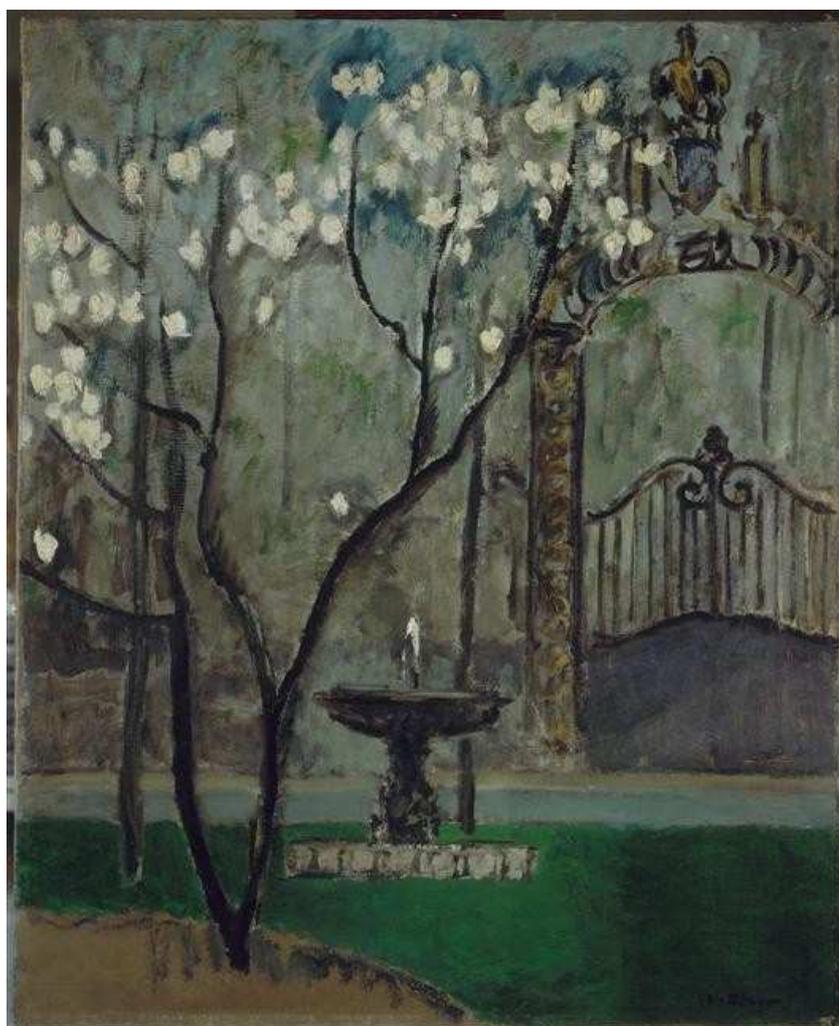


Figure 182 : Kees van Dongen, *La grille de l'Élysée*, 1912, huile sur toile, H.100cm, L.81cm, Musée national d'art moderne, Centre de Création industrielle Georges Pompidou, Paris.



Figure 183 : Roger Lersy, Le temps des cerises, laine et soie, H.160cm, L.226cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1948, 07.02.1949 – 10.02.1950, 1^{er} exemplaire/2.



Figure 184 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal (décorateurs), Chambre d'invités du Château de Rambouillet, photographie vers 1955, Mobilier national. Roger Lersy, Le temps des cerises, 1950, laine et soie, H.160cm, L.226cm, Manufacture des Gobelins.



Figure 185 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, Chaise, 1946 citronnier verni, bronze patiné canon de fusil, reps gris, H.91cm, L.49cm, Pr.45cm.



Figure 186 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, Commode demi-lune, 1946, merisier verni, H.87cm, L.99cm, Pr.53cm.



Figure 188 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, Semainier, 1946, Acajou verni, bâti de chêne, sycomore, merisier, bronzes dorés, H.155cm, L.65cm, Pr.37cm.



Figure 187 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, Meuble d'appui, 1946, acajou verni, bâti de chêne, sycomore, merisier, H.93cm, L.120cm, Pr.47cm.



Figure 189 : Genès-Babut et Louis Leygue, Secrétaire à abattant, 1949, Sycomore verni, bronzes dorés de Leygue, laque, parchemin, H.140cm, L.82cm, Pr.42cm.



Figure 190 : André Arbus, statuette de Sylva Bernt, Jardinière, bronze patiné vert antique, zinc, 1953, H.211cm, D.90cm.



Figure 191 : Salle des Marbres du Château de Rambouillet, Photographie vers 1955, Mobilier national.



Figure 192 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Fauteuil, 1994, structure interne en bois, garniture de mousse revêtue de jersey crème et marine, H.90cm, L.120cm, Pr.100cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 193 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Canapé, 1994, structure interne en bois, garniture de mousse revêtue de jersey crème et marine, H.120cm, L.200cm, Pr.110cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 194 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Console, 1993, bois de lourofaïa cèrusé, piètement central et avancée du plateau en aluminium anodisé or, H.83cm, L.140cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.

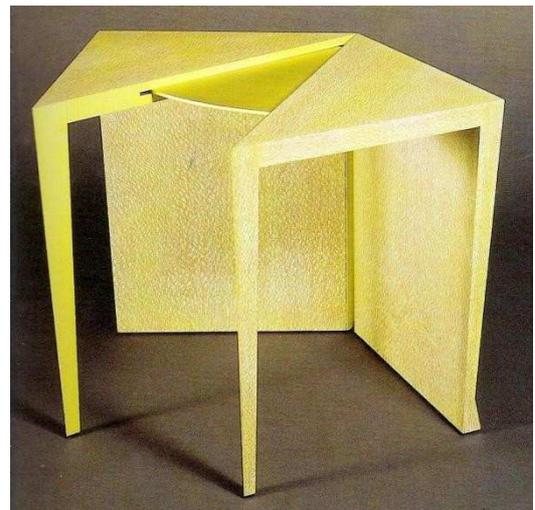


Figure 195 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Table basse ouvrante, 1994, bois de lourofaïa cèrusé, partie central du plateau en aluminium anodisé or, H.50cm, L.45cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 196 : Martin Szekely, Chaise, 1993, loupe d'orme, tube acier, laiton, cuivre, H.87,5cm, L.42,5cm, Pr.52cm, A.R.C. du Mobilier antional.

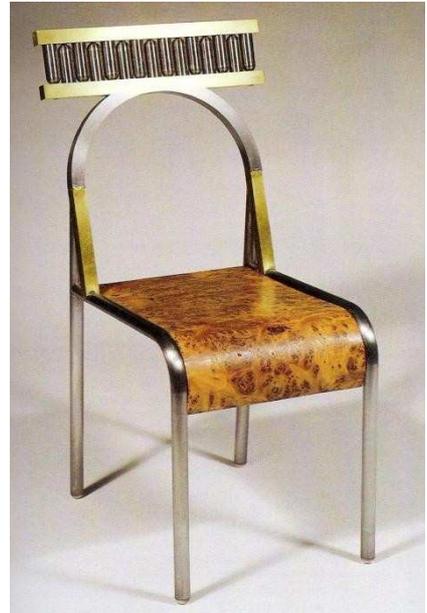


Figure 197 : Toby Schummer : Fauteuil pliant, 1991, coque en acajou du Honduras, paumelles de laiton, assise en cuir, H.72cm, L.55cm, Pr.43cm, A.R.C. du Mobilier national.

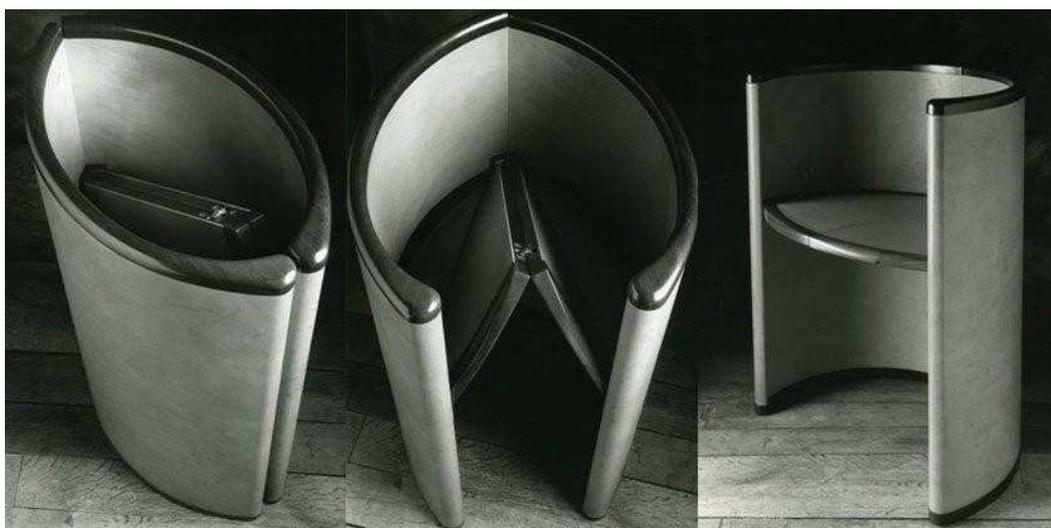




Figure 198 : Roger Fatus, Table de conférence, 1967, trois éléments de 140cm chacun, bois de wengé massif, champs inox, H.70cm, L.420cm, Pr.140cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 199 : Kristian Gavaille, Table de Conférence, 1996, piètement en aluminium et résine moulé vert cru, plateau à pourtour, extérieur en acajou, intérieur en érable moucheté teinté vert, H.75cm, L.350cm, Pr.244cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 200 : Kristian Gavaille, Fauteuil, 1996, piètement métal gris satiné, berceau extérieur du siège en acajou, intérieur en érable moucheté teinté vert, coussin de siège en mousse garnie de toile chinée vert et rouge, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 201 : Christophe Pillet, Fauteuil, 1997, piètement et assise en bois de wengé verni, montans en acier chromé, dossier rampe garni de cuir mauve, H.77cm, D.40cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 202 : Jacques Adnet et Gilbert Poillerat, Candélabres à quatre lumières, 1945, bronze doré, H.50cm, D.33cm.



Figure 203 : Jacques Adnet et Gilbert Poillerat, Lampadaire, 1945, bronze doré, H.200cm, D.54cm.



Figure 204 : Gilbert Poillerat, détail ornementation du siège en Figure 208.

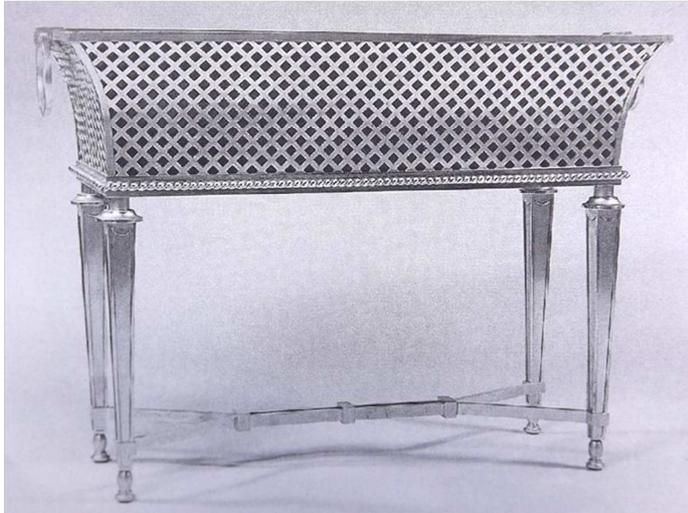


Figure 205 : Jacques Adnet, jardinière, 1945, bronze doré, H.70cm, L.90cm, Pr.35cm.



Figure 206 : Thomire, bronze, Robin, mouvement, Pendule au treillage de Marie-Antoinette, Château de Versailles.



Figure 207 : Jacques Adnet, Cartel, 1946, bronze doré, H.240cm, D.60cm.

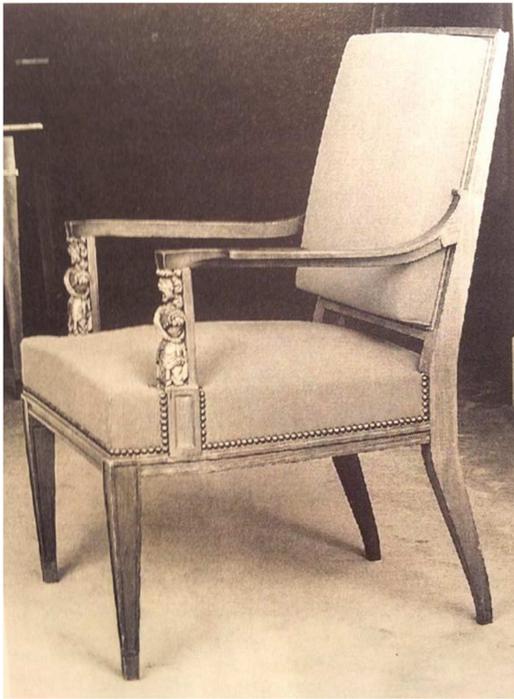


Figure 208 : Gilbert Poillerat, Ornement de siège en bronze, Fauteuil en acajou, tissus reps rouge, H.95cm, L.58cm, Pr.58cm.

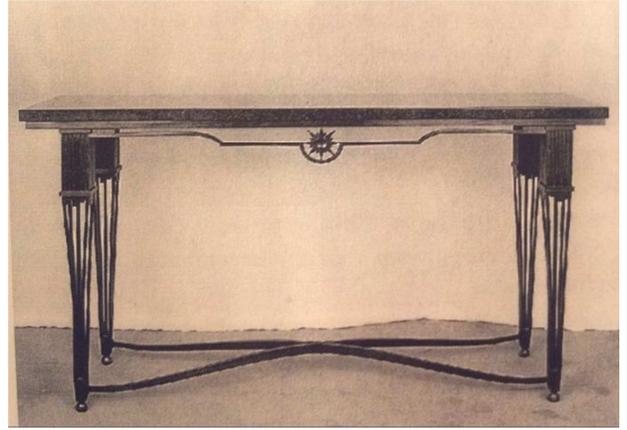


Figure 209 : Gilbert Poillerat, Console, bronze patiné, marbre noir, H.90cm, L.168cm, Pr.50cm



Figure 210 : Gilbert Poillerat, Deux Appliques, 1947, bronze patiné, H.102cm, L.62cm.



Figure 211 : Olivier Védrine, Voovw, Console, 1993, Inox martelé, H.105cm, L.110cm, Pr.55cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 212 : Pierre Paulin, Bureau de dame ou Bonheur du jour, 1983, hêtre laqué jaune, loupe de thuya, sycomore, cuir gris-bleu et mauve, H.119,5cm, L.68cm, Pr.46cm. A.R.C. du Mobilier



Figure 213 : Pierre Paulin, Fauteuil, 1981, hêtre laqué bleu, cannage, H.75,5cm, L.55cm, Pr.44cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 214 : Mario Prassinis, *Parc ou verdure contemporaine*, Tapisserie, laine, H.303cm, L.460cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1981, 09.11.1982 – 24.09.1985, 1^{er} exemplaire/2.



Figure 215 : Jean-Michel Meurice, *Suomi*, Tapis, laine, L.372cm, l.296cm. Manufacture de la Savonnerie, achat carton 1983, 19.09.1985 – 09.06.1987, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 216 : Gérard Traquandi, *Plante avec un oeil*, 1996, carton pour tapisserie, huile sur toile montée sur châssis, H.250cm, L.200cm.

Tapisserie : laine, H. 340cm, L. 270cm, Manufacture des Gobelins achat modèle 2001, 2003 - 2006.



Figure 217 : Samuel Buri, *Verdure*, Tapisserie, laine, H.300cm, L.300cm, Manufacture de Beauvais, achat 1981, 27.12.1982 - 30.04.1985, 1^{er} exemplaire/4.



Figure 218 : Gérard Garouste, Sans titre, Tapisserie, laine, H.230cm, L.285cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1994, 15.01.1997 – 16.04.2003.

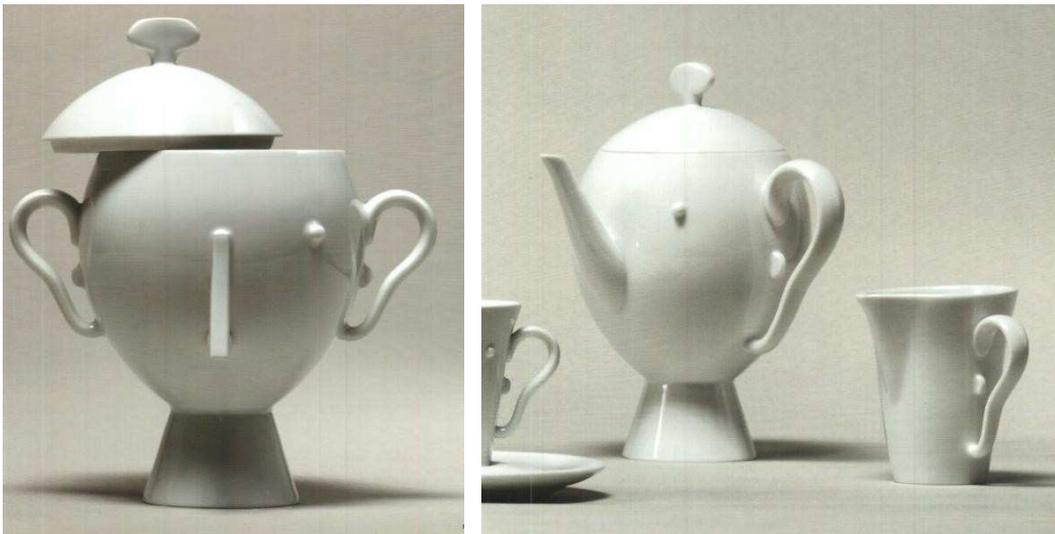


Figure 219 : Robert Couturier, *Tête à café*, créé en 1963, édité en 2005, Pot à sucre, verseuse et tasse, porcelaine, Manufacture de Sèvres.



Figure 220 : Anne et Patrick Poirier, *Ruines d'Égypte*, 1978, Surtout de table, porcelaine biscuit, couverte bleu et or, Manufacture de Sèvres, détails, Respectivement photographie Christies, RMN et RMN.

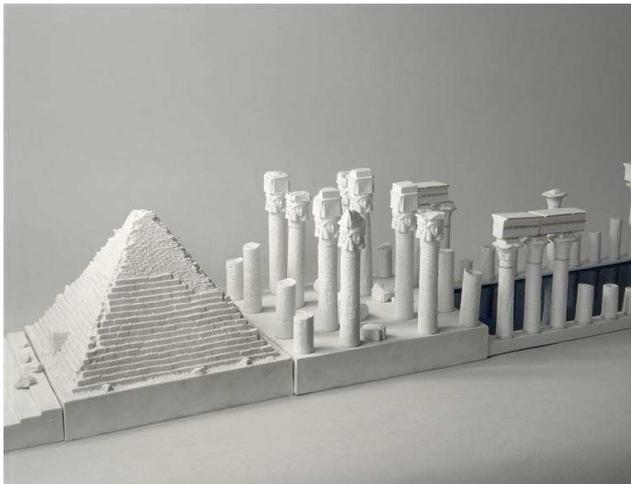




Figure 221 : Jean-Michel Wilmouth, *Empreinte de Siam*, 1991, porcelaine et couverte céladon, D.50cm, Manufacture de Sèvres, Photographie J-M Wilmouth.

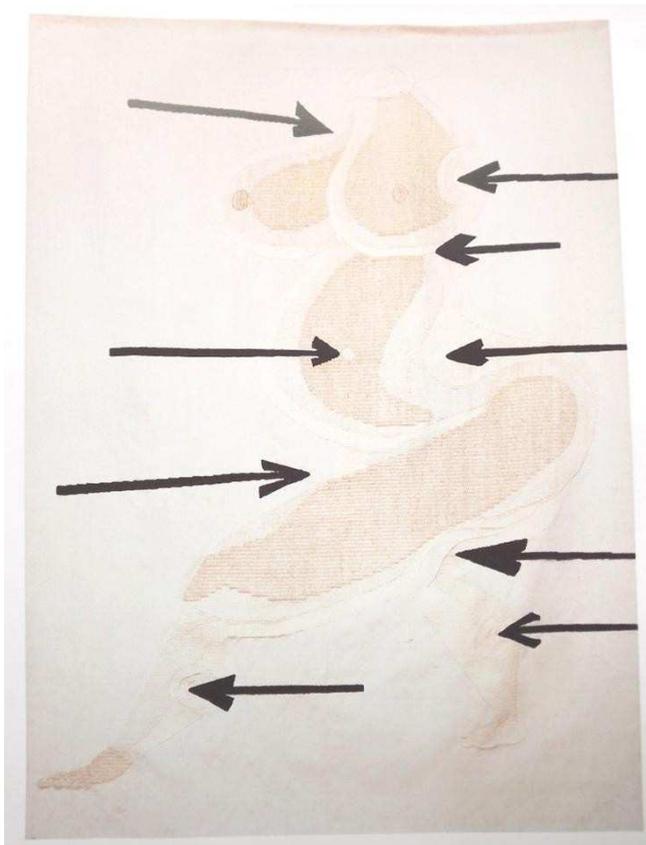


Figure 222 : Louise Bourgeois, *Sainte Sébastienne*, tapisserie, laine, H.338cm, L.245cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1992, 18.10.1995 – 09.04.1997.



Figure 223 : Henri Matisse, *Polynésie, Le Ciel*, Tapisserie, laine, H.198cm, L. 309cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1948, 10.05.1962 – 12.02.1963.



Figure 224 : Henri Matisse, *La Plynésie, La Mer*, Tapisserie, laine, H.198cm, L. 309cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1948, 19.06.1962 – 14.02.1962.



Figure 225 : Le Corbusier, *La femme et le maréchal-ferrant*, tapisserie, laine, H. 217cm, L.362cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1965 ? 23.01.1967- 10.08.1967, 1^{er} exemplaire/5.



Figure 226 : Sonia Delaunay, *Composition n°2*, Tapisserie, laine, H.279cm, L.408cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1966, 18.07.1966 – 19.04.1967. 1^{er} exemplaire/3.



Figure 227 : Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette*, 1^{er} exemplaire en noir et blanc, d'après un carton de 1938, Tapisserie, laine, H.295cm, L.435cm, Manufacture des Gobelins, droits de reproduction acquis en 1967, 25.11.1968 – 11.05.1971.

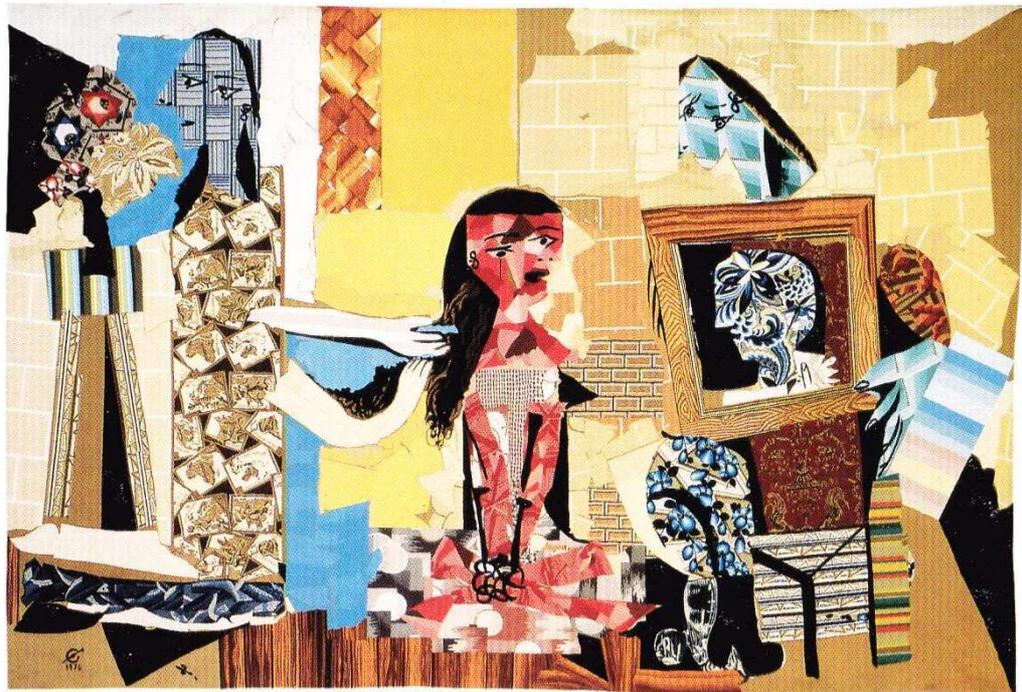


Figure 228 : Pablo Picasso, *Femmes à leur toilette*, 1977, 1^{er} exemplaire en couleur, d'après un carton de 1938, Tapisserie, laine, H.295cm, L.435cm, Manufacture des Gobelins, droits de reproduction acquis en 1967, 07.08.1967 – 08.05.1970.



Figure 229 : Alexander Calder, *Composition*, Tapisserie, laine, H.297cm, L.400cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1964, 10.09.1965 – 05.04.1966, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 230 : Serge Manzon, Mobile radiophonique sur pied, 1978, métal chromé, ébène, H.160cm, L.30cm, Pr.30cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 231 : Serge Manzon, Mobile télévisuel, 1977, métal laqué noir, métal chromé et ébène, H.291cm, L.41cm, Pr.207cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 232 : Serge Manzoni, Radio de table, 1977, bois laqué noir, métal chromé et ébène, H.120cm, L.120cm, Pr.20cm. A.R.C. du Mobilier national.

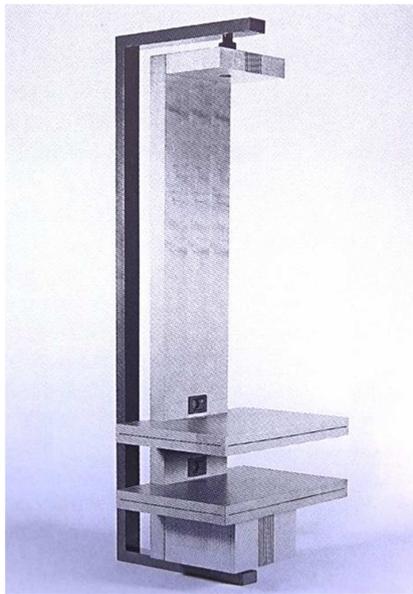


Figure 233 : Isabelle Hebey, Meuble télévision pour le Ministère du Budget, 1989, freine teinté gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, acier, H.274cm, L.70cm, Pr.85cm.



Figure 234 : Ettore Sottsass, Meuble multimédia, 1994, freine teinté bleu, noir, latté, strattifié vers d'eau, bleu nuit, laiton, H.175cm, L.160, Pr.65. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 235 : Marie-Christine Dorner, Bureau du Ministre des Affaires sociales, 1991, double piètement latéral et façade en panneau d'aluminium, structure portante en aluminium sablé, plateau supérieur modulable en bois de jagua, gainage de cuir fauve, H.74cm, L.310cm, Pr.120cm. A.R.C. du Mobilier national. Photographie internet.



Figure 236 : Philippe Cognée, Sans titre, Tapisserie, laine et soie, H.194cm, L.300cm, Manufacture de Beauvais, 1998 – 2001.



Figure 237 : Carole Benzaken, *Sans titre*, Tapisserie, laine et soie, D.313cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 2000, 2002 – 2004.

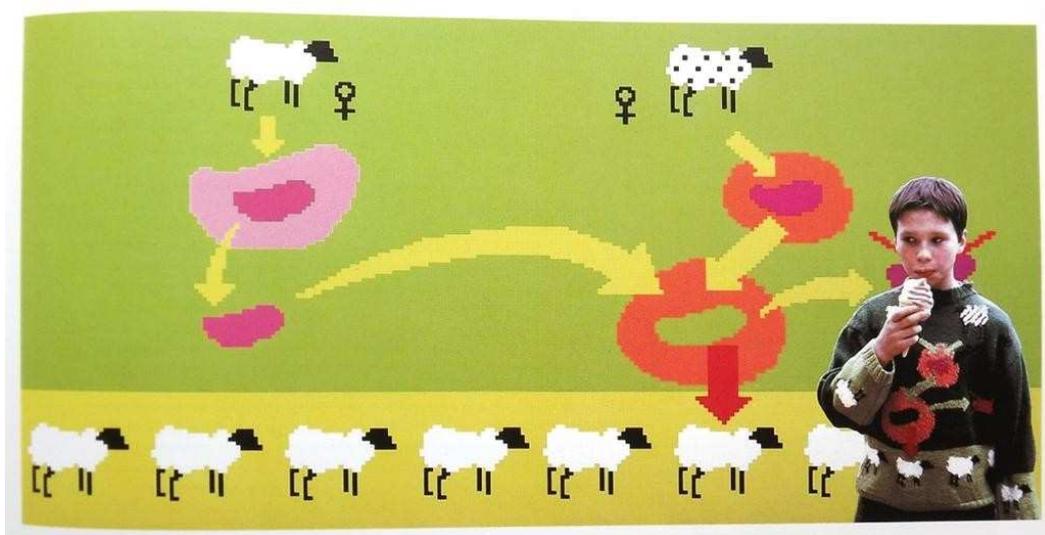


Figure 238 : Eric Sandillon, *Sans limite de stock*, Carton pour tapisserie, papier imprimé et reproduction photographique, H.60cm, L.120cm, achat carton 2002, 05.01.2004 - ...



Figure 239 : Christophe Cuzin, *Le jardin des Gobelins*, Tapisserie, laine, H.240cm, L.175cm, Manufacture des Gobelins, achat modèle 2001, 2003 – 2004.



Figure 240 : Christophe Pillet, Table basse, 1994, Piètement de fonte, plateau de verre gravé, H.37cm, L.102, Pr.102. A.R.C du Mobilier national



Figure 241 : Joseph-André Motte, Bureau, 1967, âme en latté, champs d'ébène, plaquage d'inox, sous main central en cuir retourné gris, H.75cm, L.240cm, Pr.90cm, A.R.C. du Mobilier national.

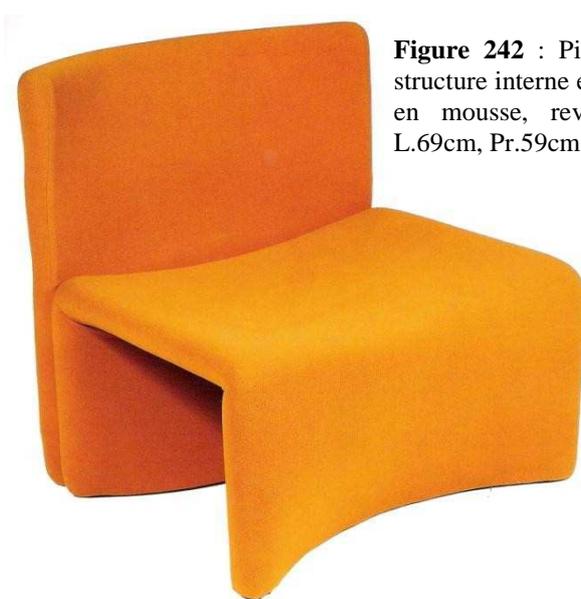


Figure 242 : Pierre Guariche, 1968, Fauteuil bas, structure interne en tubes tendus de sangles, garniture en mousse, revêtement jersey orange, H.72cm, L.69cm, Pr.59cm, A.R.C. du Mobilier national.

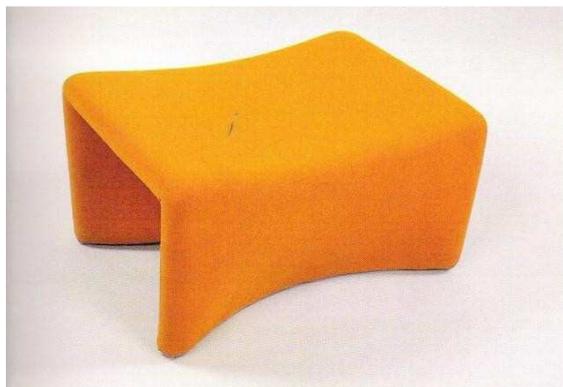


Figure 243 : Pierre Guariche, Pouf, 1968, structure interne en tubes tendus de sangles, garniture en mousse, revêtement jersey orange, H.38cm, L.69cm, Pr.53,5cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 244 : Pierre Paulin, Dos à dos, 1968, structure interne en tube garnie de mousse, tissus jersey, H.73cm, L.140, Pr.60cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 245 : Pierre Paulin, Banquette face à face, 1968, piètement en bois laqué, structure interne en tubes garnis de mousse, revêtement jersey, H.62cm, L.180cm, Pr.65cm. A.R.C. du Mobilier national

Figure 246 : Olivier Mourgue, Cellule Cafétéria, 1968, structure tubulaire métallique, mousse de polyester, revêtement jersey, H.195cm, L.195cm, Pr.130cm. A.R.C. du Mobilier national.





Figure 247 : Etienne-Henri Martin, Chauffeuse, 1970, Structure interne tubulaire, mousse tendue de jersey, H.76,5cm, L.62,5cm, Pr.75cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 248 : Marc-Henri Hecht, Jean-Claude Dumas, Floral Silène, 1968, Fauteuil, piètement circulaire en aluminium, coques en polyester blanc, garniture de mousse et de tissu, H.79,5cm, D. socle 54cm, D. assise 40cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 249 : Olivier Mourgue, Chaise à roulettes dite Caddy, 1968, réalisée en fil d'acier, H.79cm, L.45cm, Pr.46cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 250 : François Seigneur, Servante, 1993, cône plastique bicolore, plateau pivotant en acier ciré, lampe articulée Jieldé, H.73cm (sans la lampe), L.63cm, Pr.33cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 251 : Isabelle Serre, Fauteuil, 1983, tube de métal rouge, cuir rouge, H.130cm, L.60cm, Pr.87cm, A.R.C du Mobilier national.

Figure 252 : Francesco Binfaré, Chaise, 2006, tube de métal laqué rouge, cuir rouge, H.137cm, L.58cm, Pr.68cm, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 253 : Bruno Rosenzweig, Bureau, 1983, âme en latté plaqué de stratifié crème et jaune, tôle laquée marron clair, tôle rouge et jaune (lampe), H.76,5cm, L.160cm, Pr.82,5cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 254 : Bruno Rosenzweig, Fauteuil de bureau, 1983, piètement en acier laqué noir, tôle noire et jaune, assise et dossier skaï rouge et noir sur mousse, H.93cm, L.63cm, Pr.63cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 255 : Olivier Mourgue, Bloc cuisine, 1969 - 1971, contreplaqué peint et formica, H.180cm, surface au sol 6,248m², A.R.C. du Mobilier national.



Figure 256 : Olivier Mourgue, Bloc salle de bain et Bloc buanderie, 1969 - 1971, contreplaqué laqué blanc, polyester moulé blanc, H.180, surface au sol, 6,248m², A.R.C. du Mobilier national.



Figure 257 : Olivier Mourgue, Paravent et armoire de rangement, 1969 – 1971, Contreplaqué aluminium, H.180, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 258 : Olivier Mourgue, Cellule chambre à coucher, 1969 - 1971, contreplaqué laqué, structure tubulaire, formica blanc, toile, H.180cm, surface au sol 4,24m², A.R.C. du Mobilier national.

Figure 259 : Alain Richard, Lit, 1970, piètement en aluminium, coque en polyester, H.110cm, L.220cm, Pr.100cm. A.R.C. du Mobilier national.

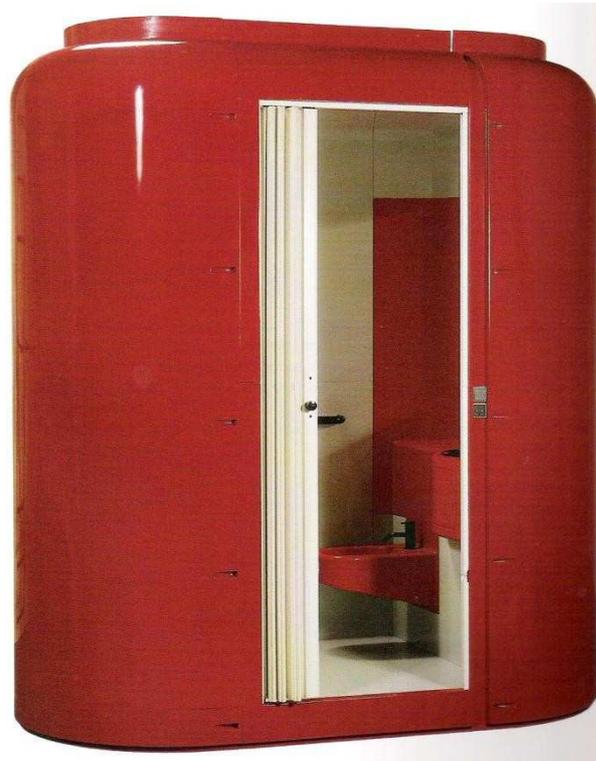


Figure 260 : Jacques Carchon, Cellule bain, 1978 - 1979, bois laqué rouge, plastique, H.240cm, L.212cm, Pr.131cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 261 : Bernard Moïse, Meubles pour une cellule de prison, 1994 – Configuration jour.
 * Chaise – Tube laqué rouge, hêtre moulé, mousse de latex, H.77,5cm, L.80cm, Pr.60cm
 * Table – Tube laqué vert, hêtre moulé, mousse de latex, H.80cm, L.45cm, Pr.41cm
 * Lit – Tube laqué vert, tôle perforée, H.67cm, L.205cm, Pr.86,5cm
 * Armoires et unités de rangement – Bois de hêtre, piètements métalliques, roulettes, skaï vert.



Figure 262 : Bernard Moïse, Meubles pour une cellule de prison, 1994 - Configuration nuit.



Figure 263 : Jean-Michel Wilmotte, Vitrine mobile, 1988, tôle d'acier laqué gris métallisé, pierre de comblanchien, verre, H.301cm, L.170cm, Pr.50cm, Musée du Louvre.

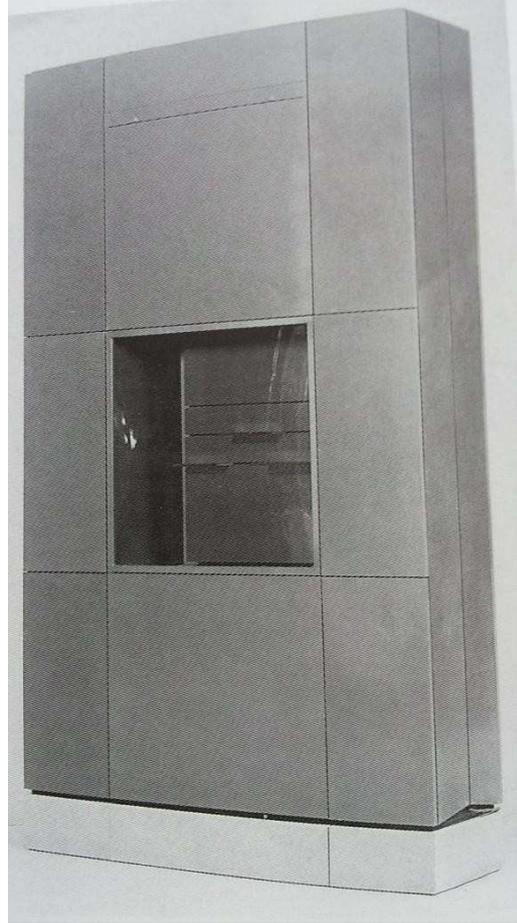


Figure 264 : Jean-Michel Wilmotte, Vitrine-socle, 1988, tôle d'acier laquée gris métallisé, aluminium sable verni, makrolon, H.130cm, L.50,8cm, Pr.50,8cm, Musée du Louvre.



Figure 265 : Richard Peduzzi, Banc, 1990, amarante, H.45cm, L.204cm, Pr.44,5cm, Musée du Louvre.



Figure 266 : Henri Matisse, *La femme au luth*, Tapisserie, laine, H.165cm, L.220cm, Manufacture des Gobelins, carton 1946, 12.09.1947 – 13.05.1949, 1^{er} exemplaire/2.

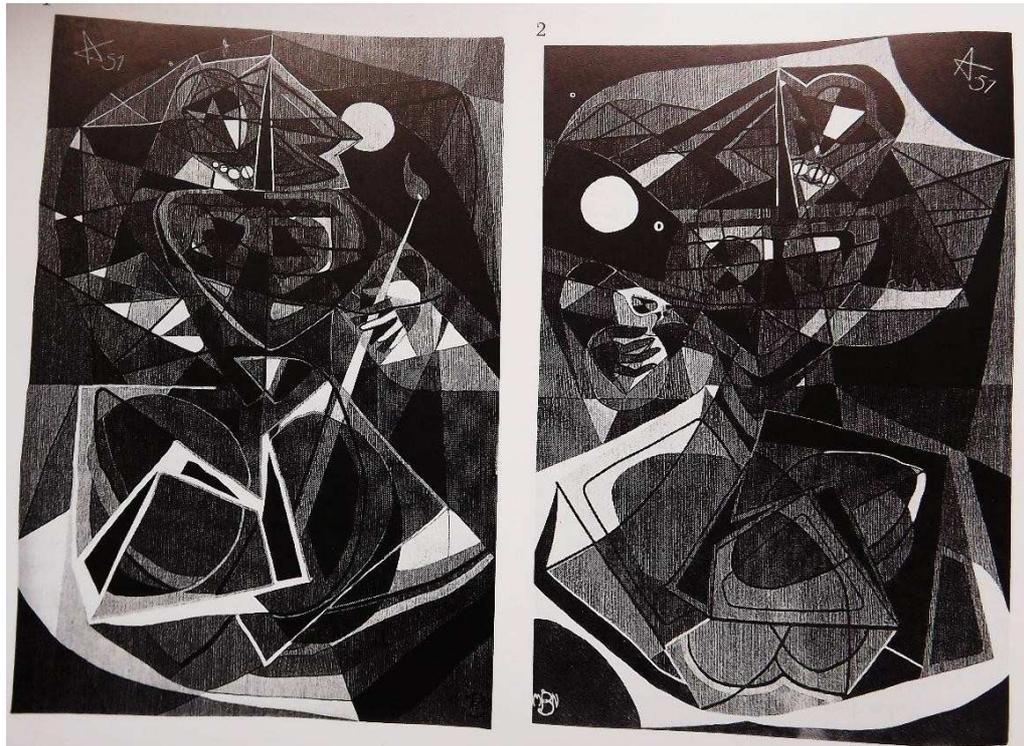


Figure 267 : Henri-Georges Adam, *Le jour et La Nuit*, Tapisserie, laine, H.220cm, L.146cm chacune, Manufacture de Beauvais, cartons 1951, respectivement 11.01 – 26.06.1952, 1^{er} exemplaire/3 et 19.10.1951 – 22.04.1952, 1^{er} exemplaire/2.

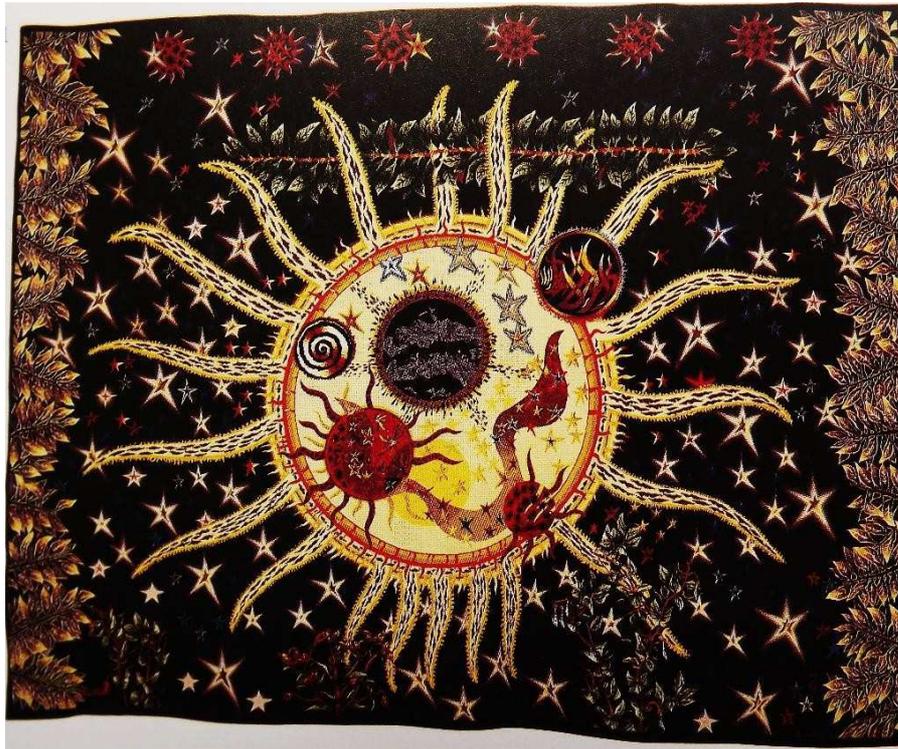


Figure 268 : Jean Lurçat, *Le ciel*, Tapisserie, laine, H.344cm, L.455cm, Manufacture des Gobelins, carton 1953, 16.03.1954 – 28.03.1955, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 269 : Jean Picart-Ledoux, *Nature morte à la fontaine*, Tapisserie, laine, H.254cm, L.390cm, Manufacture des Gobelins, carton 1952, 5.02.1952 – 15.12.1952, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 270 : Georges Braque, *Composition à l'oiseau*, Tapisserie, laine, H.535cm, L.379cm, Manufacture des Gobelins, droits de reproduction 1968, 10.05.1971 – 05.09.1972.



Figure 271 : Georges Braque, Plafond peint de la Salle des Étrusque, Musée du Louvre.



Figure 272 : Christian de Portzamparc, Sans titre, Tapis, laine, H.460cm, L.350cm, manufacture de la Savonnerie, achat carton 1997, 09.07.1999 – 2005.

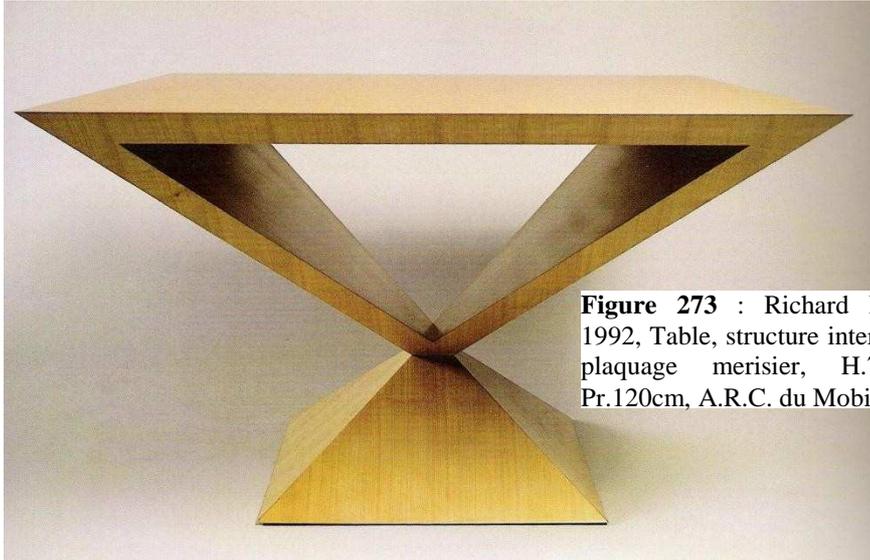


Figure 273 : Richard Peduzzi, *Pyramide*, 1992, Table, structure interne métallique, latté, plaquage merisier, H.73,5cm, L.120cm, Pr.120cm, A.R.C. du Mobilier national.

Figure 274 : Richerd Peduzzi, *Rocking chair*, 1992, contreplaqué, lamellé collé, merisier, H.105cm, L.50cm, Pr.100cm, A.R.C. du Mobilier national.

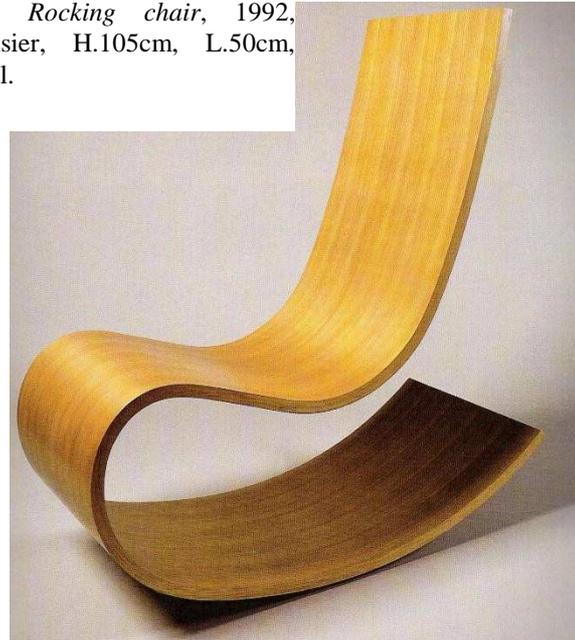


Figure 275 : Richard Peduzzi, *Console*, 1996, Structure plaquée de wengé, H.87cm, L.150cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 276 : Vincent Dupont-Rougier, Bureau, 2007, structure métallique plaquée chêne, cuir taupe, H.75cm, L.225cm, Pr.97cm, A.R.C. du Mobilier national.

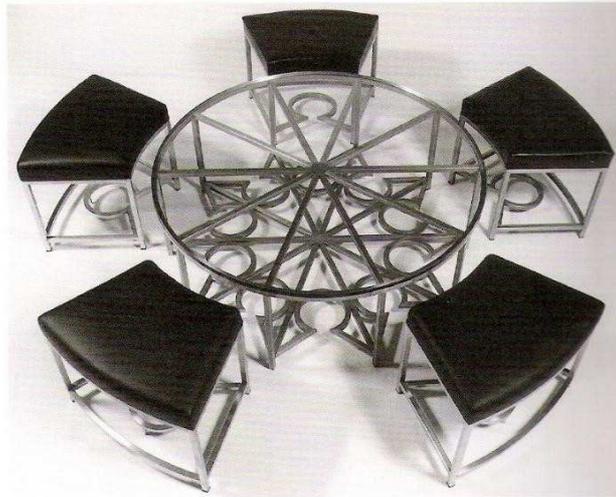


Figure 277 : Etienne Hajdu, Table basse et cinq tabourets, 1980, acier, verre, table H.45cm, D.120cm, tabouret H.46cm, L.63cm, Pr.41cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 278 : Robert Couturier, *La jeune fille à la corde*, 1963, grès fin, H.50cm, Manufacture de Sèvres.

Figure 279 : Jean Arp, *Objet casanier, Amphore terrestre, Amphore de rêve*, 1966, grès et porcelaine, Manufacture de Sèvres. Photographie RMN.





Figure 280 : Serge Poliakov, Décor du service de Diane, 1968 - 1969, Manufacture de Sèvres



Figure 282 : Yaakov Agam, Décor pour le service de Diane, 1971, Manufacture de Sèvres.



Figure 281 : Alexander Calder, Décor pour le service de Diane, 1969 - 1970 - 1973, Manufacture de Sèvres.

Figure 283 : Etienne Hajdu, Décor pour le service de Diane, 1970, Manufacture de Sèvres.





Figure 285 : Étienne Hajdu, Soupière pour l'Élysée du Président Pompidou, 1971, Porcelaine et métal nickelé, Manufacture de Sèvres.

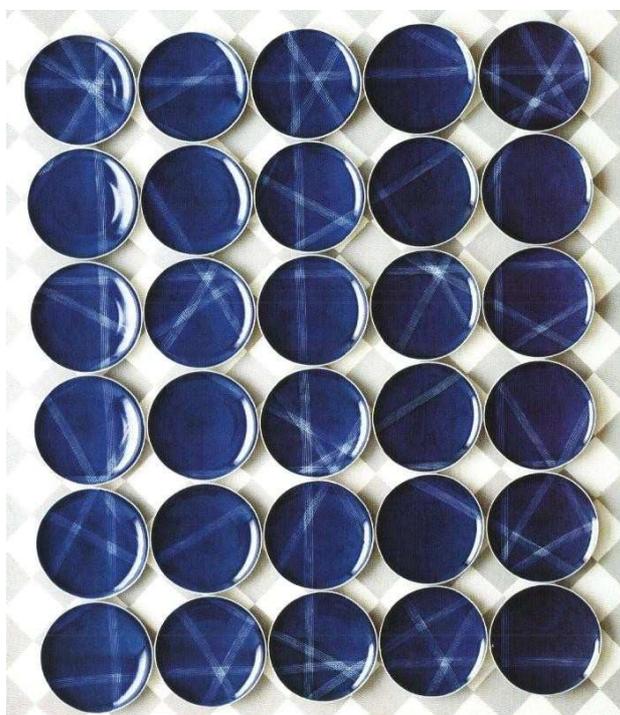


Figure 284 : François Morellet, 30 décors du plat du service de Diane, 1991, Porcelaine, Manufacture de Sèvres.

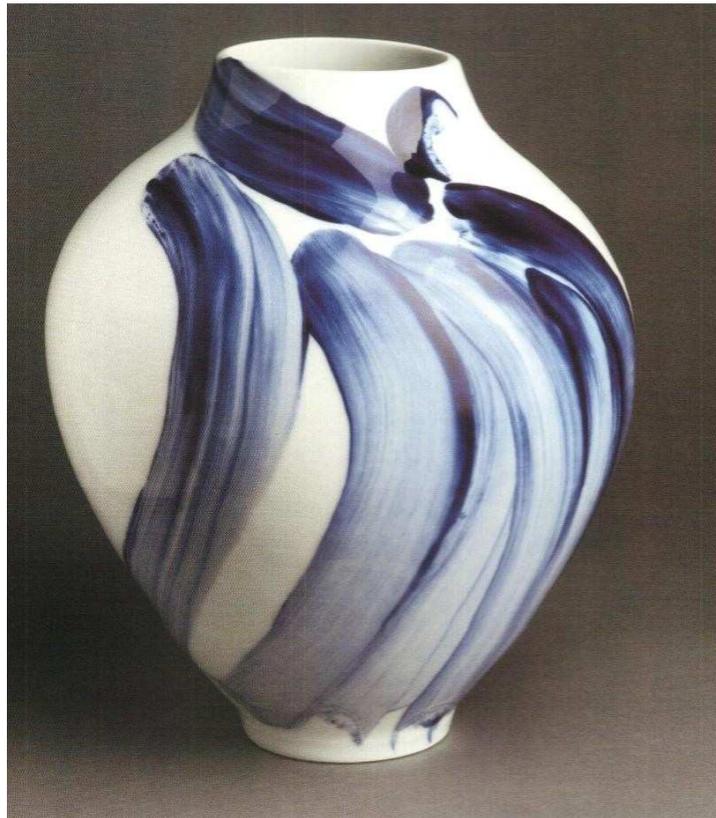


Figure 286 : Olivier Debré, *Jeu de Paume*, 1996, vase Decoeur n°28 tronqué, H.37cm, D.30cm, Porcelaine, Manufacture de Sèvres.



Figure 287 : Adeline André, *Archipel*, 2012, Surtout de table - coupelles, porcelaine, Manufacture de Sèvres.

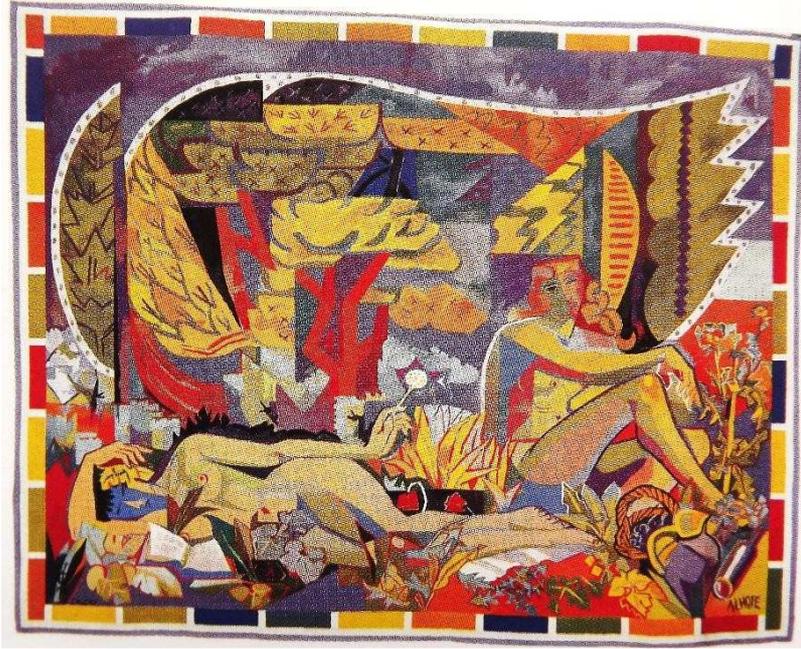


Figure 288 : André Lhote, *La Provence*, Tapisserie, laine, H.260cm, L.321cm, Manufacture des Gobelins, carton 1955, 6.04.1955 – 10.01.1956.



Figure 289 : Guy Duval, Banc, 1965, acajou de sipo, acier laminé noir, H47cm, L.400cm, Pr.47,5cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 290 : Roger Legrand, Meuble de rangement, 1967, palisandre, inox, H.90cm, L.290cm, Pr.50cm, A.R.C. du Mobilier national.



Figure 292 : Roger Legrand, Table carrée, 1966, palissandre de Rio, acier, H.73cm, L.140cm, Pr.140cm, A.R.C. du Mobilier national.

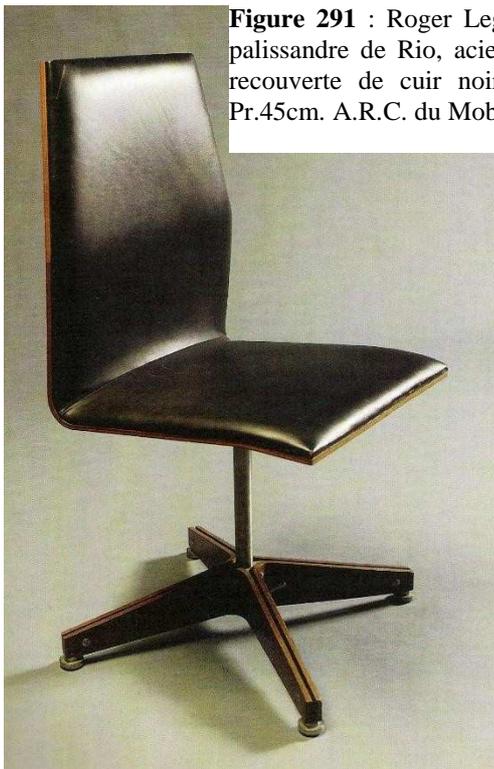


Figure 291 : Roger Legrand, Chaise, 1966, palissandre de Rio, acier, mousse de latex recouverte de cuir noir, H.94cm, L.46cm, Pr.45cm. A.R.C. du Mobilier national.

Figure 293 : Roger Legrand, Fauteuil, 1966, palissandre de Rio, acier, mousse de latex recouverte de cuir noir, H.94cm, L.67cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.





Figure 294 : Antoine Philippon et Jacqueline Lecoq, Bureau, 1967, palissandre de Rio, verre, aluminium, H.74,5cm, L.190cm, Pr.80cm, A.R.C. du Mobilier national. Photographie internet.



Figure 295 : Ettore Sottsass, *Les Trois Grâces*, Bibliothèque, 1994, loupe de peuplier, loupe de frêne, stratifié marron, stratifié brun, feuille d'or sur médium (1^{er} corps), stratifié vert « paillé », colorcore (lamifié coloré dans la masse) rouge foncé (2^{ème} corps), stratifié bleu dur « paillé » (3^{ème} corps), base plate en tôle d'aluminium, H.245cm, L.230cm, Pr.70cm. A.R.C. du Mobilier national.



Figure 296 : Ettore Sottsass, *Coupe Rababah*, 2005, H.58cm, D.49cm, Manufacture de Sèvres.



Figure 297 : Ettore Sottsass, *Sybilla et Juliette*, 1994, Vases, 55,5cm, 55cm, porcelaine, Manufacture de Sèvres.



Figure 298 : Étienne Hajdu, *Triptyque Estampille* (panneau gauche), Tapisserie, laine, H.237cm, L.337cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1970, 19 exemplaires de différentes couleurs de 1969 à 1987.



Figure 299 : Alicia Penalba, *Triptyque*, panneau droit, laine, lin, velourette, raphia, H.240cm, L.180cm, Manufacture de Beauvais, droits de reproduction acquis en 1981, 25.02.1982 – 06.06.1983.

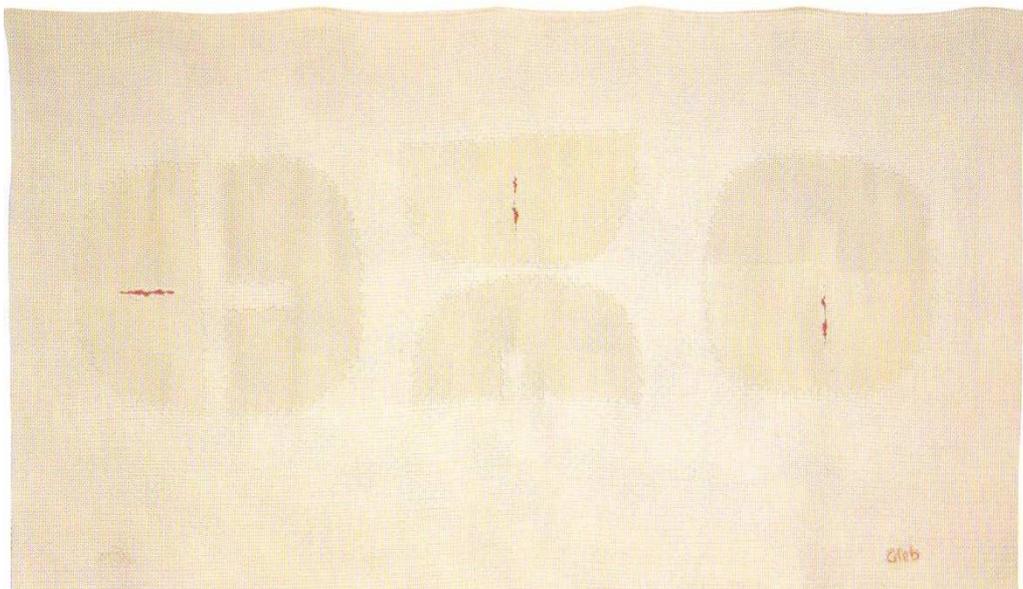


Figure 300 : Thomas Gleb, *Signes d'amour*, Tapisserie, laine, H.258cm, L.440cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1982, 04.01.1983 – 02.06.1993.

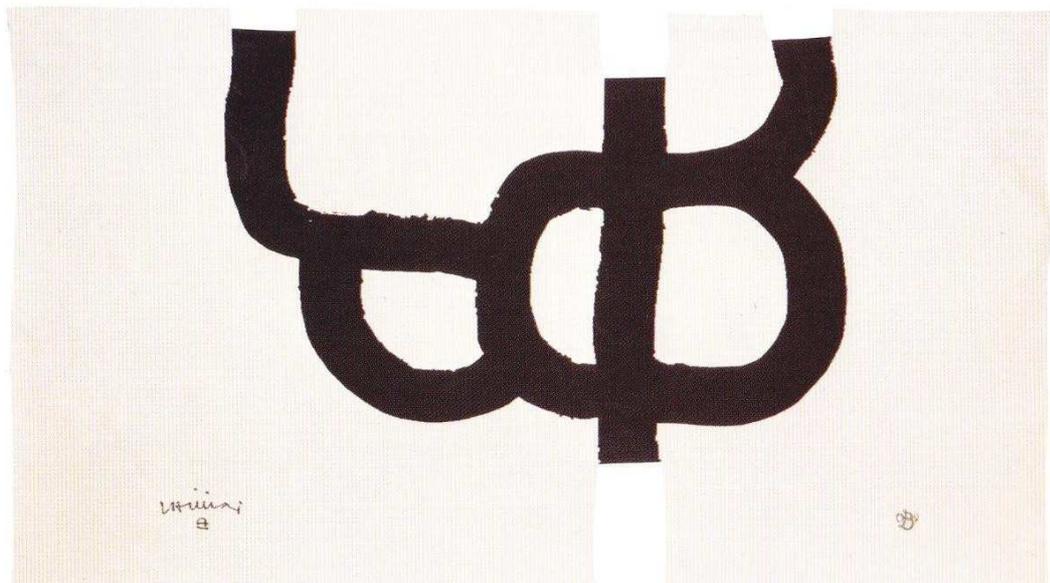


Figure 301 : Eduardo Chillida, *Homenaje a Paris*, Tapisserie, laine, H.240cm, L.405cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1999, 13.11.2002 – 09.09.2002, 1^{er} exemplaire/2.

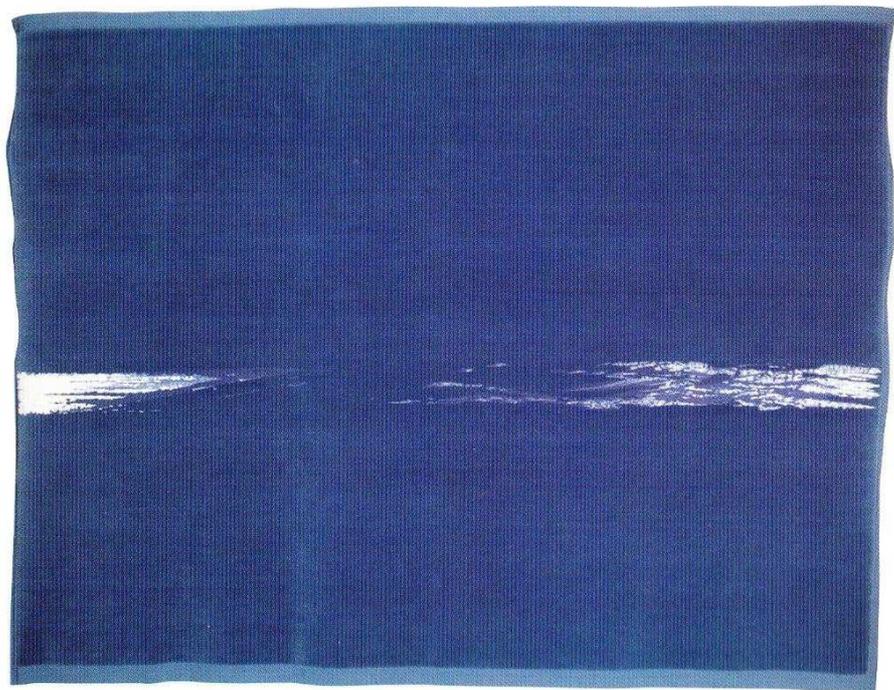


Figure 302 : Geneviève Asse, *Rhuys 89*, Tapis, laine, L.329cm, l.243cm, Manufacture de la Savonnerie, Atelier de Lodève, achat carton 1990, 14.12.1990 – 05.05.1992, 1^{er} exemplaire/2.

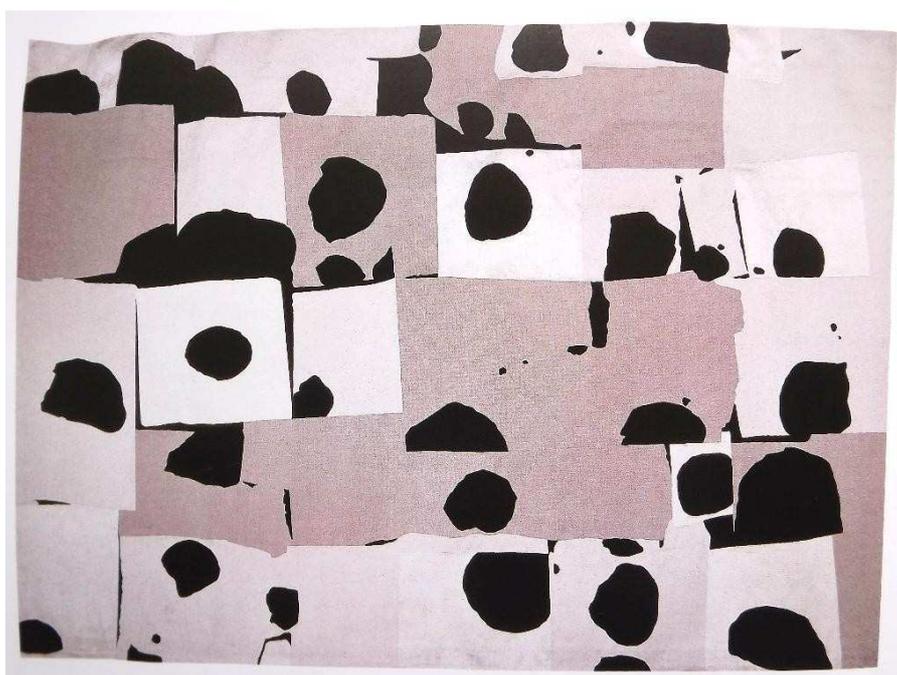


Figure 303 : Pierrette Bloch, *Panneau 12*, Tapisserie, laine et coton, H.266cm, L.366cm, Manufacture de Beauvais, achat carton 1979, 13.02.1980 – 12.09.1980, 1^{er} exemplaire/3.

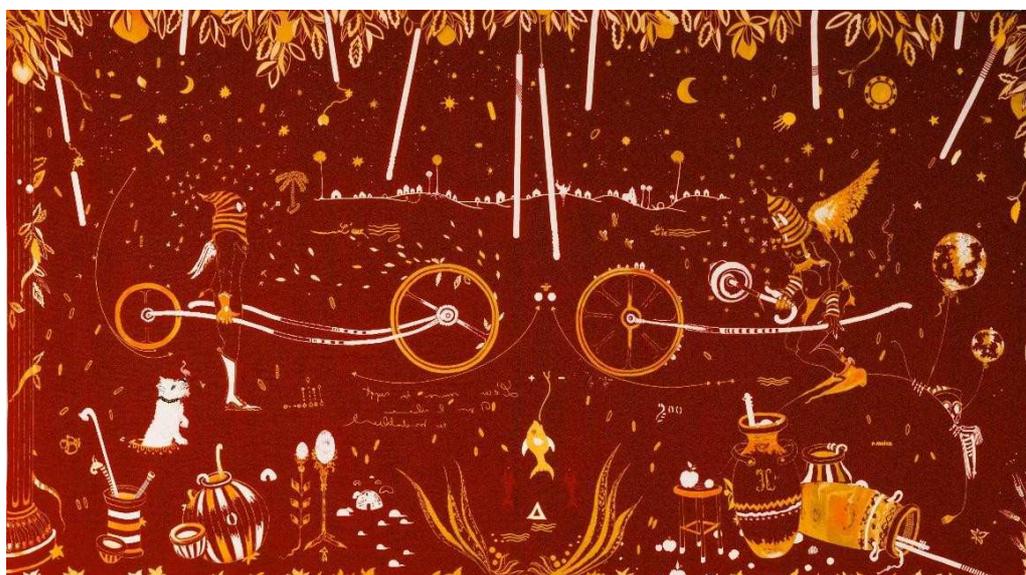


Figure 304 : Philippe Favier, *Les Mille et une Nuisent*, Tapisserie, laine et soie, H242cm, L438cm, Manufacture de Beauvais, Broderie par l'atelier d'Alençon, achat carton 1991, 09.09.1994 – 18.11.1996.

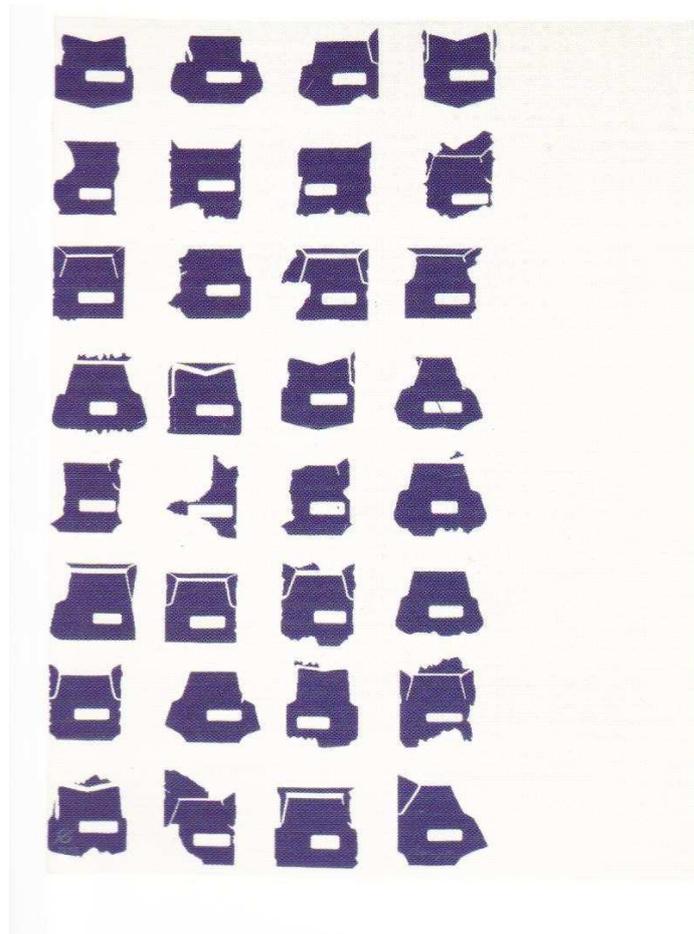


Figure 305 : Pierre Buraglio, *Dazibao*, Tapisserie, laine, H.261cm, L.200cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1985, 26.05.1986 – 05.08.1988, 1^{er} exemplaire/3.



Figure 306 : Pierre Buraglio, *Tapis brosse*, Tapis, laine, H.220cm, L.397cm, manufacture de la Savonnerie, achat carton 1990, 29.01.1991 – 30.04.1993, 1^{er} exemplaire/2.

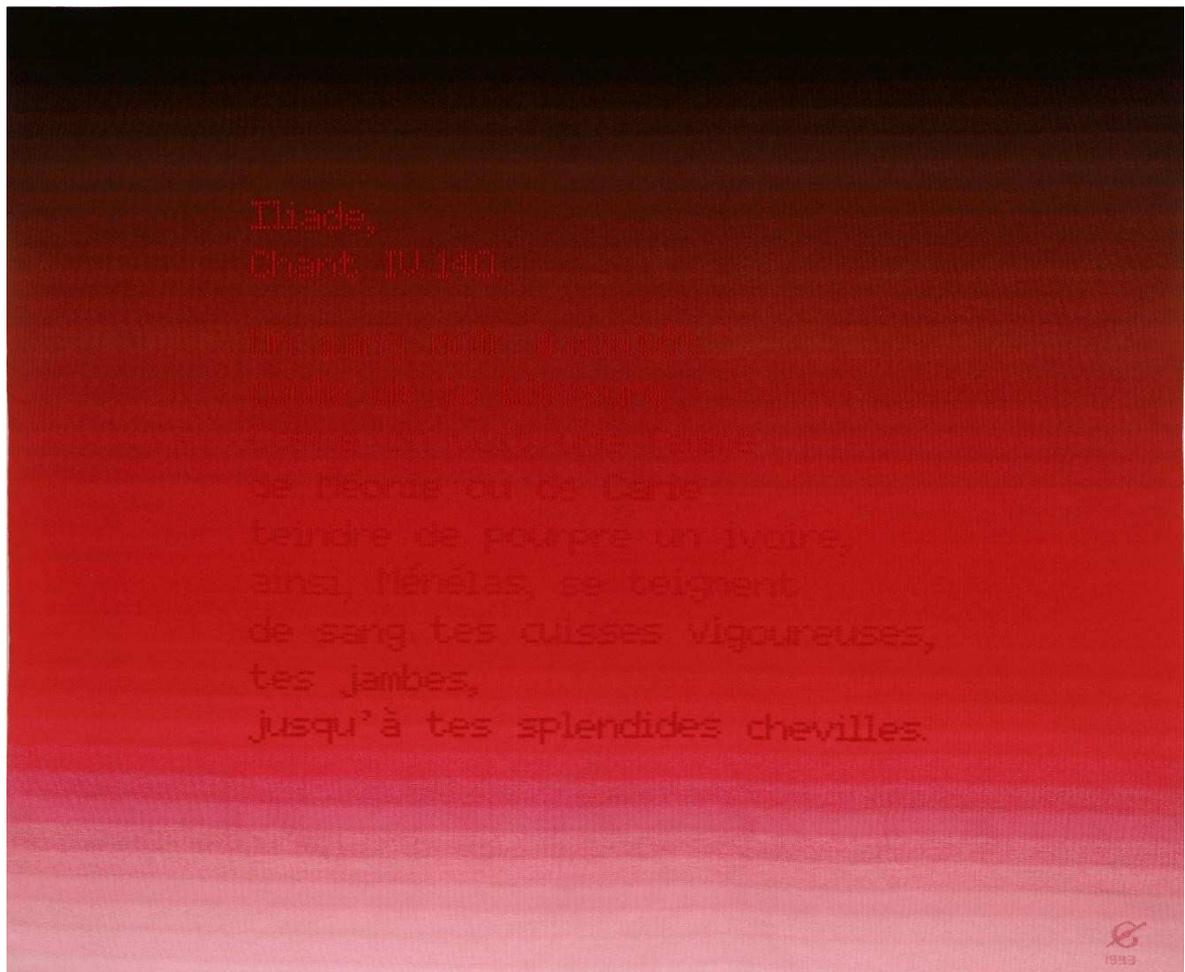


Figure 307 : David Boéno, *Iliade, Chant IV. 140*, Tapisserie, laine, H.250cm, L.300cm, Manufacture des Gobelins, achat carton 1992, 04.03.1993 – 25.02.1994.

Table des illustrations

Figure 2 : Manufacture de Beauvais, élévation d'un bâtiment de la Manufacture, 1741, Beauvais, Bibliothèque municipale	43
Figure 1 : Manufacture de la Savonnerie au XVII ^{ème} siècle. Archives du Mobilier national.	43
Figure 3 : Vue de la Manufacture de Sèvres au XVIII ^{ème} siècle. Archives de la Manufacture de Sèvres	44
Figure 4 : Plan de l'Hôtel royal des Gobelins par Sébastien le Clerc fils, 1691 – Archives nationales	44
Figure 5 : Charles Le Brun, Louis XIV à la Manufacture des Gobelins le 15 octobre 1667, H.375cm, L.580cm, Tapisserie de Basse lisse, laine, soie et fil d'or, Manufacture des Gobelins, Musée national du Château de Versailles.	45
Figure 6 : Vitrines de la Manufacture de Sèvres suite aux bombardements de 1942. Archives de la Manufacture de Sèvres.	45
Figure 7 : Werner Peiner, Le Char des Taureaux, 1944, Tapisserie, Manufacture des Gobelins, laine, soie et fil d'or, H.370cm, L.490cm, Département des objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN.	45
Figure 8 : Werner Peiner, Le Char des Chevaux, 1944, Tapisserie, Manufacture des Gobelins, laine, soie et fil d'or, H.370cm, L.490cm, Musée national d'art moderne, Paris. Photographie Centre Pompidou.	45
Figure 9 : Weiner Peiner, Le Baldaquin, inachevée, 1944, laine, soie et fil d'or, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Département des Objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN	45
Figure 10 : Weiner Peiner, Le Globe terrestre, inachevée, 1944 laine, soie et fil d'or, tapisserie, Manufacture des Gobelins, Département des Objets d'art, Musée du Louvre, Paris. RMN	45
Figure 11 : Château de Rambouillet. Photographie internet.	45
Figure 12 : Château de Vizille. Photographie internet.	45
Figure 13 : Domaine de Souzy la Briche. Photographie internet.	45
Figure 14 : Hôtel de Marigny. Photographie internet.	45
Figure 15 : Charles Cressent, Bureau plat, v.1750, Palais de l'Elysée, Paris. RMN.	45
Figure 16 : Portraits officiels des Présidents de la V ^{ème} République.	45
Louis-Napoléon Bonaparte (1848-1852), Adolphe Thiers (1871-1873), Patrice Mac Mahon (1873-1879), Jules Grévy (1879-1887), Sadi Carnot (1887-1894), Jean-Casimir Perrier (1894-1895), Félix Faure (1895-1899), Emile Loubet (1899-1906), Armand Fallières (1906-1913), Raymond Poincaré (1913-1920), Paul Deschanel (1920), Alexandre Millerand (1920-1924), Albert Lebrun (1932-1940), Vincent Auriol (1947-1954), René Coty (1954-1959), Charles de Gaulle (1959-1969, photo: Jean-Marie Marcel), Georges Pompidou (1969-1974: photo: François Pages), Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981, photo: Jacques-Henri Lartigue), François Mitterrand (1981-1995, photo: Gisèle Freund), Jacques Chirac (1995-2007, photo: Bettina Rheims), Nicolas Sarkozy (2007, photo: Philippe Warrin)	45
Figure 17 : Raymond Hains, D'Eustache à Natacha, Diptyque I, Tapisserie de Bauvais, basse lisse, laine et lin blanchi, H.225cm L.280cm, 2004.	45
Figure 18 : Raymond Hains, D'Eustache à Natacha, Diptyque II, Tapisserie de Bauvais, basse lisse, laine et lin blanchi, H.225cm L.280cm, 2004.	45
Figure 19 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Canapé, 1996 – 1998, structure de métal doré et chromé, assise et dossier en bois recouverts de mousse, garniture de velours de soie prune, coussins brodés, H. 90cm, L. 195cm, Pr. 85cm.	45
Figure 20 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Chauffeuse, 1996 – 1998, structure de métal doré et chromé, assise et dossier en bois recouverts de mousse, garniture de velours de soie prune, coussins brodés, H. 90cm, L. 195cm, Pr. 70cm.	45
Figure 21 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Console, 1996 – 1998, base plate en métal doré, pieds à facettes en aluminium chromé, plateau en latté plaqué d'ébène, H. 100cm, L. 200cm, Pr. 50cm.	45
Figure 22 : Elisabeth Garouste & Mattia Bonetti, Table basse, 1996 – 1998, pieds en tube de métal doré, corps en ébène, plateau de médium doré à l'or blanc, H. 40cm, D. 125cm.	45

Figure 23 : Olivier Gagnère, Bureau plat, 1997 – 1999, bois de bété, porcelaine de Sèvres, H. 75cm, L. 219 cm, Pr. 87cm.	45
Figure 24 : Olivier Gagnère, Table-téléphone, 1998, latté plaqué de bois de bété, laiton doré, H. 62cm, L. 66cm, Pr. 41cm.	45
Figure 25 : Olivier Gagnère, Fauteuil, 1997 – 1998, Structure en contreplaqué, garniture de cuir havane, sabots er pain de prise arrière en laiton doré, H. 105cm, L. 66cm, Pr. 56cm.	45
Figure 26 : Serge Manzon, 1978, poirier, polyester laqué, aluminium, laiton, cuir, H. 150cm, L. 110cm, Pr. 90cm.	45
Figure 27 : Ettore Sottsass, Surtout de table blanc et or, 1994, porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 28 : Confiturier, Service égyptien, 1808, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 29 : Marína Karélla, Epinikion V et Epinikion musicien, 1997, porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 30 : Pierre Soulages, Vase, 2000, d'après la forme Gensoli n°11, Porcelaine nouvelle, noir semi-mat de petit feu, or 24 carats, H. 66cm, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 31 : François Imhoff, Vase Ruhlmann n°3, H. 22,5cm, D. 24,5cm, socle 5,8cm, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 32 : Vestibule de Hôtel de Noirmoutier. 1	45
Figure 33 : Vestibule de l'Hôtel de Noirmoutier. 2	45
Figure 34 : Denis Doria, Le Drapeau français, 3 octobre 1988 – 16 décembre 1992, laine, H. 200cm, L. 350cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 35 : Antoni Clavé, Collage I, 4 octobre 1993 - 2 décembre 1994, Laine et lin, H. 220cm, L. 348cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 36 : Ministère de l'écologie, Salomé de Fontainieu. Bureau, 2006, béton et acier, H. 75cm, L. 218cm, Pr. 88cm, A.R.C. du Mobilier national. Site Mobilier national	45
Figure 37 : Julio Villani, Tapis de la Savonnerie. Site Mobilier national.	45
Figure 38 : Cour des Comptes, Bureau du Premier Président, Sylvain Dubuisson, 1990, bureau avec placage de louro faïa et cuir, H. 76cm, L. 298cm, Pr. 129cm. A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 39 : Cour des Comptes, Salon d'attente. Site Mobilier national.	45
Figure 40 : Antonio Torti, Composition, 1990, Tapisserie, laine, L. 295cm, l. 220cm, Manufacture nationale de Beauvais.	45
Figure 41 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, bureau et sièges, 2007, A.R.C. du Mobilier national, 73 x 220 x 90 cm.	45
Figure 42 : Configuration de l'ensemble de Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, en 2005, dans le bureau du Ministre de la Culture. Photographie internet.	45
Figure 43 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, Bureau, 1999, Contreplaqué revêtu d'érable, H. 73cm, L. 220cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 44 : Philippe Chaix et Jean-Paul Morel, Fauteuil, 1999, bâti en hêtre recouvert d'érable, H. 80cm, L. 66cm, Pr. 58cm, A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 45 : Pierre Paulin, Bureau du Président de la République François Mitterrand, Palais de l'Elysée.	45
Figure 47 : Pierre Paulin, Bureau à pente refermable, 1985, bois laqué bleu, H. 74cm, L. 94cm, Pr. 46cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 46 : Pierre Paulin, Bureau, 1984, structure métallique laquée bleue, filets d'aluminium rose, bois laqué bleu, cuir bleu, H. 75cm, L. 220cm, Pr. 110cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 48 : Pierre Paulin, Bureau d'homme, 1982, hêtre laqué bleu, amarante, cuir grenat, H. 100cm, L. 113,5cm, PR. 51cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 49 : Pierre Paulin, Grande desserte, 1985, Médium, métal laqué bleu, filets d'aluminium rose, H. 87,5cm, L. 185cm, Pr. 56cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 50 : Pierre Paulin, Desserte, 1985, Médium laqué bleu, H. 99cm, L. 90cm, Pr. 56cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 51 : Pierre Paulin, Meuble pour télévision, 1985, Caisson monté sur roulettes, métal laqué bleu, filets d'aluminium rose, H. 66cm, L. 63cm, Pr. 42cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 52 : Pierre Paulin, Table basse, 1989, bois laqué bleu, filets d'aluminium rose, cuir bleu, H. 40cm, L. 90cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 53 : Pierre Paulin, Guéridon, 1984, Métal laqué bleu, filets roses, H. 57cm, D. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45

Figure 54 : Pierre Paulin, Fauteuil de salon, 1985, Métal laqué bleu, filets rose, drap bleu, H. 81cm, L. 81cm, Pr. 74,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 55 : Pierre Paulin, Canapé deux places, 1985, bois laqué bleu, filets rose, drap bleu, H. 81cm, L. 155cm, Pr. 74cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 56 : Pierre Paulin, Fauteuil visiteur, 1981, bois laqué, cannage, H. 89cm, L. 57cm, Pr. 43,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 57 : Pierre Paulin, Fauteuil de bureau tournant, 1984, Amarante, Cannage, drap de laine lie de vin, H. 105cm, L. 71cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 58 : Sylvain Dubuisson, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang.	45
Figure 59 : Sylvain Dubuisson, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang, état en 1993.	45
Figure 60 : Sylvain Dubuisson, Bureau, 1991, bois de lourofaïa et sous-main en cuir tendu vert amande, H. 75cm, L. 300cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 61 : Sylvain Dubuisson, Table d'appoint pliante, 1992, bois de lourofaïa calepiné, H. 60cm, L. 130cm, Pr. 90cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 62 : Sylvain Dubuisson, Le Sourire, Guéridon, 1991, pieds en aluminium teinté bronze, plateau de verre avec loupe, H. 79,5cm, D. 60cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 63 : Sylvain Dubuisson, Colonne lumineuse, 1992, cylindre en bois de lourofaïa, corolle de laiton doré à l'or, H. 108cm, D. 35cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 64 : Sylvain Dubuisson, Suite Ingénue, fauteuil, 1991, Pieds en acier laqué couleur bronze, éléments intérieurs en résine, berceau du siège en bois de lourofaïa, garniture de mousse et de cuir, H. 85cm, L. 56cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 65 : Sylvain Dubuisson, Fauteuil visiteur, 1991, Pieds et berceau du siège en bois de lourofaïa, garniture de mousse et de cuir, H. 85cm, L. 56cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 66 : Sylvain Dubuisson, Collection, chaise, 2003, Structure en ébène, poignée arrière en fonte, garniture de cuir blanc sur mousse, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 67 : André Putman, Meuble du bureau du Ministre de la Culture Jack Lang, 1984. Photographie internet.	45
Figure 68 : Emile Gaudissart, tapisserie, André Fréchet, bois, Mobilier républicain, sièges, 1933. Mobilier national. Photographie internet.	45
Figure 69 : Tribune officielle du 14 juillet, Christophe Pillet. Le fauteuil du Président de la république, les Fauteuils de haute personnalité, en arrière plan les chaises des ministres. Photographie internet.	45
Figure 70 : Christophe Pillet, Fauteuil du président de la République, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 106cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 71 : Christophe Pillet, Fauteuil de haute personnalité, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 97cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 72 : Christophe Pillet, Chaise de ministre, 2000, coque en contreplaqué moulé avec plaquage de louro preto, garniture de cuir ivoire, sabots d'acier, H. 90cm, L. 58cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 73 : Martin Szekely, Salon mobile, 1999 – 2000, trente panneaux verticaux avec plaquage de noyer Bassam, espace H. 270cm, D. 800cm. Dix panneau avec console et lampe en fibre optique H. 270cm, l. 78cm, Pr. 43cm. Console H. 105cm, Pr. 37cm. Vingt panneaux-cloison simple (s'intercalent par deux entre les dix) H. 270cm, l. 63cm, Pr. 0,6cm. A.R.C du Mobilier national. _	45
Figure 74 : Martin Szekely, Fauteuil confortable, 1999 – 2000, structure en latté et contreplaqué de hêtre, garniture mousse et tissu écru, H. 83cm, L. 83cm, Pr. 83cm. A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 75 : Martin Szekely, Chaise, 1999 – 2000, Contreplaqué de hêtre, garniture de mousse et tissu écru, H. 85cm, L. 44,5cm, Pr. 40cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 76 : Martin Szekely, Table lumineuse bout de canapé, 1999 - 2000, Base en acier, plateau en cuivre, colonne en méthacrylate opalescent, programmation par télécommande de 99 combinaisons colorées, H. 122cm, D. 82cm.	45
Figure 77 : Martin Szekely, Table basse, 1999 – 2000, Piètement cylindre central en acier, plateau en cuivre, H. 41cm, D. 102cm	45

Figure 78 : Pierre Paulin, Table, 1969, lamifié laqué blanc et aluminium laqué blanc, H. 73,5cm, L. 220cm, Pr. 110cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 79 : Pierre Paulin, Caissons de bureau sur roulettes, 1970, Lamifié blanc et noir, H. 61cm, L. 44cm, Pr. 62,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 80 : Pierre Paulin, Fauteuil, 1970, Aluminium peint en blanc, Polyester, garniture de mousse et jersey fuschia, H. 74cm, D. 55cm, A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 81 : Pierre Paulin, Table haute, 1970, Aluminium peint en blanc et polyester blanc, H. 73cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 82 : Pierre Paulin, Table basse, 1969, Aluminium peint en blanc et polyester blanc, H. 36cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 83 : Pierre Paulin, Boudin Amphys, 1970, stucture tubulaire, garniture de mousse et de jersey, H. 65cm, L. 75cm, Pr. 190cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 84 : Olivier Mourgue, Fauteuil, 1967, Coque de polyester, garniture de mousse et jersey, H. 64cm, L. 90cm, Pr. 70cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 85 : Olivier Mourgue, Table basse, 1967, piètement en acier chromé et plateau lamifié blanc, H. 33,5cm, L. 135cm, Pr. 69cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 86 : Georges Mathieu, Hommage à Nicolas Fouquet, 1967, tapisserie, H. 500cm, l. 500cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 87 : Aki Kuroda, Paravent double face à quatre feuilles, 1998 – 1999, tapisserie de la Manufacture des Gobelins, laine, menuiserie de l'A.R.C, chaque feuille : H. 200cm, L. 100cm.	45
Figure 88 : Paul-Armand Gette, Lit de repos pour une nymphe, 2004, tapisserie de basse lisse, laine et soie, H. 90cm, L. 214cm, Pr. 81cm, Manufacture de Beauvais, méridienne Empire en citronnier, estampille de Jacob-Desmalter.	45
Figure 89 : Martien Aballéa, Le Jour et la Nuit, 2005 – 2006, tapisserie de basse lisse, laine et lin, H. 102cm, L. 65cm, Pr. 60cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 90 : Jean-Michel Othoniel, Passion, 2004, tapisserie, Manufacture de Beauvais, broderie, Atelier de dentelle du point d'Alençon, laine, soie et perles de verre, bois doré Second Empire estampillé Jeanselme, H. 46cm, L. 121cm, Pr. 56cm.	45
Figure 91 : Hans Hartung, Richard Texier, Antichambre du Premier Ministre, Hôtel de Matignon.	45
Figure 92 : Hans Hartung, Composition n°2, 21 février 1978 – 30 avril 1980, tapisserie de basse lisse, laine, H. 335cm, L. 244cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 93 : Richard Texier, Composition, 10 février 1992 – 27 février 1996, tapis, laine, L. 504cm, l. 386cm, Manufacture de la Savonnerie.	45
Figure 94 : Martin Szekely, Table basse, 1993, médium, wengé et sycamore, H. 39cm, L. 150, 5cm, Pr. 93cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 95 : Pierre Alechinsky, Salon Alechinsky, 2004, Grand salon du Ministère de la Culture, tapis, L. 825cm, l. 530cm, Manufacture de la Savonnerie.	45
Figure 96 : Bram van Velde, Le jour, 1978, tapisserie, laine, H. 420cm, L. 627cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 97 : Bram van Velde, La Nuit, 1978, tapisserie, laine, H. 420cm, L. 623cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 98 : Assiette, Service Uni, XIX ^{ème} siècle, décor frise filets et fleurs, Manufacture de Sèvres. Photographie internet.	45
Figure 99 : Service à café Litron, XVIIIème siècle, décor bleu de Sèvres et frise n°30, pot à sucre et couvercle, verseuse et couvercle, tasse à café et soucoupe, pot à lait et couvercle, assiette à gâteau du Service Uni, tasse H. 6cm, D. 9cm, soucoupe H. 2cm, D. 13cm, Manufacture de Sèvres. Site Manufacture de Sèvres.	45
Figure 100 : Frise n° 30, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 101 : Jean-Baptiste Oudry, La Chasse, 1776, Surtout de table en biscuit, comprenant un groupe central, deux groupes de côté et cinq figures accessoires, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 102 : Frise n° 126, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 103 : Pierre Paulin, Borne, banquette circulaire, 1969, structure métallique garnie de mousse et jersey noir et blanc, H. 60cm, D. 245cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 104 : Yaakov Agam, Antichambre des appartements de l'Elysée, 1972. Cliché personnel.	45
Figure 105 : Yaakov Agam, Antichambre des appartements de l'Elysée, 1972. Cliché personnel.	45
Figure 106 : Pierre Paulin, Salon des tableaux, 1971, Appartements de l'Elysée.	45

Figure 107 : Pierre Paulin, Atelier de création Dior 1967, crayon, gouache sur calque, H. 55cm, L. 65cm, Projet du bureau de Marc Bohan, directeur artistique de Christian Dior, Archives Pierre Paulin.	45
Figure 108 : Pierre Paulin, Canapé trois places, 1971, Armature tubulaire, garniture de mousse et cuir retourné beige, H. 72cm, L. 250cm, Pr. 108cm, A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 109 : Pierre Paulin, fauteuil, 1971, Armature tubulaire, garniture de mousse et cuir retourné beige, H. 70cm, L. 106cm, Pr. 92cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 110 : Pierre Paulin, Table basse, 1971, Aluminium peint chamois clair, verre fumé, H. 42cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 111 : Pierre Paulin, Jardinière en modules sur roulettes, 1972, polyester blanc, H. 38cm, D. 104cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 112 : Pierre Paulin, Chevalet, 1972, Aluminium peint chamois clair, H. 165cm, D. 40cm (au pied), A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 113 : Pierre Paulin, Fumoir des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.	45
Figure 114 : Pierre Paulin, Fumoir des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.	45
Figure 115 : Pierre Paulin, banquette, 1971, mousse et toile grège, H. 37cm, L. 127, Pr. 58cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 116 : Pierre Paulin, Chauffeuse, 1971, mousse et toile grège, H. 70cm, L. 115cm, Pr. 70 cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 117 : Pierre Paulin, Table basse lumineuse, 1971, altuglas et verre fumé, H. 26cm, D. 140cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 118 : Pierre Paulin, Bibliothèque, altuglas fumé, H. 182cm, L. 291cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 119 : Pierre Paulin, Lampadaire, 1972, métal laqué blanc, H. 151cm, D. 32cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 120 : Pierre Paulin, Salle à manger, appartements de l'Elysée, 1971. Photographie internet.	45
Figure 121 : Pierre Paulin, Lustre de la salle à manger des appartements de l'Elysée, 1972. Photographie internet.	45
Figure 122 : Pierre Paulin, Vue d'ensemble de la salle à manger.	45
Figure 123 : Pierre Paulin, Chaise, 1971, aluminium peint chamois clair, garniture de mousse de latex et cuir retourné beige, H. 75,5cm, D. 48cm (assise), A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 124 : Pierre Paulin, Tabouret, 1971, aluminium peint chamois clair, garniture de mousse de latex et cuir retourné beige, H. 43cm, D. 48cm (assise), A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 125 : Pierre Paulin, Table, 1971, aluminium peint chamois clair, plateau de verre fumé, H. 72cm, D. 220cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 126 : Pierre Paulin, Desserte fixe, 1971, bois chamois clair, aluminium, H. 137,5cm, D. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 127 : Pierre Paulin, Desserte roulante, 1972, Bois laqué gris-beige, laiton, H. 61cm, L. 80cm, Pr. 60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 128 : Ronald-Cécil Sportes, The Mesh Chair, structure tubulaire et maillage métallique, 1982, Salon de télévision des appartements privés du Président et de Madame Mitterrand à l'Elysée.	45
Figure 129 : Ronald-Cécil Sportes, The Mesh Chair, structure tubulaire et maillage métallique, 1982, Salon de télévision des appartements privés du Président et de Madame Mitterrand à l'Elysée.	45
Figure 130 : Marc Held, Chaise de salle à manger, 1983, bois et métal, chaise pour la salle à manger des appartements privés du Président à l'Elysée.	45
Figure 131 : Philippe Starck, Chambre de Madame Mitterrand, 1983, appartements privés de l'Elysée.	45
Figure 132 : Gérard Garouste, peintures murales de la chambre de Madame Mitterrand, 1983, appartements privés de l'Elysée. Photographie internet.	45
Figure 133 : Jean-Michel Wilmotte, Chambre présidentielle, dessin, vue générale, 1983, appartements privés de l'Elysée.	45
Figure 134 : Ronald-Cécil Sportes, Luminaires, appartements privés de l'Elysée.	45
Figure 135 : Annie Tribel, structure de chauffeuse, 1983, piètement en tubes métalliques, appartements privés de l'Elysée.	45

Figure 136 : Philippe Starck, Richard III, fauteuil de la chambre de Madame Mitterrand, appartements privés de l'Élysée. Photographie internet.	45
Figure 137 : Jean-Michel Wilmotte, Bureau de l'Ambassadeur de France à Washington, état en 1985.	45
Figure 138 : Jean-Michel Wilmotte, Canapé, 1984, acier bruni noir, hêtre teinté noir, cuir noir, H. 70cm, L. 240cm, Pr. 92cm, A.R.C. du Mobilier National.	45
Figure 139 : Jean-Michel Wilmotte, chauffeuse, 1984, acier bruni noir, hêtre teinté noir, cuir noir, H. 76cm, L. 80cm, Pr. 92cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 140 : Jean-Michel Wilmotte, fauteuil visiteur, 1984, acier bruni noir, contreplaqué, cuir noir, H. 75cm, L. 65cm, Pr. 55cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 141 : Isabelle Hebey, Bureau, 1987, noyer de France, frise en poirier noir et incrustation de nacre, H. 71cm, L. 250cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 142 : Isabelle Hebey, Bureau du Ministre du Budget, 1987, frêne teinté et cèrusé gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, H. 745cm, L. 280cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 143 : Isabelle Hebey, Fauteuil de bureau, 1988, acier, cuir gris, H. 102cm, L. 69cm, Pr. 54cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 144 : Isabelle Hebey, fauteuil visiteurs, 1989, Structure métallique, garniture de mousse et de cuir noir, H. 775cm, L. 57cm, Pr. 62cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 145 : Isabelle Hebey, Bibliothèque du Ministre du Budget, 1989, frêne teinté gris moyen et gris anthracite, acier, H. 147cm, L. 192,5cm, Pr. 45cm, A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 146 : Isabelle Hebey, Meuble-télévision du Ministre du Budget, 1989, frêne teinté gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, acier, H. 274cm, L. 70cm, Pr. 85cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 147 : Andrée Putman, Bureau du Ministre, 1989, Ministère des Fiances, Bercy.	45
Figure 148 : Andrée Putman, Bureau du Ministre de l'Economie et des Finances, 1986, chêne cèrusé.	45
Figure 149 : Andrée Putman, Canapé du bureau du Ministre du Commerce extérieur, 1989, aniégré teinté noir, tissu à damier noir et blanc cassé, H. 75cm, L. 250cm, Pr. 75cm.	45
Figure 150 : Andrée Putman, Fauteuil, 1989, aniégré noir, tissu à damier noir et blanc cassé, H. 94cm, L. 75cm, Pr. 71cm.	45
Figure 151 : Andrée Putman, Table basse lumineuse, 1989, Ministère de l'économie et des finances, métal et verre, H. 40cm, D. 90cm, D. 60cm (socle).	45
Figure 152 : François Rouan, Composition I (partie gauche), 1992, tapisserie de haute lisse, laine, H. 266cm, L. 1260cm, Grand salon de l'Hôtel du Ministre, Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 153 : François Rouan, Composition I (partie droite), 1992, tapisserie de haute lisse, laine, H. 266cm, L. 1260cm, Grand salon de l'Hôtel du Ministre, Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 154 : François Rouan, Composition II, laine, H. 265cm, L. 961cm, Manufacture des Gobelins. Site du Ministère des Finances.	45
Figure 155 : Pierre Soulages, Sans titre, 1991, tapis mural, laine, H. 430cm, L. 1007cm, Manufacture de la Savonnerie.	45
Figure 156 : Pierre Soulages, Sans titre, 1991, tapis mural, laine, H. 430cm, L. 1007cm, Manufacture de la Savonnerie. Site du Ministère des Finances	45
Figure 157 : Claude & François-Xavier Lalanne, Table haute transformable, 1983, piètement en acier et châtaigner, plateau de latté garni de cuir et cerclage de laiton, H. 72cm, L. 200cm, Pr. 200cm (fermé), A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 158 : Richard Peduzzi, Pyramide, table, 1992, structure interne métallique habillée de latté et plaquage merisier, H. 735cm, L. 120cm, Pr. 120cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 159 : Richard Peduzzi, Rocking chair, 1992, contreplaqué, lamellé collé, merisier, H. 105cm, L. 50cm, Pr. 100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 160 : Alicia Penalba, Table basse, 1983, alisier laqué noir, acier et verre, H. 58cm, D. 120cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 161 : Kim Hamisky, Console, 1983, Contreplaqué de hêtre, merisier d'Amérique, ébène, H. 91cm, L. 210cm, Pr. 58cm, A.R.C. du Mobilier national.	45

Figure 162 : Kim Hamisky, <i>Table sculpture ou Table nappe</i> , 1978, aluminium moulé et peint en blanc, orme, H. 79cm, L. 106cm, Pr. 106cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 163 : Kim Hamisky, <i>Le bilboquet</i> , 1988, alisier teinté et verni, maiton doré, H. 90cm, L. 100cm, Pr. 67cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 164 : César Baldaccini dit César, <i>Méridienne</i> , 1968, Socle en altuglas orange, assise en mousse de polyuréthane noire, H. 50cm, L. 200cm, Pr. 50cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 165 : Louis Bourgeois, <i>Fallen Woman</i> , 1996 – 1997, porcelaine nouvelle, biscuit, noir et bleu, tête plein or bruni et mat, H. 1,8cm, L. 13cm, Pr. 1,8cm, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 166 : Louise Bourgeois, <i>Nature study</i> , 2003, porcelaine nouvelle, H. 72cm, L. 41cm, Pr. 30,5cm, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 167 : Ettore Sottsass, <i>Surtout blanc et or</i> , 1994, porcelaine dorée, émaillée et biscuit, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 168 : Sophie Litka, <i>Variations, surtout de table</i> , porcelaine blanche et dorée, socle en laiton, 2001 – 2003, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 169 : Jaume Plensa, <i>Assiette de présentation du Service de Diane, fond bleu pâle</i> , 2000, Service du Millénaire, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres	45
Figure 170 : Jaume Plensa, <i>Assiette de présentation du Service de Diane, fond bleu pâle</i> , 2000, Service du Millénaire, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 171 : Philippe Favier, <i>Pièces du Service du Millénaire</i> , 2000, Palais de l'Elysée, Manufacture de Sèvres	45
Figure 172 : Pierre Alechinsky, <i>Service de Diane</i> , 2000, porcelaine blanche PAA (Pâte Antoine d'Albis, mise au point par le chimiste en 1965), émail cru, bleu de Sèvres et or. Manufacture de Sèvres.	45
Figure 173 : <i>Fumoir de l'Élysée, Photographie vers 1950</i> . Archives du Mobilier national.	45
Figure 174 : Jules Leleu, <i>Salle à manger de l'Élysée, Photographie vers 1955</i> . Archives du Mobilier national.	45
Figure 175 : Château de Rambouillet, André Arbus, <i>Chambre à coucher du premier étage de la Tour François I^{er}</i> . Dessin aquarellé, 1949. Collection privée.	45
Figure 176 : André Arbus, <i>chaise longue</i> , 1950, citronnier, bronze patiné, satin, H.84cm, L.55cm, Pr.160cm.	45
Figure 177 : André Arbus, <i>Tapis d'Aubusson</i> , 1946, laine, L.545cm, L.301cm.	45
Figure 178 : André Arbus, <i>Fauteuil et chaise</i> , 1949, Sycomore verni, bronze patiné, satin. Fauteuil : H.78cm, L.67,5cm, Pr.52cm. Chaise, H.86cm, L.61cm, Pr.47cm.	45
Figure 179 : André Arbus, <i>Meuble à estampes</i> , 1946, bois doré à la feuille en plusieurs tons d'or et verni, bronze patiné noir, H.90cm, L.115cm, Pr.42cm.	45
Figure 180 : Jean-Charles Moreux et Gazel & Cie (ébénistes), <i>Armoire-bibliothèque à deux corps</i> , 1946, bois vernis noir, marqueterie de bois teinté (olivier, buis), H.215cm, l.127cm, Pr.57,5cm. _	45
Figure 181 : Louis Süe et Robert Couturier, <i>Console</i> , 1946, Sycomore clair, palissandre de Rio, buis, bronze, H.92cm, L.203cm, Pr.54cm.	45
Figure 182 : Kees van Dongen, <i>La grille de l'Élysée</i> , 1912, huile sur toile, H.100cm, L.81cm, Musée national d'art moderne, Centre de Création industrielle Georges Pompidou, Paris.	45
Figure 183 : Roger Lersy, <i>Le temps des cerises</i> , 1950, laine et soie, H.160cm, L.226cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 184 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal (décorateurs), <i>Chambre d'invités du Château de Rambouillet</i> , photographie vers 1955, Mobilier national. Roger Lersy, <i>Le temps des cerises</i> , 1950, laine et soie, H.160cm, L.226cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 185 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, <i>Chaise</i> , 1946 citronnier verni, bronze patiné canon de fusil, reps gris, H.91cm, L.49cm, Pr.45cm.	45
Figure 186 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, <i>Commode demi-lune</i> , 1946, merisier verni, H.87cm, L.99cm, Pr.53cm.	45
Figure 187 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, <i>Meuble d'appui</i> , 1946, acajou verni, bâti de chêne, sycomore, merisier, H.93cm, L.120cm, Pr.47cm.	45
Figure 188 : Pierre Lucas et Louis et Pierre Odenal, <i>Semainier</i> , 1946, Acajou verni, bâti de chêne, sycomore, merisier, bronzes dorés, H.155cm, L.65cm, Pr.37cm.	45
Figure 189 : Genès-Babut et Louis Leygue, <i>Secrétaire à abattant</i> , 1949, Sycomore verni, bronzes dorés de Leygue, laque, parchemin, H.140cm, L.82cm, Pr.42cm.	45

Figure 190 : André Arbus, statuette de Sylva Bernt, Jardinière, bronze patiné vert antique, zinc, 1953, H.211cm, D.90cm.	45
Figure 191 : Salle des Marbres du Château de Rambouillet, Photographie vers 1955, Mobilier national.	45
Figure 192 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Fauteuil, 1994, structure interne en bois, garniture de mousse revêtue de jersey crème et marine, H.90cm, L.120cm, Pr.100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 193 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Canapé, 1994, structure interne en bois, garniture de mousse revêtue de jersey crème et marine, H.120cm, L.200cm, Pr.110cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 194 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Console, 1993, bois de lourofaïa cérusé, piètement central et avancée du plateau en aluminium anodisé or, H.83cm, L.140cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 195 : Emmanuelle Torck et Emmanuelle Noirot, Table basse ouvrante, 1994, bois de lourofaïa cérusé, partie central du plateau en aluminium anodisé or, H.50cm, L.45cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 196 : Martin Szekely, Chaise, 1993, loupe d'orme, tube acier, laiton, cuivre, H.87,5cm, L.42,5cm, Pr.52cm, A.R.C. du Mobilier antional.	45
Figure 197 : Toby Schummer : Fauteuil pliant, 1991, coque en acajou du Honduras, paumelles de laiton, assise en cuir, H.72cm, L.55cm, Pr.43cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 198 : Roger Fatus, Table de conférence, 1967, trois éléments de 140cm chacun, bois de wengé massif, champs inox, H.70cm, L.420cm, Pr.140cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 199 : Kristian Gavaille, Table de Conférence, 1996, piètement en aluminium et résine moulé vert cru, plateau à pourtour, extérieur en acajou, intérieur en érable moucheté teinté vert, H.75cm, L.350cm, Pr.244cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 200 : Kristian Gavaille, Fauteuil, 1996, piètement métal gris satiné, berceau extérieur du siège en acajou, intérieur en érable moucheté teinté vert, coussin de siège en mousse garnie de toile chinée vert et rouge, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 201 : Christophe Pillet, Fauteuil, 1997, piètement et assise en bois de wengé verni, montans en acier chromé, dossier rampe garni de cuir mauve, H.77cm, D.40cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 202 : Jacques Adnet et Gilbert Poillerat, Candélabres à quatre lumières, 1945, bronze doré, H.50cm, D.33cm.	45
Figure 203 : Jacques Adnet et Gilbert Poillerat, Lampadaire, 1945, bronze doré, H.200cm, D.54cm.	45
Figure 204 : Gilbert Poillerat, détail ornementation du siège en Figure 208.	45
Figure 205 : Jacques Adnet, jardinière, 1945, bronze doré, H.70cm, L.90cm, Pr.35cm.	45
Figure 206 : Thomire, bronze, Robin, mouvement, Pendule au treillage de Marie-Antoinette, Château de Versailles.	45
Figure 207 : Jacques Adnet, Cartel, 1946, bronze doré, H.240cm, D.60cm.	45
Figure 208 : Gilbert Poillerat, Ornement de siège en bronze, Fauteuil en acajou, tissus reps rouge, H.95cm, L.58cm, Pr.58cm.	45
Figure 209 : Gilbert Poillerat, Console, bronze patiné, marbre noir, H.90cm, L.168cm, Pr.50cm	45
Figure 210 : Gilbert Poillerat, Deux Appliques, 1947, bronze patiné, H.102cm, L.62cm.	45
Figure 211 : Olivier Védrine, Voovw, Console, 1993, Inox martelé, H.105cm, L.110cm, Pr.55cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 212 : Pierre Paulin, Bureau de dame ou Bonheur du jour, 1983, hêtre laqué jaune, loupe de thuya, sycamore, cuir gris-bleu et mauve, H.119,5cm, L.68cm, Pr.46cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 213 : Pierre Paulin, Fauteuil, 1981, hêtre laqué bleu, cannage, H.75,5cm, L.55cm, Pr.44cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 214 : Mario Prassinis, Parc ou verdure contemporaine, 1885, Tapisserie, laine, H.303cm, L.460cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 215 : Jean-Michel Meurice, Suomi, 1994, Tapis, laine, L.372cm, l.296cm. Manufacture de la Savonnerie, Atelier de Lodève.	45
Figure 216 : Gérard Traquandi, Plante avec un oeil, 1996, Carton pour tapisserie, huile sur toilemontée sur chassis, H.250cm, L.200cm.	45

Figure 217 : Samuel Buri, <i>Verdure</i> , 1992, Tapisserie, laine, H.300cm, L.300cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 218 : Gérard Garouste, <i>Sans titre</i> , 2003, Tapisserie, laine, H.230cm, L.285cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 219 : Robert Couturier, <i>Tête à café</i> , créé en 1963, édité en 2005, Pot à sucre, verseuse et tasse, porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 220 : Anne et Patrick Poirier, <i>Ruines d'Égypte</i> , 1978, Surtout de table, porcelaine biscuit, couverte bleu et or, Manufacture de Sèvres, détails, Respectivement photographie Christies, RMN et RMN.	45
Figure 221 : Jean-Michel Wilmoth, <i>Empreinte de Siam</i> , 1991, porcelaine et couverte céladon, D.50cm, Manufacture de Sèvres, Photographie J-M Wilmoth.	45
Figure 222 : Louise Bourgeois, <i>Sainte Sébastienne</i> , 1997, tapisserie, laine, H.338cm, L.245cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 223 : Henri Matisse, <i>La Plynésie, Le Ciel</i> , 1947, Tapisserie, laine, H.198cm, L. 309cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 224 : Henri Matisse, <i>La Plynésie, La Mer</i> , 1947, Tapisserie, laine, H.198cm, L. 309cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 225 : Le Corbusier, <i>La femme et le maréchal-ferrant</i> , tapisserie, laine, H. 217cm, L.362cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 226 : Sonia Delaunay, <i>Composition n°2</i> , Tapisserie, laine, H.279cm, L.408cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 227 : Pablo Picasso, <i>Femmes à leur toilette</i> , 1976, version noir et blanc, d'après un carton de 1938, Tapisserie, laine, H.295cm, L.435cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 228 : Pablo Picasso, <i>Femmes à leur toilette</i> , 1977, version couleur, d'après un carton de 1938, Tapisserie, laine, H.295cm, L.435cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 229 : Alexander Calder, <i>Composition</i> , 1968, Tapisserie, laine, H.297cm, L.400cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 230 : Serge Manzoni, <i>Mobile radiophonique sur pied</i> , 1978, métal chromé, ébène, H.160cm, L.30cm, Pr.30cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 231 : Serge Manzoni, <i>Mobile télévisuel</i> , 1977, métal laqué noir, métal chromé et ébène, H.291cm, L.41cm, Pr.207cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 232 : Serge Manzoni, <i>Radio de table</i> , 1977, bois laqué noir, métal chromé et ébène, H.120cm, L.120cm, Pr.20cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 233 : Isabelle Hebey, <i>Meuble télévision pour le Ministère du Budget</i> , 1989, freine teinté gris moyen et gris anthracite, incrustation d'ébène, acier, H.274cm, L.70cm, Pr.85cm.	45
Figure 234 : Ettore Sottsass, <i>Meuble multimédia</i> , 1994, freine teinté bleu, noir, latté, strattifié vers d'eau, bleu nuit, laiton, H.175cm, L.160, Pr.65. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 235 : Marie-Christine Dorner, <i>Bureau du Ministre des Affaires sociales</i> , 1991, double piètement latéral et façade en panneau d'aluminium, structure portante en aluminium sablé, plateau supérieur modulable en bois de jagua, gainage de cuir fauve, H.74cm, L310cm, Pr.120cm. A.R.C. du Mobilier national. Photographie internet.	45
Figure 236 : Philippe Cognée, <i>Sans titre</i> , 2001, Tapisserie, laine et soie, H.194cm, L.300cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 237 : Carole Benzake, <i>Sans titre</i> , 2004, Tapisserie, laine et soie, D.313cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 238 : Eric Sandillon, <i>Sans limite de stock</i> , 2002, Carton pour tapisserie, papier imprimé et reproduction photographique, H.60cm, L.120cm	45
Figure 239 : Christophe Cuzin, <i>Le jardin des Gobelins</i> , 2004, Tapisserie, laine, H.240cm, L.175cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 240 : Christophe Pillet, <i>Table basse</i> , 1994, Piètement de fonte, plateau de verre gravé, H.37cm, L.102, Pr.102. A.R.C du Mobilier national	45
Figure 241 : Joseph-André Motte, <i>Bureau</i> , 1967, âme en latté, champs d'ébène, plaquage d'innox, sous main central en cuir retourné gris, H.75cm, L.240cm, Pr.90cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 242 : Pierre Guariche, <i>Fauteuil bas</i> , structure interne en tubes tendus de sangles, garniture en mousse, revêtement jersey orange, H.72cm, L.69cm, Pr.59cm, A.R.C. du Mobilier national.	45

Figure 243 : Pierre Guariche, Pouf, 1968, structure interne en tubes tendus de sangles, garniture en mousse, revêtement jersey orange, H.38cm, L.69cm, Pr.53,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 244 : Pierre Paulin, Dos à dos, 1968, structure interne en tube garnie de mousse, tissus jersey, H.73cm, L.140, Pr.60cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 245 : Pierre Paulin, Banquette face à face, 1968, piètement en bois laqué, structure interne en tubes garnis de mousse, revêtement jersey, H.62cm, L.180cm, Pr.65cm. A.R.C. du Mobilier national	45
Figure 246 : Olivier Mourgue, Cellule Cafétéria, 1968, structure tubulaire métallique, mousse de polyester, revêtement jersey, H.195cm, L.195cm, Pr.130cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 247 : Etienne-Henri Martin, Chauffeuse, 1970, Structure interne tubulaire, mousse tendue de jersey, H.76,5cm, L.62,5cm, Pr.75cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 248 : Marc-Henri Hecht, Jean-Claude Dumas, Floral Silène, 1968, Fauteuil, piètement circulaire en aluminium, coques en polyester blanc, garniture de mousse et de tissu, H.79,5cm, D. socle 54cm, D. assise 40cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 249 : Olivier Mourgue, Chaise à roulettes dite Caddy, 1968, réalisée en fil d'acier, H.79cm, L.45cm, Pr.46cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 250 : François Seigneur, Servante, 1993, cône plastique bicolore, plateau pivotant en acier ciré, lampe articulée Jieldé, H.73cm (sans la lampe), L.63cm, Pr.33cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 251 : Isabelle Serre, Fauteuil, 1983, tube de métal rouge, cuir rouge, H.130cm, L.60cm, Pr.87cm, A.R.C du Mobilier national.	45
Figure 252 : Francesco Binfaré, Chaise, 2006, tube de métal laqué rouge, cuir rouge, H.137cm, L.58cm, Pr.68cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 253 : Bruno Rosenszweig, Bureau, 1983, âme en latté plaqué de stratifié crème et jaune, tôle laquée marron clair, tôle rouge et jaune (lampe), H.76,5cm, L.160cm, Pr.82,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 254 : Bruno Rosenszweig, Fauteuil de bureau, 1983, piètement en acier laqué noir, tôle noire et jaune, assise et dossier skaï rouge et noir sur mousse, H.93cm, L.63cm, Pr.63cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 255 : Olivier Mourgue, Bloc cuisine, 1969 - 1971, contreplaqué peint et formica, H.180cm, surface au sol 6,248m ² , A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 256 : Olivier Mourgue, Bloc salle de bain et Bloc buanderie, 1969 - 1971, contreplaqué laqué blanc, polyester moulé blanc, H.180, surface au sol, 6,248m ² , A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 257 : Olivier Mourgue, Paravent et armoire de rangement, 1969 – 1971, Contreplaqué aluminium, H.180, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 258 : Olivier Mourgue, Cellule chambre à coucher, 1969 - 1971, contreplaqué laqué, structure tubulaire, formica blanc, toile, H.180cm, surface au sol 4,24m ² , A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 259 : Alain Richard, Lit, 1970, piètement en aluminium, coque en polyester, H.110cm, L.220cm, Pr.100cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 260 : Jacques Carchon, Cellule bain, 1978 – 1979, bois laqué rouge, plastique, H.240cm, L.212cm, Pr.131cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 261 : Bernard Moïse, Meubles pour une cellule de prison, 1994 – Configuration jour. * Chaise – Tube laqué rouge, hêtre moulé, mousse de latex, H.77,5cm, L.80cm, Pr.60cm * Table – Tube laqué vert, hêtre moulé, mousse de latex, H.80cm, L.45cm, Pr.41cm * Lit – Tube laqué vert, tôle perforée, H.67cm, L.205cm, Pr.86,5cm * Armoires et unités de rangement – Bois de hêtre, piètements métalliques, roulettes, skaï vert.	45
Figure 262 : Bernard Moïse, Meubles pour une cellule de prison, 1994 - Configuration nuit.	45
Figure 263 : Jean-Michel Wilmotte, Vitrine mobile, 1988, tôle d'acier laqué gris métallisé, pierre de comblanchien, verre, H.301cm, L.170cm, Pr.50cm, Musée du Louvre.	45
Figure 264 : Jean-Michel Wilmotte, Vitrine-socle, 1988, tôle d'acier laquée gris métallisé, aluminium sable verni, makrolon, H.130cm, L.50,8cm, Pr.50,8cm, Musée du Louvre.	45
Figure 265 : Richard Peduzzi, Banc, 1990, amarante, H.45cm, L.204cm, Pr.44,5cm, Musée du Louvre.	45
Figure 266 : Henri Matisse, La femme au luth, 1946, Tapisserie, laine, H.165cm, L.220cm, Manufacture des Gobelins.	45

Figure 267 : Henri-Georges Adam, <i>Le jour et La Nuit</i> , 1952, Tapisserie, laine, H.220cm, L.146cm chacune, Manufacture de Beauvais	45
Figure 268 : Jean Lurçat, <i>Le ciel</i> , 1955, Tapisserie, laine, H.344cm, L.455cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 269 : Jean Picart-Ledoux, <i>Nature morte à la fontaine</i> , 1952, Tapisserie, laine, H.254cm, L.390cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 270 : Georges Braque, <i>Composition à l'oiseau</i> , 1972, Tapisserie, laine, H535cm, L.379cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 271 : Georges Braque, <i>Plafond peint de la Salle des Étrusque</i> , Musée du Louvre.	45
Figure 272 : Christian de Portzamparc, <i>Sans titre</i> , 2005, Tapis, laine, H.460cm, L.350cm, manufacture de la Savonnerie.	45
Figure 273 : Richard Peduzzi, <i>Pyramide</i> , 1992, Table, structure interne métallique, latté, plaquage merisier, H.73,5cm, L.120cm, Pr.120cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 274 : Richerd Peduzzi, <i>Rocking chair</i> , 1992, contreplaqué, lamellé collé, merisier, H.105cm, L.50cm, Pr.100cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 275 : Richard Peduzzi, <i>Console</i> , 1996, Structure plaquée de wengé, H.87cm, L.150cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 276 : Vincent Dupont-Rougier, <i>Bureau</i> , 2007, structure métallique plaquée chêne, cuir taupe, H.75cm, L.225cm, Pr.97cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 277 : Etienne Hajdu, <i>Table basse et cinq tabourets</i> , 1980, acier, verre, table H.45cm, D.120cm, tabouret H.46cm, L.63cm, Pr.41cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 278 : Robert Couturier, <i>La jeune fille à la corde</i> , 1963, grès fin, H.50cm, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 279 : Jean Arp, <i>Objet casanier, Amphore terrestre, Amphore de rêve</i> , 1966, grès et porcelaine, Manufacture de Sèvres. Photographie RMN.	45
Figure 280 : Serge Poliakov, <i>Décor du service de Diane</i> , 1968 - 1969, Manufacture de Sèvres	45
Figure 281 : Alexander Calder, <i>Décor pour le service de Diane</i> , 1969 – 1970 – 1973, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 282 : Yaakov Agam, <i>Décor pour le service de Diane</i> , 1971, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 283 : Etienne Hajdu, <i>Décor pour le service de Diane</i> , 1970, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 284 : François Morellet, <i>30 décors du plat du service de Diane</i> , 1991, Porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 285 : Étienne Hajdu, <i>Soupière pour l'Élysée du Président Pompidou</i> , 1971, Porcelaine et métal nickelé, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 286 : Olivier Debré, <i>Jeu de Paume</i> , 1996, vase Decoeur n°28 tronqué, H.37cm, D.30cm, Porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 287 : Adeline André, <i>Archipel</i> , 2012, Surtout de table - coupelles, porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 288 : André Lhote, <i>La Provence</i> , 1956, Tapisserie, laine, H.260cm, L.321cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 289 : Guy Duval, <i>Banc</i> , 1965, acajou de sipo, acier laminé noir, H47cm, L.400cm, Pr.47,5cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 290 : Roger Legrand, <i>Meuble de rangement</i> , 1967, palissandre, inox, H.90cm, L.290cm, Pr.50cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 291 : Roger Legrand, <i>Chaise</i> , 1966, palissandre de Rio, acier, mousse de latecté recouverte de cuir noir, H.94cm, L.46cm, Pr.45cm. A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 292 : Roger Legrand, <i>Table carrée</i> , 1966, palissandre de Rio, acier, H.73cm, L.140cm, Pr.140cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 293 : Roger Legrand, <i>Fauteuil</i> , 1966, palissandre de Rio, acier, mousse de latex recouverte de cuir noir, H.94cm, L.67cm, Pr.45cm, A.R.C. du Mobilier national.	45
Figure 294 : Antoine Philippon et Jacqueline Lecoq, <i>Bureau</i> , 1967, palissandre de Rio, verre, aluminium, H.74,5cm, L.190cm, Pr.80cm, A.R.C. du Mobilier national. Photographie internet.	45
Figure 295 : Ettore Sottsass, <i>Les Trois Grâces, Bibliothèque</i> , 1994, loupe de peuplier, loupe de frêne, stratifié marron, stratifié brun, feuille d'or sur médium (1 ^{er} corps), stratifié vert « paillé », colorcore (lamifié coloré dans la masse) rouge foncé (2 ^{ème} corps), stratifié bleu dur « paillé » (3 ^{ème} corps), base plate en tôle d'aluminium, H.245cm, L.230cm, Pr.70cm. A.R.C. du Mobilier national.	45

Figure 296 : Ettore Sottsass, Coupe Rababah, 2005, H.58cm, D.49cm, Manufacture de Sèvres. _	45
Figure 297 : Ettore Sottsass, Sybilla et Juliette, 1994, Vases, 55,5cm, 55cm, porcelaine, Manufacture de Sèvres.	45
Figure 298 : Étienne Hajdu, Triptyque Estampille (panneau gauche), 1973, Tapisserie, laine, H.237cm, L.337cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 299 : Alicia Penalba, Triptyque, panneau droit, 1989, laine, lin, velourette, raphia, H.240cm, L.180cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 300 : Thomas Gleb, Signes d'amour, 1971, Tapisserie, laine, H.258cm, L.440cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 301 : Eduardo Chillida, Homenaje a Paris, 2001, Tapisserie, laine, H.240cm, L.405cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 302 : Geneviève Asse, Rhuys, 1994, Tapis, laine, L.329cm, l.243cm, Manufacture de la Savonnerie, Atelier de Lodève.	45
Figure 303 : Pierrette Bloch, Panneau 12, 1981, Tapisserie, laine et coton, H.266cm, L.366cm, Manufacture de Beauvais.	45
Figure 304 : Philippe Favier, Les Mille et une Nuisent, 1996, Tapisserie, laine et soie, H242cm, L438cm, Manufacture de Beauvais, Broderie par l'atelier d'Alençon.	45
Figure 305 : Pierre Buraglio, Dazibao, 1992, Tapisserie, laine, H.261cm, L.200cm, Manufacture des Gobelins.	45
Figure 306 : Pierre Buraglio, Tapis brosse, 1993, Tapis, laine, H.220cm, L.397cm, manufacture de la Savonnerie.	45
Figure 307 : David Boéno, Iliade, Chant IV. 140, 1994, Tapisserie, laine, H.250cm, L.300cm, Manufacture des Gobelins.	45