

**DIRECTION
DE LA COMMUNICATION**

DOSSIER DE PRESSE



ÉTIENNE-MARTIN

COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

23 JUIN – 13 SEPTEMBRE 2010

**ÉTIENNE-
MARTIN**

**Centre
Pompidou**

DOSSIER DE PRESSE

ÉTIENNE-MARTIN

COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE 23 JUIN – 13 SEPTEMBRE 2010

GALERIE DU MUSÉE, NIVEAU 4



Direction de la communication
75191 Paris cedex 04

directrice
Françoise Pams
téléphone
00 33 (0)1 44 78 49 08
mél
francoise.pams@centrepompidou.fr

attachée de presse
Anne-Marie Pereira
téléphone
00 33 (0)1 44 78 40 69
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
mél
anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

Direction des éditions
contact presse
Évelyne Poret
téléphone
00 33 (0)1 44 78 15 98
mél
evelyne.poret@centrepompidou.fr

SOMMAIRE

1. COMMUNIQUÉ DE PRESSE	PAGE 3
2. PLAN DE L'EXPOSITION	PAGE 5
3. REPÈRES CHRONOLOGIQUES	PAGE 6
4. LES ŒUVRES EXPOSÉES	PAGE 17
5. ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU sommaire du catalogue Étienne-Martin dans le champ élargi de la sculpture par Jean-Paul Ameline	PAGE 19
6. VISUELS POUR LA PRESSE	PAGE 26
7. INFORMATIONS PRATIQUES	PAGE 29

21 avril 2010



Direction de la communication

75191 Paris cedex 04

directrice

Françoise Pams

téléphone

00 33 (0)1 44 78 49 08

attachée de presse

Anne-Marie Pereira

téléphone

00 33 (0)1 44 78 40 69

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 02

mél

anne-marie.pereira@centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr

Direction des éditions

contact presse

Évelyne Poret

téléphone

00 33 (0)1 44 78 15 98

mél

evelyne.poret@centrepompidou.fr

Étienne-Martin,
Le Manteau, 1962
photo : Robert Descharnes
© Adagp, Paris 2010



COMMUNIQUÉ DE PRESSE ÉTIENNE-MARTIN

COLLECTION DU CENTRE POMPIDOU,
MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE
23 JUIN - 13 SEPTEMBRE 2010

GALERIE DU MUSÉE, NIVEAU 4

Le Centre Pompidou rend hommage à l'œuvre d'Étienne-Martin à travers une exposition d'une quinzaine de sculptures majeures de l'artiste appartenant à la collection du Centre Pompidou. Parmi celles-ci, *Le Manteau* (1962) avait fait largement connaître l'artiste et constitue la première sculpture en tissu de l'histoire de l'art moderne.

Aujourd'hui, l'entrée par dation de trois nouvelles œuvres confère une actualité particulière à cette collection. L'exposition présente cet ensemble exceptionnel auquel s'ajoute une sélection de dessins reproduisant, sous forme de diagrammes, les configurations vécues et rêvées de la maison natale de l'artiste à Loriol.

Enfin, un choix d'archives inédites appartenant au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, don de Madame Marie-Thérèse Étienne-Martin, et des photographies du légendaire atelier de la rue du Pot-de-Fer, près du Panthéon à Paris, où l'artiste vécut de 1938 jusqu'à la fin de sa vie, complètent cette présentation.

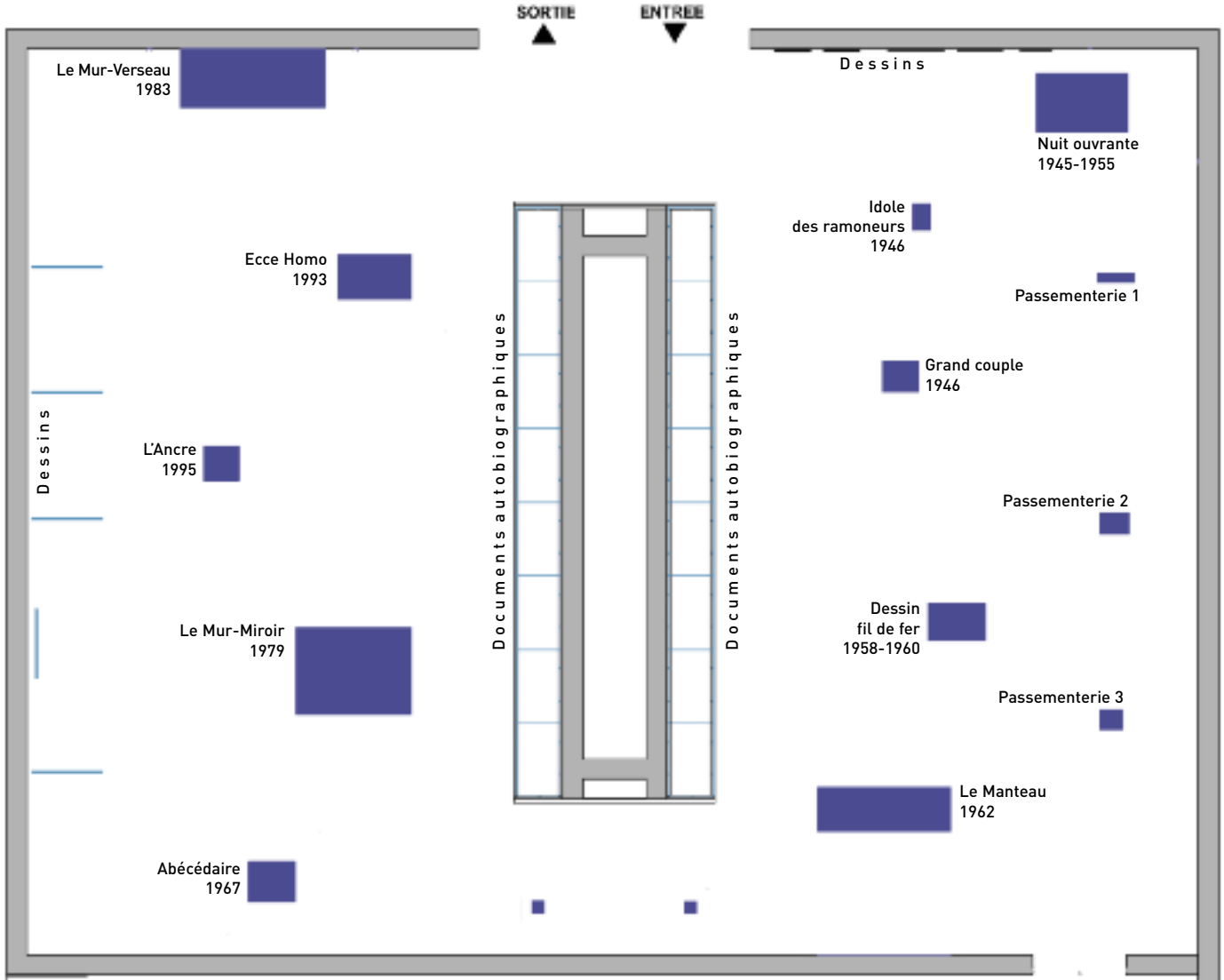
Étienne-Martin (1913-1995) a été identifié dès les années 1960 à ses *Demeures*, sculptures-habitats conçues pour être visitées en imagination par le spectateur. Dès 1984, le Centre Pompidou consacrait une exposition thématique à cet ensemble.

Ancien de l'Académie Ranson et du groupe Témoignage d'avant-guerre, Étienne-Martin a été un proche du peintre Alfred Manessier, du sculpteur François Stahly, de l'écrivain Henri-Pierre Roché et des architectes du groupe d'Oppède pendant la guerre. Remarqué ensuite par des critiques d'art aussi différents que Michel Tapié, Michel Ragon ou Alain Jouffroy, présenté par la Galerie Breteau dès 1938, puis par les galeries Couturier et Artcurial, Étienne-Martin a vite été reconnu à la fois comme un inventeur de formes hors pair, travaillant par prédilection le bois et le plâtre, et comme une personnalité singulière, marquée par l'enseignement de Gurdjieff et les philosophies ésotériques.

C'est à partir des souvenirs d'enfance liés à sa maison natale de Loriol, dans la Drôme, qu'Étienne-Martin reconnaîtra avoir construit son œuvre en établissant entre ses sculptures et cette maison des correspondances intimes. Fasciné par l'œuvre autant que par le personnage, Harald Szeemann fera de lui l'un des artistes-clés de sa section « Mythologies individuelles » à la Documenta 5 de Kassel en 1972.

Pour accompagner cette exposition, un ouvrage est publié aux Éditions du Centre Pompidou, sous la direction de Jean-Paul Ameline, commissaire de l'exposition, conservateur général du Patrimoine.

PLAN DE L'EXPOSITION



3. REPÈRES CHRONOLOGIQUES

extrait du catalogue de l'exposition, par Doïna Lemny

1913

Étienne-Martin naît le 4 février 1913 à Loriol, dans la Drôme. «Quand suis-je né? Il y a vraisemblablement plusieurs naissances. Ne sommes-nous pas nés avec le début du monde¹?»

Son père, greffier, est mobilisé l'année suivante et Étienne-Martin passe ses premières années entre sa mère et sa grand-mère, dans sa maison natale, qui deviendra plus tard sa source d'inspiration la plus originale: «Toutes ces années d'enfance [après 1914] furent habitées par l'angoisse de ma mère. C'était un climat très particulier, un monde incontestablement clos, qui a sans doute beaucoup influé sur mon caractère. Cette vie, dans ses habitudes, était très régulière, et je garde une certaine nostalgie de ce rythme lent. Mes proches étaient ma grand-mère, des voisines et les parents de mon père, qui vivaient à cinquante kilomètres de Loriol, à Romans².»

1918

Retour de son père du front. C'est avec lui que l'enfant visite pour la première fois la totalité de la maison familiale.

1923

Commence ses études secondaires au lycée de Valence (jusqu'en 1927): son père lui donne à lire *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, et les poèmes de Gérard de Nerval, qui, malgré son jeune âge, le marquent profondément: «L'œuvre de Gérard de Nerval, dont de nombreux passages me semblaient singulièrement difficiles, a produit sur moi un effet magique. Je tentais sans y parvenir de comprendre ce que portait cette musique des mots, ces éléments poétiques qu'on croit saisir et qui toujours vous échappent³.»

1925-1927

Lit beaucoup de poésie: Villon, Verlaine, Mallarmé, *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, et *Alcools*, d'Apollinaire. Il s'en souviendra avec nostalgie: «Je ne fus jamais un enfant comme les autres. Dans ma solitude, je me créais peu à peu une mythologie très particulière, qui m'est restée⁴.»

1928-1929

Après ses études au lycée de Valence, s'inscrit à l'École des beaux-arts de Lyon.

1930-1932

Rencontre à Lyon Marcel Michaud, écrivain, amateur d'art et fondateur de la galerie MAI, qui le présente à l'architecte et peintre Louis Thomas. Ces deux personnalités joueront un grand rôle dans la formation du jeune artiste, encore en quête de lui-même.

En classe de sculpture à l'École des beaux-arts de Lyon, il se lie avec le peintre Bertholle. *L'Homme qui marche*, de Rodin, installé dans la cour du palais Saint-Pierre, l'interpelle quotidiennement. Il visite fréquemment la section égyptienne du Musée des moulages de la faculté des Lettres. L'art égyptien restera pour lui un repère vers lequel il retournera souvent.

Il s'intéresse également à l'art grec: au musée Saint-Pierre, il peut admirer l'*Aphrodite à la colombe*, une koré en marbre du V^e siècle avant J.-C., sur laquelle subsistent des traces de polychromie.

1933

Obtient le Prix de Paris de l'École des beaux-arts de Lyon, doté d'une bourse de voyage dans la capitale. À Paris, il rencontre, par l'intermédiaire de Louis Thomas, l'architecte et critique musical Léon Reymond, avec qui il restera étroitement lié jusqu'à sa mort, en 1976. «Monsieur Reymond», comme l'appellent tous les jeunes artistes, est pour lui un mentor: il lui fait écouter des enregistrements de musique ancienne et contemporaine, dont Erik Satie, et le conseille dans ses lectures. Le jeune homme est attiré par la musique orientale, celle de l'Inde ou du Tibet.

Lit les ouvrages de René Guénon, un écrivain très apprécié de «Monsieur Reymond», qui lui fait rencontrer Marcel Duchamp.

Crée *La Sauterelle* en plâtre, une de ses rares sculptures, avec *La Femme debout* (1935), qui représente une silhouette féminine en pied.

Décide de travailler à l'Académie Ranson en tant que massier, dans l'atelier de sculpture dirigé (sous l'égide de Maillol) par Charles Malfray, qu'il admire : « Ce remarquable sculpteur, encore trop méconnu, ressemblait à Nerval, dont il avait la discrétion, la sensibilité et le talent⁵. » Il y côtoie François Stahly, qui l'a précédé à l'Académie Ranson, et qui deviendra un ami.

Se lie avec les peintres de l'atelier Bissière : Nicolas Wacker, Alfred Manessier, Jean Le Moal, Vera Pagava. S'installe dans un atelier qu'il loue au 11 rue du Pot-de-Fer, à Paris.

Réalise en plâtre l'*Idole peinte*, le *Petit Nu*, et un premier *Abécédaire*, très différent de celui qu'il sculptera en bois en 1967.

1935

Rencontre le peintre et architecte bessarabien Zelman Otchakovsky, qui deviendra aussi un ami proche.

Travaille le plâtre et la terre, rarement la pierre : « Je n'ai pas d'affinités avec le marbre ou la pierre⁶. »

Réalise ses deux premières sculptures sur le thème de la Nuit : *Femme assise (Nuit 1)*, en plâtre, et *La Nuit (Nuit 2)*, en pierre.

1936

Le groupe Témoignage est fondé à Lyon par Marcel Michaud.

La revue du groupe, *Le Poids du monde*, sera créée l'année suivante par Marcel Michaud, Léon Raymond, Louis Thomas et César Geoffray. Étienne-Martin les rejoint, ainsi que ses amis de l'Académie Ranson, les uns après les autres : Stahly, Bertholle, Manessier, Le Moal, Vera Pagava.

Les membres du groupe exposent séparément au Salon d'automne de Lyon, où Étienne-Martin expose un *Buste*.

1937

Service militaire à Strasbourg.

Exposition du groupe Témoignage au Salon d'automne de Lyon.

Parution, le 28 avril, du premier numéro du *Poids du monde*.

1938

Manifeste du groupe Témoignage, publié par Marcel Michaud dans le numéro 2 du *Poids du Monde*.

S'installe dans un nouvel atelier, au 7 de la rue du Pot-de-Fer, qui restera jusqu'à la fin de sa vie son lieu de travail.

Se marie à Paris avec l'artiste céramiste Annie Talboutier, rencontrée à l'Académie Ranson, qui lui donnera trois fils : Charles-Étienne, en 1938, Thierry, en 1940, et Éric, en 1945.

Première exposition parisienne du groupe Témoignage – Bertholle, Étienne-Martin, Manessier, Le Moal, Stahly, Wacker –, à la galerie Matières et formes, rue des Canettes, appartenant à René Breteau. Celui-ci se souviendra du moment où il les a découverts, réunis dans l'atelier d'Étienne-Martin : « Cela dura longtemps de parler et de regarder tant de choses si étonnantes, si étranges, si nouvelles, que [...] cette nuit-là, peut-être, j'ai recommencé d'espérer et de croire. [...] J'ai fait le vide dans ma boutique et leur ai donné les cimaises pour d'inoubliables succès⁷. »

1939

Présente *La Sauterelle* et *Le Nœud* à la deuxième exposition du groupe Témoignage à Paris, à la galerie de René Breteau, qui sera transférée vers la fin de l'année rue Bonaparte.

Zelman Otchakovsky obtient une commande pour préparer à Paris le plafond du pavillon de la France à l'Exposition universelle de New York. Le thème en est « l'arbre généalogique des vins de France ».

Seuls Jean Le Moal, Zelman Otchakovsky et Jean Bertholle partent à New York pour l'installation.

À la déclaration de guerre, Étienne-Martin est mobilisé et part sur le front.

1940

Il est fait prisonnier et interné en Allemagne, au Stalag 6 B : « C'est un temps qui vous oblige au contact avec les autres, et qui paradoxalement vous met face à vous-même. J'ai eu très peur, ce qui vide l'imagination. Et puis, jusque-là, je n'avais guère eu de contacts avec la nature, les plantes, les bêtes. Cette fois, j'étais près de Hanovre, non loin de la frontière hollandaise, dans un paysage de tourbières très mélancolique. J'y suis resté toute une année. Dans cette situation je me trouvais mis au pied du mur, avec des paysans, des plantes, et je pense que cette expérience me fut en définitive bénéfique. Je n'avais pas encore fait la jonction entre l'art dit traditionnel et l'art dit moderne, et il me semble que cela m'a aidé⁸. »

1941

Libéré, s'installe à Nyons, dans la Drôme, chez Zelman Otchakovsky.

Rejoint la communauté artistique d'Oppède, près d'Avignon, chargée de la reconstruction des villages abandonnés de la région. Leur manifeste proclame : « C'est un Atelier que nous voulons former, un immense atelier qui nous réunira tous : architectes, ingénieurs, sculpteurs, peintres, musiciens, artisans, tailleurs de pierre, maçons, charpentiers, etc. Toutes les corporations, tous ceux qui créent et construisent avec un idéal, tous ceux qui veulent l'œuvre d'art, sans but intéressé, tous ceux qui veulent la grandeur éternelle de l'art français⁹. »

En septembre, participe à la décoration de l'Eden-Bar, à Marseille, avec Hérold, Stahly, Zehrfuss, Zelman Otchakovsky, ainsi qu'au projet d'extension de Cavaillon.

1942

Continue à travailler à Oppède, dans la communauté animée par l'architecte Bernard Zehrfuss, en compagnie de Zelman Otchakovsky, auquel se joint François Stahly.

Réalise le *Grand jeu d'échecs* en plâtre, avec des pièces de dimensions humaines.

Taille *La Nuit d'Oppède (Nuit 3)*, en bois de châtaigner.

Apprend la mort de sa mère.

1943

Retour à Dieulefit, dans la Drôme, où il rencontre l'écrivain et collectionneur Henri-Pierre Roché et le peintre Wols (Wolfgang Schulze).

Sculpte dans une sablière de Beauvallon *La Vierge au sable*, haute de huit mètres, aujourd'hui effacée par les intempéries.

Sculpte, en plâtre, *Vierge et enfant* et *Le Commandant N.*

1944-1947

Son épouse Annie, artiste céramiste, est invitée par le beau-frère d'Alfred Manessier à travailler à Mortagne-au-Perche, dans l'Orne. Étienne-Martin s'y installe avec elle.

Privilégie le travail du bois. Réalise ainsi plusieurs *Pietà*, en orme et en cèdre, le *Dragon* en tilleul et le *Grand couple* en aulne. Commence à sculpter la *Nuit ouvrante*, qu'il terminera en 1955.

Portrait de mon père, en plâtre, témoigne d'une triste période de deuil et de recueillement : sa mère est morte en 1942, et son père en 1945.

Henri-Pierre Roché l'encourage dans sa création : « Tu as raison d'exposer la tête *Nougarède*¹⁰. Galerie de France est bien. Dommage pour "*la femme en bois*"¹¹. "*La Main*"¹² sera belle. [...] Lu un énorme ouvrage de Marie Bonaparte (freudien) sur Edgar Poe. [...] (Peu importe que tu tardes pour aller voir Brancusi, et Marembert et la galerie René Drouin ! Fais ça tranquillement à ton heure)¹³. » Réalise en même temps *Idole des Ramoneurs (Le Soleil)*, en fer et cuivre, qui lui ouvre d'autres perspectives, vers l'assemblage.

Rencontre le critique Michel Tapié.

1947

Retour à Paris vers la fin de l'année.

Rencontre Henri Michaux et Jean Dubuffet, par l'intermédiaire d'Henri-Pierre Roché. Fait aussi la connaissance de Gurdjieff, dont il fréquentera la communauté : « J'ai trouvé chez lui quelque chose d'étonnant. Étonnant pour moi, en tout cas. Je me suis aperçu qu'il a établi, qu'il m'a fait toucher des possibilités de liaisons en moi. Elles existaient avant, bien sûr, mais elles restaient tellement cachées que je ne les découvrais pas. Si bien que mon existence oscillait entre des moments de bonheur et des moments de vacuité, d'envahissement¹⁴. »

Fidèle à l'enseignement de Gurdjieff, Étienne-Martin trouve auprès de lui un milieu propice à la méditation : « C'était un contact d'écoute. Dans le fond, il ne fallait pas essayer de comprendre... Et d'ailleurs je n'ai jamais vraiment essayé. Il s'agissait d'être là dans une écoute la plus grande possible. Quand je sculpte, c'est un peu pareil : il n'y a jamais eu pour moi de séparation entre sculpture et écoute¹⁵. »

Achève *Paysage*, une sculpture en plâtre et métal commencée en 1936-1937.

1948

À Paris, vit quelque temps chez Henri-Pierre Roché, qui lui fait lire son roman *Jules et Jim* à l'état de manuscrit, et qui l'amène chez Brancusi. « J'ai rencontré quelquefois Brancusi, dit-il ; mais j'ai surtout vécu parmi ses œuvres chez Henri-Pierre Roché¹⁶. »

Retrouve l'architecte Paul Herbé, rencontré à Oppède.

Reçoit le prix Blumenthal.

1949

Commence une série d'assemblages de tissus et de divers matériaux souples, qu'il intitule *Passenteries 1, 2 et 3*. Elles seront acquises en 1982 par le Musée national d'art moderne. Elles constituent l'étape la plus secrète, la plus intime, vers ce que seront ses *Demeures*, qui prendront forme dix ans après.

Réalise une série de portraits.

Commence à exposer au Salon de la Jeune Sculpture, créé par Denys Chevalier, Raymond Cogniat et Pierre Descargues, où il sera présent régulièrement jusqu'en 1962.

Collabore avec François Stahly à des projets décoratifs pour le Salon des arts ménagers, à Paris.

1950-1951

Deviens membre du comité du Salon de la Jeune Sculpture.

Sculpte en bois peint *La Julie*, que le Musée national d'art moderne acquerra en 1981. Par la suite, plusieurs de ses importantes sculptures seront polychromes : « C'est très tentant de peindre les choses, parce que c'est plus gai. [...] Dans le déroulement de l'histoire, les sculptures étaient peintes, c'est un fait, alors si vous avez le désir de les peindre, peignez-les. [...] Vous savez, mettre de la couleur, c'est une très vieille idée que j'avais eue dans une sculpture en 1935¹⁷. »

Poursuit la série des *Nuits* avec *Petite nuit peinte* et *Nuit Nina*.

Taille en bois de tilleul *Tête aux mains (La Coupe)* et en réalise une version en plâtre de dimensions différentes.

En souvenir du maître, décédé en 1949, sculpte en plâtre la tête de Gurdjieff, *Portrait de Monsieur G.*

Expose pour la première fois au Salon de mai. Il continuera de le faire régulièrement jusqu'en 1965.

1952-1953

Obtient une mention au concours international « The Unknown Political Prisoner », organisé par l'Institute of Contemporary Arts de Londres en 1952, pour son *Prisonnier politique inconnu* en plâtre.

Selon Michel Ragon, il présente pour la première fois *La Julie* à la galerie Colette Allendy.

Réalise une *Étude pour un projet d'église* à Bron-Parilly (Lyon).

Le critique Michel Tapié, qui apprécie l'œuvre d'Étienne-Martin, reproduit le *Grand couple* dans son livre *Un art autre*, et le place à l'entrée de la galerie Rive droite. Pour Michel Ragon, « le *Grand couple* marque une étape importante, très importante dans la trajectoire d'Étienne-Martin, car c'est la première de ses œuvres qui fut exposée d'une manière spectaculaire. Nous avons été quelques-uns à découvrir Étienne-Martin grâce à cette puissante sculpture vigoureusement sexuée dès 1946, exposée en permanence par Michel Tapié à la galerie Rive Droite¹⁸. »

1954

Participe à la 9e Triennale de Milan.

Alternant le travail du bois et du plâtre, sculpte en chêne le *Portrait de Darthea Speyer*, et donnera la *Tête d'Alma* en bronze à la galeriste.

Sculpte aussi en bois *Anémone*, actuellement au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, et *Hommage au Bernin*, acquis par le Stedelijk Museum d'Amsterdam.

Réalise dans un bloc de lave la cuve du baptistère de l'église d'Audincourt, installée dans une chapelle dont les vitraux sont conçus par Jean Bazaine.

1955-1956

Est nommé professeur à l'École des arts appliqués, à Paris.

Intense période de création. Il travaille surtout sur une déclinaison des couples : *Petit couple*, en plâtre, *Couple (L'Autre est l'un)*, en pierre tendre, *Couple d'eux*, en bois de frêne, *Couple rouge*, en bois, *Couple-Goudron*, en bois et goudron : « Dans mes sculptures inspirées par le Couple, je ne cherche pas à exprimer le conflit, mais le moment tout à fait rare où deux êtres peuvent se rencontrer¹⁹. »

Participe régulièrement aux salons (Salon de mai et Salon de la Jeune sculpture), et à des expositions collectives, dont l'Exposition internationale de sculpture contemporaine, organisée en juin-juillet 1956 au musée Rodin, où il présente « l'un de ses couples, massif, puissant et opaque²⁰ » : *Couple d'eux*.

Reprend le thème des nuits, sculpte une *Petite nuit* en bois et achève la *Nuit ouvrante* en tilleul, chêne et sapin. Il dira à propos de celle-ci : « Vous quittez bien chaque matin en vous réveillant le domaine de la nuit avec tous les rêves que cela implique. C'est étonnant ! Un homme que j'admire inconditionnellement pour cela, c'est Nerval. On n'oublie pas les rêves [...]. La sculpture, c'est toujours un fragment de nuit, mais c'est aussi un fragment de jour, mais enfin la nuit est une chose très étonnante, parce qu'il y a le rêve, vous basculez dans un monde un peu autre, le temps n'est plus le même, vous vous mouvez dans un univers tout à fait extraordinaire²¹. »

Réalise *Hommage à Lovecraft*, qu'il présente en 1956 au Salon de la Jeune Sculpture, et dont il déclarera qu'il est à l'origine des *Demeures*: «Lorsque j'ai fait la première demeure, au fond c'était l'organisation de ces chambres les unes par rapport aux autres que je retrouvais comme un fantôme. Mais en réalité, il y avait eu avant elle "L'Hommage à Lovecraft"²².»

Alain Jouffroy publie pour la première fois un entretien avec l'artiste dans la revue *Arts*²³, dans lequel il aborde presque tous les thèmes qui préoccupent le sculpteur: «Tout homme doit s'écouter. Il ne doit pas se préoccuper de ce qui est l'extérieur de son œuvre, sa forme. Elle viendra seule.»

1957

Sa collaboration avec Stahly continue: tous deux s'associent avec les sculpteurs Jacques Delahaye et Antoine Poncet pour réaliser les vitraux de l'église de Baccarat.

1958

Rencontre Frances McCann²⁴, qui exposera *Demeure 3* en 1960, à la Rome-New York Art Foundation, sa galerie de l'île Tiberina, à Rome.

En collaboration avec son ami François Stahly, crée le plafond et le mur sculpté de la Chapelle du Saint-Sacrement pour le Pavillon pontifical de l'Exposition universelle de Bruxelles.

Rencontre Marie-Thérèse le Balc'h, qu'il épousera en 1975.

Commence son travail sur les *Demeures*, avec *Demeure 1* en plâtre (1958), constituée de quatre éléments et *Dessin fil de fer (Étude pour Demeure 1)* (1958-1960), bientôt suivies de *Demeure 2* en plâtre (1959) et *Dessin fil de Fer (Étude pour Demeure 3)* (1960).

Reprend la taille directe du bois: *Le Cri*, en tilleul, *La Pince à linge*, en ébène.

1960

Devient membre du Comité du Salon de mai, où il expose depuis 1951.

Commence à donner des cours de sculpture, l'été, à l'École américaine de Fontainebleau. La galeriste Frances McCann présente *Demeure 3* à Rome.

La galerie Breteau, à Paris, organise du 25 novembre 1960 au 5 janvier 1961 la première exposition personnelle d'Étienne-Martin, «Les Demeures», où sont montrées les trois premières *Demeures*.

Les critiques les plus en vue publient des articles sur sa création, dans laquelle les *Demeures* prennent une place importante. Pierre Descargues, par exemple, souligne dans «*Étienne-Martin: sculpteur de maisons, architecte de sculptures*²⁵» le lien privilégié existant chez lui entre la sculpture et l'architecture.

Pierre Guéguen, dans *Aujourd'hui. Art et Architecture*²⁶, passe en revue les thèmes essentiels de sa sculpture, et Michel Ragon signale la nouveauté et la richesse de son travail: il espère qu'elle fera l'objet d'une rétrospective, qui «sera, lorsqu'elle aura lieu, un événement artistique capital²⁷».

Le marchand Michel Couturier, qui s'est intéressé, entre autres, à Brancusi, Fautrier et Wols, décide de faire couler en bronze plusieurs *Demeures*, lesquelles n'existaient jusque-là qu'en plâtre. Avec l'accord de l'artiste et en association avec les galeries Breteau et Givaudan, Michel Couturier entreprend de couler en bronze d'autres œuvres – qui, sans cela, auraient pu disparaître, comme ce fut malheureusement le cas pour *Hommage à Lovecraft*.

1961

Jean-Marie Drot réalise le premier film sur Étienne-Martin, *Voyage au pays des Demeures avec Étienne-Martin*.

Cette année est marquée par la création de *Lanleff (Demeure 4)* – l'une des plus importantes de la série, inspirée par la visite d'une église bretonne: «C'est une vieille chapelle dans les vieilles Côtes du Nord, dans un paysage qui s'appelle Lanleff, du reste, et c'était une église circulaire, dont il ne reste évidemment que la partie centrale et puis le déambulatoire, très beau²⁸.»

1962

Le 15 mai, la galerie Breteau consacre une exposition à la dernière *Demeure* en date: *Le Manteau (Demeure 5)*. À cette occasion, Étienne-Martin conçoit un catalogue sur ce thème. Avec cette œuvre, Étienne-Martin se crée un véritable blason, qui restera dans les mémoires. Complexe, *Le Manteau (Demeure 5)*, constitué d'étoffes, passementeries, cordes, anneaux métalliques, cuir, est le symbole le plus cohérent et lumineux de l'identification de l'artiste à son œuvre. «*Le Manteau*, c'est véritablement une demeure. Pensez à l'escargot, la tortue, le homard. Il y a tellement de manteaux admirables: les manteaux de berger, de chaman, des différents cultes [...] et puis notre peau, c'est un manteau²⁹.»

Cette exposition attire l'attention de la critique, qui salue la nouveauté de l'œuvre, «l'un des hauts-faits de la saison picturale», selon Pierre Restany, qui s'interroge : «De quelle steppe d'Asie Centrale, du Turkestan, Khorassan ou de l'Afghanistan, de quel artisanat du nomadisme des hautes époques est issu ce chef-d'œuvre au rituel obscur. [...] L'œuvre qu'il construit patiemment, hors de tout éclat superflu, est une œuvre totale³⁰.»

1963-1964

Reçoit le Prix William and Noma Copley Foundation.

Harald Szeemann organise sa première rétrospective à la Kunsthalle de Berne, où il présente vingt-neuf œuvres. Sur la couverture du catalogue figure *Le Manteau (Demeure 5)*. L'exposition sera présentée au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Stedelijk van Abbe-Museum d'Eindhoven jusqu'en mars 1964. Sur la couverture du catalogue des deux dernières expositions figure le *Soleil (Demeure 8)*, sculpté cette même année dans une souche de tulipier.

Un important article, richement illustré, publié dans *L'Œil* sous la signature de Luce Hochtin, présente l'œuvre d'Étienne-Martin : «Il n'y a pas de hiatus entre toutes ces sculptures, créées avant ou en même temps que les *Demeures* et les *Demeures* elles-mêmes. Les unes et les autres sont les expressions diverses et complémentaires, non contradictoires, d'une totalité ouverte et indéfinie comme un cosmos qui ne se laisse pas circonscrire par une désignation limitative³¹.»

Les *Demeures* continuent à attirer l'attention de plusieurs critiques d'art, qui essaient de les rattacher à quelque courant de pensée contemporain de leur création. Pierre Volboudt les voit ainsi comme «un refuge au plus inextricable de son angoisse, un nœud même de ses anxiétés. Avec rage, avec une agressive délectation, il pétrir, défonce l'informe, cette matrice de tous les possibles. Il fore, il fouille, s'enfonce dans l'épaisseur sans issue, sans espoir³².»

Parallèlement à la réalisation des *Demeures*, continue à travailler sur les racines et sculpte *Le Cri*, en bois de platane, *Janus ou Vie et Mort*, en bois de poirier, *La Cervelle* et *Petite Demeure*, en bois de tilleul, *Le Bec* et *Petite Fleur*, en bois d'arbre fruitier.

1965

Jean Dyréau organise au Palais des beaux-arts de Bruxelles une exposition rétrospective présentant dix-sept œuvres : quinze bronzes de la collection Michel Couturier, et deux *Demeures* originales : *Opéra* et *Le Manteau*, auquel il consacre un long commentaire : «La demeure la plus surprenante, la plus insolite, est certainement la *Demeure no 5* ou *Le Manteau*, sculpture qui colle littéralement à la peau, tunique de Nessus, marquée du signe de la naissance, qui ne détruit pas, mais qui protège, résout des antagonismes, réconcilie l'eau et le feu, l'humilité et l'orgueil, qui réchauffe et qui rafraîchit. Lorsque je me souviens d'Étienne-Martin, revêtu de ce vêtement de roi et de franciscain, cette chasuble ornée de signes cabalistiques, je songe au "Protecteur protégé", celui avec lequel – selon un aveu de Harold Szeemann – on se sent bien, celui qui connaît le grand secret³³.»

L'exposition est saluée par la critique, notamment Roger Van Gindertael, qui publie deux articles, «Le grand œuvre d'Étienne-Martin³⁴», et «Le grand œuvre d'un sculpteur alchimiste : Étienne-Martin³⁵». Plusieurs expositions personnelles à Genève, Zurich, New York, et deux autres simultanément à Paris, à la galerie Breteau et à la galerie Couturier, très bien accueillies par la presse : «Aujourd'hui, où tout tend à enfermer l'homme dans un clapier fonctionnel, Étienne-Martin, réfutant le "poème de l'angle droit", façonne quelque caverne baroque s'exfoliant en mille recoins, dépouille l'homme de ses conforats serviles et lui propose, se propose à lui-même d'abord un retour aux concrétions du songe, aux labyrinthes minéraux, entre lesquels puisse fleurir la méditation, une descente aux galeries à claire-voie de la recherche intérieure. [...] Une *Demeure* d'Étienne-Martin, c'est tour à tour un tonneau de Diogène secoué par les rires dionysiaques, un bathyscaphe immergé dans les eaux mères de la Psyché, l'ancre d'un Silène menant la ronde des Ménades du songe³⁶.»

Continue la série des *Demeures* avec *Petite demeure (Demeure 10)* en plâtre (en quatre éléments), *Petite demeure*, *Tu-y-as*, en bois de thuya, *Petit abécédaire*, en bois et ficelle, *Le Sphinx*, en bois.

Crée le mur de cubes en béton de la centrale EDF des Renardières, en Seine-et-Marne.

Présentation des quatre premières *Demeures*, en bronze, sur le parvis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, pendant l'hiver 1965-1966.

1966

Participe à la Biennale de Venise avec quinze œuvres, dont *Le Manteau*, qui entrera dans les collections du Centre Pompidou dix ans plus tard.

Reçoit, avec l'artiste danois Robert Jacobsen, le Grand Prix international de sculpture.

Alain Jouffroy annonce la présence d'Étienne-Martin à la Biennale comme le signe de l'arrivée d'une

nouvelle génération : « Je veux vous parler d'Étienne-Martin, locomotive des forêts vierges, bûcheron de l'occultisme, chantre de la nature, hercule bon enfant, poète des grottes, des souches d'arbres, des montagnes et des accouplements alchimiques³⁷. »

Cette distinction marque la consécration internationale de l'artiste, reconnu également par des historiens et critiques d'art de renom. Giuseppe Marchiori conclut ainsi : « Jacobsen et Étienne-Martin sont désormais deux sculpteurs "classiques", comme Rodin et Bourdelle, inspirés par le fer, par le bronze, par la pierre, par le bois. »

Rétrospective au Musée d'art et d'industrie à Saint-Étienne.

Suivent d'autres *Demeures* en bois : *Opéra (Demeure 9)*, réalisée à partir d'une racine d'acacia, *Demeure (Étude)*, en bois d'ébène, *Demeure 10 (Étude)*, en bois de thuya.

1967

Reçoit le Grand Prix national des arts à Paris.

Une version en bronze de *Lanleff (Demeure 4)* est installée pendant dix jours place Saint-Germain, dans le cadre du Festival Saint-Germain-des-Prés. De toutes les sculptures qu'il taille en bois durant cette année (*Personnage 3, Demeure 10, Tête de Béatrice*), l'*Abécédaire*, comportant plusieurs essences, est une œuvre majeure : « L'*Abécédaire*, c'est un temple. Dans un temple, tout est signifiant. Mon problème, c'est que chacune de mes sculptures ne soit pas une chose gratuite et isolée. Tout ce que j'ai fait est une préparation à cette chose dont j'ignore encore la figuration. L'*Abécédaire*, c'est une maison avec ses espaces³⁸ ». La même année, la galerie Claude Givaudan publie *Abécédaire et autres lieux*, un livre-objet en carton édité en coffret, à 1204 exemplaires (dont certains seront montés sur plaquettes de bois). Le château de Ratilly (Yonne) organise une exposition associant Étienne-Martin et Vieira da Silva, deux artistes contemporains qui utilisent des techniques différentes. Le fait est remarqué dans la presse : « Pourtant, à y regarder de plus près, sans qu'existe aucune identité, on peut découvrir une analogie entre les étages multiples et palpitants de telle *Ville blanche* et les percées successives de certaines *Demeures*, comme *Hommage à Lovcraft*. Dans l'un et l'autre cas, l'espace s'organise en alvéoles, recèle ou découvre les éléments d'un rucher bruissant de présences ou de souvenirs³⁹. »

1968-1969

Est nommé chef de l'atelier d'art monumental de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, fonction qu'il assume avec beaucoup de passion et qui lui permet de participer aux débats sur l'art contemporain : « J'ai été professeur à l'École des beaux-arts de Paris et j'ai eu beaucoup de plaisir à participer à ces questions contemporaines ; mais je trouve que les réponses fonctionnent sur toute l'histoire de l'art ; elles ne sont pas confinées aux temps modernes. Les racines évoluent à travers l'histoire et le monde. On est évidemment calfeutré dans son temps, mais cela explose de partout⁴⁰. »

Le numéro de novembre 1968 de la revue *Jardin des arts* publie un long article de Michel Ragon sur Étienne-Martin présentant ses œuvres les plus originales et surtout son influence sur la jeune sculpture contemporaine. « Aussi, écrit-il, nul n'était plus indiqué que lui de prendre la succession d'Adam à l'École des beaux-arts. D'autant plus qu'il avait été de 1958 à 1960 professeur à l'École des arts appliqués et qu'il est toujours professeur de sculpture à l'école américaine de Fontainebleau (depuis 1958)⁴¹. »

Travaille en parallèle ses *Demeures*, en plâtre et en bois. Il continuera cette série jusqu'à la *Demeure 20* (1983), « long dédale, [dans lequel] il descend à la rencontre de ses propres ténèbres. Ces cages souterraines sont bien différentes des cabinets de méditation scellée où Rembrandt enfermait ses solitaires. C'est ici le repaire d'un emmuré volontaire qui, pour avoir suivi trop à la lettre l'antique consigne du poète, "coelum tueri", aveuglé par les obscurités qu'il découvre partout, cherche asile et se terre dans un enfer viscéral⁴². »

Réalise, en bois, *Amandier, La 21e Lame du tarot (Demeure 11)*, *Le Passage ou La Tour des ombres (Demeure 12)*. *La Ribambelle* (1969) l'amène à poursuivre l'assemblage de divers matériaux (fer, bois et caoutchouc).

« Mais au fond, tous les matériaux sont disponibles. [...] Un jour, j'ai fait une sculpture [*La Ribambelle*] avec des anneaux que j'avais récupérés sur les quais. J'étais enchanté de les avoir, de jouer, de les mêler à du caoutchouc et à toutes sortes de choses colorées⁴³. »

1970-1971

Publication aux Éditions de La Connaissance, à Bruxelles, de la première monographie consacrée à l'ensemble de son œuvre par Michel Ragon. Elle est saluée par plusieurs articles dans la presse.

Luce Hochtin relève que « cet ouvrage comble une lacune. [...] C'est là sans doute encore l'un des aspects de la situation paradoxale, très justement soulignée par l'auteur, d'un artiste et d'une œuvre longtemps méconnus⁴⁴. »

Le 31 mars 1971, il est élu à l'Académie des beaux-arts de Paris.

1972

Rétrospective au musée Rodin, à Paris, présentant les œuvres majeures de l'artiste. L'exposition est accompagnée d'un catalogue dont le texte principal est signé par Jacques Lassaigne. Nombreux échos dans la presse, soulignant que justice y est rendue à un artiste qui «se montre très respectueux des lois de la nature, si l'on en juge par la manière dont il travaille le bois. [...] De même qu'Étienne-Martin a profondément renouvelé la conception de la sculpture en bois, de même un autre de ses apports les plus positifs à l'art contemporain est l'idée de sculpture habitable⁴⁵».

Harald Szeemann, le commissaire de la Documenta 5, à Kassel, l'invite à exposer dans la section «Mythologies individuelles», aux côtés, notamment, de Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Robert Filliou, Jean Le Gac et George Brecht. Il choisit de montrer *Le Manteau*, les trois *Passementeries*, ainsi que trois catalogues conçus par l'artiste pour les galeries Breteau et Givaudan : *Les Demeures* (1960), *Le Manteau* (1962) et *Abécédaire et autres lieux* (1967)

1973-1975

Se consacre aux études préparatoires pour une commande publique, *Les Terrasses de la terre et de l'air* (*Demeure 20*), qui seront installées à Clermont-Ferrand en 1989.

Dans un entretien publié dans *Chronique de l'art vivant*⁴⁶, «Le grand jeu d'Étienne-Martin», l'artiste s'explique sur l'origine des *Demeures* en revenant sur l'histoire de son enfance à Lorient.

1977

Dans *Connaissance des arts*, François Nourissier souligne la tendance obsessionnelle de l'artiste à «recomposer inlassablement la maison abandonnée, l'enfance et la sécurité perdues. De sorte que, parti du rêve d'une sculpture qui ne se contenterait pas de solliciter qu'on tournât autour d'elle, mais inviterait ses spectateurs à entrer dedans, Étienne-Martin se retrouve, vers les années 1955-1960, en train d'inventer ses structures "habitables", ces tabernacles géants, [...] réceptacles de toutes les peurs, de tous les fantasmes, de toutes les imaginations projetés par une enfance sur une vie d'homme⁴⁷». Le Centre d'art plastique contemporain Artcurial expose ses œuvres en permanence. Un lien étroit s'établit avec le directeur de la galerie Artcurial, que l'artiste autorise à réaliser des bronzes d'après les sculptures originales. Cette collaboration est saluée par André Parinaud, qui apprécie l'œuvre d'Étienne-Martin, «totémique, singulière, radiante, dérangeante [qui] nous plonge au cœur de vérités fondamentales et telluriques⁴⁸.»

1978-1979

Récupère un châtaigner, qu'il utilise comme matériau pour plusieurs œuvres, dont *Le Fil du temps* (*Demeure 14*), en 1978, et *Le Mur-Miroir* (*Demeure 15*), en 1979, l'une des plus importantes de la série des *Demeures*, que le Centre Pompidou acquerra en 1982.

Dans un entretien accordé à Jean-Marie Drot en 1979, il s'efforce d'expliquer son travail sur cette *Demeure* creusée d'alvéoles : «Je procède sur ces choses-là un peu comme un sorcier sur une poupée de cire [...], je trouve les endroits essentiels pour moi⁴⁹.» En peignant certaines parties de ce «labyrinthe», il insiste sur la signification de chacun des espaces de la maison de son enfance : «Quand j'ai fait *Le Mur-Miroir*, j'ai désiré mettre de la peinture pour marquer la chose qui était interne et qui ressortait de l'autre côté sur l'externe. Là encore, la couleur était une sorte de panneau indicateur⁵⁰.»

1980-1981

Installation de la *Demeure 1* en bronze dans le Jardin de sculptures en plein air créé par la Ville de Paris sur le quai Saint-Bernard.

Alterne le travail du bois – *Le Bouclier du temps* (*Petite Demeure*), *Fleur de terre*, *Les Fantômes* – et du plâtre – *Le Puits-Fontaine* ou *La Maison de l'Est* (*Demeure 17*) – avec l'utilisation d'autres matériaux, comme le maillechort, dans *Celle qui veille* (*Demeure 16*). Parallèlement, il revient aux assemblages, ainsi dans *L'Univers maternel* (*Demeure 18*), (contreplaqué, cordes, miroirs et métal).

1982

Publication aux Éditions Herscher, à Paris, du livre *Les Demeures-Mémoires d'Étienne-Martin* par le poète et essayiste Dominique Le Buhan, avec qui l'artiste entretiendra un dialogue pendant plusieurs années. Continue à expérimenter différents matériaux, notamment dans *Le Mur-Verseau* (*Demeure 19*), constitué de diverses étoffes et passementeries, mousse de polyester, carton, papier, aluminium et brosses en poils de nylon. «J'ai fait ça comme les passementeries. Je trouve que l'étoffe, c'est une chose absolument magnifique. Quand j'ai une étoffe bleue, elle se retrouve automatiquement, je ne suis pas obligé de la peindre, elle est, elle est. Quand je veux la faire passer dans une autre couleur, je rajoute un autre matériau⁵¹.» *Le Mur-Verseau* entrera en 2009 par donation dans les collections du Centre Pompidou.

1983

Cesse d'enseigner à l'École nationale supérieure des beaux-arts.

Continue à travailler à son atelier de la rue du Pot-de-Fer et privilégie le bois (*Fleur marine, La Vrille, La Ruine, Nautilus, Alléluia, Couple*).

Poursuit le travail sur les *Terrasses de la terre et de l'air (Demeure 20)* : « Je l'ai conçue en quatre morceaux parce que je pensais installer dessus la *Demeure 10*, mais ceci prenait des proportions telles que ça n'a pas été poursuivi... J'ai mis sur cette *Terrasse de la terre* la grande coupe supérieure, qui symbolise très exactement la *Terrasse de l'air*⁵². »

1984

Le Centre Pompidou consacre une exposition à l'ensemble des *Demeures*. Dans le catalogue, Dominique Bozo, directeur du Musée national d'art moderne, précise qu'il ne s'agit pas d'une rétrospective, mais d'une exposition thématique : « C'est donc

autour de la mémoire et du lieu, du cheminement de l'une dans l'autre. En cela, cette expérience est plus initiatique qu'ésotérique ou hermétique, comme on l'a souvent supposé⁵³. »

Le Centre d'art plastique contemporain Artcurial présente ses sculptures en bois, matériau récurrent chez Étienne-Martin : « Partie intégrante de son Grand Œuvre, les *Racines* comportent une troublante originalité : celle d'un échange entre la nature et la main de l'artiste mue par la technique. Elles ont leur place dans la *Demeure immatérielle* au même titre que les *Nuits* ou que les *Couples*, issus d'une veine dite plus classique⁵⁴. »

Le Musée des beaux-arts et de la dentelle de Calais organise l'exposition « Étienne-Martin. Sculptures-Passementeries », où sont présentées la majorité de ses œuvres en tissu.

Reçoit le Nabutaka Shikanai Special Prize décerné par l'Utsukushi-ya-Hara Open Air Museum, à Hakone, au Japon.

1985-1986

Privilégie le bois peint et développe sa technique dans des œuvres comme *L'Athanor, L'Arbre-Regard, Le Cri 2, Rencontre, Les Fantômes, Le Collier de la nuit, L'Un l'Autre, La Mariée, Main rouge, La Tour des noces*.

Reprend un exercice déjà commencé : des « dessins spatiaux » en fil de fer.

1987

Exposition « Étienne-Martin : Sculptures. Œuvres de 1945-1985 » à la Maison départementale de l'innovation, à Clermont-Ferrand, de mars à avril 1987.

1988

Dans le cadre du festival d'Automne de Paris, Harald Szeemann organise une importante exposition des œuvres d'Étienne-Martin à la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Dans le *Petit Journal* de l'exposition, Harald Szeemann justifie l'installation des œuvres d'Étienne-Martin dans « cet espace sévère, mi-sacré, mi-militaire » : « Il n'y a plus grand contraste entre cette Demeure de Dieu classique et les *Demeures* d'Étienne-Martin, si romantiques et d'une monumentalité si intériorisée. [...] Quelle aventure d'opposer à ce passé d'angoisse et de mort du lieu des sculptures née de la foi dans le propre moi⁵⁵. »

1989

Inauguration de l'installation permanente, sur la place du 1er-Mai, à Clermont-Ferrand, des *Terrasses de la terre et de l'air (Demeure 20)*, en bronze blanc.

1990

Le 1^{er} juin, le Musée Saint-Roch d'Issoudun inaugure l'installation, devant son entrée, de *Puits-Fontaine ou La Maison de l'Est (Demeure 17)* (1981), en bronze. Cette œuvre a été attribuée à la ville d'Issoudun dans le cadre d'une commande publique du ministère de la Culture.

1991-1992

Étienne-Martin visite le domaine de Bois Orcan, appartenant à son ami Guy Landon, directeur d'Artcurial et vice-président de l'Oréal, pour décider avec lui de l'implantation d'un musée qui lui sera consacré, « L'Athanor », du nom du four des alchimistes. Il dessine un plan déterminant selon une logique personnelle (« les quatre premières *Demeures* étant disposées dans des sortes de conques, autour d'un plan d'eau de forme utérine, raccordé à la douve du château par un îlot⁵⁶ ») l'emplacement, dans le parc, de ses sculptures, dont les tirages en bronze ont été réalisés par Michel Couturier et Artcurial : un ensemble qui constituera, selon l'expression de Guy Landon, « une Demeure des Demeures ». Les sculptures y seront

installées au cours des années 1990, et le musée ouvrira en 2002, sept ans après la disparition de l'artiste. Publication aux Éditions Adam Biro d'une grande monographie Étienne-Martin comprenant des textes de Harald Szeemann, Dominique le Buhan, Michel Ragon et Jean-Christophe Ammann. Le musée de Valence organise une exposition des œuvres d'Étienne-Martin, de mai à septembre 1992. Plusieurs endroits de la ville sont investis par ses sculptures : le musée, qui présente aussi des dessins, l'hôtel de ville, la médiathèque, la Salle des Clercs et le Centre régional d'art contemporain. L'artiste participe avec beaucoup d'enthousiasme à des rencontres et des ateliers de création avec le jeune public. Un supplément au catalogue de l'exposition, *Bonjour, Monsieur Étienne-Martin*, rend compte de cette expérience unique.

1995

Le 21 mars, Étienne-Martin meurt dans son appartement parisien. Dans un article annonçant sa disparition, Geneviève Breerette définit son œuvre comme «le produit d'une discipline intérieure, d'une réflexion sur le temps ; le temps de l'homme dans le temps de l'histoire et au-delà, qui ne pouvait qu'abstraire le sculpteur des phénomènes d'actualité. Un sculpteur-philosophe qui a fréquenté, en athée, les mystiques comme Saint Jean de la Croix et Maître Eckart, et s'est nourri de la lecture du tao, ou de Gurdjieff⁵⁷». Publication du livre de Claude Mettra *Étienne-Martin en son lieu*, illustré par son fils Thierry et édité par Aréa.

2002

Ouverture du musée de l'Athanor à Bois Orcan (Noyal-sur-Vilaine), près de Rennes.

2008

En septembre, inauguration de la présentation au Musée d'art moderne de la Ville de Paris d'un ensemble de quinze œuvres d'Étienne-Martin, acquises grâce à une donation par L'Oréal. À cette occasion, Madame Marie-Thérèse Étienne-Martin décide de faire don d'une partie des archives de l'artiste au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

2009-2010

Le musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun organise une exposition «Étienne-Martin», présentée pendant près de deux ans, de mars 2009 à décembre 2010, et où figurent *Les Terrasses de la terre et du ciel (Demeure 20)*, appartenant au Fonds national d'art contemporain.

1. Le Buhan 1982 b, p. 42
2. Le Buhan 1982 b, p. 34.
3. Le Buhan 1982 b, p. 39.
4. Da Costa 1964, p. 88.
5. Ragon 1970 b, p. 32.
6. Rehm/Étienne-Martin 1992, p. 16.
7. Breteau 1976, p. 9 (témoignage du 9 février 1957).
8. Le Buhan 1982 b, p. 27.
9. Manifeste du groupe d'Oppède, cf. Dubbeld 2008 a, p. 300.
10. Probablement Le commandant N (plâtre).
11. Il s'agit sans doute de la Vierge et enfant (bois).
12. Fait-il allusion au plâtre Couple dans mains, sculpté en 1943 ?
13. Archives Étienne-Martin, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
14. Magazine littéraire, décembre 1977, no 131, p. 25.
15. Magazine littéraire, décembre 1977, no 131, p. 26.
16. Archives Marie-Thérèse Étienne-Martin.
17. Il s'agit vraisemblablement de l'Idole peinte réalisée en 1934.
18. Ragon 1991, p. 213.
19. Ragon 1972, p. 30.
20. Hoctin 1956. Il expose Couple d'eux en bois de frêne sculpté cette même année 1956.
21. Rehm/Étienne-Martin 1992, p. 28.
22. Étienne-Martin, « La demeure 20 », Clermont-Ferrand 1989.
23. Jouffroy/Étienne-Martin 1956, p. ? ?
24. La galeriste américaine Frances McCann créa et anima, dès 1957 à Rome, la Rome New York Art Foundation (RNYAF), avec son mari Giacinto Scelsi. Cette galerie fut un haut lieu de création et d'expérimentation artistiques, où passèrent Peggy Guggenheim, Michel Tapié, Giuseppe Ungaretti, Henri Michaux, Alexander Calder et d'autres.
25. Descargues 1960.
26. Guéguen 1960.
27. Ragon 1960, p. 52.

28. Rehm/Étienne-Martin 1992, p. 18.
29. Rehm/Étienne-Martin 1992, p. 14.
30. Restany 1962 b, p. 93.
31. Hoctin 1963, p. 42.
32. Volboudt 1964, p. 54-55.
33. Dypréau 1965, s. p.
34. Van Gindertael 1965 a.
35. Van Gindertael 1965 a.
36. Rey 1965, p. 68.
37. Jouffroy 1966, p. 139.
38. Cité par Rinuy 1972, 36.
39. Rey 1967, p. 97-98.
40. Chevrère/Étienne-Martin 1991, p. 25. 41. Jardin des arts, no 168, novembre 1968, p. 24.
42. Volboudt 1964, p. 55.
43. Le Buhan 1982 b, p. 76.
44. Hoctin 1970.
45. Boudaille 1972, p. 23.
46. Lebeer/Étienne-Martin 1974.
47. Nourissier 1977, p. 121.
48. Parinaud 1977, p. 33.
49. Drot 1979.
50. Chevrère/Étienne-Martin 1991, p. 23.
51. Étienne-Martin 1984, p. 87.
52. Étienne-Martin 1984, p. 88.
53. Bozo 1984, p. 3.
54. Le Buhan 1984, n. p.
55. Szeemann 1988, p. 2.
56. Landon 2002, p. 3.
57. Breerette 1995.

4. LES ŒUVRES EXPOSÉES

Nuit ouvrante, 1945-1955

Sculpture
Bois de tilleul, chêne et sapin - 110 x 158 x 100 cm
Achat 1961
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Grand couple, 1946

Sculpture
Achat 1968
Bois d'aulne - 220 x 63 x 53,5 cm
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Idole des ramoneurs, 1946

Sculpture
Cuivre, fer, fonte oxydés sur socle en bois de chêne -
215 x 46 x 32 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Passementerie I, 1949

Sculpture
Étoffes diverses, bois, verre, corne, métaux -
66 x 64 x 16,5 cm
Achat 1982
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Passementerie II, 1949

Sculpture
Étoffes diverses - 26 x 50 x 38 cm
Achat 1982
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Passementerie III, 1949

Sculpture
Verre - 22 x 40 x 34 cm
Achat 1982
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

La Julie, 1951

Sculpture
Achat 1981
Bois peint - 47 x 22 x 21 cm
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre, 1954

Dessin d'après «Booz»
Encre et gouache sur papier - 56 x 43,5 cm
Achat 1999
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre, 1956

Dessin d'après *Couple d'eux*
Feutre sur papier beige - 33,5 x 64 cm
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre, 1958

Dessin d'après *Nuit ouvrante*
Encre de Chine sur papier - 20 x 30 cm
Achat 1999
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Dessin fil de fer, 1958-1960

Étude pour *Demeure 1*
Sculpture
Dation 2009
Fil de fer, grillage - 135 x 100 x 64 cm
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre, 1961

Dessin d'après *Lanleff (Demeure 4)*
Encre, lavis d'encre et gouache sur papier - 55 x 43 cm
Achat 1999
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Le Manteau, 1962

Sculpture
Tissus, passementeries, cordes, cuir, métal, enveloppe
en toile de bâche et cuir
250 x 230 x 75 cm
Achat 1973
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Abécédaire, 1967

Sculpture
Bois et fer - 151 x 81 x 70 cm
Achat 1973
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (recto), 1972-1992

Feutres de couleur et encre sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (verso), 1972-1992

Feutres de couleur et encre sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (recto), 1972-1992

Feutres de couleur sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (recto), 1975-1992

Feutres de couleur et crayon sur papier - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (verso), 1972-1992

Feutres de couleur et encre sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (verso), 1975-1992

Feutres de couleur et encre sur papier - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (recto), 1979

Feutres de couleur sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Le Mur-Miroir, 1979

Sculpture
Bois de châtaigner peint et caoutchouc - 131 x 200 x 150 cm
Achat 1982
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre (verso), 1979

Feutres de couleur sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Sans titre, 1980

Feutres de couleur sur papier vélin - 74,8 x 110 cm
Achat 1993
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Le Mur-Verseau, 1983

Sculpture
Etoffes, passementeries, plastique, mousse de polyester,
carton, papier, aluminium, nylon - 200 x 250 x 100 cm
Dation 2009
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Double Trèfle, 1985

Sculpture
Ébène - 30 x 20 x 20 cm
Don de la Société des Amis du Musée national d'art
moderne
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Ecce Homo, 1993

Sculpture
Dation 1999
Bois (racine d'oranger) et chaînes d'acier - 113 x 127 x 78 cm
Poids : 200 kg
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

L'Ancre, 1995

Sculpture
Bois, ancre, cordage - 206 cm
Dation 2009
Coll. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

FILMS**Étienne-Martin. Les terrasses de la terre
et de l'air, 1984**

Réalisé par Jean-Michel Bouhours
et Gisèle Breteau.
Interview de Germain Viatte.
Coll. Centre Pompidou, service de Audio-visuel.
Durée : 22'30

Extrait du film **Visites**, 1961
Réalisé par la galerie Breteau
Durée : 3'

5. ÉDITIONS DU CENTRE POMPIDOU

Catalogue

sous la direction de Jean-Paul Ameline
Broché, format 22 x 28 cm
144 pages
Prix : 29, 90 euros

SOMMAIRE DU CATALOGUE

Alain Seban

Avant-Propos

Alfred Pacquement

Préface

Jean-Paul Ameline

Étienne-Martin dans le champ élargi de la sculpture

Fabien Faure

«...ce creux habité dans le passé». Le mythe d'origine des Demeures

Sabrina Dubbeld

Étienne-Martin, quand la sculpture rejoint l'architecture

L'atelier d'Étienne-Martin de 1934 à 2009

Biographie par Doïna Lemny

Catalogue des œuvres. Notices de Jean-Paul Ameline, Sabrina Dubbeld et Fabien Faure

Les œuvres de la Collection

Bibliographie

Liste des expositions

Étienne-Martin dans le champ élargi de la sculpture (extrait du catalogue)

Jean-Paul Ameline

Il n'était pas trop de l'union naturelle de la couleur et du volume pour laisser unis le ciel et la terre.
Étienne-Martin¹

Le personnage d'Étienne-Martin a longtemps fasciné la critique et contribué à la légende qui s'est créée à son sujet. Pittoresque et mystérieux à la fois, en marge des courants dominants de l'art de son temps mais honoré sur le tard par les distinctions officielles (Grand Prix de sculpture à la Biennale de Venise en 1966, Grand Prix national des arts en 1967, professeur à l'École des beaux-arts de Paris de 1968 à 1983), il charmait toujours les amateurs de sculpture, les critiques et les historiens d'art qui venaient le visiter dans le bric-à-brac de son atelier de la rue du Pot-de-fer, derrière le Panthéon, à Paris.

Au milieu des années 1960, ce «druide resurgi²», cet «Hemingway en pantalon et vareuse paysans³», ce «Rodin [...] faunesque⁴» apparut immédiatement à ses visiteurs d'alors comme l'incarnation du sculpteur idéal : barbu, jovial, perpétuellement entouré de ses matériaux de prédilection (le plâtre et le bois), de ses outils, de ses sculptures anciennes et récentes, et irrémédiablement encombré d'in vraisemblables trouvailles dénichées sur les marchés aux puces parisiens – éléments de squelettes, animaux empaillés, objets kitsch, livres de toutes époques et de toutes thématiques.

Étienne-Martin étonnait aussi par ses propos sibyllins, tenus sur le ton de la légèreté mais témoignant d'un goût immodéré pour un fantastique nourri de lectures volontiers secrètes. Pour le milieu artistique parisien, il semblait venu de nulle part et quelque peu anachronique.

Les interviews qu'il accorde alors témoignent de sa réticence à retracer son parcours de sculpteur.

Il s'y explique davantage sur son enfance et sur sa maison natale, laquelle tient une place centrale dans son fameux cycle des *Demeures*, mais aussi dans ses dessins et dans des carnets personnels qu'il montrait rarement, même à ses proches, et où il récapitulait inlassablement les moments cruciaux de ses premières années.

Disons aussi qu'en 1960-1962, au moment où la critique le découvre dans toute sa singularité avec l'exposition des premières *Demeures*, puis du *Manteau*, à la galerie Breteau, Étienne-Martin a presque cinquante ans, et que, pour lui, ces deux événements sont tout autant un aboutissement qu'un point de départ.

Il avait déjà montré ses premières œuvres (des études en plâtre) presque confidentiellement, avant-guerre, dans les expositions organisées de 1936 à 1943 par le petit groupe Témoignage. Celui-ci regroupait autour de Marcel Michaud, à Lyon, puis de René Breteau, à Paris, de jeunes artistes (Bertholle, Manessier, Le Moal, Pagava, Stahly...) soucieux de poursuivre à leur manière – c'est-à-dire sous l'égide d'une réflexion spiritualiste – les routes tracées avant eux par les avant-gardes cubiste et surréaliste. Ces années 1930-1940 avaient donc constitué, pour Étienne-Martin, une période d'apprentissage, au cours de laquelle le travail du plâtre s'était bientôt conjugué avec les premières expériences de taille directe du bois et les premiers projets de collaboration à des concours d'architecture.

Vers 1945-1950, la reprise des expositions de sculpture moderne, associée à la reconnaissance – enfin acquise – de l'art abstrait dans les galeries et les musées, va lui permettre de se faire connaître aux côtés de ses prestigieux aînés. Ainsi est-il invité à la première exposition de sculpture moderne qui se tient après la Libération, où, sous le titre «Sculptures d'aujourd'hui», la galerie Drouin montre ensemble les pionniers de l'avant-guerre (Arp, Duchamp-Villon, Giacometti, Gonzalez, Laurens, Lipchitz, Zadkine..) et quelques jeunes sculpteurs de la nouvelle école de Paris (Adam, Beothy, Stahly). Il participe aussi, dès 1949, à la première édition du Salon de la Jeune Sculpture, créé par Denys Chevalier, Raymond Cogniat et Pierre Descargues dans le but de rendre à la sculpture contemporaine toute sa visibilité dans la vie artistique parisienne.

Pour les critiques qui, au cours des années 1950-1960, vont s'intéresser à ce renouveau, le parallèle entre les œuvres des aînés et celles des plus jeunes est éloquent : selon Descargues, la beauté qu'exploite la nouvelle génération n'est plus celle de la forme épurée, matérialisée dans le marbre ou le bronze, que Brancusi, Arp, Laurens ou Pevsner ont cultivée. C'est la beauté inattendue des « matières pauvres », celle « d'une barre de fer forgé, d'une plaque de cuivre, d'un réseau de fils de fer tendus comme une toile d'araignée, d'une terre brute, d'un plomb lourd, d'un bois crevassé et poli comme une racine sortie de la neige⁵ ». Ainsi que le relève Roger Van Gindertael, c'est donc « dans une participation plus directe avec la nature » et dans un « baroquisme issu des anamorphoses naturelles » que la nouvelle sculpture « satisfait ses appétits de mouvance et de modification⁶ ». Selon Max Clarac-Sérou, celle-ci démontre même l'échec d'un certain constructivisme « fonctionnaliste » trop longtemps en vogue⁷. Et nos critiques de citer à l'appui de leurs thèses les noms de Gilioli, Hajdu, Marta Pan, Waldberg... Ils remarquent aussi que les étranges sculptures de Penalba, de Stahly et d'Étienne-Martin font éclater la forme pleine pour aboutir à des « volumes lacunaires », où « le dedans et le dehors communiquent et s'interpénètrent », où « l'œuvre elle-même, comme retournée, est à l'intérieur⁸ ». Quant aux affinités d'Étienne-Martin avec l'architecture, elles sont signalées, notamment, par Claude Parent, qui associe ses œuvres à celles d'André Bloc, de Martin Szekely et de Marino Di Teana, tous auteurs de projets de sculptures « habitables⁹ ».

De cette nouvelle approche, Étienne-Martin apparaît bientôt comme un « chef de file¹⁰ », lui qui a eu l'audace de montrer en 1956 au Salon de la Jeune Sculpture un surprenant *Hommage à Lovecraft*, « maquette de falaise troglodyte [...], architecture en rayonnantes cellules dissymétriques, appétissantes comme un gâteau de craie¹¹ ». Il avait aussi créé l'événement en présentant l'une après l'autre, à Paris, entre 1958 et 1960, ses premières *Demeures*, trois sculptures de plâtre ouvertes, dont la dernière était pénétrable, tel un « antre madréporique qui prolifère en excroissances pétrifiées, en sécrétions du vide, en divisions anarchiques, en cellules du délire, en catacombes éventrées¹² ».

Devenu lui-même objet de curiosité du monde artistique depuis la présentation du fameux *Manteau* à la galerie Breteau en 1962, Étienne-Martin reçoit bientôt à son atelier les critiques en vue, qui viennent le rencontrer et l'interroger. À lire leurs comptes rendus, on devine leur perplexité devant les propos de l'artiste, qui a commencé à dévoiler, à leur intention et par petites touches, les sources de son inspiration.

Déjà en 1956, anticipant sur la future création des premières *Demeures*, il avait confié à Alain Jouffroy : « J'aimerais faire quelque chose dans laquelle on pourrait entrer comme dans une hutte, comme dans une caverne ». Il avait aussi évoqué son attrait pour les sarcophages des Étrusques, pour les costumes de théâtre chinois, pour les confessionnaux baroques surmontés d'anges¹³.

Quatre ans plus tard, c'est à Pierre Descargues¹⁴ que l'artiste révèle pour la première fois le rôle capital de sa maison natale dans son imaginaire, confiance sur laquelle il va revenir régulièrement avec ses interlocuteurs, tels Michel Ragon en 1968¹⁵, ou Pierre Restany en 1969¹⁶.

À d'autres critiques¹⁷, il confie son goût pour les littératures orientales et les doctrines ésotériques. De Pierre Guéguen, il reçoit en retour cette admonestation : « Initié Étienne-Martin, qui avez connu Gurdjieff, vous avez à répondre devant nous, profanes, non des propriétés spirituelles infuses dans vos *Demeures*, mais de leur beauté¹⁸. » Quant à Van Gindertael, qui avait d'abord soutenu l'artiste, il finit en 1965 par faire état de son trouble. Jugeant désormais qu'il est « impossible de situer l'œuvre du sculpteur dans le vaste éventail de la sculpture contemporaine », il conclut en exprimant sa crainte « que le sens profond de l'œuvre soit, en fait, insaisissable¹⁹ ».

À cette date, la cause semble entendue pour la majorité des critiques : Étienne-Martin est à la fois le penseur mystique qui a définitivement choisi d'inscrire son « grand œuvre²⁰ » dans une thématique ésotérique qu'il faut connaître pour le comprendre²¹, et le sculpteur d'une mémoire autobiographique quasi proustienne, à laquelle il attachera son nom pour longtemps²². Malgré sa célébrité internationale toute neuve (après ses expositions de Berne, de Bruxelles et d'Amsterdam, et sa consécration en 1966 par le Grand Prix de sculpture de la Biennale de Venise), voilà donc Étienne-Martin devenu un artiste solitaire et énigmatique, engagé sur un chemin où personne ne peut vraiment l'accompagner.

Dans les entretiens qui seront publiés après 1966, on saisit bien le souci de l'artiste de continuer à s'expliquer, à clarifier pour lui-même et pour les autres la vision si particulière de l'art qui lui tient à cœur, en ces années dominées par le triomphe des esthétiques modernistes. Interview après interview, il reviendra sur ses sources, insistant inlassablement sur son histoire d'enfant solitaire, élevé pendant la Première Guerre mondiale par deux femmes confites en dévotions dans une grande maison provinciale pleine d'escaliers obscurs, de chambres interdites et de secrets inavoués. Il dira la présence obsédante de cette maison dans chacune de ses créations – dont il a subitement pris conscience alors qu'il n'avait pas encore commencé à concevoir ses *Demeures*²³. Il revendiquera sa pratique de l'art comme un « désenvoûtement²⁴ », une tentative d'élucider l'énigme qui gouverne la relation de son moi au monde, par la recherche des correspondances cachées entre ses œuvres, les pièces de sa maison natale et les différentes époques de son existence. Ces correspondances, explicitées dans un livre-objet de 1967 intitulé *L'Abécédaire et autres lieux*, transmutent l'ensemble des créations d'Étienne-Martin en une étrange œuvre d'art totale – sculptée, dessinée et écrite –, une improbable gesamtkunstwerk, un défi à l'art tel que le pratiquent ses contemporains.

On sait que la critique a reconnu en quelques autodidactes inspirés, tels le Douanier Rousseau, le Facteur Cheval ou les artistes hors normes de l'art brut, les éclaireurs d'un art neuf, débarrassé des pesanteurs esthétiques officielles.

Quand certains commentateurs ont rapproché Étienne-Martin de ces artistes, il n'est pas sûr que cela ait toujours été à son avantage²⁵. Si, au contraire, Harald Szeemann organise à Berne en 1963 une rétrospective de ses œuvres, puis lui propose de participer en 1972 à la section « Mythologies quotidiennes » de la Documenta de Kassel, dont il est le maître d'œuvre, c'est parce qu'il est à ses yeux au cœur de cette conception différente qu'il entend défendre : celle d'un art qui se défie de l'esthétique pour aller vers l'aventure spirituelle.

Désignant le sculpteur comme l'inspirateur du projet de cette exposition et de son titre, « Mythologies quotidiennes²⁶ », Szeemann reconnaît sa dette envers lui : ce sont ses œuvres qui l'ont incité à regarder au-delà des courants esthétiques institués, au-delà d'une pure histoire des formes, pour considérer toute la valeur d'une idée fixe, d'un art capable d'« intensité ». C'est donc à l'artiste considéré en tant que poète, en tant que créateur de « contre-environnements » opposés au « grand conditionnement », et à l'œuvre d'art en tant que vision du monde utopique, en rupture avec les pensées communes de son époque, que « Mythologies quotidiennes » sera consacré. Et Szeemann y invitera, à côté d'Étienne-Martin, toutes les individualités singulières de l'art du moment, tous les « poseurs de signaux » qui, selon lui, témoignent des hétérodoxies les plus radicales de ce début des années 1970 : Boltanski, Brecht, Broodthaers, Filliou, Le Gac, Nitsch, Polke, Samaras..., devenus ici les compagnons de route – et d'irréductibilité – d'un artiste d'une autre génération, de trente ans plus âgé qu'eux, pour certains.

Il faut donner acte à Szeemann, non seulement d'avoir sorti Étienne-Martin de la case convenue où toute une partie de la critique parisienne avait cru bon de le ranger, non seulement d'avoir montré qu'il n'était pas qu'un sculpteur de belles racines, mais surtout d'avoir eu la générosité d'examiner ses œuvres, au-delà de leurs qualités formelles, sous l'angle de leur « nécessité intérieure » – la seule qui vaille –, fût-elle obscure.

Il n'est pourtant pas certain que ses efforts pour faire reconnaître l'originalité du travail d'Étienne-Martin et la pertinence de sa problématique dans le champ de la sculpture contemporaine aient été totalement

couronnés de succès. Lui-même en conviendra d'ailleurs tardivement²⁷. En fait, il s'avère, à la lumière de ce que nous savons aujourd'hui des années de formation du sculpteur, que ses conceptions appartiennent à une histoire plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord, si l'on s'en tient aux déclarations de l'artiste, rétif aux confidences sur ce sujet.

L'ouverture progressive de ses archives, généreusement offertes par Madame Marie-Thérèse Étienne-Martin au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2008, permet aujourd'hui de commencer à lever un voile. Elles révèlent dès à présent en Étienne-Martin un inlassable chroniqueur de sa propre histoire, pratiquant l'écriture comme un exercice de méditation toujours recommencé, et aussi un infatigable compilateur, accumulant les notes sur le rôle de l'artiste dans les sociétés anciennes et modernes et les recensions d'ouvrages ésotériques. On l'a dit : ce dévoreur de livres s'est passionné pour les mystiques orientales et chrétiennes, les traités alchimistes et kabbalistiques. Sa curiosité, vagabondant des *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola au tarot divinatoire, a été insatiable pour les chemins initiatiques susceptibles de lui donner accès aux lois secrètes de l'univers. Fervent élève du révérend père Vallet, qui organisait ses retraites au lendemain de la Libération, il a été aussi, de 1947 à 1949, le témoin attentif des séances où Gurdjieff dictait à ses disciples ses *Récits de Belzebuth à son petit-fils*.

En consultant ses archives et en les confrontant aux sources disponibles, on repère trois moments fondateurs dans la formation intellectuelle d'Étienne-Martin : la période du groupe Témoignage (1936-1942), au cours de laquelle il entre en dialogue avec ses fondateurs (Marcel Michaud, Léon Reymond, Louis Thomas), soucieux d'une nécessaire spiritualisation de l'art moderne²⁸ ; celle d'Oppède (1942-1943), qui lui permet de partager, en collaborant avec les architectes Zehrfuss et Le Couteur, le rêve d'un art réconcilié avec la société²⁹ ; et, plus diffuse, celle des amitiés surréalistes, qui débute avec la rencontre de Marcel Duchamp, en 1933, se poursuit en 1943-1947 avec la fréquentation d'Henri-Pierre Roché à Dieulefit, puis à Paris, et se clôt avec la participation (anonyme) à l'Exposition internationale du surréalisme de 1947, avec un *Totem des religions* réalisé sur commande d'après un dessin de Frederick Kiesler, architecte de l'exposition.

Pour ces trois moments, plusieurs mentors semblent avoir eu une influence décisive. On connaît le rôle d'Henri-Pierre Roché³⁰, qui lui présente Wols en 1943, puis, après-guerre, Henri Michaux, Brancusi et Dubuffet, et qui, en l'accueillant chez lui en 1947-1948, le met en contact quotidien avec des œuvres rares de sa collection cubiste et surréaliste. On connaît moins celui de François Stahly, comme lui élève de l'académie Ranson et membre de Témoignage et du Groupe d'Oppède, compagnon de ses soirées chez Gurdjieff, et qui collabore avec lui à des projets d'architecture religieuse pendant la période de reconstruction des années 1949-1958.

On en sait, enfin, très peu sur un personnage probablement plus essentiel encore : Léon Reymond, architecte, critique d'art, musicologue, bibliophile, cofondateur de Témoignage, qu'Étienne-Martin rencontre à Lyon en 1930, puis retrouve à Paris en 1933, et qui lui fait rencontrer Marcel Duchamp. Selon les proches de l'artiste, ce grand lecteur des mystiques orientaux, des écrits théosophiques et des œuvres de René Guénon, auteur de référence du groupe Témoignage³¹, familier de l'atelier du sculpteur jusqu'à sa mort en 1976, aura été le principal introducteur auprès de lui de ces ouvrages ésotériques.

On n'ignore pas la fonction herméneutique que cette littérature (notamment les ouvrages de Guénon) affecte à l'art, auquel elle attribue la capacité de transmettre les vérités cachées du monde à l'aide de symboles ou d'analogies. Ces « images appropriées, qui sont des supports de contemplation³² », permettent de saisir le flux spirituel circulant entre l'univers, considéré comme un macrocosme, et l'homme, envisagé comme un microcosme. De telles spéculations ont sans doute très tôt imprégné la pensée d'Étienne-Martin, lui qui déclare se donner pour but d'unir dans son œuvre le « tangible » et l'« intangible »³³. Pour preuve, son intérêt pour l'Arbre des Sephiroth, lequel représente, selon la Kabbale, les émanations divines dans l'univers. Reproduit dans ses carnets intimes et évoqué dans des correspondances publiées³⁴, ce diagramme a peut-être inspiré les très nombreux schémas figurant dans ses notes personnelles, où il dessine les circulations internes de sa maison de Loriol en leur attribuant des significations cachées. Pour preuve encore, l'adéquation qu'Étienne-Martin recherche entre ses sculptures, le corps humain et le cosmos. Ainsi dira-t-il : « Je veux que mes sculptures ressemblent à des organes ; elles sont basées sur le corps même [...]. Le corps est notre cosmos. Il est un équilibre, une totalité, une globalité³⁵ ».

Dans ce contexte, sa découverte du surréalisme au cours des années 1930, notamment à travers sa rencontre avec Duchamp, ne pouvait que renforcer dans son esprit l'idée d'une fonction de l'objet d'art autre qu'esthétique. Confronté au surréalisme, Étienne-Martin se retrouve face à des objets dont l'opacité résiste à l'analyse formelle, mais qui sont par ailleurs investis par des processus psychiques complexes. André Breton ne rappelle-t-il pas, dans son célèbre article « Crise de l'objet », publié en 1936 à l'occasion de l'« Exposition surréaliste d'objets » à la galerie Charles Ratton, la priorité de la poésie sur l'esthétique³⁶ ?

À ce propos, on ne sait si Étienne-Martin visita les expositions surréalistes de l'avant-guerre, notamment l'« Exposition internationale » de 1938, comme le fit Bertholle, son compagnon de Témoignage et de l'Académie Ranson. En revanche, sa proximité avec celle de 1947 ne fait aucun doute, puisque c'est grâce à Henri-Pierre Roché qu'il fait la connaissance, en cette même année, de l'architecte Frederick Kiesler³⁷. L'exposition est d'ailleurs placée sous le signe de la tradition ésotérique par André Breton lui-même, qui déclare : « Elle a ses racines dans les profondeurs de l'esprit humain³⁸ », et qui fait inscrire sur les vingt et une marches de l'escalier menant aux salles supérieures vingt et un titres de livres (d'Apollinaire, Baudelaire, Fourier, Goethe, Jarry, Kafka, Lautréamont, Sade...) correspondant « en signification » aux vingt et un arcanes majeurs du tarot. Ce surréalisme tardif de l'après-guerre, féru d'occultisme, ne pouvait donc pas ne pas susciter l'intérêt d'Étienne-Martin, qui dut percevoir, dans les œuvres présentées, à la fois la part d'ombre attendue, et leur sublimation en langage crypté.

De la même manière, si le sculpteur se résout, à partir de 1960, à faire état de l'empreinte de sa maison natale sur son travail, c'est parce qu'il reconnaît en elle le mythe fondateur de ses œuvres. Son enfance, vécue dans l'angoisse de la disparition du père, est ainsi transmutée en une quête analogue à celle que ses référents intellectuels – Nerval, Lovecraft, le moine tibétain Milarépa, tous victimes de la disparition (provisoire ou définitive) du père – ont eux-mêmes connue. Ainsi place-t-il ses sculptures, dans le tableau de correspondances de l'*Abécédaire et autres lieux* de 1967, à la fois dans un rapport réel avec les différentes périodes de sa vie, et dans un rapport magique avec les pièces de cette maison. Chacune de ses sculptures est ainsi investie d'un pouvoir spécifique : celui d'assumer un épisode particulier de sa vie en lui donnant une signification ontologique. La sexualité, la naissance, la toute-puissance maternelle sont ainsi incarnés dans chaque œuvre et considérés à l'échelle de l'aventure personnelle comme à celle de l'expérience métaphysique.

Cette projection du passé dans ses œuvres n'est pas sans rappeler, bien sûr, les commentaires de Louise Bourgeois sur ses propres sculptures. En effet, quand celle-ci dit : « Si on refuse d'abandonner le passé, alors il faut le recréer³⁹ », Étienne-Martin parle d'une démarche « quasi obsessionnelle », qui « se rapproche de la psychanalyse⁴⁰ ». Toutefois, ce qui les distingue est l'usage qu'ils font de la sublimation. Là où Louise Bourgeois, matérialisant ses peurs pour s'en libérer⁴¹, pratique ce qu'elle appelle un « exorcisme », Étienne-Martin choisit de rester à l'intérieur du cercle de son passé⁴². Dès lors, son œuvre semble fonctionner en boucle : de même que, dans chacun de ses carnets, il réitère quasiment à l'identique son histoire personnelle, de même chaque sculpture – qu'elle appartienne à la série des *Demeures*, à celle des *Nuits* ou des *Couples* – procède finalement, mais avec des matériaux différents, du même récit fondamental, dont elle est un avatar. Cet étrange rapport de « partenariat » de l'artiste avec ses œuvres est d'ailleurs conçu par lui comme provisoire, sa résolution se trouvant reportée dans un avenir indéfini, sous une forme qui s'apparente étrangement à une résolution alchimique⁴³.

Rosalind Krauss, dans son célèbre article « La sculpture dans le champ élargi⁴⁴ », constate qu'au cours des années 1970 la sculpture moderniste, caractérisée par son « déracinement » et par son caractère autoréférentiel, s'est vue confrontée à l'apparition d'œuvres d'un nouveau type. Leurs concepteurs s'attachent en effet à constituer des « structures axiomatiques » rapprochant architecture et non-architecture (Naumann, Serra, Christo...), ou à construire des « sites marqués » (Heizer, Morris, Oppenheim, Smithson...). Toutes proportions gardées, l'entreprise d'Étienne-Martin constitue elle aussi, mais de façon intuitive, une mise en question essentielle de la sculpture moderniste telle qu'elle a existé autour de lui au cours des années 1950 et 1960. Son anti-formalisme, son indifférence à l'objet achevé et unique et à l'histoire du médium, d'une part, son intérêt pour la proximité de celui-ci avec l'architecture et pour la narrativité des œuvres, d'autre part, en l'excluant des codes de la sculpture européenne de son temps, l'ont rapproché, comme l'a noté Szeemann, d'autres courants très éloignés de cette doxa (de l'œuvre de Beuys, notamment, ainsi qu'il le signale dans son ultime texte consacré à Étienne-Martin⁴⁵).

Nostalgique des temps où l'art était enraciné dans la société et ouvert à une relation au Divin, Étienne-Martin n'a pu que constater que, dans notre époque de déchirement, chacun se trouvait réduit à sa propre « mythologie⁴⁶ ».

C'est de celle-ci qu'il fait finalement œuvre, en l'assumant – comme il porte son *Manteau* –, en l'inscrivant dans un site temporel (celui de sa maison natale), et en la traduisant par la mise en réseau d'objets plastiques qui se répondent les uns aux autres.

Il serait néanmoins tout à fait faux de l'imaginer contraint à l'illustration invariable d'un thème figé, projeté sur des matériaux muets. Ses œuvres, réalisées en plâtre, en bronze, en bois, en éléments assemblés, ne prennent pas seulement leur source dans son histoire personnelle : elles puisent aussi leur principe dans leurs origines naturelles ou sociales. Pour le sculpteur, les racines, les matériaux les plus méprisés ou les plus précieux, les objets trouvés, sont porteurs de leurs propres mythes – mythes que l'artiste

confronte au sien. À l'instar de Louise Bourgeois, il a d'ailleurs souvent qualifié ses sculptures de «*Personnages*». Sans doute les voyait-il comme des entités autonomes formant autour de lui un petit théâtre dont il aurait été le centre, tout un peuple divers et disert qui rompait le face-à-face anxieux et solitaire avec le passé que ses carnets intimes révèlent.

Ceci explique qu'Étienne-Martin ait pu évoluer, sans y voir de contradiction, de l'académisme archaisant de ses débuts à la spontanéité ludique des assemblages ultimes, en passant par la solennité tourmentée des *Demeures* de plâtre. En jouant avec ses sculptures comme avec les cartes du tarot, en leur attribuant des rôles différents à l'intérieur de la relation qu'elles entretiennent avec le mythe initial, Étienne-Martin leur a conféré un pouvoir intercesseur entre son moi et le monde, entre le présent et le passé, entre ce qu'il nomme le «*tangible*» – le profane et l'«*intangible*» – le sacré. Cette démarche l'a emmené sur un versant que la sculpture de son temps, portée sur des recherches plus formelles, avait déserté : celui d'un langage voué à établir la liaison entre ces deux pôles. Ce retour aux origines du fait sculptural – le dialogue avec les Dieux – est resté la préoccupation constante de sa vie. En 1940, alors qu'il était le jeune prisonnier d'un stalag en Allemagne, il écrivait déjà : «*Au-delà de l'Art que je cite, il y a une métaphysique [...]. Aujourd'hui cela semble loin. Il n'en est pas moins sûr que la métaphysique est aussi intégrale en sa puissance, bien que notre civilisation paraisse y être étrangère. Elle n'en est pas diminuée pour cela, et les symboles devenus indéchiffrables n'en sont pas moins inépuisables et sûrs*⁴⁷.»

1. Étienne-Martin, «*Essai sur l'analogie des couleurs et des formes en tant qu'extériorisation et intensification mutuelles de leur valeur poétique*», manuscrit dactylographié, Archives Étienne-Martin, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, donation Marie-Thérèse Étienne-Martin, 2008.
2. Guéguen 1960, p. 32.
3. Chabrier 1965.
4. Ragon 1968, p. 18.
5. Descargues 1957, p. 16.
6. Van Gindertael 1961, p. 32.
7. Clarac-Sérou 1953, p. 123.
8. Volboudt 1962, p. 9.
9. Claude Parent, «*L'architecture*», *Aujourd'hui. Art et architecture*, no 36, avril 1962, p. 68.
10. Chevalier 1961 a, p. 47.
11. Guéguen 1958, p. 17.
12. Volboudt 1962, p. 8.
13. Jouffroy/Étienne-Martin 1956, p. 11.
14. Descargues 1960, p. 6.
15. Ragon 1968, p. 19.
16. Restany 1969, p. 12-13.
17. Chevalier 1957, p. 65 ; Hoctin 1963, p. 45 ; Bayl 1963, p. 30-35.
18. Guéguen 1960, p. 32.
19. Van Gindertael -1965, p. 68.
20. *Ibid.*, p. 67.
21. «*On ne peut comprendre ses sculptures uniquement d'une manière visuelle. On a besoin de connaissances sur la thématique ésotérique, source inépuisable qui présente toute sculpture comme composante d'un cosmos*» (Ammann 1967 ; extrait reproduit dans Ragon 1970 b, p. 11).
22. Voir, par exemple, Nourissier 1977, p. 118-123.
23. «*Quand j'ai fait l'Homage à Lovecraft, j'ai trouvé que cette sculpture devait avoir quelque chose de plus qu'une sculpture. Dans chaque forme se trouvait un événement que j'avais vécu dans ma peau*» (Ragon 1970 b, p. 20).
24. «*L'Art est une nostalgie, une sorte de désenchantement, me dit Étienne-Martin, et aussi une symbolique sexuelle. C'est le phallus qui crève le linceul de la Nuit*» (Ragon 1970 b, p. 28).
25. En 1968, Christiane Duparc s'élève, dans un article sur Étienne-Martin paru dans *Le Nouvel Observateur*, contre «*le charabia mystico-fumeux où l'ésotérisme oriental à la Gurdjieff vient épicer nos vieilles valeurs paysannes*» (Duparc 1968 ; extrait reproduit dans Ragon 1970 b, p. 9).
26. «*On pouvait s'attendre à ce que le terme "Mythologies quotidiennes", qui m'est venu à l'esprit lors de la préparation de l'exposition d'Étienne-Martin à la Kunsthalle de Berne, provoque une certaine confusion, parce qu'il sous-entend que l'égo-centrique revendique le langage universel, mais sans pour autant donner la clé de ce langage*» (Harald Szeemann, dans *Kunstnachrichten* [Lucerne], IX/3, novembre 1972 ; reproduit dans Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, p. 30).
27. «*Ce texte part en fait du présupposé que la compréhension et l'accueil réservés à l'œuvre d'Étienne-Martin sont en défaut, et qu'ont été vaines les affirmations des différents auteurs – y compris de moi-même – selon lesquelles la profusion et la diversité formelles, langage de formes hétérogènes, peuvent constituer une unité*» (Szeemann 1991, p. 7).
28. «*Nous croyons pouvoir écrire que le groupe Témoignage est la première manifestation collective qui, en parfaite connaissance de cause des mouvements cubiste et surréaliste [...], soit sortie du jeu brillant mais désespéré de l'art contemporain pour mordre à l'espoir de réalités supra-humaines [...]. Tout contre l'esthétisme et l'éparpillement, tous au service des forces spirituelles, en dehors desquelles il ne peut y avoir que désespoir, abandon et désordre*» (Marcel Michaud, «*Pourquoi "Témoignage" ?*» *Le Poids du monde* [Lyon], no 2, 1938, p. 43-46).
29. «*Dans les temps anciens, la sculpture avait un rôle dans les sociétés, elle faisait partie d'un tout au même titre que les danses, les rites, les jeux. La vie quotidienne, c'était aussi le sacré, le profane, les profits et les pertes, une totalité. Nous sommes maintenant dans un monde déchiré où tout est fragmenté*» (propos de l'artiste cités dans Maugis 1963).



30. Reliquet S./Reliquet Ph. 1999, p. 227.
31. *Les Études traditionnelles*, revue fondée par René Guénon, figure parmi les revues de référence citées par la revue du groupe Témoignage *Le Poids du monde*, no 2, 1938.
32. Voir en particulier René Guénon, *Symboles de la science sacrée*, Paris, Gallimard, 1962.
33. « Ce va-et-vient entre le monde intangible et le monde tangible crée la magie de l'œuvre » (propos de l'artiste cités dans *Le Buhan* 1982 b, p. 17).
34. « Ceci est un arbre séphirotique à moi et qui ne veut en rien le rappeler (ni le singer, cela va de soi) » (Étienne-Martin 1960).
35. Propos de l'artiste cités dans *Chevrière* 1991, p. 22.
36. « Que l'on comprenne bien en effet que les « objets » mathématiques, au même titre que les « objets » poétiques [...], se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques et que si, d'aventure, ils satisfont à certaines exigences esthétiques, ce n'en serait pas moins une erreur que de chercher à les apprécier sous ce rapport » (André Breton, « Crise de l'objet », *Cahiers d'art*, no 162, 1936, p. 21-26).
37. C'est d'ailleurs ce même Frederick Kiesler, défenseur dans le catalogue de l'exposition de l'idée d'une « architecture magique », qui écrira deux ans plus tard : « Devenons nos propres troglodytes [...]. La maison est un organisme vivant, et non pas seulement l'agencement de matériaux morts [...]. La maison est un épiderme du corps humain » ((Frederick Kiesler, « *Manifeste du corréalisme* », *Architecture d'aujourd'hui* [Paris], numéro hors-série consacré aux arts plastiques, 1949, p. 81).
38. André Breton, « Devant le rideau », préface au catalogue de l'exposition « *Le Surréalisme en 1947* ».
39. Louise Bourgeois, « *Partial Recall* », conférence, MoMA, New York, 1982, citée dans Louise Bourgeois, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 271.
40. « Ma démarche se rapproche de la psychanalyse, même si je n'aime pas ce mot. Elle s'impose à moi parce que la maison de Loriol surgit avec une telle force que je ne peux l'éviter. Au départ, je faisais une sculpture figurative, puis je suis passé à une chose quasi-obsessionnelle qui fonctionne en moi comme une mine » (Étienne-Martin sculpteur. *Œuvres de 1945 à 1985*, Clermont-Ferrand, 1987, p. 15).
41. « Mes sculptures me permettent de revivre mes peurs. En matérialisant la peur, j'arrive à m'en défaire. Quand elle devient réelle, je peux l'affronter » (Louise Bourgeois, op. cit., p. 126).
42. « Après tout, la mère c'est l'éternel féminin, c'est notre maison d'origine, on a vécu dedans, c'est extraordinaire, ça, et puis un jour, on en est sorti. Mais est-ce qu'on en sort jamais ? J'espère que non ! » (propos de l'artiste cités dans Rehm/Étienne-Martin 1992, p. 28).
43. « Tous ces espaces doivent un jour accoucher d'une sculpture qui sera plus que moi et plus pleinement moi. Tout doit se fondre. Cela finira par une boule » (propos de l'artiste cités dans Ragon 1991, p. 221).
44. Rosalind Krauss, « *Sculpture in the Expanded Field* », *October*, no 8, été 1979 ; trad. française dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 111-112.
45. Szeemann 1991, p. 14.
46. « Lorsque Harald Szeemann [...] vous place sous la bannière "Mythologies individuelles", cela vous convient-il ? – Tout à fait. On travaille chacun sur sa mythologie individuelle » (propos de l'artiste cités dans *Chevrière/Étienne-Martin* 1991, p. 21).
47. Étienne-Martin, « *Essai sur l'analogie des couleurs et des formes...* », op. cit.

6. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur.

Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci
- pour les autres publications de presse :
 - exonération des deux premières reproductions illustrant un article consacré à un événement d'actualité et d'un format maximum d' 1/4 de page ;
 - au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction / représentation ;
 - toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
 - le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2010

Le Manteau, 1962

Sculpture

Tissus, passementeries, cordes, cuir, métal,
enveloppe en toile de bâche et cuir

250 x 230 x 75 cm

Achat en 1973

Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(diffusion RMN)

© Adagp, Paris 2010



Nuit ouvrante, 1945-1955

Sculpture

Bois de tilleul, chêne et sapin

110 x 158 x 100 cm

Achat en 1961

Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(diffusion RMN)

Photo : Philippe Migeat, Centre Pompidou

© Adagp, Paris 2010



Le Mur-Miroir, 1979

Sculpture

Bois de châtaigner peint et caoutchouc

131 x 200 x 150 cm

Achat en 1982

Collection Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne

(diffusion RMN)

© Adagp, Paris 2010



Dessin fil de fer, 1958-1960

Sculpture

Étoffes, passementeries, plastique, mousse de polyester, carton, papier, aluminium, nylon

200 x 250 x 100 cm

Dation 2009

Collection Centre Pompidou,

Musée national d'art moderne

(diffusion RMN)

Photo : Philippe Migeat, Centre Pompidou

© Adagp, Paris 2010



L'Ancre, 1995

Sculpture

Bois, ancre, cordage - 206 cm

Dation 2009

Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(diffusion RMN)

Photo : Philippe Migeat

© Adagp, Paris 2010



Le Manteau, 1962

Sculpture

Tissus, passementeries,
cordes, cuir, métal, enveloppe
en toile de bâche et cuir
250 x 230 x 75 cm

Achat 1973

Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(diffusion RMN)

Photo : Philippe Migeat

© Adagp, Paris 2010



Le Mur-Verseau, 1982-1983

Sculpture

Étoffes, passementeries, plastique,
mousse de polyester,
carton, papier, aluminium, nylon
200 x 250 x 100 cm

Dation 2009

Collection Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
(diffusion RMN)

Photo : Philippe Migeat

© Adagp, Paris 2010



**INFORMATIONS PRATIQUES****Centre Pompidou****75191 Paris cedex 04**

téléphone

00 33 (0)1 44 78 12 33

métro

Hôtel de Ville, Rambuteau**Horaires**

Exposition ouverte

tous les jours de 11h à 21h,

sauf le mardi

Catalogue

publié par les Éditions

du Centre Pompidou

Broché, format 22 x 28 cm

144 pages

Prix : 29, 90 euros

Tarif

10 à 12 euros, selon période

Tarif réduit

8 à 9 euros

valable le jour même pour le

Musée national d'art moderne et
l'ensemble des expositions

Accès gratuit pour les

adhérents du Centre Pompidou

(porteurs du laissez-passer
annuel et les moins de 18 ans)

Billet imprimable à domicile

www.centrepompidou.fr**AU MÊME MOMENT AU CENTRE****SARKIS**

10 FÉVRIER – 21 JUIN 2010

Attachée de presse

Aurélié Hartmann

01 44 78 46 60

LUCIAN FREUD

10 MARS – 19 JUILLET 2010

Attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

KAWAMATA**CARTON WORKSHOP**

10 AVRIL – 23 AOÛT 2010

Attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

LES PROMESSES DU PASSÉ

14 AVRIL – 19 JUILLET 2010

Attaché de presse

Sébastien Gravier

01 44 78 48 56

DREAMLANDS

15 MAI – 9 AOÛT 2010

Attachée de presse

Céline Janvier

01 44 78 49 87

VALÉRIE JOUVE

23 JUIN – 13 SEPTEMBRE 2010

Attachée de presse

Aurélié Hartmann

01 44 78 46 60

LES RENDEZ-VOUS DU FORUM**SESSIONS****VOIR/REVOIR**

À PARTIR DU 7 JUILLET 2010

Attachée de presse

Anne-Marie Pereira

01 44 78 40 69

COMMISSARIAT

commissaire

Jean-Paul Ameline

conservateur général

du Patrimoine

avec la collaboration de

Doïna Lemny

attachée de conservation

architecte/scénographe

Laurence Le Bris

chargée de production

Malika Nouï