

GrandPalais

du 10 décembre 25 au 15 mars 26

L'Expo Longo

Dossier pédagogique à destination des enseignants et des relais culturels et associatifs

Éva Jospin

Grottesco

D'un seul souffle

Claire Tabouret

Sommaire

Introduction et plan du Grand Palais	3
Exposition Eva Jospin	4
Entretien avec l'artiste	5
Plan de l'exposition	7
Les thèmes de l'exposition	8
Découvrir quelques œuvres	12
Exposition Claire Tabouret	18
Entretien avec Claire Tabouret	19
Plan de l'exposition	20
Les thèmes de l'exposition	22
Découvrir les baies de Notre-Dame	26
Activités et ressources	31

Introduction

À la suite de l'artiste japonaise Chiharu Shiota, deux artistes françaises d'envergure internationale, Eva Jospin et Claire Tabouret, sont invitées à leur tour dans les galeries du Grand Palais.

Le titre de l'exposition d'Eva Jospin, *Grottesco*, s'inspire de la découverte légendaire par hasard à Rome d'un palais enseveli semblable à une grotte. L'artiste invite à l'exploration d'environnements enchantés qui combinent nature et architecture. Minutieusement sculptées, ses grandes installations en carton transforment l'espace de la galerie en un jardin de ruines fantastique et mélancolique. Grouillantes de détails, ses broderies apportent de la couleur dans cet univers monochrome, étrange et foisonnant. Le parcours présente des travaux inédits ainsi que des œuvres anciennes totalement remaniées ou augmentées afin de servir la mise en scène conçue sur mesure par l'artiste au Grand Palais.

Dans son exposition *D'un seul souffle*, Claire Tabouret présente pour la première fois les six maquettes monumentales qu'elle a réalisées pour les vitraux du collatéral sud de Notre-Dame de Paris. Les verrières sont actuellement en cours de fabrication dans l'atelier du maître-verrier Simon-Marq à Reims avant leur pose estimée pour la fin de l'année 2026. À la demande de l'archevêque de Paris, la peintre s'est attachée à représenter l'histoire de la Pentecôte en donnant à ce récit chrétien une dimension généreuse, simple et universelle. La nature et la figure humaine doivent ainsi éveiller l'empathie et l'espoir au sein du nouveau parcours de visite pensé pour la réouverture de la cathédrale.

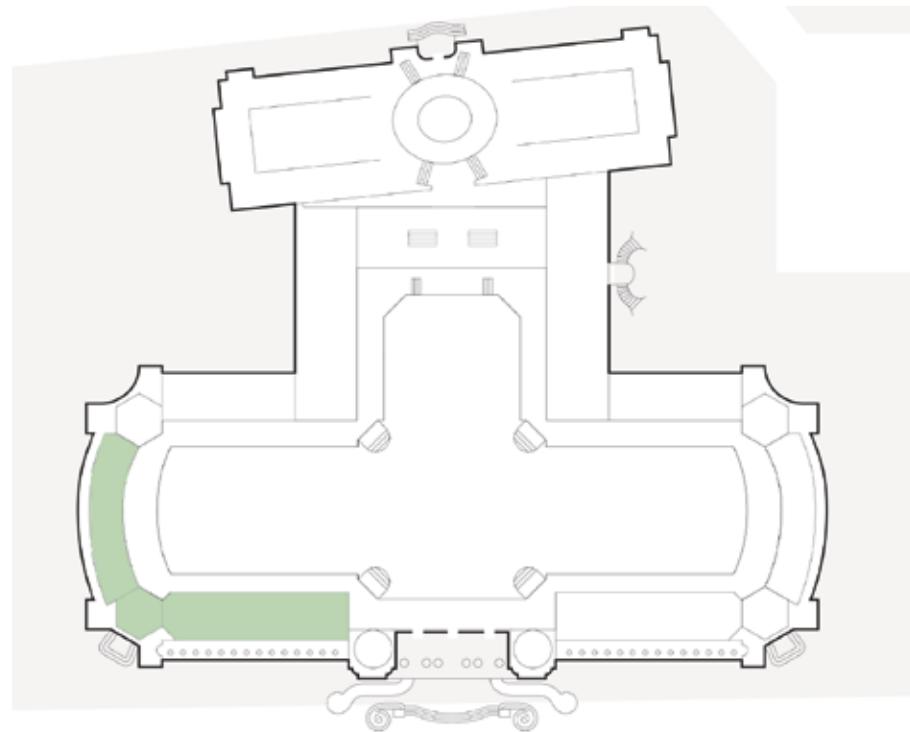
D'une galerie à l'autre, les deux créatrices montrent deux manières de composer avec l'architecture, mais aussi deux manières d'interpeller le spectateur en s'adressant au corps à travers des propositions physiquement impressionnantes.

Commissaires de l'exposition :

Cheffe de projet des expositions : Amel Bourouina

Scénographe : Jean-Paul Camargo

Grand Palais, Galeries 9 et 10.2





Grand Palais

du 10 décembre 25 au 15 mars 26

Éva Jospin
Grottesco

Entretien avec Eva Jospin



▲ Eva Jospin, Artiste

Votre exposition au Grand Palais entraîne les visiteurs dans une promenade, comme s'ils étaient à l'extérieur, dans un jardin. Les installations que vous avez choisi d'exposer prennent la forme de grottes maniéristes, de fabriques du 18^e siècle. Des tableaux brodés encadrés complètent cette vision. De quelles histoires des jardins vous êtes-vous inspirée ?

EJ: Les fabriques architecturales et la question des jardins sont récurrentes dans mon travail. La connexion par la marche d'une œuvre à une autre est très importante et j'essaye de la mettre en jeu dans l'exposition du Grand Palais à travers les changements d'échelle des œuvres.

Votre goût pour la mise en scène renvoie à l'histoire du théâtre, aux décors en carton-pâte installés lors des fêtes dans les jardins de Versailles. Êtes-vous également inspirée par les décors de cinéma, par des films ?

EJ: Je ne suis pas inspirée par le décor de films mais plutôt par la question de la scénographie. Ce qui m'intéresse, ce sont les architectures de fêtes, celles de Versailles par exemple. En réalité, il y a une grande tradition des architectures de fêtes dans toutes les cours d'Europe et les plus belles sont en Italie, par exemple, celles de Léonard de Vinci pour le duché de Milan. Une grande partie de ce qui nous reste de ces jardins sont des gravures. Ces traces dessinées deviennent le support d'une rêverie qui prend forme librement, puisqu'aucune restitution de ces événements n'est possible. Les architectures de fêtes, tout comme les fabriques architecturales, sont des décors qui se rapprochent autant de la sculpture que de l'architecture. Elles ont ce double statut étrange, et pour moi, elles sont aussi un peu des ancêtres. À leur suite, il y a les panoramas, ces grands dispositifs qui ont eu lieu au 19^e lors des expositions universelles et plus récemment les Luna Park, ces mondes construits et artificiels qui ressemblent beaucoup à la salle de cinéma et à la salle de spectacle.

Vous utilisez du carton brut, non peint, qui évoque les arbres morts. Peut-on dire que vous portez un regard inquiet sur le destin de la nature ?

EJ: Quelque chose de l'inquiétude qui nous saisit face à

notre relation à la nature et au paysage traverse mon œuvre, c'est évident, mais il s'agit plus précisément d'un bruit de fond.

Le fait d'utiliser des espaces archaïques comme la forêt et la grotte, est aussi un rapport à la nature qui est particulier et que j'aime depuis longtemps. Je ne fais que poser une question qui reste sans réponse.

Nous nous sentons complètement menacés et incapables de résoudre la situation du dérèglement climatique ; nous sommes bien peu de chose face à un tsunami ou un feu de forêt. Nous cherchons à maîtriser la nature en créant l'art du jardin, mais c'est une illusion.

Quand et comment le carton s'est imposé à vous comme matériau ? Est-ce vrai que vous avez commencé à réaliser des petits dioramas de papier à partir de vieilles coupures de presse avant d'utiliser le carton et la monumentalité ?

EJ: J'ai d'abord fait de toutes petites pièces avec cette question de la perspective et du plan. Puis, j'ai utilisé du carton pour questionner la relation au paysage, alors que dans mes études aux Beaux-Arts, c'était vraiment considéré comme un genre secondaire. Aujourd'hui, le paysage est à nouveau une question cruciale et qui met en lumière le présent et ce qui nous arrive.

Le carton est un matériau à la fois fragile et courant, accessible, durable. Est-ce une manière pour vous de défendre une autre idée de la valeur en art, en dehors de l'éphémère et du spectaculaire ? Peut-on voir un engagement écologique ?

EJ: Dans mes œuvres, la forêt a l'air pétrifiée. Et je pense que c'est l'attitude de beaucoup de nos contemporains, et la mienne aussi, face au changement climatique. On a l'impression de quelque chose qui nous dépasse. Ouvrir les yeux, ce n'est pas forcément pouvoir agir face à ce que l'on voit, c'est parfois être médusé justement.

Quant au carton, c'est un matériau d'abord présent dans tous les ateliers. On l'utilise de façon transitoire pour arriver à l'œuvre finale, mais pour moi, le carton est devenu le matériau définitif et plus seulement une transition. Il faut noter, et ce n'est pas un hasard, qu'au 20^e siècle, et surtout

dans la deuxième partie du 20^e siècle, beaucoup d'artistes interrogent la question du matériau. N'importe lequel peut être utilisé pour l'art en subissant une transformation alchimique et pas seulement lorsqu'ils sont considérés comme nobles : le bois, le marbre, le bronze. Aujourd'hui, on se retrouve aussi avec un surplus de matériaux totalement accessibles et gratuits. Ce rebut, dont on en extrait une toute petite partie et que l'on transforme, fait qu'à la fin on ne peut pas forcément reconnaître exactement ce que c'est... je trouve que c'est intéressant.

Combien de temps passez-vous à travailler sur de grandes structures comme *Duomo* (2022) ? Comment travaillez-vous concrètement sur ce type de projet, par exemple est-ce un effort continu ou fait d'aller-retours ?

EJ: Les allers-retours sont nécessaires d'abord au moment de la conception ; c'est le cas pour le Dôme, ou *Duomo* dans l'exposition qui mesure 7,3 m de haut. C'est une œuvre que j'ai pensée déjà il y a plusieurs mois, un peu comme des microarchitectures. Il faut vraiment vérifier la structure et toutes les connexions entre les parties. C'est une construction démontable pensée avec des plans précis jusqu'au transport et en fonction des unités de passage à l'intérieur du Grand Palais. C'est un travail concret et très important. Et évidemment, il faut que la conception soit le plus près possible de ce que j'avais en tête au départ ! C'est ensuite que je retourne au rapport immédiat à l'œuvre, comme un sculpteur. Je regarde ce qui se passe sous mes yeux : je me rapproche, je m'éloigne, comme le font les peintres... Ce sont les moments que j'aime le plus en fait.

Cénotaphe est le titre d'une œuvre de 2020 ? Même si vous n'en reprenez pas la forme, est-ce une allusion lointaine au cénotaphe de Jean-Jacques Rousseau dessiné par Hubert Robert dans le jardin d'Ermenonville ?

EJ: Il y a des cénotaphes dans les jardins du 18^e siècle, mais pas seulement là. Ce cénotaphe et Hubert Robert m'inspirent, mais j'ai créé cette œuvre en rapport avec l'abbaye de Montmajour où j'avais une carte blanche. Dans une des cours de l'abbaye, il y a des tombes rupestres, c'est-à-dire des tombes creusées dans la roche. Tout a disparu sauf les creux des tombes. La première église était troglodyte creusée à la main par les moines, qui visiblement vivaient là dans une communauté très isolée. Une des choses qu'on dit, c'est qu'ils étaient là pour prier pour l'âme des morts. Donc j'ai pensé qu'un cénotaphe dans ce contexte était approprié. C'était une présence assez juste et qui rappelait aussi la question des folies architecturales, et notamment le cénotaphe d'Hubert Robert.

Quelques tableaux brodés sont présentés dans l'exposition. Depuis quand vous intéressez-vous à la broderie ? Qu'apporte cette technique dans votre démarche artistique ?

EJ: J'ai commencé à m'intéresser à la broderie en même temps que le carton. Lorsque j'étais en résidence à la Villa Médicis, j'ai visité la galerie Colonna qui est un palais sublime. Il y a une salle qui s'appelle la Salle des broderies et tous les murs sont recouverts de broderies du sol au plafond. On est dans une espèce d'immersion de fils, et ça m'a énormément plu. Les dessins que je fais à l'encre de Chine, évoquent un peu la transposition vers la broderie.

Donc j'ai eu envie de travailler avec cette technique. La broderie est une sorte de sous-genre qui traverse l'histoire de l'art, mais qui n'est pas au premier plan, tout comme les grottes de jardins et les folies. Ce sont comme des signaux, il y en a à plein d'endroits et si on ne pose pas les yeux dessus, on ne les voit pas.

Vous faites vous-même le dessin et la colorisation de vos broderies, qui sont ensuite réalisées ailleurs. Les broderies présentées dans l'exposition ont-elles été réalisées à l'atelier Chanakya à Mumbai, comme pour la Chambre de soie présentée à l'Orangerie de Versailles à l'été 2024 ?

EJ: J'ai travaillé avec deux ateliers de Mumbai. Les broderies de l'exposition ont été réalisées à l'atelier Amal. Les tableaux brodés sont faits par l'atelier et par les brodeurs de Chanakya. J'ai travaillé sur quatre bas-reliefs qui mixent le carton, le tissu et des broderies indépendantes utilisées en insertion. Je fais broder des éléments indépendants, qu'ensuite je compose avec le carton à la fin. Amal a un atelier principal en Inde avec une pratique et des artisans extrêmement qualifiés. Il faut savoir que la broderie en Inde est faite par des hommes, et que généralement ce sont des métiers qui se transmettent de génération en génération. C'est un rapport au temps que nous avons complètement perdu, mais qui a été une composante de l'artisanat en Europe autrefois.

La broderie m'a permis de réintroduire la couleur dans le travail. Je n'avais pas envie de l'aborder à travers la peinture ou l'aquarelle. J'ai besoin de donner une « physicalité » à la couleur. Il faut qu'elle se rapproche de la sculpture. L'atelier Amal apporte cette matérialité exceptionnelle qui ramène de la couleur et de la brillance, mais aussi du mat, avec différentes techniques, comme les perles, les paillettes et les fils.

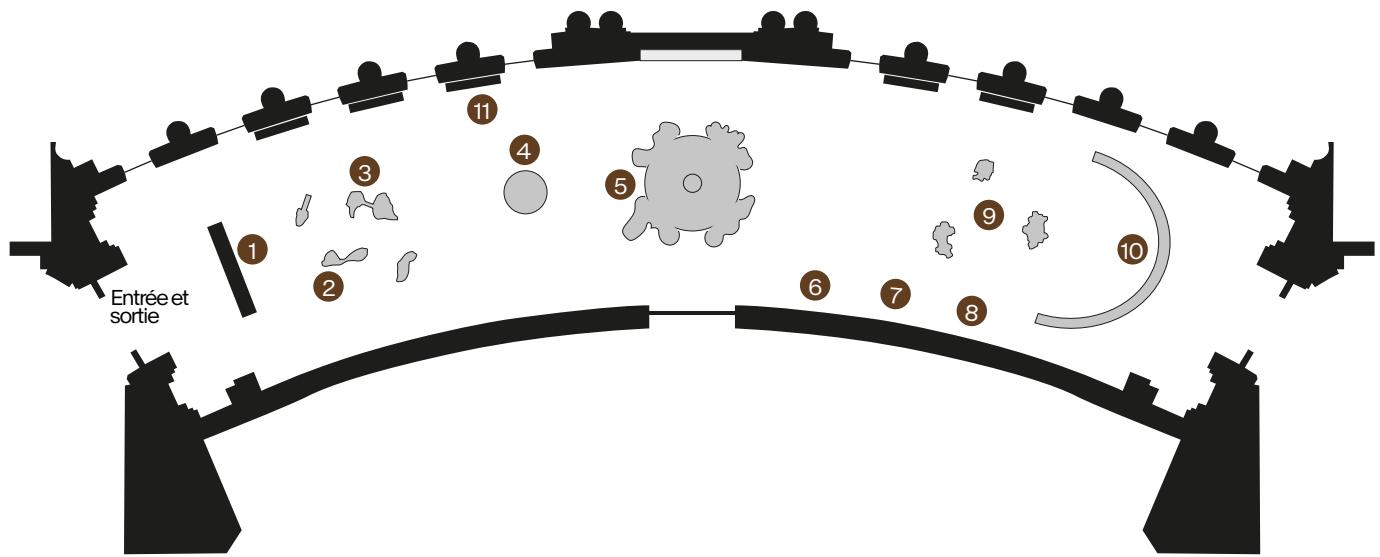
Dans vos grottes et forêts, il y a une tension entre monumentalité et silence narratif. Que cherchez-vous à préserver ou à laisser ouvert dans ce silence ? Est-ce une manière d'ouvrir un espace de liberté pour celui qui regarde ? Que se passe-t-il, alors, quand le spectateur « invente » malgré tout son récit devant vos forêts ?

EJ: Je dirais qu'il se passe tout ça, c'est sûr. J'ai plutôt l'impression que je crée des lieux ou des espaces à vivre, pour que les visiteurs pénètrent, si possible, s'ils ne sont pas mis à distance, à l'intérieur de ces paysages. Ou en tout cas, je provoque une rêverie, un état d'attention aux détails. J'adore saturer les œuvres de détails, parce que lorsqu'on commence à regarder une chose attentivement, on oublie un peu ce qu'il y a autour. Je pense que la force d'une œuvre d'art, si ça fonctionne, c'est de nous absorber quelques minutes au moins.

Quel message souhaitez-vous livrer aux visiteurs, petits et grands, qui découvrent cette exposition du Grand palais ? Si vos arbres, forêts et grottes pouvaient parler, que diraient-ils ?

EJ: En fait, les visiteurs vont aller en exploration... j'aime bien cette idée. Il faut que ce soit quelque chose de très sensoriel aussi.

Plan de l'exposition



- 1 Diorama
- 2 Chefs-d'œuvre Crayère et Bassin
- 3 Chefs-d'œuvre Capriccio et Gloriette
- 4 Cénotaphe
- 5 Duomo
- 6 Sous-bois
- 7 Forêt
- 8 Source
- 9 Cité I, II et III
- 10 Panorama
- 11 Dessin laiton

Les thèmes de l'exposition

La révélation du carton

Née en 1975 à Paris, Eva Jospin étudie un an l'architecture avant d'entrer à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où elle rejoint l'atelier du peintre Pierre Carron. Sortie diplômée de l'école en 2002, elle se détourne de la peinture et du dessin pour aller vers la sculpture, une pratique dont elle ignore tout.

C'est une manière pour l'artiste de renouer avec son ambition d'être scénographe : « *Je crois que j'ai toujours eu envie de sortir du tableau. Enfant, j'adorais la peinture mais j'aimais le théâtre. Adolescente, je me suis dit que j'allais faire de la scénographie. J'ai toujours eu envie de mettre de la profondeur et de la perspective dans mon travail, dès mes premières forêts. Je crée des creux, dans une forme qui est en fait un rectangle. Et, peu à peu, je suis sortie de cette frontalité pour arriver vraiment vers la sculpture, même si ça a pris un certain temps.* »

Des raisons économiques expliquent aussi ce virage. Par rapport à la résine, au bronze ou à la pierre, le carton est un matériau bon marché, facile à trouver et à récupérer. Il est possible de le manipuler soi-même sans faire appel à un artisan et sans avoir peur de gâcher de la matière. Le carton permet de corriger et de recommencer son travail. S'il faut modifier les dimensions d'une œuvre, on rajoute ou on retire simplement des éléments. C'est un médium très malléable même si, comme le rappelle l'artiste, il faut le transformer : « *Parce qu'un bout de carton doit être traité, sinon cela brille trop ! Presque tout est poncé, donc il y a vraiment un énorme travail de transformation de ce matériau. J'utilise une grande diversité de cartons, un peu à l'instar d'une gamme de marqueterie. En fonction des détails à faire, je choisis un type de carton qui va servir pour telle forme de veines ou tel effet de branchages, etc.* » Il est important de diversifier les qualités de cartons afin d'obtenir des rendus variés.

Les teintes comme les épaisseurs diffèrent. Le carton est constitué d'une superposition de feuilles lisses et ondulées, propice aux effets de textures. Pour attaquer les plaques qu'elle découpe puis colle les unes aux autres, la sculptrice utilise plusieurs outils, selon le niveau de finesse qu'elle souhaite atteindre : « *J'ai deux outils principaux : l'un est un « Fein », petit outil qui vibre avec une lame qui me permet de couper. Je l'utilise beaucoup également pour faire les veines, les creux, etc. Après, j'ai recours à une petite « Dremel » avec une tête qui ponce, ou alors je me sers des grosses ponceuses qui sont très bien aussi, mais un peu plus fatigantes à utiliser... Mais, je coupe aussi bien avec un cutter, avec de l'« Exacto » aussi pour toutes les petites lames que vous voyez, des choses beaucoup plus fines. Ainsi, je passe tout le temps d'un travail minutieux à un travail un peu plus grossier.* » Avant de se mesurer aux grands décors, Eva Jospin commence par travailler sur des petits formats en fabriquant des dioramas de papier à partir de vieilles coupures de presse. Elle collecte alors des cartons de déménagement, l'amenant naturellement à produire des pièces plus grandes. Dès ses premiers essais, elle arrive à créer une œuvre de trois mètres de côtés, inaugurant une approche de plus en plus spectaculaire qui la rendra célèbre. Bien qu'elle expose à partir de 2001, c'est dans les années 2010 qu'elle est véritablement révélée au public avec ses *Forêts* présentées à Paris au musée de la Chasse et de la Nature (2010) puis à la Galerie des Gobelins (2013). Elle est actuellement représentée par la Galleria Continua.

Les matériaux pauvres dans l'art

Avec de simples morceaux de carton, Eva Jospin arrive à donner l'illusion de la pierre ou du bois, prouvant qu'avec un minimum de moyens, on peut produire un maximum d'effet. D'autres artistes avant elle ont défendu l'usage de matériaux pauvres. En Italie, dans les années 1960, un mouvement artistique nommé Arte Povera s'est même constitué en réaction à la tendance consumériste incarnée par le Pop Art américain. Parmi les artistes de ce mouvement, on connaît l'œuvre de Giuseppe Penone, centrée sur l'image symbolique de l'arbre, qui interroge le rapport entre nature et culture. Attiré par les formes de création collectives, Alighiero Boetti a quant à lui exploré le textile à travers ses grands planisphères brodés par des artisanes afghanes ou pakistanaises, les *Mappa*, à partir de 1971. Parmi ces expérimentations, Eva Jospin affectionne par exemple beaucoup les empreintes de suie produites par Claudio Parmiggiani en mettant le feu à des pneumatiques, de sorte que l'épaisse fumée libérée par le matériau dessine les contours des objets présents dans la pièce.

La féerie des détails

La minutie d'Eva Jospin la pousse à jouer avec les échelles. C'est d'abord la monumentalité des pièces qui frappe le spectateur mais, très vite, le regard est guidé par une quantité de détails, reliefs et accidents fourmillant à la surface du carton. Dans certains de ses environnements, l'artiste décline les ordres architecturaux classiques pour mieux les grignoter, les atomiser en milliers de micro-ornements. La mise en scène pensée pour le Grand Palais orchestre ce va-et-vient entre une architecture rigoureuse d'une part et, d'autre part, le chaos des découpes évoquant de la roche ou de la végétation dévorant les colonnes. Dans l'exposition, le parcours impose un aller-retour au visiteur, l'invitant ainsi à une découverte renouvelée des installations. Tout un univers miniature se révèle alors. Progressivement, l'émerveillement provoqué par la déambulation à travers ces décors théâtraux fait place à l'exploration à la loupe entre les rochers sculptés. Dans le groupement d'œuvres appelé *Chefs-d'œuvre*, *Chefs-d'œuvre Crayère et Bassin* ②, par exemple, replonge dans l'enfance, en appelant à partir à l'aventure sur les mini-pistes tracées au cutter. Le souci du détail permet à l'artiste de cultiver la magie de ses décors immersifs. Entre microcosme et macrocosme, la promenade métamorphose tour à tour le promeneur en souris ou en géant. Le roman de Lewis Carroll, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, est une référence pour Eva Jospin qui veut que le public se sente comme Alice en tombant dans le terrier. C'est aussi la raison pour laquelle la proposition de la sculptrice pour le Grand Palais s'intitule *Grottesco*. Ce titre s'inspire d'une légende racontant qu'au 15^e siècle, un jeune homme est tombé par hasard dans une cavité où il a découvert les fresques oubliées de la *Domus Aurea* (ou Maison Dorée), un luxueux palais construit à Rome pour l'empereur Néron. Il ne subsiste que des ruines du bâtiment démembré par des successeurs pressés de se démarquer de ce personnage impopulaire, considéré comme cruel et décadent. Remblayées, les salles du palais sont devenues une suite de sombres souterrains semblable à une grotte. Surnommés « grotesques », leurs peintures ont été redécouvertes au 16^e siècle. Elles enchantent le peintre Raphaël et ses élèves qui s'amusent du foisonnement et de la fantaisie de leurs motifs, peuplés de créatures étranges. Ainsi, l'usage d'un matériau sobre comme le carton n'empêche pas Eva Jospin de tendre vers le fantastique. Tout au bout de la galerie se dresse d'ailleurs un paysage de conte de fées : une forêt impénétrable de plus de quatre mètres de haut ⑩.

Une archéologie des jardins

À l'été 2024, Eva Jospin a exposé une immense broderie, intitulée *Chambre de soie*, à l'Orangerie du Château de Versailles. Longue de 107 mètres, l'œuvre transportait le visiteur dans la jungle imaginaire de l'artiste, un paysage multicolore en constante métamorphose ponctué de références à l'histoire des jardins,

notamment aux bosquets des jardins de Versailles et à leurs attractions disparues. D'une manière comparable, l'accrochage proposé par l'artiste au Grand Palais prend la forme d'une promenade à travers l'histoire d'une nature domestiquée par l'homme. Le foisonnement délirant des décors d'Eva Jospin rappelle la féerie des jardins baroques qu'elle aime pour leur extravagance et leur audace sensorielle. Les colonnes et les arches tirées du répertoire de l'architecture classique viennent toutefois ordonner l'impression de chaos dégagée par la profusion d'ornements. Sa technique, maniaque et pointilleuse, évoque d'ailleurs l'art rigoureux de tailler les arbres dans les jardins « à la française » mis au point par André Le Nôtre au 17^e siècle. Germé dans le contexte de la monarchie absolue, ce type de jardins hiérarchisés place de manière très visible la végétation sous l'autorité de la géométrie et de la symétrie pour mieux prouver le contrôle de l'homme tout-puissant sur les éléments. On l'oppose au parc « à l'anglaise », très à la mode au 18^e siècle et dont l'apparente décontraction célèbre la puissance d'une Angleterre de plus en plus influente. Les jardiniers anglais tel Lancelot Brown redessinent le paysage comme un peintre composerait un tableau, en pensant à créer des points de vue pittoresques pour les marcheurs. De charmantes allées serpentent à travers de vastes pelouses laissant découvrir ici un lac creusé derrière une colline, ou là une grotte cachée par un buisson. En vérité, le jardin anglais est tout aussi artificiel que le jardin français, mais cette évolution de l'un à l'autre montre l'impact des philosophes qui défendent un retour au naturel. Le parcours imaginé par Eva Jospin fonctionne comme l'un de ces parcs à l'anglaise. De l'entrée dans la galerie au chemin de la sortie, la balade permet de voir les œuvres sous différents angles. On est forcé de tourner autour des installations et d'apprécier les points de vue aménagés par l'artiste dans ses paysages de carton. Le peintre Hubert Robert joue d'ailleurs un rôle important dans la réflexion d'Eva Jospin sur l'histoire des jardins. Également paysagiste, cet artiste du 18^e siècle a redessiné le bosquet des Bains d'Apollon pour Louis XVI et participé à la conception du Hameau champêtre de la reine Marie-Antoinette à Versailles selon la tendance anglaise alors en vogue. Amoureux de l'Antiquité, il parsème ses jardins de fausses ruines. Hantées par les vestiges romains, ses peintures s'apparentent à un genre d'images qu'on nomme les « caprices », une source fondamentale pour Eva Jospin : « *Les capricci sont une autre source d'inspiration, ce style de peinture mi-réel, mi-imaginaire, mêlant de véritables ruines romaines devant un palais fictif*. C'est une sorte de proto-Photoshop, qui mélange fiction et réalité. J'adore ça. » Les caprices sont des paysages inventés de toutes pièces associant des bâtiments de différents lieux et différentes époques. La découverte des ruines romaines et la naissance de l'archéologie favorisent leur émergence au 18^e siècle. Les caprices d'Hubert Robert se distinguent par leur mélancolie, manifestant la crainte du temps qui passe et de la chute



▲ *Rocaille, suite Tromper l'œil*, détail, 2024, carton, broderies, tissu, matériaux divers, 97 x 78,5 x 53 cm



▲ *Diorama 1* 2015, carton, bois, bronze, pigment, led, verre, plâtre, peinture à l'huile, 35,5 x 53,5 x 17 cm



Dessin laiton 11, 2023,
30 x 19, encre sur papier, laiton, plexiglass

des civilisations. Une œuvre comme *Cité I, II et III* 9 semble témoigner de la même peur plus de 200 ans plus tard.

De loin, la couleur sable du carton donne aux installations l'allure de ruines émergeant du désert :

« Mes œuvres ressemblent toujours au décor d'un mythe oublié. Mais je ne raconte jamais directement une histoire. Je crois que nous oublions toujours l'histoire, elle disparaît très rapidement. Alors, comment accéder à notre passé ? Grâce à des processus minéraux, comme la fossilisation. Sans eux, nous ne saurions rien. Nous sommes obsédés par l'idée de raconter des histoires, d'en écrire, de préserver la mémoire. Mais c'est impossible. Elle disparaît tout simplement, la nature préserve mieux l'histoire que nous. » Le carton est d'ailleurs un matériau éphémère, difficile à conserver. Ses alvéoles matérialisent à elles-seules cette peur de l'oubli, du trou de mémoire. De près, les œuvres de l'artiste ressemblent en effet à du gruyère, de sorte qu'elles apparaissent à la fois colossales et fragiles, à l'image des civilisations humaines.

Une méditation sur la nature spectacle

Eva Jospin donne à certaines de ses pièces le nom de dispositifs spectaculaires qu'on considère comme les ancêtres du cinéma et de la réalité virtuelle, tels que les « dioramas » et les « panoramas ». La généalogie de ces dispositifs est importante pour la sculptrice qui mène une profonde réflexion sur le thème de la nature spectacle, dont l'histoire des jardins n'est qu'une facette. C'est la nature transformée en théâtre qui l'intéresse par-dessus tout. Lors des fêtes nocturnes données par Marie-Antoinette dans le parc du Petit Trianon à Versailles, on installait déjà des écrans peints au milieu de la végétation. Ces décors artificiels éclairés par l'arrière se confondaient avec le paysage réel, de sorte que les invités perdaient leurs repères.

Durant les fêtes, on installait aussi des ornements de carton-pâte dans les jardins du château, ce qui interpelle tout particulièrement Eva Jospin : « *Avec Versailles, j'ai un rapport au lieu qui est surtout iconographique. J'aime en regarder des représentations, les gravures de la grotte de Téthys en particulier. Je suis aussi fascinée par toutes les architectures sur les fêtes dans les jardins, avec ces décors extravagants en carton-pâte, éphémères... C'est un espace mental dans lequel je plonge ma rêverie.* »

L'usage que l'artiste fait du carton paraît s'inscrire dans la tradition artistique du papier-mâché développée durant la Renaissance italienne pour confectionner les décors de fêtes, de funérailles ou des salles de spectacle. Mais à la différence de ces décors peints, voire même dorés, les œuvres d'Eva Jospin restent monochromes, conservant leurs nuances brunes qui évoquent des branches mortes. L'illusion a ses limites. C'est bien l'odeur du carton que l'on sent dans la galerie, et non des arbres. En laissant visible sa matière première, l'artiste refuserait-elle de mentir à son public ? Est-ce un signal d'alarme pour nous prévenir des dangers qu'on court à confondre le réel et la fiction ? Inquiétante, l'installation *Panorama* 10 se dresse en effet comme le fantôme d'une forêt. Que reste-t-il de la nature désormais ? Si elle nous invite à réfléchir à notre rapport à la nature, l'œuvre d'Eva Jospin n'est pas pessimiste pour autant : « *Mon imaginaire est lié à ce grand changement qu'on est en train de vivre. Mais j'ai envie de créer un espace accueillant pour continuer à rêver. C'est pourquoi je n'ai pas envie de donner la vision la plus horrible de ce changement. C'est aussi pour donner l'idée que tout est réversible. On est à un moment où il faut absolument croire à une réversibilité de ce que nous avons fait, parce que sinon où est l'espoir ?* »

Panoramas et dioramas

Inventé à la fin du 18^e siècle, le panorama désigne une peinture circulaire monumentale, suffisamment grande pour envelopper les spectateurs. C'est une attraction immersive, qui donne au public l'impression de vivre les événements représentés, souvent des actualités brûlantes, des scènes de batailles ou des paysages. Inventé par Bouton et Daguerre en 1821, le diorama est, à l'origine, un dérivé du panorama alliant la lumière à la peinture. De gigantesques toiles peintes en trompe l'œil sont tendues sur une scène et animées par transparence grâce à des effets d'éclairage. À l'époque, tous les moyens sont bons pour surprendre le public : lui faire traverser de sombres couloirs avant d'accéder à la salle ou encore l'installer sur un plancher pivotant. La définition du mot diorama a encore évolué depuis et renvoie aujourd'hui davantage aux saynètes miniatures reconstituées dans des boîtes vitrées. Ce système de monstration a eu un énorme succès pour présenter les écosystèmes dans les musées d'histoire naturelle.

Découvrir quelques œuvres



◀ *Chefs-d'œuvre Capriccio et Gloriette, ③*
2023, carton, papiers colorés, matériaux divers, 98 x 96 x 142 cm, 112 x 80 x 142 cm



▲ *Chefs-d'œuvre Crayère et Bassin, ②*
2023, carton, papiers colorés, matériaux divers, 98 x 96 x 142 cm, 112 x 80 x 142 cm

Ces deux entités sculptées à taille humaine composent une installation qui appelle à la promenade. Il faut tourner autour de leurs reliefs, leurs précipices, leurs falaises et leurs cavités mystérieuses. En même temps, le jeu sur les échelles entre le très grand et le minuscule invite à se projeter mentalement dans un voyage imaginaire à travers les micro-sentiers taillés dans le carton, les volées d'escaliers et les petites échelles. Ludiques, ces œuvres ressemblent à d'énormes maquettes, voire à des circuits de train miniature. On éprouve un plaisir enfantin à scruter chaque détail de ces décors. Pour Eva Jospin, il est très important que le public ait envie de s'approprier ses créations : « *je veux créer des espaces ouverts comme des mondes où les gens peuvent rentrer et se raconter leur propre fiction.* » Selon elle, l'installation est un univers virtuel, ouvert à l'exploration. C'est pourquoi, parfois, ses sculptures font songer à des espaces de jeux vidéos, d'autant que les découpes dans le carton leur donnent un aspect pixelisé. Ces pièces pourraient être le décor d'un jeu d'aventure et d'énigmes tel que *Myst* (1993). Même si les jeux vidéo ne sont pas à proprement parler une source d'inspiration pour elle, Eva Jospin explique en quoi son œuvre, très imprégnée par les peintures de caprices, se rapproche de l'esthétique des mondes virtuels : « *Moi j'aime bien l'idée de revoir. Donc j'essaie de créer des œuvres avec ce sentiment de revoir. Pour ça j'utilise soit des thèmes, soit des formes qui peuvent être des formes archaïques comme la forêt ou la grotte, mais également les ordres architecturaux, les fabriques de jardin, toute une série de formes qui peuplent nos imaginaires et qui peuplent aussi l'imaginaire de certaines personnes beaucoup plus jeunes, parce que les mondes recréés, les contre-mondes, sont les mondes de la science-fiction et des jeux vidéo. Puisque quand vous êtes dans un jeu vidéo, il faut créer un lieu, il faut créer un espace. Et généralement vous partez un peu du vrai, un peu du faux. Et ça au 18^e siècle, ça s'appelait un caprice, un petit style de peintures qui recréaient un peu du faux, un peu du vrai. C'est quelque chose à quoi on joue depuis très longtemps.* » Sur les promontoires escarpés du paysage fantastique ébauché dans cette installation, les gloriettes évoquent les parcs anglais du 18^e siècle ponctués de belvédères pour admirer la vue. Sertis de laiton, ces précieux édifices côtoient des vestiges archéologiques de fantaisie, peut-être ceux de la *Domus Aurea* hantés par le fantôme de l'empereur Néron. Ces ruines artificielles renvoient au caractère éphémère des civilisations humaines, à l'ambition prétentieuse de vouloir redessiner la nature. En effet, l'artiste rappelle souvent que les jardins historiques qu'on visite aujourd'hui ne sont qu'un vague reflet de ce qu'ils ont pu être, car la nature évolue sans cesse. D'une saison à l'autre, un jardin n'est jamais identique. Le paysage tel qu'il est façonné par l'homme est lui aussi destiné à devenir une ruine, alors que la nature, elle, est immortelle.



◀ *Cénotaphe 4*, 2020-2025, bois, carton, coquillages, papiers colorés, liège, laiton, 527 x 300 x 300 cm

Ce Cénotaphe est une réinterprétation de celui, haut de dix mètres, réalisé par Eva Jospin en 2020 pour l'église abbatiale de Montmajour à Arles. Un cénotaphe est un monument élevé à la mémoire d'un mort, mais qui n'en contient pas les restes. Le monument prend ici la forme d'une tour ornée de colonnes et envahie de lianes, comme si la nature avait repris ses droits sur l'architecture. Son style rappelle les ruines peintes par Hubert Robert dans ses caprices, mais également les fabriques semées dans les jardins à l'anglaise du 18^e siècle. On appelle en effet « fabriques » les fausses ruines ou bâtiments décoratifs élaborés pour embellir les parcs d'inspiration romantique. Hubert Robert est réputé avoir dessiné les modèles pour plusieurs constructions de ce genre. Dessinateur des jardins du roi Louis XVI, il collabore avec l'architecte Richard Mique pour la conception du jardin de Marie-Antoinette au Petit Trianon de Versailles. Par sa forme circulaire, le *Cénotaphe* d'Eva Jospin évoque un peu le *Temple de l'Amour*, une jolie rotonde à colonnes (*tholos*) que la reine pouvait voir depuis ses fenêtres. Son plan est inspiré d'une ruine romaine, le temple de Vesta à Tivoli. Parmi les fabriques dont le dessin est attribué à Hubert Robert, on compte notamment le cénotaphe du philosophe Jean-Jacques Rousseau implanté dans le parc du château d'Ermenonville dans l'Oise. En effet, Rousseau est mort en 1778 dans la demeure du marquis de Girardin qui a demandé le dessin d'une tombe à Hubert Robert afin d'enterrer le philosophe dans son jardin, sur l'île des Peupliers. Le parc est devenu un lieu de pèlerinage littéraire jusqu'à ce qu'on transfère la dépouille de Rousseau au Panthéon durant la Révolution. Eva Jospin a-t-elle pensé à cette tombe devenue un cénotaphe en donnant un tel titre à cette installation ? Contre la corruption de son époque, Jean-Jacques Rousseau défendait le retour à la nature afin de sauver la civilisation de la ruine. Méditation sur le passage du temps et le rapport des humains à la nature, le travail de la sculptrice prolonge sans aucun doute les questionnements du philosophe. Finalement, le *Cénotaphe* d'Eva Jospin est peut-être un monument funéraire élevé à la pensée et aux artistes du 18^e siècle.



◀ *Duomo 5*, 2022-2025, bois, carton, pierres, coquillages, papiers colorés, matériaux divers, 730 x 610 x 600 cm

L'environnement *Duomo* a été créé spécialement pour le Grand Palais à partir d'une œuvre plus ancienne intitulée *Nymphées*. Fascinée par la manière qu'ont les humains de s'approprier la nature pour la plier à leurs croyances, Eva Jospin travaille sur le thème du nymphée depuis plusieurs années. Dans la culture antique gréco-romaine, un nymphée est d'abord un sanctuaire consacré aux Nymphes – des divinités féminines de la nature, de l'eau et des forêts. Le terme a été repris ensuite pour désigner les fontaines publiques monumentales ou encore des grottes naturelles remodelées, transformées en sortes de temples afin de mettre en valeur leur eau considérée comme sacrée.

C'est à cette histoire ancestrale que se réfère le dôme monumental présenté au centre de la galerie. La partie inférieure de l'installation prend la forme d'une grotte restructurée, apprivoisée par l'architecture. Dans sa paroi rugueuse ont été excavées des arches un peu dérisoires. Des ouvertures dessinent comme des cadres autour des forêts de stalactites et stalagmites façonnés par l'artiste. L'architecture tente vainement d'encadrer une nature qui lui résiste, qui la dévore même. Bien que le carton ressemble au bois sec par sa couleur et sa texture, la sensation d'humidité est donnée par l'ondulation de tous les petits sillons taillés dans le médium. De loin, on a l'impression de voir ruisseler la pierre. Par son travail patient et minutieux, l'artiste réussit à métamorphoser le carton en roche érodée par l'eau. Au-delà de l'Antiquité, le dôme qui couronne l'installation établit une connexion directe avec la Renaissance italienne, évoquant notamment la coupole de la cathédrale de Florence conçue par l'architecte Filippo Brunelleschi et devenue un symbole de progrès technique, voire civilisationnel.

Cette référence à l'Italie permet de rappeler qu'en septembre 2022, une première version de *Nymphées* a servi de décor pour le défilé Dior printemps-été 2023 inspiré par l'Italienne Catherine de Médicis, une grande figure de la Renaissance française. Devenue reine de France après l'accession au trône de son mari Henri II, Catherine de Médicis s'est fait construire une résidence à proximité du Louvre, le palais des Tuilleries. Afin d'en embellir le jardin, la reine avait commandé à l'artiste Bernard Palissy la confection d'une fausse grotte décorée de céramiques. Partiellement achevée et laissée à l'abandon après la Saint-Barthélemy dans la période trouble des guerres de religions, la grotte de fantaisie désirée par la reine a très vite pris l'aspect d'une ruine. Il n'en reste que des fragments archéologiques. Son projet renouait avec la tendance des nymphées domestiques aménagés par les architectes romains dans les villas, comme la *Domus Aurea* de Néron qui comprenait un nymphée richement orné de mosaïques. Après Catherine de Médicis, le roi Louis XIV s'est également fait bâtir une grotte artificielle à Versailles, la Grotte de Téthys, animée de jeux d'eau et tapissée de coquillages, de nacre, de perles et de pierres. Bien qu'elle ait aussi disparue, c'est un repère important dans l'imaginaire d'Eva Jospin qui la représente d'ailleurs dans sa broderie intitulée *Chambre de soie*.



◀ *Panorama 10*,
2016,
bois, carton,
480x900x450cm

Panorama est l'une des pièces les plus anciennes présentées dans l'exposition du Grand Palais. Il s'agit en vérité de la moitié de l'œuvre du même nom montée dans la Cour Carrée du Louvre en 2016. À l'époque, c'est la toute première installation véritablement immersive de l'artiste, qui ambitionnait depuis plusieurs années de réaliser un environnement complet alliant l'image de la grotte à celle de la forêt. Vue de l'extérieur, l'œuvre initiale prenait la forme d'un décagone couvert de parois en acier poli miroir reflétant les façades de la cour du musée. Lorsqu'on y rentrait, un panorama d'arbres nus se déroulait à 360°, seulement interrompu par l'entrée en forme de cavité de l'installation. Eva Jospin dit avoir voulu « *terminer l'exposition par quelque chose d'impénétrable* ». C'est pourquoi elle a choisi de remanier la pièce originelle pour un faire un cul-de-sac au bout de la galerie du Grand Palais.

La forêt est un thème cher à la sculptrice. Dans ses aspects les plus sombres, ce motif renvoie aux contes de fées, à l'inconscient, aux terreurs enfantines. Mais la forêt est aussi un refuge qui nous accueille quand la société déraille, quand tout le système nous rejette. Dans le *Tristan et Iseut* du poète Béroul, par exemple, c'est le lieu qui accueille l'amour des deux amants adultères. Aujourd'hui, c'est le symbole de la biodiversité, un conservatoire de la vie et une réserve d'oxygène irremplaçable : « *La forêt a toujours été au centre des mythes et des légendes, mais aujourd'hui, la recherche a aussi ouvert un tout nouveau monde : celui de la communication entre les végétaux, les réseaux de mycélium, les champignons, les alertes entre les arbres... On a une compréhension totalement nouvelle des écosystèmes. C'est comme tomber à nouveau dans une grotte et y découvrir quelque chose de plus profond encore* » explique l'artiste.

Eva Jospin a commencé à travailler sur les forêts vers 2007. C'est en fabriquant ses premiers dioramas qu'elle s'est mise à composer avec ce motif. Le fait de travailler à partir de coupures de presse l'a d'ailleurs poussée à aborder le carton du point de vue de la photographie, en réfléchissant aux plans de l'image. La notion de plans semblait en effet répondre tout particulièrement à la structure du médium découpé en plaques. Progressivement, Eva Jospin a développé une fascination pour l'arrière-plan des clichés qu'elle sélectionnait, au point de traiter la forêt comme un sujet à part entière. « *Ensuite, j'ai abandonné les références aux médias. J'ai décidé d'être directe. Ma première forêt mesurait plus de trois mètres sur trois. Il m'a fallu trois mois pour la réaliser* » affirme-t-elle.



▲ *Sous-bois* 6, 2025,
carton, bois, fils de soie sur toile de soie,
176 x 170 x 10 cm

▲ *Forêt* 7, 2025,
carton, bois,
180 x 170 x 35 cm

▲ *Source* 8, 2025,
carton, bois, fils de soie sur toile de soie,
176 x 170 x 10 cm

Ce triptyque associe un relief sculpté en carton à deux broderies vivement colorées qui l'encadrent. Créeée pour une exposition à l'Atelier Courbet à Ornans, l'œuvre dialogue avec les scènes sylvestres peintes par Gustave Courbet au 19^e siècle et permet d'aborder un nouveau centre d'intérêt d'Eva Jospin. Reçue comme pensionnaire à l'Académie de France à Rome en 2016, l'artiste a découvert les broderies à l'indienne du 17^e siècle conservées au palais Colonna, la poussant à réfléchir à l'intégration de la broderie dans son travail. L'art de la broderie allie plusieurs qualités chères à Eva Jospin, notamment sa proximité avec le dessin, la possibilité d'intégrer la couleur, ainsi que la superposition des couches à laquelle le carton l'a habituée. En s'entremêlant et en se recouvrant, les fils ébauchent une sorte de dessin stratifié, fidèle à l'esprit des strates de cartons qu'elle empile pour fabriquer ses fausses ruines. Cette dimension archéologique s'inscrit parfaitement dans le cadre de ses recherches sur les jardins disparus. Visuellement, la broderie se rapproche d'ailleurs également de la gravure. Ce n'est pas un détail pour Eva Jospin car, souvent, les gravures sont les seules traces qu'il reste des parcs historiques. Pour concevoir sa première broderie, la Chambre de soie, l'artiste a dû étudier plusieurs gravures représentant les attractions disparues du jardin de Versailles telle la Grotte de Téthys. La broderie s'est donc imposée à la croisée des techniques, entre le carton, le dessin et la gravure : « *J'avais envie d'aller chercher une part du jardin qui est restée par l'œuvre graphique et donc par la gravure. Parce que pour la broderie tout part d'un dessin, et je trouvais que c'était intéressant justement d'aller chercher des gravures comme traces d'un jardin disparu.* »

Même si les deux broderies de ce triptyque représentent des forêts, la sensation archéologique demeure. Tout comme ses installations en carton, les broderies d'Eva Jospin invitent à l'exploration. On fouille à la surface. On scrute le détail des points. On s'enfonce dans un voyage imaginaire à travers la jungle des lianes de soie superposées. Pour mieux rendre encore l'effet de strates géologiques, l'artiste associe depuis peu sculpture et textile dans des bas-reliefs en carton. Quelques-unes de ces « broderies reliefs » sont exposées au Grand Palais.

Eva Jospin ne réalise pas elle-même ses broderies. *La Chambre de soie* a été confectionnée en Inde, par les artisans de l'atelier Chanakya et de la Chanakya School of Craft à Mumbai. L'artiste n'est pourtant pas habituée à déléguer : « *Je suis entourée d'une petite équipe car j'ai besoin de rester concentrée. Si vous délégez trop, vous perdez le fil. Je travaille sur chaque œuvre dans l'atelier.*

Même si mon équipe prépare la production, je dois toucher chaque œuvre : il y a certains gestes que je ne peux pas déléguer. Certains aspects sont liés de manière unique à ma main, à la marque que je laisse : une sorte d'empreinte qui m'appartient en propre. » La broderie demande toutefois des années d'apprentissage pour être maîtrisée. C'est un savoir-faire unique. À l'heure où l'on compte sur les machines, voire sur l'Intelligence Artificielle, la collaboration avec des brodeurs chevronnés apparaît comme une manière de remettre la main au centre de l'attention. Eva Jospin est aussi sensible à la question de la biodiversité qu'à celle de la transmission des gestes : « *la transmission des savoir-faire manuels est un tel trésor. Or, elle est en train de disparaître. Chaque jour, nous perdons non seulement des terres, des forêts, des glaciers, mais aussi des savoirs, des connaissances artisanales.* » Le geste du brodeur touche particulièrement l'artiste qui s'identifie à son exigence, sa précision et son caractère répétitif. À l'image d'une broderie, ses sculptures en carton sont en effet constituées de milliers de tous petits gestes.

Vibrations impressionnistes

À propos de ses broderies, Eva Jospin explique qu'elle s'inspire des artistes post-impressionnistes comme Édouard Vuillard : « *C'est par la broderie que la couleur arrive, c'est même une explosion de couleurs. J'ai beaucoup regardé Vuillard, surtout, et les Nabis pour ce projet.* » Inspirés tout à la fois par Claude Monet, Paul Gauguin et les estampes japonaises, les Nabis sont des artistes de la fin du 19^e siècle qui ont développé une peinture bidimensionnelle où les contours et les couleurs prennent le pas sur le réalisme des détails ou le rendu des volumes. Intéressés par les techniques artisanales telles que la tapisserie, les Nabis ont nourri l'ambition d'allier peinture et ameublement, les amenant à recevoir des commandes de décors d'intérieurs où se déploient des compositions vibrantes traversées de silhouettes camouflées par des forêts de motifs. Leurs décors mettent souvent en scène la nature sous forme de jardins.

GrandPalais

du 10 décembre 25 au 15 mars 26

Claire Tabouret

D'un seul souffle

Entretien avec Claire Tabouret



▲ Claire Tabouret, Artiste

En décembre 2024, vous avez été choisie pour réaliser de nouveaux vitraux dans six chapelles du bas-côté sud de la cathédrale Notre-Dame de Paris. Vous exposez cet hiver le travail préparatoire des six baies au Grand Palais pour la première fois. Le visiteur va-t-il découvrir les modèles définitifs ?

CT: Les visiteurs vont découvrir les peintures définitives, réalisées à l'échelle 1, qui vont servir comme modèles aux maîtres-verriers de l'atelier Simon-Marq pour la réalisation des vitraux.

Est-ce la première fois que vous travaillez à l'échelle monumentale ? Quels défis avez-vous rencontré avec ce projet en lien avec l'architecture ?

CT: J'ai souvent été attirée par les œuvres monumentales, le côté immersif des grands formats, mais il s'agit ici de la plus grande œuvre que j'ai réalisée jusqu'à présent. C'est aussi la première fois que je dois composer ainsi avec le rythme de l'architecture, ce qui fut une contrainte tout à fait passionnante.

Quelles contraintes techniques s'imposent lorsqu'on intervient au sein d'un tel monument ? Êtes-vous totalement libre dans le choix de vos couleurs, par exemple ? Y a-t-il une ambiance lumineuse à respecter dans la cathédrale ? Comment votre geste artistique a-t-il été influencé par les exigences du vitrail traditionnel ?

CT: Dans l'appel à projet, il était spécifié que le projet retenu devrait prendre en compte l'harmonie et la lumière blanche de Notre-Dame. Ce qui veut dire qu'il fallait utiliser une même proportion de chaque couleur, pour ne pas créer de grandes taches bleues ou rouges par exemple... il m'a fallu me contraindre lorsque je peignais, pour ne pas me laisser submerger par une couleur dominante. C'est devenu comme une danse, un rythme, ce constant passage d'une couleur à une autre.

Comment s'est imposé le choix de l'atelier verrier rémois Simon-Marq ? Comment s'est effectuée votre collaboration ?

CT: La réputation et l'histoire de cet atelier l'ont imposé comme une évidence, et j'ai aussi été touchée par la sensibilité et la passion qui habite cette équipe de maîtres-verriers. Nous nous sommes ensemble tournés vers un but commun de faire un travail exceptionnel.

Les critiques parlent souvent de la luminosité sépulcrale de vos toiles, de leur atmosphère lunaire, ou des halos surnaturels dégagés par vos personnages. Plus jeune, vous peignez beaucoup de paysages entre chien et loup. Il semble que vous travaillez depuis toujours sur la question de la lumière. Que vous apporte le travail du vitrail à ce sujet ? Et comment imaginez-vous le mettre en scène dans une des galeries du Grand Palais ?

CT: J'ai toujours été fascinée par la qualité mouvante de la peinture, comme la surface de l'eau. De voir une de mes œuvres traduite en vitrail est un rêve absolu, dans le sens où le verre est un matériau qui semble presque vivant, avec des irrégularités magnifiques. Le verre soufflé à la bouche comporte des ondulations, des bulles et des intensités colorées qui changeront au fil du jour, de la météo... L'œuvre sera donc sans cesse renouvelée, changeante.

Sur le plan technique, vous avez fait le choix du monotype. Depuis quand expérimentez-vous cette technique ? Et comment travaillez-vous ?

CT: Je travaille le monotype avec obsession depuis de nombreuses années, en parallèle de mon travail de peinture. C'est une technique simple, je peins à l'huile sur une planche de verre ou de plexiglas et lors de l'impression sur papier avec une presse manuelle, l'image est inversée. Il y a alors toujours un élément de surprise à la découverte de l'œuvre. Cela me donne une grande liberté d'expérimentation, c'est une pratique qui me procure beaucoup de joie.

Le monotype permet de produire une image avec un résultat un peu flou, flottant. Faites-vous un lien entre le monotype et le fameux mythe du voile de Véronique ?

CT: La manière avec laquelle j'ai développé ce travail de monotypes, implique de multiples strates colorées, des fonds peints, des pochoirs, presque une composition réalisée en « mille-feuille ». Des parties très libres, gestuelles, faites de coups de pinceau rapides, s'opposent à des parties beaucoup plus tranchées, aiguisees, grâce aux pochoirs. Ces effets évoquent à la fois le côté mouvant du vitrail et ses aspects ciselés. C'est pour cela qu'il m'a semblé évident de choisir ce moyen pour réaliser ces grandes peintures ; cette technique est au plus près du vitrail.

Le thème de la Pentecôte unit les six vitraux pour Notre-Dame. Comment avez-vous souhaité renouveler son iconographie, souvent assez spectaculaire ?

Qu'est-ce que ce thème religieux représente pour vous ?

CT: J'ai été saisie par la beauté du thème, décrivant ce moment d'harmonie, de paix, de respect dans la diversité. Quand on se penche sur les représentations de la Pentecôte à travers les siècles, il y a une adéquation avec l'événement historique tout autant qu'avec le moment où l'œuvre a été réalisée. Je pense que c'est le cas de ma version également, profondément ancrée dans notre temps.

Deux des vitraux sont des paysages. Avez-vous voulu donner un rôle spécifique aux éléments naturels, au ciel, au vent ?

CT: Les paysages agissent comme une respiration dans le parcours du visiteur. Ils illustrent aussi ces deux grands moments qui précèdent l'arrivée de l'Esprit-Saint. Le grand bruit dans le ciel et le souffle du vent.

Parmi tous les artistes contemporains qui ont réalisé des vitraux pour un édifice ancien, lesquels vous ont inspirée ?

CT: Le travail de Chagall m'inspire pour la manière dont il fait danser la couleur, la grande fraîcheur de son geste. Mais aussi Matisse et la chapelle du Rosaire, pour la manière dont il a abordé la répétition et l'ornementation avec une immense liberté.

Vous semblez privilégier l'émotion à la narration, la résonance plutôt que le récit. Comment cette poésie visuelle s'est inscrite dans votre manière de composer ?

CT: Pour le coup, j'ai vraiment l'impression que cette série de six baies raconte une histoire et j'ai voulu être au plus près de la narration, pour que cette histoire soit compréhensible par le plus grand nombre.

Au Grand Palais, nous allons pouvoir découvrir vos modèles définitifs grandeur nature. Une étape intermédiaire entre l'atelier et Notre-Dame.

Que représente pour vous cette exposition ?

CT: C'est un moment de partage avec le public. Ce projet appartient à tous, il est pour tous.

Quel est votre rapport au spirituel, à la spiritualité, dans votre travail comme dans votre quotidien ?

CT: La peinture a fait partie de moi depuis l'enfance, comme quelque chose de plus grand que moi, qui me traverse, c'est une vocation. Je me sens proche des hommes et des femmes de foi en ce sens.

De façon plus anecdotique, avez-vous eu un petit rituel ou un objet porte-bonheur pendant la création des vitraux ?

CT: Je me suis sentie très proche de ma presse, sur laquelle j'ai imprimé manuellement, en tournant la grande manivelle des centaines de fois, avec à chaque fois une grande excitation de découvrir le résultat ! C'est une presse fabriquée par le petit atelier Takash, basé au Nouveau Mexique.

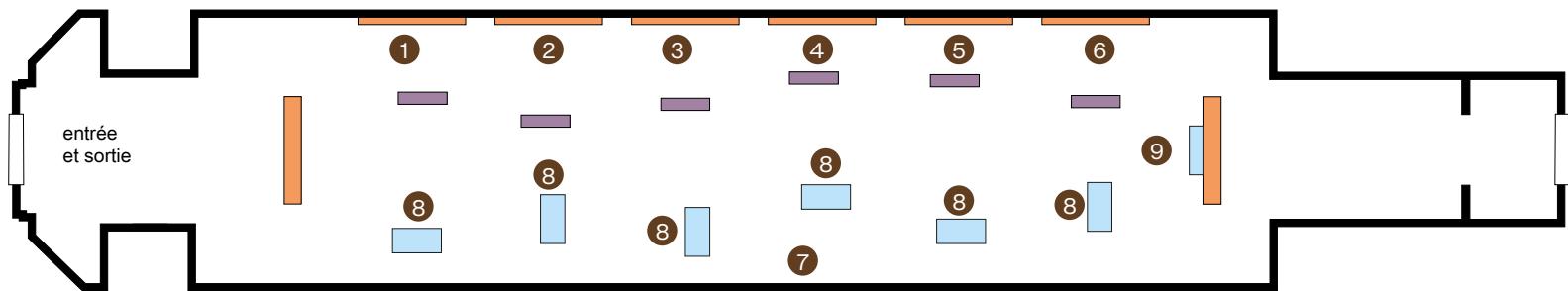
Si vous deviez choisir un mot pour décrire cette réalisation, lequel serait-il ?

CT: Le souffle, qui est ce qui nous unit tous, aussi divers que nous soyons. Le souffle qui m'a habité et portée lors de la réalisation de ces grandes peintures. Le souffle qui fabrique le verre des vitraux soufflés à la bouche. Le souffle du vent. Le souffle de L'Esprit-Saint.

Quelle pensée souhaitez-vous faire passer aux visiteurs, petits et grands, de votre exposition au Grand Palais ?

CT: J'espère donner encore plus envie aux visiteurs de découvrir les vitraux réalisés en ce moment même dans l'atelier Simon-Marq **9**.

Plan de l'exposition



- ① Baie chapelle Saint-Joseph
- ② Baie chapelle Sainte-Clothilde
- ③ Baie chapelle Saint-Vincent-de-Paul
- ④ Baie chapelle Sainte-Geneviève
- ⑤ Baie chapelle Saint-Denys
- ⑥ Baie chapelle Saint-Paul-Chen
- ⑦ Esquisses
- ⑧ Travail préparatoire pour chaque baie
- ⑨ Atelier de vitrail Simon-Marq

Les thèmes de l'exposition

Une promesse de renouveau après l'incendie

En décembre 2023, faisant suite à la demande de l'archevêque de Paris, le président Emmanuel Macron a annoncé l'installation de nouveaux vitraux dans six chapelles du bas-côté sud de la nef de Notre-Dame de Paris. Après l'incendie qui a ravagé la cathédrale, le 15 avril 2019, il est apparu fondamental d'y laisser une trace positive et de commémorer le franchissement d'une étape douloureuse dans la très longue histoire d'un édifice marqué par les aléas ou les remaniements depuis plus de 800 ans. Parmi toutes les candidatures reçues pour le projet, celle de la peintre Claire Tabouret a été officiellement sélectionnée en décembre 2024 par un comité artistique présidé par le conservateur Bernard Blistène. Pour choisir la candidature idéale, ce dernier a dû s'instruire sur l'archéologie du bâtiment auprès de Monseigneur Ulrich, l'archevêque de Paris, mais aussi auprès de l'Établissement public chargé de la conservation et de la restauration de la cathédrale. La phase finale de sélection a opposé Claire Tabouret à six autres artistes, venus chacun présenter une maquette avec son essai technique réalisé par un maître-verrier désigné pour l'accompagner. Fondés au 17^e siècle

par Pierre Simon et renommés pour avoir sauvé les vitraux de la cathédrale de Reims après son incendie en 1914, les ateliers rémois Simon-Marq font équipe avec la peintre.

Les vitraux de Notre-Dame après l'incendie de 2019

Les vitraux médiévaux de la cathédrale Notre-Dame de Paris forment l'un des ensembles les plus importants d'Europe. La cathédrale possède également des vitraux datant du 19^e et 20^e siècles. Aucun des vitraux de Notre-Dame n'a été détruit ou abîmé lors de l'incendie de 2019, mais tous ont été empoussiérés et ont dû faire l'objet d'un nettoyage approfondi. Les vitraux des 39 baies hautes de la nef, du chœur et du transept ont été déposés et transportés dans neuf ateliers de maîtres-verriers – huit répartis en France et un en Allemagne – qui se sont chargés de leur restauration en vue de la réouverture du lieu de culte.

Claire Tabouret, peintre de la présence humaine

Née en 1981 à Pertuis (Vaucluse), Claire Tabouret se forme à l'Union School of Arts de New York ainsi qu'à l'École nationale des beaux-arts de Paris, d'où elle sort diplômée en 2006. Actuellement représentée par la galerie Perrotin, elle se fait véritablement connaître au début des années 2010, avec sa série sur les migrants entassés dans des barques figées à l'arrêt en pleine Méditerranée. Sidérantes, les images de Lampedusa la renvoient alors au *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault – un modèle pour elle. En 2013, elle exprime à la radio son respect pour la peinture d'histoire : « *J'ai toujours eu cette ambition en étant petite, en étant fille, en allant dans les musées, en étant confrontée à de la grande peinture d'histoire politique, sérieuse... Toutes ces peintures sont faites par des hommes. Et moi je m'étais jurée de faire des grandes toiles et de me saisir de sujets assez graves.* » Tournée vers les références classiques, la peinture de Claire Tabouret est à la fois intemporelle et très actuelle. Ses toiles sont peuplées de figures humaines silencieuses dont le regard, plein de gravité, interpelle le spectateur. L'artiste pratique le portrait pour en rediscuter sa sociabilité, montrant par exemple des enfants trop rêveurs ou trop sérieux, réticents à jouer le rôle qu'on leur donne dans le théâtre du quotidien. Claire Tabouret s'attache à représenter la force intérieure

de ses personnages et se prête régulièrement au jeu de l'autoportrait, entre aspiration à être vue et désir de se cacher. Les autoportraits réalisés pendant la période du confinement confirment l'importance de la solitude et de l'introspection dans le travail de la peintre. Plus récemment, en 2024, dans le cadre de la Biennale de Venise, Claire Tabouret a été invitée à exposer avec d'autres créateurs au Pavillon du Vatican, situé à l'intérieur de la prison pour femmes de l'île de la Giudecca. Honorée de participer à l'expérience, l'artiste alors enceinte a proposé aux détenues volontaires de portraiturer leurs enfants, leurs proches ou elles-mêmes en bas âge d'après des photos personnelles. Pour la première fois dans l'histoire de la Biennale, le pape s'est déplacé pour saluer l'exposition collective et transmettre un message de tolérance et de solidarité. Cette expérience a permis à Claire Tabouret d'entrer en contact avec le monde catholique.

Célébrer la Pentecôte

Claire Tabouret n'a pas défini elle-même le sujet de ses futurs vitraux. C'est l'archevêque de Paris qui a souhaité traiter le thème de la Pentecôte afin de compléter le message chrétien filé dans l'ensemble de la cathédrale. Notre-Dame compte en effet 29 chapelles qui viennent d'être entièrement restaurées. Si plusieurs ont conservé leur nom d'origine, certaines portent à présent un nouveau

nom. Car la réouverture de l'édifice est aussi l'occasion d'actualiser le discours adressé aux fidèles et aux visiteurs. De chapelle en chapelle, le décor déroule un véritable récit dont il faut soigner la cohérence. Le long du collatéral nord, renommé « allée de la Promesse », les chapelles révèlent d'abord la « promesse » de Dieu portée par les prophètes de l'Ancien Testament – c'est-à-dire son alliance avec l'humanité dont il veut le bonheur et le salut. Autour du chœur, les fidèles découvrent ensuite qu'en tant que fils de Dieu, Jésus accomplit cette promesse en se sacrifiant pour délivrer l'humanité du mal. Les chapelles bordant le collatéral sud, désormais appelé « allée de la Pentecôte », doivent conclure ce programme en expliquant comment l'Église prend le relais du Christ, en diffusant notamment l'histoire de sa victoire sur la mort. Célébrée dix jours après l'Ascension (la montée de Jésus au ciel après sa Résurrection), la Pentecôte commémore la descente du souffle divin, ou « Esprit saint », sur les disciples de Jésus. Raconté dans les Actes des Apôtres, ce miracle symbolise la naissance de l'Église. Il clôt également le cycle des cérémonies liées à la fête de Pâques, durant laquelle les chrétiens célèbrent la Résurrection de Jésus. Les vitraux de Claire Tabouret viendront donc remplacer une partie des baies décoratives installées dans ces chapelles au 19^e siècle par l'architecte Viollet-le-Duc. Une fois démontées et restaurées, ces baies seront exposées dans un autre lieu et le cycle sur la Pentecôte pourra se déployer dans les six chapelles qui entourent la chapelle Saint-Thomas-d'Aquin. Dans cette chapelle se trouve justement une verrière figurative réalisée en 1864 par Édouard Didron représentant l'*Arbre de Jessé*. Inventé par les artistes du Moyen Âge pour mettre en avant la nature humaine et le sang royal du Christ, ce motif correspond à l'arbre généalogique de Jésus. Il remonte la lignée des rois de Juda jusqu'au père de David, Jessé, dont Marie est la descendante. Le sens de cette baie jusqu'alors isolée sera considérablement enrichi par l'installation des nouveaux vitraux illustrant la transmission de la mission du Christ à ses disciples.

Le vitrail moderne et contemporain en France

L'intervention de Claire Tabouret à Notre-Dame s'inscrit dans l'histoire riche et parfois houleuse du vitrail français contemporain. On en parle peu, mais la France possède un patrimoine verrier exceptionnel. Depuis la fin des années 1940, la commande de vitrail y est très dynamique. On doit cette impulsion à l'ordre religieux des dominicains, et notamment au Père Couturier (1897-1954), qui croyait en l'éloquence d'une œuvre réussie, peu importe la religion de l'artiste. Après la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de reconstruction, il persuade son ami le chanoine Jean Devémy de faire appel aux créateurs les plus audacieux pour décorer une nouvelle église aux allures de chalet savoyard, Notre-Dame-de-Toute-Grâce, en voie d'achèvement sur le plateau d'Assy. Peintre et verrier lui-même, formé aux Ateliers d'art sacré fondés par les artistes George Desvallières et Maurice Denis, le Père Couturier intervient sur le chantier et fait venir

Georges Rouault, Marc Chagall ou encore Jean Bazaine pour réaliser les vitraux. La consécration de l'édifice en 1950 déclenche une querelle entre les partisans de la modernisation des lieux de culte et les traditionalistes, qui souhaitent que l'expression de la foi reste entre les mains des croyants. Dans un article publié par la revue *L'Art sacré*, Couturier regrette la décadence des arts sacrés et affirme qu'« *il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent.* » En 1951, la fondation de l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt enfonce le clou. Ses vitraux sont élaborés par l'artiste cubiste et communiste Fernand Léger sur le thème de la Passion à la demande de l'abbé Prenel et du Père Couturier, désireux de renouer le dialogue avec les publics en poussant l'Église hors de sa zone de confort. Conçue par Henri Matisse à la demande des sœurs dominicaines, la Chapelle du Rosaire à Vence est l'exemple le plus connu de l'ouverture d'esprit alors revendiquée par une partie des catholiques. Aujourd'hui encore, la grâce et le dépouillement de son décor en font une référence pour tous les créateurs qui veulent se mesurer à l'art du vitrail. En 1955, un palier supplémentaire est franchi lorsque l'architecte en chef des Monuments historiques Robert Renard arrive à obtenir l'installation de nouveaux vitraux à la cathédrale de Metz. La cathédrale Saint-Étienne de Metz devient ainsi le premier édifice classé Monument historique à recevoir les vitraux d'artistes contemporains – Jacques Villon (1957), Roger Bissière (1959) et Marc Chagall (1962-69), tous épaulés par l'atelier Simon-Marq. Lancé dans les années 1970, le chantier de Nevers s'impose comme un tournant décisif. Dévastée par les bombardements allemands en 1944, la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Nevers souffre encore d'avoir perdu sa belle lumière. Il faut remplacer 1052m² de verrières ! En 1981, le projet soutenu par le président François Mitterrand prend une dimension internationale : 34 artistes de tous horizons sont consultés. Bouclé en 2011, c'est le plus grand chantier de vitraux contemporains jamais mené en Europe, avec la participation de Raoul Ubac, Claude Viallat, François Rouan, Jean-Michel Alberola et Gottfried Honegger. Chaque artiste est laissé libre du choix de son maître-verrier. L'atelier Simon-Marq intervient cette fois auprès de François Rouan. Cette expérience pose les bases d'une commande publique volontaire, visant à favoriser l'intégration de l'art contemporain dans les monuments historiques tout en soutenant les métiers d'art.

De la peinture au vitrail, un défi technique

Un vitrail désigne une composition décorative faite de morceaux de verre découpés et colorés, assemblés à l'aide de plomb ou d'un ciment, et maintenus par une armature de fer. Passer de la peinture au vitrail n'est pas une simple formalité. En termes d'échelle, déjà, Claire Tabouret intervient sur des baies de sept mètres de haut, exigeant de raisonner à l'échelle monumentale. Les esquisses 7 présentées pour le concours ne mesuraient d'ailleurs que deux mètres de hauteur. L'artiste a ensuite dû concevoir des maquettes à taille réelle afin d'être au plus proche des cartons réalisés par les



▲ *Esquisse pour la baie Sainte-Clothilde*, 2024, Encre et acrylique sur papier, 199,7 x 108 cm

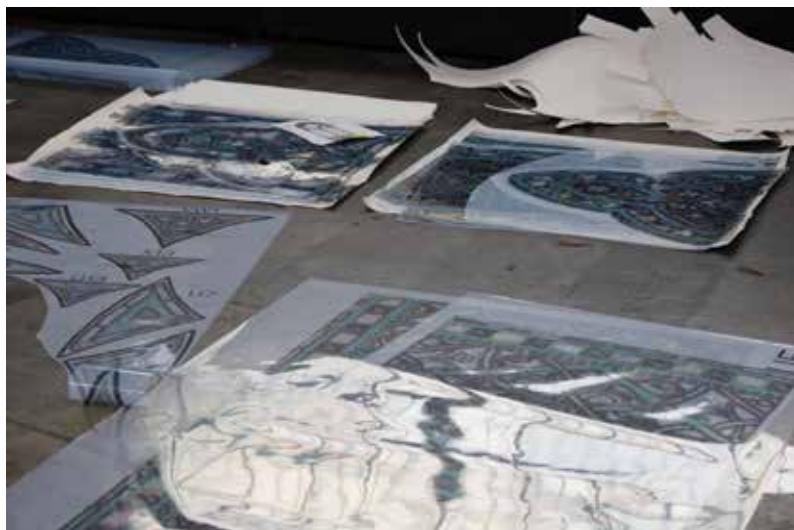


▲ Ateliers Simon-Marq, étape de sélection de colorations des verres

Ateliers Simon-Marq, panneau test, pétale de la baie 26 (St Joseph), sertissage au plomb



▼ Atelier Los Angeles, réalisation de monotypes sur plexiglass



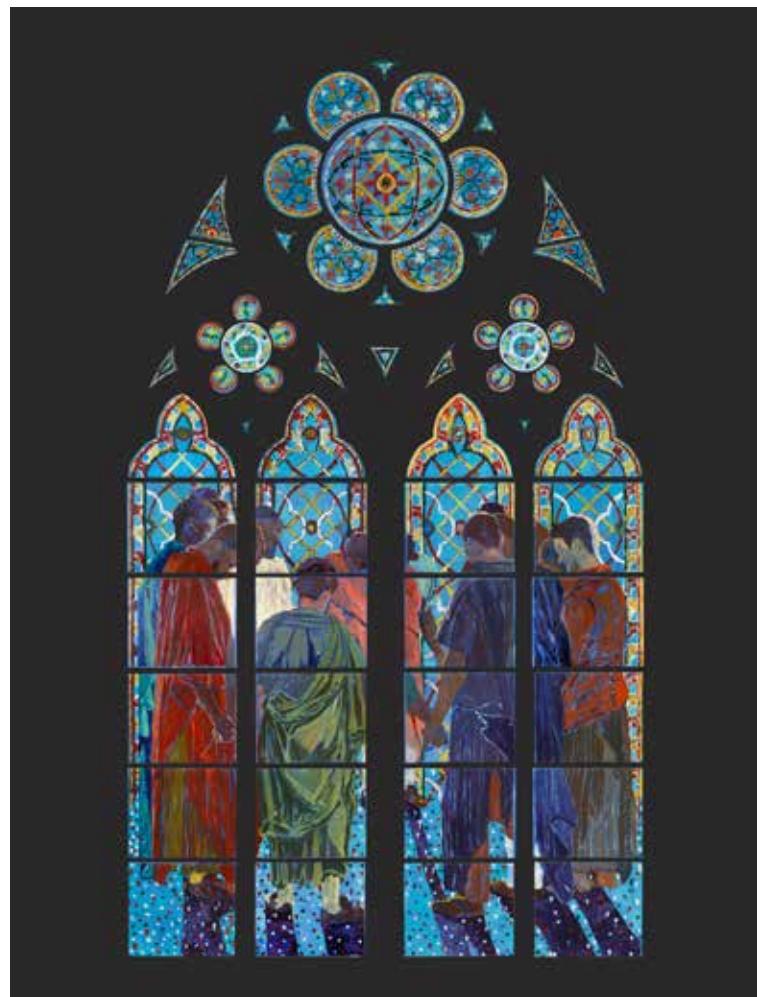
maîtres-verriers. Les cartons sont des panneaux remplis de repères techniques, où tous les plombs et les détails de peinture sont indiqués afin d'anticiper chaque étape de la fabrication. Contrairement à la peinture, le vitrail laisse en effet peu de place à l'improvisation. Sur le plan visuel, il implique aussi un morcellement de la peinture qui se retrouve potentiellement cernée de plomb, même si la tendance actuelle est à l'allégement de la ferrure. Depuis les années 1990, plusieurs artistes invités à collaborer avec des maîtres-verriers ont réfléchi au moyen d'abolir le réseau de plombs afin de laisser vivre la couleur. Cette ambition n'est pas sans risque. À l'origine, ce réseau sert à maintenir les morceaux qui composent la verrière. Pour s'en passer, il a fallu mettre au point d'autres méthodes, comme le thermoformage, consistant à coller les verres bord à bord, ou la cuisson de la plaque de verre d'un seul tenant, extrêmement délicate. C'est sans compter le dessin plus ou moins complexe de l'ouverture qui accueille la verrière. Dans le contexte de Notre-Dame, Claire Tabouret doit songer à adapter ses compositions peintes à la forme des baies de style gothique, en tenant compte des lancettes et des rosaces. Ses peintures seront traversées par les croisées de la fenêtre qui, même si elles n'encerclent pas la couleur comme un cerne de plomb, fragmentent la composition. Pour réaliser les modèles de ses vitraux, la peintre a choisi d'utiliser le monotype, une technique d'impression qui produit un tirage unique. Elle explique : « *La technique du monotype s'est imposée comme une évidence. J'ai une presse à l'atelier et j'aime énormément ce procédé d'impression, qui offre des*

similitudes avec le vitrail. Je peins à l'encre sur du plexiglas transparent, en pensant l'image à l'envers, parfois en jouant du mouvement de la touche, parfois avec des pochoirs qui donnent des contours nets. Puis j'imprime le tout sur du papier très épais. Pour chacune des six baies, j'ai peint ainsi une cinquantaine de morceaux correspondant aux différentes pièces des vitraux et leurs rosaces, assemblés ensuite dans ces très grandes maquettes. » L'artiste utilise en général une plaque de plexiglas sur laquelle elle peint à l'encre ou à l'acrylique. Puis elle passe cette plaque enduite de peinture sous une presse, afin de déposer son empreinte sur une feuille de papier. Ce procédé peut générer des effets imprévus et produit des images un peu floues, comme fantomatiques. C'est un choix qui donne l'avantage à la vibration des couleurs. Œuvrant au sein d'un monument historique, la peintre a toutefois dû veiller à respecter l'atmosphère lumineuse de la cathédrale : « *Dans l'appel à projets, il était demandé de respecter la lumière neutre, magnifique, créée à Notre-Dame par les vitraux de Viollet-le-Duc. Pas question de projeter dans l'édifice de grosses taches de lumière rouge ou bleue qui auraient perturbé l'équilibre ressenti par le visiteur, son expérience spirituelle. J'ai donc veillé, en discutant avec l'atelier Simon-Marq, à une balance des couleurs pour que les futurs vitraux conservent cette lumière blanche. Cela m'a obligée à freiner ma palette, moi qui aime à me laisser gagner par une émotion colorée, une teinte dominante, parfois fluorescente.* »

La querelle des vitraux à Notre-Dame de Paris

La question s'était déjà posée en 1935 d'installer des vitraux contemporains à Notre-Dame, dans les baies hautes de la nef, provoquant une levée de boucliers auprès d'une partie de l'opinion. Les détracteurs hostiles à toute intrusion contemporaine dans le bâtiment craignaient notamment une rupture dans l'unité de l'édifice. Le projet était alors porté par le cardinal et archevêque de Paris, Jean Verdier, et défendu par des partisans du renouveau de l'art sacré comme le peintre Maurice Denis. Ces derniers souhaitaient inscrire la cathédrale dans son époque, en s'adressant au public contemporain. On voulait aussi retrouver une ambiance lumineuse plus vivante que celle produite par les grisailles aux tonalités plus sobres réalisées au 19^e siècle sous la direction de Viollet-le-Duc. Ornés de grandes figures, les nouveaux vitraux devaient plutôt faire renaître l'atmosphère lumineuse des verrières installées dans les années 1235-1245. Les premiers vitraux contemporains ont été posés très brièvement, entre décembre 1938 et septembre 1939, avant d'être retirés. Ceux de Jacques Le Chevallier ont été remplacés temporairement en 1956, à la faveur d'une seconde commande de vitraux figuratifs pour 12 fenêtres hautes et 12 rosaces des tribunes de la cathédrale. La commande a toutefois relancé la querelle initiée dans les années 1930 de sorte que le maître-verrier a finalement opté pour des grisailles colorées, plus en accord avec celles du 19^e siècle. Une partie des verrières brièvement posées en 1938-39 est aujourd'hui conservée à la Cité du Vitrail à Troyes où elles ont fait l'objet d'une exposition récemment. Au-delà de la décision de faire appel à une artiste contemporaine, le souhait de Monseigneur Ulrich, de voir installer un nouveau cycle figuratif sur le thème de la Pentecôte, prolonge les débats historiques sur le rôle éducatif de l'image – très vifs dans l'Église catholique depuis le concile de Trente (1545-1563).

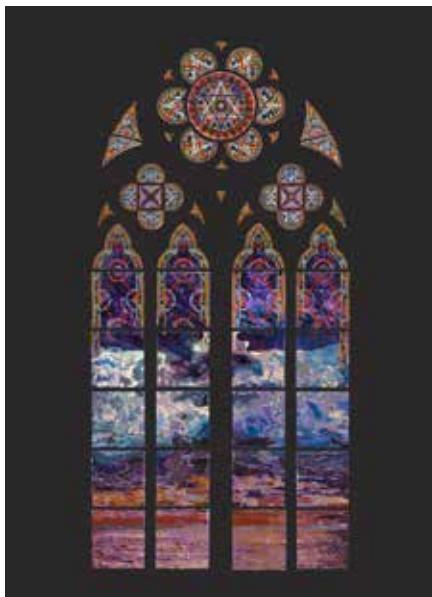
Découvrir les baies de Notre-Dame



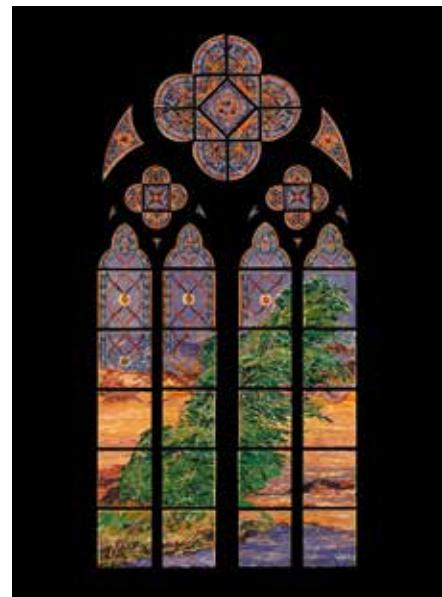
◀ Chapelle Saint-Joseph ①
« Tous réunis ensemble dans un même un lieu »

Les vitraux de Claire Tabouret dans Notre-Dame doivent remplacer une partie des verrières décoratives posées sous la direction de Viollet-Le-Duc (architecte, 1814-1879). C'est pourquoi la peintre a voulu lui rendre hommage en reprenant le dessin de ses baies dans les parties hautes des nouvelles verrières : « *j'ai aussi voulu reprendre au pochoir, notamment dans les rosaces, les motifs décoratifs sériels de Viollet-le-Duc, pour ménager une transition douce avec ses vitraux. Sans tomber dans la citation exacte. Il s'agit plutôt de traces mémoriales, un peu érodées, comme un galet poli par le temps.* »

Le récit de la Pentecôte se développe étape par étape à travers les baies des sept chapelles bordant le collatéral sud. Le texte racontant ce miracle fondateur de l'Église a été divisé en six versets, de sorte que chacun des vitraux réalisés par Claire Tabouret en illustre un fragment. L'histoire se révèle donc au visiteur au fil de la déambulation dans le collatéral. En voici l'extrait tiré du Livre des Actes des Apôtres : « *Quand arriva le jour de la Pentecôte, au terme des cinquante jours, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Soudain un bruit survint du ciel comme un violent coup de vent : la maison où ils étaient assis en fut remplie tout entière. Alors leur apparurent des langues qu'on aurait dites de feu, qui se partageaient, et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent remplis d'Esprit Saint : ils se mirent à parler en d'autres langues, et chacun s'exprimait selon le don de l'Esprit [...] Les auditeurs furent touchés au cœur.* » Le « don de l'Esprit » qui descend sur les disciples afin de leur transmettre l'héritage spirituel du Christ se décline en sept dons particuliers. Chacun de ces dons est associé à un saint vénéré dans une chapelle de l'allée. En effet, chacune de ces chapelles est vouée à un saint cher à Notre-Dame ou à la ville de Paris. Le cycle démarre dans la chapelle dédiée à Joseph, le père nourricier de Jésus, associé au don de la « crainte de Dieu » – un don de prudence et d'humilité ramenant l'être humain à sa condition de mortel devant l'autorité divine. Pour initier le récit de la Pentecôte dans cette chapelle, Claire Tabouret a choisi de représenter un moment de recueillement très simple et humain. Les apôtres assemblés en cercle se tiennent par la main, dans le calme, le partage et la solidarité. Ils ne portent aucun signe distinctif, ce qui permet de s'identifier à eux plus facilement. Les yeux sont clos ou baissés, signe de modestie. Caractéristique des peintures de l'artiste, la force tranquille dégagée par les personnages donne envie de rejoindre leur prière. Le bleu du fond, intense, introduit au monde céleste.



◀ Chapelle Sainte-Clothilde ②
 «Soudain un bruit survint du ciel»

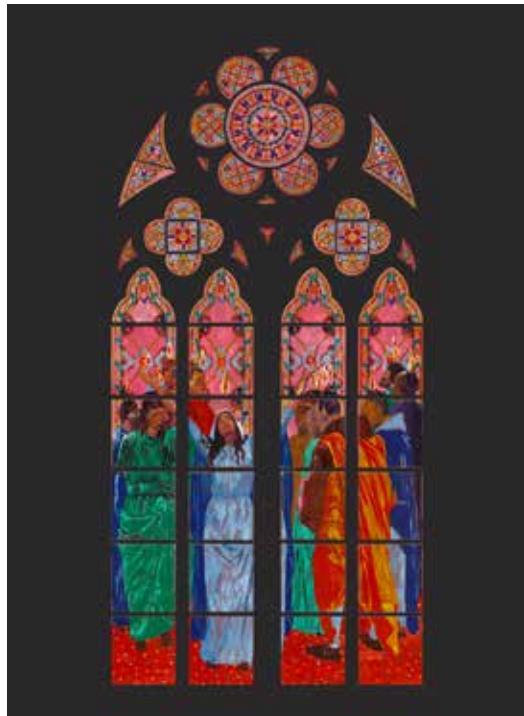


Chapelle Saint-Vincent-de-Paul ③
 «Comme un violent coup de vent» ▶

La chapelle Sainte-Clothilde est la troisième du parcours. Elle vient juste après la chapelle dédiée à Thomas d'Aquin, un penseur et théologien dominicain du 13^e siècle qui, dans l'allée de la Pentecôte, prête son nom au don d'intelligence. C'est dans sa chapelle que se trouve le vitrail de l'Arbre de Jessé installé au 19^e siècle lors des travaux menés sous la direction de Viollet-le-Duc. Ainsi, si l'on suit la logique du parcours, le récit de la Pentecôte commence dans la chapelle consacrée au père adoptif de Jésus. Il se poursuit avec son arbre généalogique pour déboucher ensuite sur une troisième chapelle dédiée à Sainte-Clothilde. Sainte-Clothilde est l'inspiratrice du baptême de Clovis, le premier roi de France, qui a fait de Paris sa capitale. La sagesse de cette femme lui permet d'incarner le don de « conseil ». La verrière de sa chapelle prend l'allure d'un paysage presque surnaturel, agité par l'entrechoquement du bleu céleste avec le rouge incandescent. C'est « une étendue d'eau sur laquelle le brouillard arrive avec, dedans, comme un éclair ». L'horizon paraît immense, voire infini, et inondé d'une brûlante lumière divine. Selon les mots de l'artiste « ce vitrail évoque un choc spirituel, un écho divin vibrant du haut vers le bas, comme un monde lumineux. Inspirée par Fra Angelico et le verset "la voix des grandes eaux", j'ai travaillé les couleurs comme une diffraction, une intensité sonore devenue lumière. Le style est figuratif mais tend vers une abstraction émotionnelle. Le bruit devient métaphore d'un Dieu invisible, de la transcendance dans le tumulte. » Ce vitrail donne un rôle transcendental à la nature, transformée en messagère spirituelle. En cela, cette baie fait la paire avec celle de la chapelle suivante, vouée à Saint-Vincent-de-Paul, qui figure un arbre pliant sous le déchaînement vent – sans se casser pour autant. La résistance de cet arbre pris dans la tempête fait écho au motif de l'Arbre de Jessé et à la robustesse de la lignée royale dont Jésus est issue. D'après Claire Tabouret « ce vitrail capte le souffle soudain, le mouvement de l'esprit qui traverse les corps et les âmes. Il se veut moins narratif que sensible, centré sur la circulation de l'air, de la grâce. » Consciente qu'elle intervient dans l'architecture, l'artiste a songé au cheminement du fidèle dans l'allée : « Le vent souffle dans le sens de la visite, guidant symboliquement le spectateur dans sa propre traversée spirituelle. » Prêtre célèbre du 17^e siècle, Saint Vincent de Paul a consacré sa vie aux pauvres. Il est le fondateur de la congrégation parisienne des Filles de la charité. Dans la nouvelle « allée de la Pentecôte », parmi les sept dons transmis par l'Esprit saint, il personnifie l'esprit de service.

Une passion pour le paysage

En donnant une place aussi essentielle à la nature, l'artiste affiche son goût pour la peinture de paysage qu'elle pratique depuis toujours. Dès l'âge de quatre ans, Claire Tabouret est frappée par les *Nymphéas* de Claude Monet. Adolescent, elle commence par peindre des paysages sur le motif, de manière presque romantique. Cette habitude la poursuit lorsqu'elle rentre à l'École des beaux-arts de Paris, même si elle quitte le plein air pour travailler d'après des photographies collectées sur Internet ou découpées dans les journaux. Pour la peintre, le thème du paysage est lié à celui de la mémoire : « les paysages gardent la mémoire des événements. Même s'il n'y avait pas du tout de personnages, il y avait déjà des présences fantomatiques. [...] Je peignais surtout des paysages entre le jour et la nuit, entre chien et loup... » De fil en aiguille, cette fascination pour le paysage l'amène à travailler sur les images de migrants au large de l'Italie. Plus récemment, l'épidémie de COVID-19 lui inspire une série de paysages peints sur fourrure synthétique. Allusion au confinement, le choix d'un support si artificiel, symbolise le repli dans l'espace domestique et la perte de contact avec la réalité physique des éléments naturels.



◀ Chapelle Sainte-Geneviève 4

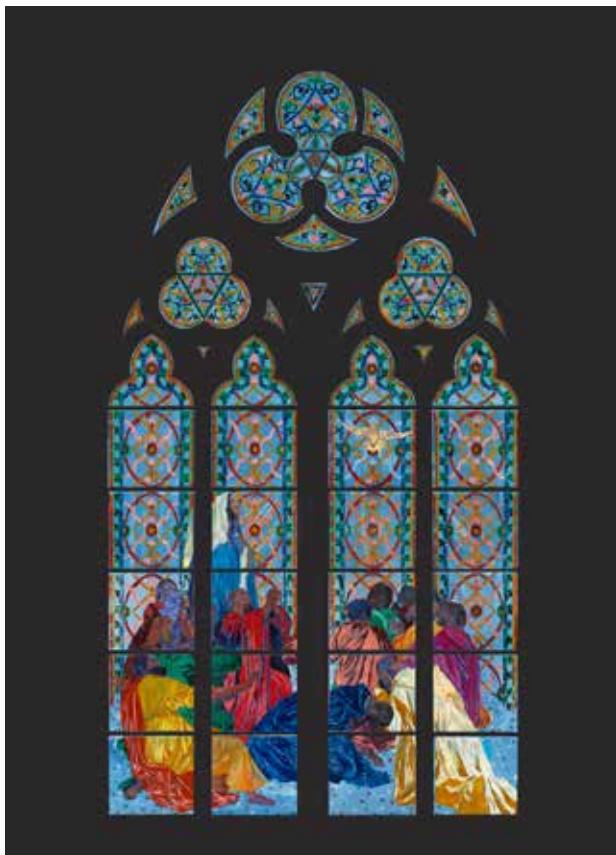
« Alors leur apparurent des langues de feu qui se posèrent sur chacun d'eux »

Sainte Geneviève est la vaillante patronne de Paris. En l'an 451, lorsque les Huns menés par Attila menacent d'envelopper la ville, elle encourage les Parisiens à rester au lieu de fuir, sauvant tout le monde de l'invasion. C'est pourquoi elle porte son nom au don de la force.

La verrière de la chapelle Sainte-Geneviève met en scène le feu de la foi qui se manifeste dans l'instant le plus spectaculaire de la Pentecôte, lorsque des langues de feu envoyées par l'Esprit saint descendent sur les disciples. Les tons rouges embrasent le tableau. Vêtue de bleu céleste, Marie, la mère de Jésus, occupe une position centrale. Sa figure a été si souvent peinte par quantité d'artistes à travers les siècles que Claire Tabouret avoue avoir été particulièrement intimidée de devoir la représenter : « Je l'ai peinte en jeune femme, debout, dans une pose très expressive, les bras levés au ciel, les yeux rougis par la mort de son fils, les cheveux un peu en bataille, mais belle. J'étais très intimidée au moment de peindre son visage. » Les bras écartés, elle accueille cette pluie surnaturelle. Son léger sourire manifeste une joie calme tandis que ses yeux levés vers le ciel expriment son espoir. Claire Tabouret a souhaité dépeindre Marie comme une femme à la fois sensible et résiliente : « La Vierge Marie est représentée vivante, expressive, non figée. J'ai voulu peindre une femme debout, dont le regard traduit subtilement l'expérience de la vie et de la souffrance. Ses cheveux lâchés, sa posture, sa présence expriment une force intérieure. Ses bras déployés rappellent les ailes d'un oiseau, évoquant une libération spirituelle. »

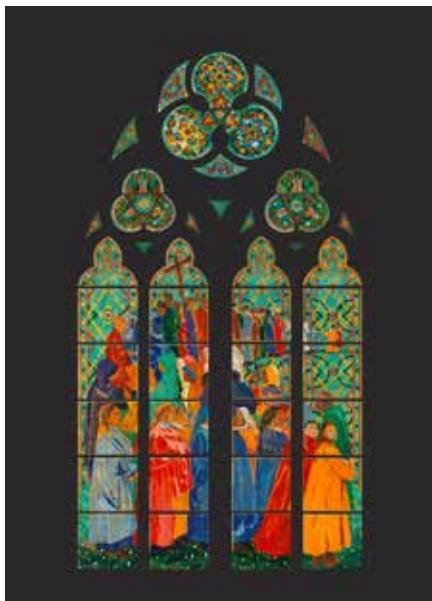
À la lumière des peintres symbolistes

À travers l'expressivité du corps de Marie, on devine les influences de Claire Tabouret. Le visage de la Vierge et ses cheveux épars rappellent en effet les figures du peintre Edvard Munch. Le travail de l'artiste puise entre autres dans le symbolisme, un courant artistique de la fin du 19^e siècle qui réagit à l'avènement d'une culture industrielle trop matérialiste. Les symbolistes veulent donner à voir l'invisible, représenter les états d'âmes, aborder les questions fondamentales de l'existence. Imprégnés par les mythes, ils cherchent à réinjecter de la spiritualité dans l'art de leur temps et rencontrent un certain succès dans le domaine de la peinture religieuse – en témoigne par exemple l'œuvre intensément colorée de Maurice Denis. Claire Tabouret modernise cet héritage. On retrouve chez elle ce goût pour la couleur expressive, les atmosphères éthérées. Comme chez Ferdinand Hodler, ses personnages semblent souvent porter leur propre lumière intérieure. Le passage de la peinture au vitrail accentuera encore cette impression recherchée par la peintre : « Chaque vitrail est une traversée intérieure, une tentative de capter la spiritualité par la lumière, la couleur et une figuration sensible, non littérale. » Par son rendu un peu flou, la technique du monotype utilisée par l'artiste afin de réaliser ses modèles contribue d'ailleurs à donner aux figures peintes pour Notre-Dame les qualités d'une apparition surnaturelle.



◀ Chapelle Saint-Denys 5 « Ceux qui entendirent eurent le cœur transpercé »

Patron du diocèse de Paris, saint Denys est le premier évêque de la ville de Paris, au III^e siècle de notre ère. Le don qui lui est associé est « l'esprit de mission ». Le vitrail de sa chapelle évoque la blessure spirituelle, ce moment où le cœur est traversé par une révélation. L'embrasement de la verrière précédente s'est éteint. Le message de l'Esprit saint, ici incarné par une colombe, pénètre désormais le cœur de chaque disciple, touché au plus profond de son âme. Le recueillement succède à la surprise et à l'emballement. Le feu fait progressivement place à la paix. Claire Tabouret a souhaité que « *le mouvement part[e] de la colombe et descend[e] vers les figures humaines, dans un rythme qui met en tension douleur et lumière, dans un équilibre entre vertige et ancrage.* » Effectivement, la sérénité ne gagne pas tous les personnages en même temps. Debout, derrière le cercle des apôtres, Marie semble encore avoir un temps d'avance sur les autres. Elle se tient en prière, dans la contemplation tranquille de l'Esprit saint. Devant elle, au sommet de la troisième lancette, la colombe plane face au spectateur de sorte qu'on s'attend à la voir s'échapper de la verrière pour venir voltiger dans la cathédrale. D'après la peintre, la colombe « *sera transcrise dans un verre bouchardé, taillé comme un diamant, pour signifier sa nature différente, divine.* » Le halo blanc dégagé par le dos de l'apôtre agenouillé à droite attire l'œil, et invite à entrer dans le cercle. Son vêtement déborde de la composition pour mieux nous donner l'illusion de partager le même espace. Il semble se relever tandis qu'à côté de lui un autre disciple se tient recroqueillé sur le sol. Le contraste lumineux entre les deux personnages est très fort, matérialisant la souffrance vécue par cet homme littéralement scié en deux par la révélation. Son corps est en effet coupé par le meneau qui divise la baie. À gauche, l'apôtre vêtu de jaune les bras écartés complète encore l'attitude des deux premiers. Le premier plan de la composition donne l'impression d'une phrase qu'on aurait divisée en plusieurs fragments. De gauche à droite, le disciple vêtu de vert tombe à genoux alors que le suivant ouvre les bras, laissant le message transpercer son cœur. Le troisième en éprouve une douleur terrible qu'il devra surmonter pour arriver à se relever et boucler la boucle. La silhouette dressée de Marie, déjà remise de ses émotions, apparaît finalement comme le point d'ancrage d'un mouvement circulaire qui part d'elle et revient à elle inexorablement.



◀ Chapelle Saint-Paul-Chen 6 « Ils se mirent à parler d'autres langues et chacun s'exprimait selon le don de l'esprit. »

L'ancienne chapelle Saint-Éloi est désormais consacrée au saint méconnu Paul Chen, béatifié par le pape Pie X en 1908 puis canonisé par le pape Jean-Paul II en l'an 2000. Chen Changpin est né en 1838 à Sintchen, dans le sud de la Chine, au sein d'une famille pauvre et non chrétienne. Ses parents l'ont inscrit dans une école tenue par des prêtres missionnaires français, l'Œuvre pontificale de la Sainte-Enfance (aujourd'hui appelée l'Enfance missionnaire), alors tout juste fondée par l'évêque de Nancy, Monseigneur de Forbin-Janson. Financé par les dons de catholiques français, l'enseignement gratuit reçu dans cette association lui permet de découvrir Jésus et de révéler sa foi. Ambitionnant de devenir prêtre, le jeune Paul est admis au petit séminaire à l'âge de 15 ans puis baptisé la même année, le jour de Noël. Sûr de sa vocation, malgré la colère de son père, il rejoint le grand séminaire quelques mois avant son arrestation par des soldats impériaux. Emprisonné avec d'autres catholiques convertis de la région, il est condamné à la décapitation en 1861 à l'âge de seulement 23 ans. Ses reliques ont été rapatriées de Chine à Notre-Dame en 1920. Avant l'incendie, elles se trouvaient dans une chapelle du bas-côté nord dédiée à la Sainte-Enfance en 2018. Le remaniement provoqué par la restauration de l'édifice a entraîné le déménagement de Paul Chen, tandis que Moïse est devenu le patron de l'ex-chapelle de la Sainte-Enfance. À présent, dans « l'allée de la Pentecôte », le don associé à saint Paul Chen est « l'esprit d'unité ». En réponse à cette notion d'unité, Claire Tabouret a décidé de représenter une procession religieuse multicolore et festive, longue et massive, symbolisant la naissance de l'Église, forte de tous ses fidèles rassemblés. La foule monte vers le ciel, emmenée par des enfants, marque d'espérance. On distingue aussi des silhouettes de tous âges et de toutes les couleurs, dans lesquelles « chacun pourra se reconnaître » explique l'artiste. La figure de Paul Chen rappelle la dimension universelle du message chrétien qui ne connaît pas de frontière ou de nationalité. Ce n'est évidemment pas un hasard si la verrière de sa chapelle illustre la fin du miracle de la Pentecôte, ce moment incroyable où les disciples se mettent à parler dans plusieurs langues. Renouant avec sa pratique du portrait d'enfant, Claire Tabouret a voulu qu'à « *la fin du parcours, un échange de regards se noue entre des personnages, notamment les enfants – un bébé et deux enfants en bas à droite – et les visiteurs. Un relais invisible se transmet comme pour dire : ce message de paix, d'unité et d'amour de l'autre, il s'agit à chacun de nous, en sortant de Notre-Dame, de le porter à notre tour dans le monde.* » Au milieu de la troisième lancette, le bébé nous dévisage depuis les bras de sa mère, comme pour nous dire de prendre soin de son avenir. En bas à droite, les deux jeunes filles nous interpellent, nous invitant à porter ce message d'harmonie et d'unité à l'extérieur de la cathédrale. C'est en effet, la dernière baie avant la sortie... Le cycle se termine en apothéose, dans un éclat rassurant d'optimisme : « *Cette idée d'harmonie, d'hommes qui parviennent à s'unir, à se comprendre malgré la diversité de leurs langues, cette folle espérance, j'ai vraiment eu envie d'y participer. On vit dans un monde tellement divisé, chaotique, effrayant.* »

Activités et ressources

Autour de l'exposition

• VISITE GUIDEE – ADULTES ET GROUPES SCOLAIRES A PARTIR DU CM2

Découvrez les deux expositions des deux artistes Eva Jospin et Claire Tabouret, accompagnés d'un conférencier.

Durée : 1h30

Tarifs : 105 euros

• VISITE EXPLORATION – GROUPES SCOLAIRES DE LA MATERNELLE AU CM1

Visitez les deux expositions accompagnés d'un conférencier et d'outils sensoriels.

Des sacs remplis d'objets sont à découvrir tout au long de la visite : objets à toucher, à sentir, à regarder, ils éveillent les sens et favorisent la rencontre avec les œuvres d'art.

Durée : 1h00

Tarifs : 84 euros

• VISITE ENGAGEANTE

La visite engageante est une visite libre qui propose à l'ensemble d'un groupe de s'investir autrement dans la découverte d'une exposition, en faisant notamment appel aux émotions ou aux sensations. Elle offre différents outils pour s'impliquer avant, pendant et après sa venue dans les galeries du Grand Palais.

Pensée en priorité pour les collégiens, lycéens et jeunes adultes, cette offre s'articule autour d'un Carnet de voyage à monter soi-même et à remplir durant sa visite.

Dans l'exposition Eva Jospin - Claire Tabouret, Caroline Castelli, conteuse, a participé à la rédaction du Carnet de voyage.

Durée dans les expositions : 1h30

Tarif : 45 euros

• Des cartels universels conçus pour petits et grands seront proposés sur le parcours de l'exposition

Pour préparer et prolonger sa visite

• Dossiers pédagogiques

<https://www.grandpalais.fr/fr/nos-ressources>

• Tutoriels d'activités

Des propositions d'activités pédagogiques et créatives à imprimer ou à faire en ligne

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutorielsdactivites-pedagogiques>
<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

• Livrets-jeux des expositions du Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques>

• Nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications et audioguides

• [iTunes.fr/grandpalais](https://itunes.fr/grandpalais) et GooglePlay
<https://appli.grandpalais.fr/>

• **L'Histoire par l'image** explore les événements de l'Histoire de France et les évolutions majeures de la période 1643-1945.
www.histoire-image.org

• **Près de 350 analyses** des plus grands chefs-d'œuvre de l'Histoire de l'art vous attendent sur le site Panorama de l'art !
www.panoramadelart.com

• **Destiné à un usage pédagogique**, vous avez accès à plus de 30 000 artistes et des milliers d'œuvres, dont les images sont téléchargeables gratuitement.
www.art.mngp.fr

Cet espace regroupe toutes les activités, les jeux et les contenus que GrandPalaisRmn
www.grandpalais.fr/fr/jeune-public

• **Découvrez sur la chaîne YouTube** de GrandPalaisRmn les plus grandes expositions et opérations organisées par GrandPalaisRmn

Bibliographie

• *Palazzo*, Eva Jospin, catalogue de l'exposition au Palais des papes d'Avignon, Paris, Gallimard, 2023.

• Eva Jospin, *De Rome à Giverny*, catalogue d'exposition, Paris / Giverny, Atelier EXB / Musée des impressionnismes, 2019.

• Claire Tabouret. *Entre la mémoire et l'oubli*, livret de l'exposition, musée des beaux-arts de Rennes, 2025.

• « *Notre-Dame de Paris : entretien exclusif avec Claire Tabouret, créatrice des nouveaux vitraux* », La Croix, juin 2025.

• *Chagall, Soulages, Benzaken : le vitrail contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine / Lienart, 2015.

Sitographie

• « Entretien : Eva Jospin », *artnet*, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=EgaKVz_ocI0

• « Eva Jospin, l'appel de la folie », entretien pour *Art Press*, 2018, <https://www.artpress.com/2018/08/13/eva-jospin-lappel-de-la-folie/>

• « Eva Jospin, "Vedute" », 2023, sur le site de la *Galleria Continua*, <https://www.galleriacontinua.com/artists/eva-jospin-320/videos>

• Eva Jospin, *Chambre de soie*, Orangerie de Versailles, 2024, <https://www.chateauversailles.fr/actualites/expositions/eva-jospin-versailles#l'exposition>

• « Eva Jospin, artiste plasticienne : "Mon œuvre c'est un jeu, une tromperie, mais agréable !" », France Culture, 2024, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-midis-de-culture/eva-jospin-voyage-en-paysages-oniriques-1658326>

• « Laetitia Casta et Eva Jospin, rencontre avec l'art (et la manière) », *Vanity Fair*, 2025, <https://www.vanityfair.fr/article/laetitia-casta-et-eva-jospin-rencontre-avec-lart-et-la-maniere>

• Site de la galerie Perrotin, <https://www.perrotin.com/fr/artists/list>

• Site de la collection Pinault, <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/fr/artiste/claire-tabouret>

• « Claire Tabouret », La Vignette sur France Culture, 2013, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-vignette-13-14/claire-tabouret-9827000>

• « Claire Tabouret : "Je peins pour comprendre ce qui me hante" », entretien pour France Culture, 2024, <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-canal/grand-canal-du-lundi-24-juin-2024-8079238>

• Site de Notre-Dame de Paris, <https://www.notredamedeparis.fr/>

• Notre-Dame, histoire du monument sur le site du ministère de la Culture, <https://notre-dame-de-paris.culture.gouv.fr/fr/le-monument>

• « Vitrail de Notre-Dame de Paris : "objets historiques" de querelle », émission diffusée en juin 2024 sur France Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-info-culturelle-reportages-enquetes-analyses/vitraux-de-notre-dame-de-paris-objets-historiques-de-querelle-7606185>

Crédits photographiques et mentions de copyright

Couvertures : | **Pages 01 et 18 :** Affiche de l'exposition Claire Tabouret *D'un seul souffle* © GrandPalaisRmn, 2025 © Fabrice Urviez. Maquette détail, encre sur papier, © Claire Tabouret / photo Marten Elder, 2025. | **Pages 01 et 04 :** Affiche de l'exposition Eva Jospin *Grottesco* © GrandPalaisRmn, 2025 © Fabrice Urviez. Vue d'exposition *Palazzo*, 2023, Palais des papes, Avignon © Benoît Fougeirol © Adagp, Paris, 2025. Œuvres visibles : *Nymphées*, 2022, 700 x 1000 x 800 cm, bois, carton, pierres, coquillages, papiers colorés, matériaux divers. | **Page 05 :** portrait Eva Jospin, © Clément Vayssières. | **Page 10 :** *Dessin Laiton*, Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, © Benoît Fougeirol, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 10 :** *Rocaille*, suite Tromper l'œil, détail, Courtesy Galleria Continua, © Benoît Fougeirol, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 10 :** *Diorama*, Courtesy Galleria Continua, © Benoît Fougeirol, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 12 :** *Chefs-d'œuvre capriccio et gloriette* et *Chefs-d'œuvre crayère et bassin, suite Promenades*, Courtesy Collection Maison Ruinart, © Benoît Fougeirol, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 13 :** *Cénotaphe*, Courtesy Eva Jospin, © Geoffroy Mathieu /Centre des monuments nationaux, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 14 :** *Duomo*, Courtesy Dior, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 15 :** *Panorama*, Courtesy Noirmontartproduction, © Flufoto (Bariş Aras et Elif Çakırlar), © Adagp, Paris, 2025. | **Page 16 :** *Chambre d'écho*, © Benoît Fougeirol, © Adagp, Paris, 2025. | **Page 19 :** Portrait Claire Tabouret, © Aleksei Kondratyev. | **Page 24 :** Esquisse Baie Sainte-Clothilde, © Claire Tabouret / photo Marten Elder. | **Page 24 :** Atelier Los Angeles, © Claire Tabouret / photo Bebel Matsumiya, 2025. | **Page 24 :** Atelier Simon-Marq, coloration des verres, © Romu Ducros / Atelier Simon-Marq. | **Page 24 :** Atelier Simon-Marq, Sertissage au plomb, © Atelier Simon-Marq. | **Page 26 :** Baie Saint-Joseph, © Claire Tabouret / photo Marten Elder / Claire Dorn. | **Page 27 :** Baie Sainte-Clothilde, © Claire Tabouret / photo Marten Elder / Claire Dorn. | **Page 27 :** Baie saint-Vincent de Paul, © Claire Tabouret / photo Marten Elder. | **Page 28 :** Baie Sainte-Geneviève, © Claire Tabouret / photo Marten Elder / Claire Dorn. | **Page 29 :** Baie Saint-Denys, © Claire Tabouret / photo Marten Elder / Claire Dorn. | **Page 30 :** Baie Saint-Paul Chen, © Claire Tabouret / photo Marten Elder / Claire Dorn. | **Page 33 :** © Anaëlle Duault. | **Page 33 :** © Nicolas Krief.

GrandPalaisRmn /Direction des publics et de la communication

Auteur : Fleur Chevalier
 Coordination éditoriale : Isabelle Majorel
 Graphiste : Laure Doublet

Avec le soutien
de :





Les 6 mallettes Histoires d'Art à l'école

accompagnent et contribuent à l'éducation artistique et culturelle en proposant des outils qui mettent l'art à la portée du plus grand nombre.

Chaque mallette traite d'un seul sujet et en organise la découverte en ateliers, sollicitant plusieurs formes d'intelligences, suscitant curiosité et émotions.

Des livrets les accompagnent dans la mise en œuvre des activités. Des tutoriels vidéo sont également proposés, pour aider les intervenants à animer une activité ou un atelier, sur chaque mallette :

- L'objet dans l'art dès 3 ans
- L'animal dans l'art dès 3 ans.
- Le portrait dans l'art dès 8 ans.
- Le paysage dans l'art dès 8 ans.
- La citoyenneté dans l'art dès 10 ans.
- Jeux Art & Sport dès 5 ans.

Contact et informations :

<https://grandpalaisrmn.fr/les-mallettes-pedagogiques>

Explorez l'histoire de l'art, à votre rythme, à votre façon avec nos **conférences Histoires d'art**.

Envie de découvrir ou d'approfondir l'histoire de l'art ? Pour sa 10^e saison, le Grand Palais vous présente le programme 2025/26.

Des conférences variées, en ligne ou en présentiel : au Grand Palais, au musée du Louvre face aux œuvres, lors de balades en Île-de-France ou à travers des ateliers participatifs. Composez la formule qui vous convient, à l'unité ou en pack.

Renseignements et réservations sur :

Histoiresdart.info@grandpalaisrmn.fr

<https://www.grandpalais.fr/fr/conferences-histoires-dart>

<https://www.grandpalais.fr/fr/>

[Brochure_Histoiresdart_2025_2026.pdf](https://www.grandpalais.fr/fr/Brochure_Histoiresdart_2025_2026.pdf)

Histoires d'art Chez vous

s'adresse notamment aux associations et aux établissements scolaires. Toute l'année, à l'heure du déjeuner, en soirée, le week-end, les conférenciers GrandPalaisRmn se déplacent chez vous et s'adaptent à vos envies et à vos attentes.

Renseignements et réservations sur :
votrehistoiredart@grandpalaisrmn.fr

Des **conférences aux grandes écoles** proposent les thèmes spécifiquement conçus pour les classes de BTS et les classes préparatoires aux grandes écoles. Pour toute demande de réalisation de ces conférences dans un établissement scolaire ou en visio-conférence :
votrehistoiredart@grandpalaisrmn.fr

Le comptoir jeux central dans le nouvel espace Salon Seine au Grand Palais, est dédié aux familles.

Il propose une centaine de jeux originaux pour les petits (dès 3 ans) et grands pour apprendre l'histoire de l'art en s'amusant. Les thématiques des jeux sont issues des mallettes pédagogiques, on retrouve des puzzles, Cherche et trouve, Devin'art, Chrono lignes, etc... à emprunter pour jouer sur place. Espace et jeux gratuits, sans réservation. À chaque jeu rendu est offert un cadeau.

Ouverture :

Vacances scolaires : du mardi au dimanche, de 10h à 19h

Hors-vacances scolaires : le mercredi de 13h à 19h, les week-ends de 10h à 19h.