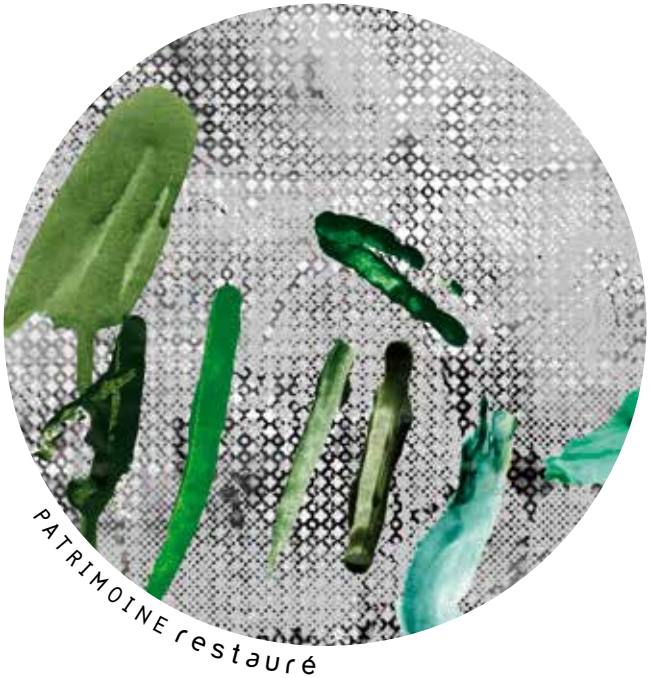
monuments | objets




# La villa Laurens d'Agde
## et le renouveau du salon de musique

monuments historiques et objets d'art du Languedoc-Roussillon
DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES

Ministère de la **Culture** et de la **Communication**

**Auteurs**

Hélène Palouzié [HP]
Conservateur aux Monuments historiques,
DRAC Languedoc-Roussillon,
en charge de cet ouvrage

Catherine Dumon [CD]
Conseillère pour les arts plastiques, DRAC Languedoc-Roussillon

Dominique Larpin [DL]
Architecte en chef des Monuments historiques

Laurent Félix [LF]
Chargé du patrimoine et de la villa Laurens,
communauté d'agglomération Hérault Méditerranée

Denis Millet [DM]
Architecte urbaniste
Directeur général adjoint, délégué à l'aménagement du territoire,
communauté d'agglomération Hérault Méditerranée

Ida Tursic & Wilfried Mille [IT-WM]
Artistes

Avec la contribution, pour le texte sur Anquetin, de Nejoud El Hihi, chargée d'études à la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée, et Eric Ouley, conservateur-restaurateur d'œuvres sur papier.

Couverture :
Détail d'un panneau *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille
ornant le salon de musique.

Page précédente :
Vue générale de la villa Laurens.

monuments du objets

# La villa Laurens d'Agde
## et le renouveau du salon de musique

PATRIMOINE restauré

Emmanuel Laurens, personnalité inclassable, entre romantisme et modernisme, partage avec Pierre Loti, auteur illustre d'*Aziyadé*, la tentation du voyage et des escales exotiques, dont leurs demeures aux décors colorés et abondants sont le reflet. Architecture éclectique dans un cadre enchanteur, la villa qu'Emmanuel Laurens construisit à Agde en 1896 est l'illustration d'un mode de vie exceptionnel, où se conjuguent luxe éclatant et savoir-vivre. La villa Laurens fait rêver, elle nous transporte, hors du temps et de l'espace. Le décor du salon de musique est une sorte d'initiation magique où l'art, exprimant des rêveries symbolistes inspirées de Jan Toorop et de Maurice Denis, est appelé à transformer la vie.

Restaurer un lieu aujourd'hui, c'est trouver un équilibre dans le mille-feuille historique de l'œuvre. L'analyse du contexte est de plus en plus minutieuse et scrupuleuse. Chaque projet de restauration fait l'objet de nombreuses études afin de comprendre les traces que le temps a laissées sur le monument, principe d'intervention qui a guidé la restauration du salon de musique de la villa Laurens. Si les choix de restauration donnent souvent lieu à d'amples discussions, qui deviennent parfois des débats de société, à la villa Laurens, plutôt qu'une restauration hasardeuse des onze grands panneaux décoratifs du salon de musique, la priorité a été donnée à la création contemporaine par le biais d'une commande publique.

La commande publique est par ailleurs une parfaite illustration de la politique de soutien à la création engagée par l'Etat au travers du ministère de la Culture et de la Communication, par l'intermédiaire des directions régionales des affaires culturelles en partenariat avec les collectivités territoriales. Elle est à l'origine de très nombreux projets artistiques au cœur de l'espace public et dans des monuments historiques depuis une trentaine d'année. Toutefois, l'introduction de l'art contemporain dans un monument à l'occasion d'une restauration ne va pas de soi. Ce choix est le fruit d'une collaboration entre les différents services du ministère de la Culture et de la Communication, en charge à la fois des monuments historiques et de la création artistique, en associant maîtres d'ouvrage, architectes, historiens de l'art, restaurateurs, artistes. *Blow up*, l'œuvre d'Ida Tursic et Wilfried Mille, créée spécifiquement pour le salon de musique, remplacera ainsi durablement les onze toiles peintes du décor original. Enjeu majeur pour la valorisation du site, cette alliance entre œuvre patrimoniale et création contemporaine reflète admirablement l'esprit de la villa Laurens.

Détail de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

Fleur Pellerin
Ministre de la Culture et de la Communication

Vue de la façade de la villa Laurens.

D'Agde à Pézenas, le territoire de la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée est riche d'une histoire de plus de 25 siècles. Dès l'Antiquité, Grecs et Romains s'installent sur ces terres fertiles, développent le commerce en remontant le fleuve Hérault et construisent des axes de circulation comme la *via domitia*. Au début du Ve siècle, notre territoire, très prisé des prélats pour ses richesses maritimes et terrestres, se transforme en diocèse dont le siège est situé à Agde jusqu'en 1792. La présence de nombreux édifices religieux, forts et *castrum* sont l'héritage de cette culture religieuse et artistique. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'avènement des châteaux viticoles nous rappelle que l'exploitation de la vigne a fait l'âge d'or économique de notre région.

Que reste-t-il aujourd'hui de cette histoire sur notre territoire ? Un patrimoine riche, divers et exceptionnel dont près de 120 édifices protégés au titre des Monuments historiques. Parmi eux, trois des plus significatifs ont été reconnus d'intérêt communautaire : le théâtre de Pézenas, l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Thibéry et la villa Laurens d'Agde. Grâce au partenariat avec la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, notre communauté d'agglomération a achevé en 2012 la restauration générale du théâtre de Pézenas. Dotée de nouveaux équipements techniques, la salle de

spectacle a retrouvé toute sa splendeur d'origine après plus d'un demi-siècle de fermeture. L'ancienne abbaye de Saint-Thibéry, morcelée après la Révolution, fait actuellement l'objet du rachat systématique de ses anciens bâtiments, prélude au futur projet de restauration. Le Plan-Objet signé entre la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon et la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée a permis également de restaurer les lambris et stalles de l'église abbatiale redonnant au chœur toute sa richesse décorative. Quant à la villa Laurens et le salon de musique, ils sont dès aujourd'hui l'un des points d'ancrage de la politique patrimoniale et culturelle de la communauté d'agglomération.

Située au bord de la Méditerranée, à la rencontre du fleuve Hérault et du canal du Midi, la villa Laurens illustre par son style Art nouveau l'extraordinaire vitalité des mouvements artistiques qui ont émergé à l'aube du XXe siècle. Un long travail de restauration de ce magnifique édifice a commencé avec le salon de musique, qui aboutira à son ouverture progressive au public. Le projet culturel qui accompagne cette ouverture fera ressortir la modernité architecturale et les avant-gardes décoratives qui ont présidé à la conception de la villa, tout en les associant à des interventions contemporaines. En faisant appel aux expressions plastiques de notre temps, le commanditaire d'aujourd'hui s'inscrit dans la démarche d'Emmanuel Laurens en favorisant la création artistique du temps présent. Il en est d'ores et déjà ainsi avec les œuvres du salon de musique d'Ida Tursic et Wilfried Mille qui constituent un enrichissement exceptionnel du décor monumental de la villa Laurens.

Entre modernité des idées et tradition des savoir-faire, entre inscription dans un environnement d'exception et ouverture sur le monde méditerranéen, les histoires conjuguées de l'édifice et de son créateur Emmanuel Laurens nous amènent un siècle plus tard vers le renouveau de la villa Laurens.

Gilles D'Ettore
Président de la communauté d'agglomération
Hérault Méditerranée, Maire d'Agde

Yann Llopis
Vice Président de la communauté d'agglomération
Hérault Méditerranée, délégué au Patrimoine, Maire de Montagnac

## Avant-propos

Au-delà du témoignage d'exception de l'Art nouveau, la villa Laurens porte en elle des questionnements qui traversent les époques et sur lesquels peuvent se construire non seulement son devenir mais aussi celui d'un territoire plus large.
Le génie du lieu d'implantation de la villa Laurens, dénommée Belle-Isle, réside tout d'abord dans cette insularité construite à la fin du XVIIe siècle par la nature et par la technique : d'un côté le fleuve Hérault et sa ripisylve, de l'autre l'ouvrage hydraulique d'exception que sont le canal du Midi et le Canalet avec leurs arbres d'alignement ; ensuite au début du XVIIIe siècle, la construction sur le fleuve d'une chute d'eau d'environ deux mètres pour alimenter un moulin et qui marque la séparation entre les eaux douces et salées ; à chaque extrémité de ce seuil hydraulique, appelée « la pansière », se postent sur la rive gauche le moulin des Evêques et sur la rive droite la villa Laurens ; enfin cette nouvelle île fut traversée, dès 1857, en son milieu, par la ligne de chemin de fer positionnée sur une chaussée surélevée ; ces éléments préexistaient donc sur le site avant que le corps principal de la villa Laurens ne soit construit ainsi que le salon de musique. Ces faits, outre l'évolution des paysages dont ils attestent, constituent certains des éléments déterminants dans la constitution de l'architecture de la villa Laurens et en particulier les manières de traduire les rapports entre nature, culture et technique.

En effet, la chaussée ferroviaire, la rive du fleuve, le positionnement de la Pansière et la bâtisse existante de l'ancien moulin bornent précisément le site d'implantation de la villa ; ils permettent à Emmanuel Laurens d'organiser les paysages écrins de la villa en ménageant des séquences d'accès au travers des vignes, du verger et du parc à l'anglaise mais aussi en construisant un embarcadère pour ses voyages maritimes en Méditerranée, notamment vers le Maghreb et le Machrek.

Le parc de la villa Laurens au bord de l'Hérault. Plaque photographique légendée « 25 juillet 1918. 3h45. Soleil. Vue prise à l'Ile propriété M. Laurens (nid à moustiques) ».

Mais au-delà de l'ouverture sur l'Orient, les caractéristiques du site l'autorisent à explorer le monde des innovations techniques telles que la création d'une centrale hydro-électrique profitant de la chute d'eau de la Pansière et l'utilisation du ciment armé pour les structures des constructions.

La villa se déploie en s'articulant avec le bâtiment existant sous une forme très classique et en acceptant l'adjonction du salon de musique de telle sorte que la lumière puisse l'éclairer aux travers de vitraux sur toutes ses faces. Cette façon organique de composer la croissance du bâti et d'en assumer le parti iconoclaste par rapport aux approches néoclassiques caractérise les qualités formelles de la villa Laurens et sa signification. Par ailleurs, l'harmonie de cette addition de trois volumes différents est étroitement liée à la qualité des décors : peintures murales, vitraux, serrurerie, ferronnerie, mosaïque, menuiseries, papiers peints, tissus tendus, mobilier, luminaires, etc. En ce sens la villa Laurens est un brillant témoignage Art nouveau où les nouvelles possibilités offertes par le ciment armé et le fer sont exploitées au travers d'une typologie d'organisation des espaces faisant penser à un collage entre les dispositions des maisons d'inspiration mauresque et celles d'un hôtel particulier du XIXe siècle. De cette collision naît cette sorte d'instabilité entre la conservation d'un code consacré d'écriture architecturale, le type du château pinardier, et la recherche d'une nouvelle esthétique émergeante en Europe ; cette tension est le fondement du projet culturel et d'économie créative en construction autour de la conservation-restauration de la villa Laurens. En effet la villa Laurens témoigne d'un vocabulaire singulier que Walter Benjamin décrivait, dans *Paris, capitale du XXe siècle*, comme « un langage linéaire à caractère médiumnique où la fleur, symbole de la vie végétative, s'insinue dans les lignes mêmes de la construction[1]. »

1. Benjamin (Walter). « Paris, capitale du XIXe siècle ». *Essais II*, 1935-1940. Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 46.

*Vue du domaine de Belle-Isle*, Jean-Marie Amelin (1785-1858). Lavis et encre, 1823, retouché en 1844.

Ainsi les murs peints de motifs floraux derrière le péristyle de la villa Laurens sont-ils l'illustration de l'irrésolu ou l'affirmation de l'inacceptable à l'image des colonnes du portique de Ledoux aux Salines, un siècle plus tôt. Cette confrontation illustre le point de vue de William Curtis sur l'Art nouveau : « l'Art nouveau était accueilli en libérateur face au sempiternel fracas des styles éclectiques et traduisait bien l'état d'esprit aventureux de cette fin de siècle, mélange de refus des réalités et de progressisme[2] ».

Ce témoignage est porteur de créativités ; ainsi, lors de l'intervention sur les décors du salon de musique et face à l'incapacité, faute de documents disponibles, de restituer les toiles peintes, s'est posée la question de savoir quelle intervention réversible pouvait être opérée. Et la fidélité à

2. Curtis (William J.R.). *L'architecture moderne depuis 1900*. Phaidon France, 2004, p. 58.

la dynamique d'interrogation portée par la villa Laurens a milité pour une intervention d'artistes, Ida Tursic et Wilfried Mille en l'occurrence, aptes à relayer, après plus d'un siècle, les incertitudes contemporaines au travers d'un dialogue renoué avec Emmanuel Laurens. Reprendre ce chemin est reconnaître la capacité de la villa Laurens à être ouverte sur les interrogations de notre présent : « l'ouverture et le dynamisme d'une œuvre sont [...] son aptitude à s'intégrer des compléments divers, en les faisant entrer dans le jeu de sa vitalité organique ; une vitalité qui ne signifie pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées[3] ».

A la lecture de ce potentiel d'œuvre ouverte et en mouvement, le positionnement culturel de la villa Laurens lui a défini pour vocation de devenir à la fois un lieu de témoignage Art nouveau, de diffusion d'art contemporain, de médiation envers les différents publics et de création dans divers domaines d'expression ; les perspectives qui s'offrent aux futurs acteurs sont celles qui s'offraient au tout début du XXe siècle et que Vittorio Gregotti nous semble bien traduire : « Avec l'Art nouveau, vers la fin du siècle, se profile un renversement soudain. Un renversement qui, préparé et soutenu par une série d'écrits théoriques et esthétiques, se matérialise dans une architecture construite comme un objet [...] nous sommes donc au seuil d'une rupture, ou du moins d'une profonde mutation dans l'attitude des architectes : nous sommes au seuil du monde de l'avant-garde[4]. »

3. Eco (Umberto). *L'œuvre ouverte*. Paris, Seuil, 1965, p. 34.
4. Gregotti (Vittorio). *Le territoire de l'architecture*. Paris, ed. de L'Equerre, 1982, p.37.
5. Raymond (Henri). *L'Architecture, les aventures spatiales de la raison*. Paris, éd. Centre G. Pompidou, 1984.

Dans le prolongement de cette approche et compte tenu du rayonnement attendu de la villa Laurens, est en cours la réutilisation des friches industrielles, voisines de Belle-Isle, avec pour objectif le développement d'économies créative, patrimoniale et touristique, en particulier pour accueillir des artistes en résidence qui pourront se reposer la question, dans divers registres d'expression, des avant-gardes ; ou, pour reprendre une formule d'Henri Raymond, comment, aujourd'hui, « qualifier l'embrayage de l'architecture sur la société[5] ».

[DM]

Vues de la villa Laurens et de la ville d'Agde bordée par le fleuve Hérault. Cartes postales, vers 1950.

Pages suivantes :
Vue du vestibule et de l'atrium de la villa Laurens. Plaque photographique légendée « 2 novembre 1918 à 3h . Beau temps. Intérieur. Vestibule du château de M. Laurens » .

# La villa Laurens, alliance entre architecture, décor et mobilier

Vue de l'atrium de la villa Laurens depuis la cage d'escalier.

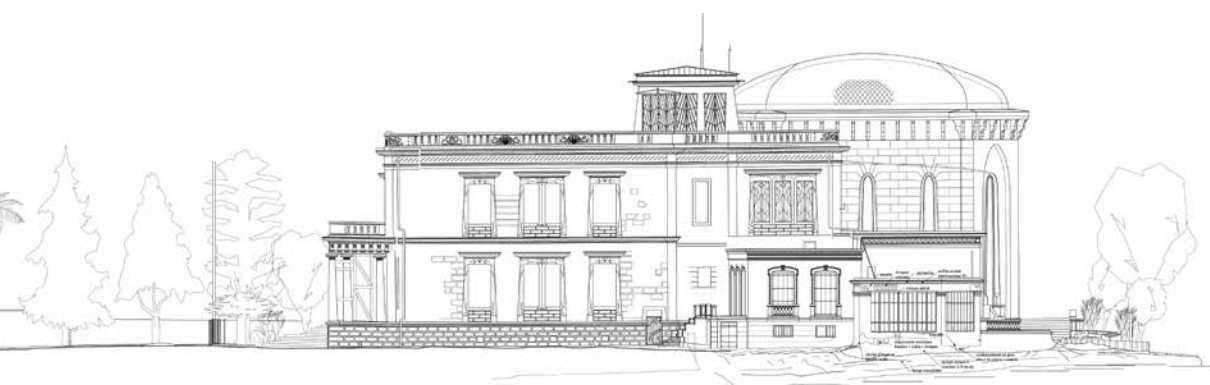
Façade sud et coupe en long, relevé G. Ditsch.

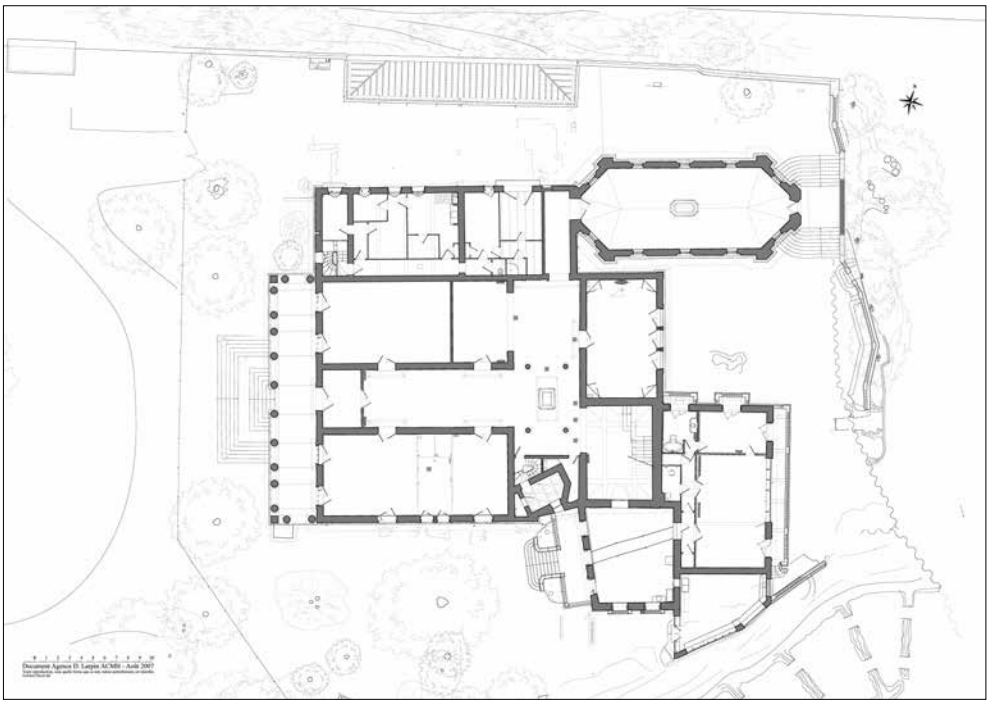
*L'Art nouveau a la masse contre lui et il l'aura toujours. Il est impopulaire par essence ; plus encore, il est anti-populaire. Quelle que soit l'œuvre qu'il engendre, elle produit automatiquement dans le public un curieux effet sociologique. Elle le divise en deux parties : l'une, minime, formée par un nombre réduit de personnes qui lui sont favorables ; l'autre, majoritaire, innombrable, qui lui est hostile.*

José Ortega y Gasset (1883-1955), *La déshumanisation de l'art*. 1915 (traduit en français en 2008, rééd. 2014.).

## Une architecture éclectique dans un cadre enchanteur

Le domaine de Belle-Isle dont hérite Emmanuel Laurens en 1896 est une vaste propriété d'une douzaine d'hectares, bordée par le fleuve Hérault et le canal du Midi. Elle est constituée d'un corps de logis dominé par une petite tour et d'un ancien moulin affleurant au bord du fleuve, comme en témoignent quatre documents anciens : une gravure datable des années 1800 de François-Denis Née (1753-1818), un dessin réalisé vers 1823 par Jean-Marie Amelin (1785-1858), dessinateur des paysages de l'Hérault, un dessin d'Honoré Crouzilhac de la même période





Plan du rez-de-chaussée surélevé, relevé G. Ditsch.

conservé au musée d'Agde et une vue des berges de l'Hérault dessinée par Joseph Chauvet datée de 1890, sept ans avant la construction du château. C'est sur ces éléments en partie ruinés, qu'Emmanuel Laurens élève son monument[1] entre 1897 et 1901[2], vaste demeure d'une emprise de 1500 m² au sol sur quatre niveaux, caractérisée par des volumes architecturaux imposants reliés entre eux. Si l'architecture générale de la villa relève d'un néoclassicisme proche de l'antique, elle se divise en trois parties, un corps central majestueux, avec à l'est l'appartement privé du propriétaire et au nord le salon de musique. Les toits-terrasses, en ciment armé, articulent l'ensemble et dessinent une silhouette de volumes rectilignes contrastant avec le dôme elliptique du salon de musique s'élançant à plus de vingt mètres de hauteur, élément phare de la demeure[3].

1. Appelé « château Laurens », selon la tradition locale et sur un ensemble de documents photographiques, cette « folie » est aussi parfois nommée « villa Laurens », « château de Belle-Isle » ou encore « domaine de Belle-Isle ». La dénomination actuelle adoptée est villa Laurens.
2. La facturation le 30 mai 1901 des peintures murales de la villa par l'entreprise marseillaise Dufour date l'achèvement de la construction principale (Archives municipales d'Agde, fonds Laurens). Cf. *Eugène Dufour, peintre provençal* (cat. exp.), Agde, 2005, p. 36.

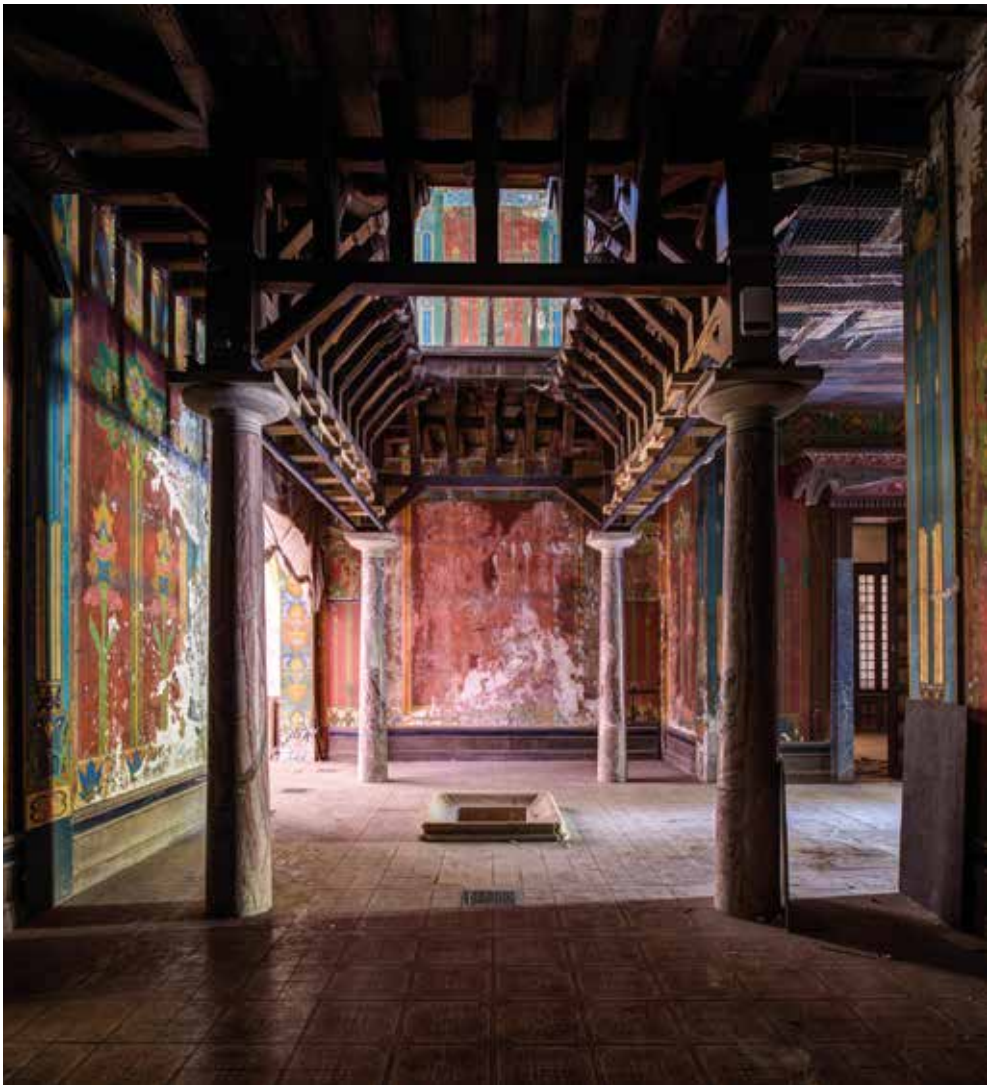
Vues du perron et détail du pavement de mosaïque de la villa Laurens.

Le bâtiment central, d'une vingtaine de pièces, s'organise en un quadrilatère de trois niveaux : un demi sous-sol de service, un rez-de-chaussée surélevé de réception et un étage à usage privé. A l'ouest, la façade principale à perron et péristyle est assise sur un fort soubassement, correspondant à un niveau inférieur dévolu autrefois à la cuisine et aux différents services, surélevant ainsi le rez-de-chaussée. Selon un axe ouest-est, l'édifice s'organise autour d'un grand vestibule intérieur, ouvrant sur une série de pièces : au nord le fumoir et le salon mauresque, au sud deux grandes chambres et à l'est l'atrium, le grand escalier, la salle à manger et l'accès au salon de musique.

L'entrée principale se fait par un perron au sol de mosaïque sous un portique de dix colonnes monolithes de marbre gris en façade. Au-delà du vestibule, le vaste hall médian au haut plafond de bois parsemé de petites lampes de verre couleur absinthe évoquant un ciel étoilé distribue les pièces par des portes monumentales de style égyptien. Selon un plan en T, ce hall s'ouvre sur un second axe grâce à un immense puits de lumière, formé de deux niveaux de galeries à balustrade, couvert d'une verrière, sorte de véranda ouverte sur la grande terrasse sommitale.

Au rez-de-chaussée, cet espace forme l'atrium, encadré de quatre colonnes monolithes de pierre dure qui entourent un bassin d'albâtre. Il ouvre à l'est sur l'escalier monumental appareillé sur trompes d'angles. Les murs sont envahis par une grande fresque de style oriental sur fond de pourpre rehaussé d'or et le mur sud est percé d'une grande baie rectangulaire ornée de ferronneries aux fines formes de roseaux. A côté, la salle à manger ornée de lambris colorés présente des panneaux peints

3. Palouzié (Hélène), Comte (Yvon). Dossiers de protection, 1996-2015, CRMH, DRAC LR. Comte (Yvon). « Agde, château Laurens ». *Le guide du patrimoine Languedoc-Roussillon*. Paris : Hachette, 1996, p. 112-113. *Voyage dans l'Art nouveau* (cat. exp.). Agde, 2002. *Léon Cauvy (1874-1933). Du Château Laurens à la villa Abd-el-Tif.* (cat.exp.). Agde, 2004. Melchior (Ida). « Le château Laurens, rêve de villa, villa de rêve ». *Connaissances des arts*, hors série, n°256, 2005, p. 60-63. Alilate (Fatma). « Splendeurs et mystères du Château Laurens ». *Vieilles Maisons Françaises*. 2013, n° 247, p. 20-25. Félix (Laurent). « Le château Laurens et son décor : une demeure remarquable à Agde en 1900 ». *Etudes Héraultaises*, 2013, p. 119-133.



Vue de l'atrium de la villa Laurens depuis le salon de musique.

de motifs floraux ; en face, s'ouvre largement une grande alcôve dite salon mauresque où l'on pouvait s'étendre « à la turque » pour fumer et, au fond, une galerie rejoint le salon de musique excentré. Dans la grande salle de rez-de-chaussée, ou fumoir, court une composition de panneaux de scènes antiquisantes et orientales : temples, fumeries d'opium et visions de Nirvana. De la cage d'escalier, on accédait à l'origine à l'appartement privé par un passage qui ouvrait sur un grand salon. Cette communication est aujourd'hui condamnée et le salon entièrement effondré, contrairement aux autres pièces de l'appartement qui

comprend un salon-bureau, une chambre et une luxueuse salle de bain étonnamment bien conservée.

Le grand escalier dessert les pièces de l'étage composé essentiellement de chambres, mis à part l'étrange laboratoire-bibliothèque, dont le volume semble ajouté à l'étage côté nord. D'une conception plus originale, il évoque les formes ovoïdes, privilégiées par Gaudi par exemple, refusant la ligne droite : les portes sont en ovales étirés, deux verrières en demi-ovale sont munies de fins réseaux nerveux de lianes-liserons et de verres teintés. Une étrange « cheminée » monumentale semble être une paillasse-fourneau pour expérimentations chimiques ; elle occupe tout le mur du fond et surprend par sa taille et son allure anachronique, associant large corniche d'oves à l'antique et volumes modernes lourds et aigus. Une baie latérale présente une exceptionnelle ferronnerie en forme de papillon ouvrant sur le toit-terrasse au nord-est, qui offre un panorama sur le domaine et le canal du Midi.

Vue du grand escalier de la villa Laurens.

Portes du laboratoire ouvrant sur la terrasse.

Vue du laboratoire.

Décor de la ferronerie de la baie donnant sur la terrasse.

Vue du salon de musique en 1996.

Le salon de musique improprement appelé chapelle en raison de sa haute nef, est un volume indépendant accolé au nord-est. C'est une vaste salle oblongue voûtée, éclairée de douze baies étroites ornées de vitraux aux motifs floraux stylisés et colorés, séparés de panneaux offrant de vastes compositions. Au centre se découpe un bassin sur un sol de carreaux noirs. Il est accessible au nord, à l'extérieur, par un large escalier, bordé d'un muret décoratif donnant sur une porte étroite aménagée dans la baie axiale ; en vis-à-vis, à l'intérieur, une porte monumentale à deux battants relie ce salon à l'atrium. L'esprit de cette architecture et de son décor intérieur est différent du reste de la villa : il s'apparente à la fois au symbolisme et à une tendance plus moderne et géométrique s'apparentant au *Jugendstil* allemand.

[HP] et [LF]

## Emmanuel Laurens (1873-1959), une personnalité anticonformiste

Bien ancrée dans le paysage agathois, sur la rive opposée à l'imposante et noire cathédrale, la villa éblouissante d'Emmanuel Laurens associée à la vie tumultueuse et fastueuse qu'il y menait, a suscité à la Belle Epoque et durant les Années Folles, l'imaginaire d'une population de pêcheurs, inspirateur de légendes...

Personnalité inclassable, partagée entre romantisme et modernisme, créateur en rupture avec son héritage, Emmanuel Laurens partage avec Pierre Loti, auteur illustre d'*Aziyadé*, la tentation du voyage, escales exotiques dont leurs demeures au décor coloré et abondant sont le reflet.

Né le 14 octobre 1873, dans une honnête famille de maîtres maçons implantée à Agde depuis le XVII^e^ siècle, Emmanuel Laurens grandit avec sa sœur Marguerite dans un milieu bourgeois et éclairé : son père Saint-Etienne Laurens est ingénieur et son oncle, architecte de la ville d'Agde. Elève brillant, il s'inscrit en 1892 à la faculté de médecine de Montpellier et fréquente le milieu universitaire, se liant notamment d'amitié avec Léon Cauvy, artiste de l'école des Beaux-Arts de la ville. Passionné de littérature, mélomane, il nourrit son imaginaire de ses voyages en Orient avec son cousin Alfred Sèbe et multiplie ses relations avec le milieu artistique.

L'année 1897 marque un tournant dans la vie de ce jeune homme aux multiples talents : légataire universel d'un lointain cousin maternel, le baron de Fontenay, il hérite de son immense fortune ainsi que des biens de son père décédé la même année, parmi lesquels le domaine de Belle-Isle. La suite est un conte de fée : il interrompt ses études, voyage à travers le monde, et consacre sa fortune à la réalisation d'un rêve, la villa Laurens !

Monogramme d'Emmanuel Laurens ornant les stalles des écuries. Peinture sur céramique, vers 1900.

Portrait d'Emmanuel Laurens (1873-1959). Photographie vers 1905.

Portrait de Louise Blot (1881-1954), compagne d'Emmanuel Laurens. Photographie vers 1905.

A l'occasion de l'un de ses voyages, Emmanuel Laurens rencontre la jeune cantatrice Louise Blot qu'il épouse en 1921, l'année où il se décide à passer son doctorat en médecine. Il mène ainsi pendant trois décennies une existence fastueuse, mettant sa fortune au service d'une vie de dilettante dans un cadre raffiné et théâtral. La villa devient un lieu de rencontres et de fêtes somptueuses au cours desquelles se retrouvent artistes, peintres, écrivains et musiciens.

Au fil des années, de nombreuses dépenses engagées dans des projets hasardeux ont fragilisé sa situation financière et la grave crise économique des années 1930 le contraint à vendre son domaine en viager en 1938. En 1942, avec son épouse et sa sœur, il n'occupe plus que quelques pièces, « les petits appartements », le château étant réquisitionné par les troupes allemandes. Ruiné et affaibli, c'est à Belle-Isle qu'il s'éteint, en 1959, à l'âge de 86 ans, quelques années après la disparition de sa femme, laissant un château à son image, anticonformiste et éclectique, où séjourneront d'autres artistes montpelliérains comme Camille Descossy ou Albert Dubout.

La construction de cette demeure de 1898 à 1901 répond à un programme ambitieux, associant exotisme, néoclassicisme et esprit d'avant-garde ; en l'état des recherches actuelles, on peut considérer qu'Emmanuel Laurens, touche-à-tout de génie, est le concepteur et l'inspirateur de ce palais des mille et une nuits, aucun nom d'architecte n'y étant associé. Il fait appel aux ingénieurs et artistes les plus novateurs, appliquant les principes prônés par le mouvement Art nouveau.

L'automobile au château vers 1910.

Albert Dubout (1905-1976) sur le perron de la villa Laurens en 1951.

*La décoration [...] tient à l'édifice non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme.*

Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), *Entretiens sur l'architecture*, XV, 205, 1863.

## Le décor Art nouveau : la voie vers la modernité

Contrairement à de nombreux monuments, la villa n'a subi aucune transformation significative : elle a conservé ses dispositions d'origine, ainsi que sa parure décorative Art nouveau qui constitue l'intérêt majeur de l'édifice. Né en réaction aux dérives de l'industrialisation à outrance et de la reproduction excessive des grands styles, l'Art nouveau (1890-1914) est un mouvement artistique soudain, rapide et très bref, qui s'appuie sur l'esthétique des lignes courbes, appelé par ses détracteurs « le style nouille » en raison des formes en arabesques qui le caractérisent. Aux sources de son inventivité, la nature – fleurs, insectes, animaux –, se répand sur tout l'espace disponible, rythmée par un foisonnement de couleurs vives, de formes courbes et sinueuses et envahit vitraux, ferronneries, boiseries, faïences et mosaïques. Dans la vingtaine de pièces de la villa, détails symboliques et verve naturaliste se déploient sur les carreaux de céramique, vitraux, luminaires de cuivre, papiers et tissus peints, murs décorés au pochoir, hauts lambris d'appui surmontés de frises polychromes, tentures de soie ou de velours, etc. Réalisée en 1901 par le peintre marseillais Eugène Dufour (1873-1941), à l'exception peut-être du salon de musique, cette décoration végétale stylisée s'étale sur les murs, remontant des encoignures ou continuant dans le souple

*Il n' y a d'urgent que le décor. On peut toujours se passer du nécessaire et du convenu.*

Pierre Loti (1850-1923), *Suprêmes Visions d'Orient*, 1921.

Détails du décor de la villa Laurens.

réseau des boiseries qui enserre le plafond, rendant les surfaces planes enveloppantes et vibrantes par l'emploi audacieux de la couleur. Mais ce luxuriant décor intérieur a particulièrement souffert, que ce soit celui des pièces de réception, de l'appartement privé ou du salon de musique.

Le centre de la demeure évoque une villa antique « théâtralisée » traitée en polychromie : sur les murs rouges pompéiens se détachent de grandes fleurs portées par de longues tiges végétales (couloir) ; ponctuellement ce sont des fonds verts anisés qui accueillent une frise d'arums et d'hippocampes (cage d'escalier) ; ailleurs des feuilles de vignes et des glycines, des citrons et des abeilles, peuplent des murs vert gazon (salle à manger). Parfois, ces décors répétitifs laissent la place à une composition unique, comme le paysage lacustre de la cage d'escalier auquel répond la vue « réelle » du fleuve à travers les fenêtres hautes. Ce répertoire ornemental, inspiré par la nature, est mis en place selon des techniques chères aux artistes décorateurs de l'Art nouveau : le poncif ou le pochoir. Les couleurs des motifs sont posées en aplat, sans modelé, ni perspective, parfois cernées d'un trait plus sombre, ou plus clair, qui isole le dessin de son fond. L'ensemble est réalisé à la peinture à l'huile, appliquée directement sur le mur ou encore sur d'épaisses toiles.

Vue du salon-bureau d'Emmanuel Laurens avec le vitrail *La mer*, le mobilier et les œuvres d'art. Reconstitution à partir de photographies des années 1910.

*Les cyprès*, second vitrail du salon-bureau. E.-M. Simas et T. Laumonnerie, vers 1898.

Détail de la signature du vitrail *La mer* du salon-bureau.

## Le raffinement du salon-bureau

L'appartement se distingue en revanche par une conception décorative plus élaborée, dominée par le raffinement et la diversité des matériaux. Cette qualité d'exécution se manifeste d'abord sur les murs du salon-bureau et de la chambre : au-dessus des lambris d'appui courent de hautes et basses frises de soie, relevées d'applications de velours en forme de fleurs, de feuilles et d'herbes sinueuses. Les pièces sont éclairées par une lumière naturelle filtrée par de grandes verrières multicolores, ainsi que par les luminaires électriques en cuivre martelé en forme de fleurs ouvertes disposés au plafond[4].

Nous avons aujourd'hui une idée précise du décor de deux pièces, le salon-bureau et la salle de bain. Deux photographies anciennes restituent le salon-bureau d'Emmanuel Laurens, avec la verrière multicolore de *La mer*, signée et datée *M. Simas et T. Laumonnerie 1896,* et son mobilier signé et daté *L. Cauvy 98* ; la revue *Art et décoration* de 1903 publie deux planches en couleurs représentant la salle de bain et la baignoire de la villa Laurens.
L'ensemble des cinq verrières réalisées par le maître verrier Théophile Laumonnerie (1863-1924) d'après les cartons dessinés par le décorateur parisien Eugène Martial Simas (1862-1939)[5], son ami, comptent parmi les éléments particulièrement intéressants. La plus importante, *La mer* (3,50m x 5,50m), est datée de 1896 et orne le salon-bureau ; elle représente un grand paysage marin, bordé à droite par des falaises ; au centre de la

4. L'utilisation du cuivre rouge ou jaune dans les luminaires est largement diffusée par les revues d'art décoratif de l'époque, comme *Art et Décoration*.
5. Les travaux récents de Constance Desanti permettent une meilleure connaissance de cet artiste parisien, dont la production était injustement restée dans l'ombre. Cf. Desanti, 2012 (non publié).

composition émerge une sirène qu'implore une jeune femme accompagnée d'un enfant ; l'ensemble se détache d'une série d'arcatures évoquant l'architecture médiévale anglo-saxonne. Le traitement des ondes marines n'est pas sans rappeler le « japonisme » fin de siècle véhiculé en Europe par l'estampe et, dans le cas présent, par la célèbre « Vague » d'Hokusai (1760-1849)[6]. A la narration de ce grand vitrail – orné d'un poème d'Eugène Le Mouel (1859-1934)[7] dans sa partie basse – répond le caractère plus synthétique des quatre autres : un dans la salle de bain, le *Lever de soleil* – également japonisant –, deux dans la chambre de Laurens, et le dernier, *Les Cyprès,* dans le salon, à proximité de *La Mer*[8]. Représentant chacun des paysages, ils sont plus petits (3,30mx1,50m) et vraisemblablement postérieurs de deux années environ à la grande verrière, soit 1898-1899, date de l'aménagement de l'appartement.

L'autre œuvre majeure du salon-bureau est le décor du plafond dû à Louis Anquetin (1861-1932), œuvre préparatoire à une grande composition qui sera exposée à Paris en 1898[9]. C'est un grand dessin (2,40m x 3,10m) signé, marouflé sur toile, représentant certainement *Apollon sur son char.* Membre de l'avant-garde picturale des années 1890, ce proche de Van Gogh, de Gauguin, de Toulouse-Lautrec et d'Emile Bernard se tourna à partir de 1894 vers la grande peinture d'histoire décorative du XVII^e^ siècle, que rappelle, par son thème et son traitement graphique, le grand dessin de l'appartement.

[HP] et [LF]

6. Sur ces images du monde flottant, l'art japonais et ses répercussions dans l'Art nouveau, cf. Weinberg, Becker, Possémé, 2005. Le vitrail a été restauré en 2002 par Pierre Rivière.

7. *Sirènes de la mer au sourire d'écume, aux yeux verts, aux cheveux que dorent les couchants, votre charme est mortel ! Pour vos palais de brume vous tentez d'arracher les hommes à leurs champs et vous perdez les fils des femmes par vos chants. Sirènes de la mer au sourire d'écume !*

8. Le nom du vitrail *Les Cyprès* est très récent alors que celui de *Lever de soleil* reprend la description qu'en donnent les articles portant sur le décor de la salle de bain en 1899 et 1903. Cf. « Une salle de bain moderne décorée par E.M. Simas ». *The Studio*, 1899, p. 32-37 et Guillemot, 1903, p. 399-400.

9. Cf. le texte sur la restauration et la redécouverte de ce décor d'Anquetin.

## *Le Char d'Apollon* de Louis Anquetin (1861-1932) : restauration et redécouverte

*Toulouse-Lautrec et Anquetin étaient, en ce temps, les deux chefs de file des jeunes peintres indépendants. D'Anquetin de grandes choses étaient attendues, il était considéré comme le plus doué et le plus prometteur du groupe et était probablement techniquement le mieux doté des artistes de son temps.* Sir William Rothenstein (1872-1945)[1]

Le dessin monumental signé de Louis Anquetin (2,40 x 3,10 m), exécuté au fusain et à la craie, tendu et fixé sur un châssis de bois, ornait le plafond du bureau d'Emmanuel Laurens jusqu'à sa dépose en 2004. Réalisé sur trois morceaux de papier assemblés, contrecollés sur vélin et marouflés sur toile de lin, le dessin très endommagé était quasiment illisible et présentait de nombreuses traces d'humidité, d'encrassement, de décollements, déchirures, perte de fragments. Les mesures conservatoires indispensables ont préservé l'œuvre pendant la longue phase d'élaboration du projet de restauration de la villa Laurens : elle a été conservée à plat sur un panneau bois posé sur tréteaux et recouverte d'un film transparent, jusqu'à sa prise en charge en urgence par l'atelier de restauration d'Eric Ouley en 2014 à la demande de la conservation régionale des Monuments historiques (DRAC). La première phase d'intervention programmée concerne la conservation de l'œuvre, du décrassage à sa consolidation, la restauration dépendant de la décision de sa réinstallation *in situ*[2].

En l'état, l'œuvre n'était pas transportable en atelier : en effet, la tenue mécanique du papier était fragilisée, d'une part par une oxydation de la cellulose due à l'exposition prolongée à la lumière et à l'acidité des matériaux en contact, et d'autre part par une hydrolyse du papier de la partie gauche due à une ancienne activité fongique. Le traitement sur place destiné à rendre transportables les trois morceaux constituant l'œuvre, a consisté à désolidariser les feuilles de papier au niveau des joints, selon une chaîne d'opérations spécifiques : chaque morceau est au prélable décrassé de salissures diverses (larves d'insectes, coprolithes de mouches ou d'araignées) en toute sécurité au moyen d'un aspirateur spécifique à l'embout préalablement habillé de papier bolloré pour ne pas risquer d'aspirer de petits fragments d'œuvre ; la face de l'œuvre est protégée par la pose d'un facing consistant à encoller un papier bolloré avec un adhésif de faible concentration, neutre et réversible à l'eau. L'intervention la plus délicate est certainement le retrait de la toile et le décollement du papier fin de doublage, effectué mécaniquement à sec, puis après une légère humidification du papier d'œuvre par le revers.

La consolidation a été réalisée en atelier : après retrait du facing, les déchirures sont renforcées par le revers avec des bandes de papier japon de 32 g/m² collées à la colle d'amidon, opération suivie d'une délicate partie de puzzle, pour replacer les fragments et combler les parties manquantes avec des pièces de papier pré-teintées à l'acrylique, avant un premier doublage général de consolidation avec un papier japon de 12 g/m² et un second opéré avec un papier japon de 32 g/m². A ce stade d'intervention, les trois pans de papier constituant l'œuvre sont consolidés et peuvent être manipulés en toute sécurité. La prochaine phase consistera à réunir les trois morceaux sur une toile de marouflage tendue sur châssis avant de procéder à la minutieuse étape de retouche et peut-être de reconstitution du dessin manquant.

C'est la redécouverte d'un document photographique de *L'Aurore* qui pourrait autoriser à redonner à ce dessin ses lignes originelles et ainsi tout son sens à la critique du journaliste René Brécy en 1921 à propos de l'art d'Anquetin :

Vues du dessin en cours de restauration dans l'atelier d'Eric Ouley.

« Panneau décoratif » peint par Louis Anquetin. Tirage photographique n° 7404 sur papier albuminé. Albums des salons du XIXe siècle (salon de 1898).

*Mais quelle magnificence, quelle verve, quelle tumultueuse splendeur !*[3] Sans cet apport de la recherche, la retouche ne saurait être qu'illusionniste ou très hasardeuse.

Grâce aux recherches faites en vue de sa restauration, il s'avère que le dessin du plafond du bureau d'Emmanuel Laurens, aménagé en 1898, est vraisemblablement une imposante esquisse préparatoire au grand panneau décoratif *L'Aurore*, présenté à Paris en 1898 au salon de la Société nationale des Beaux-Arts. Cette composition, significative de la passion de l'artiste pour la peinture de Rubens, rappelle le *Phaéton*[4], désarçonné par des chevaux en furie et se cabrant, les crinières échevelées et les drapés gonflés par le vent. Le panneau parisien d'Anquetin est ornementé d'une guirlande végétale sur laquelle s'amusent d'espiègles *putti* et autres figures mythologiques.

Louis Anquetin, figure majeure de la peinture de la fin du XIXe, est considéré comme l'un des peintres les plus audacieux de l'avant-garde. Il s'en distingue pourtant en s'orientant progressivement vers une peinture plus classique inspirée des grands maîtres Hollandais du XVIIe siècle.

Né en 1861 à Etrépigny dans l'Eure, il entre dans l'atelier parisien de Léon Bonnat (1833-1922), avant d'être admis l'année suivante dans l'atelier libre de Fernand Cormon (1845-1924) où il fait la connaissance de Vincent Van Gogh[5] (1853-1890), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) et Emile Bernard (1868-1941). C'est avec ce dernier qu'il se lie d'une grande amitié, développant des recherches picturales communes qui aboutiront à la technique du *cloisonnisme*, reprise et développée ensuite par Paul Gauguin : des couleurs franches sont apposées et cernées d'un liseré, telle une adaptation du vitrail à la peinture. A peine âgé de 25 ans, le fougeux Anquetin est admiré des plus grands peintres post-impressionnistes. Toujours original, passionné de sport équestre, il cherche à retranscrire la vitesse et la puissance et se perfectionne pour cela dans le dessin anatomique pour rendre à ses sujets cette impression de vie et de force. Son voyage en Hollande en 1894 avec Toulouse-Lautrec marque un tournant décisif dans sa carrière. Au contact de la peinture du XVIIe siècle de Rubens, il retrouve la peinture décorative du Grand-Siècle et revisite ses sujets en reprenant les thèmes mythologiques dans l'espoir de *re-introduire dans l'art de son temps, une dimension épique et dionisiaque qui lui semblait perdue*. Dès lors, ses œuvres seront considérées par la critique *comme d'un autre temps*. Jusqu'à sa mort en 1932, Anquetin n'aura de cesse de rester fidèle à ses convictions : il multipliera articles, conférences, enseignera dans son atelier cette idée fondamentale du *retour au métier*[6].

1. Petroff (Romane) et Rancon (Louis). « Louis Anquetin (1861-1932), peintre paradoxal ». 2008. p. 10.
2. Nous remercions Laurent Félix d'avoir alerté la DRAC sur l'urgence de traitement du dessin d'Anquetin, Eric Ouley pour la définition du procole d'intervention et Nejoud El Hihi pour la redécouverte de la photographie sur la base ARCHIM.
3. Brécy (René). *La Revue Française*. 1924 p. 318.
4. *La chute de Phaéton*. Paul Rubens,1605. National Gallery of Art, Washington.
5. Destrémau (Frédéric). *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*. 2008, p. 255-278.
6. Destrémau (Frédéric). *Louis Anquetin (1861-1932). Le génie foudroyé*. 2008, p 15.

Détail de la baignoire piscine et du décor mural. Céramique et mosaïque, F. Aubert, A. Charpentier et G. Facchina.

Détail de la céramique persane du meuble de toilette.

E.M. Simas. La salle de bain, d'après *Art et décoration*, décembre 1903.

## La salle de bain et l'*Art dans tout*

La salle de bain, rare exemple réalisé à l'extrême fin du XIXe siècle à être toujours conservé *in situ*, célébrée par la revue *The Studio* en 1899, est un exemple majeur de cet éclectisme décoratif, de la richesse ornementale et du jeu des matières et des formes. On doit également sa conception à Eugène Simas, alors que le décor mural de la baignoire est réalisé par le sculpteur Alexandre Charpentier (1856-1909) et le peintre Félix Aubert (1866-1840) et le pavement de mosaïque par l'italien Gian Domenicho Facchina (1826-1903).

Simas imagine un soubassement de lambris en bois d'aulne et sycomore surmonté d'une frise de carreaux représentant un paysage et couronné d'un revêtement de céramiques blanches, sur lequel alternent des faïences à motifs de fleurs jaunes et bleutées et de papillons dorés[10]. Un des lambris – celui situé à l'est – est agrémenté d'un meuble de toilette, également en bois d'aulne et sycomore, orné de divers matériaux traités de manière élégante et fonctionnelle : cuivre rouge, céramique « persane »

10. *The Studio,* 1899 et Guillemot, 1903.

Etat actuel de la salle de bain et du meuble de toilette de la villa Laurens.

bleue, marbre « vert campan ». Le pavement à fond vert olive, médaillons bleus, petites fleurs roses, blanches et jaune antique, est exécuté par Facchina, qui réalise également le revêtement de la cuve de la baignoire en marbre et émail à décor d'algues.
Deux autres artistes célèbres sont associés au décor de la salle de bain, Alexandre Charpentier et Félix Aubert, membres du groupe *L'Art dans Tout,* tentative la plus audacieuse de l'esthétique Art nouveau. Ils exposent en effet à Paris en 1897 le panneau mural du bassin-baignoire de la salle de bain, fabriqué par la manufacture alsacienne d'Utzschneider de Sarreguemines[11]. Pour ce décor, Aubert dessine de petits pissenlits, des arums majestueux et des méandres aquatiques, et Charpentier imagine la frise de baigneuses en relief sortant du bain, motifs largement inspirés par la sculpture Ancien Régime, celle des Clodion et Houdon notamment. Le tout se détache d'un fond turquoise, relevé de jaune tendre et de lilas parme. C'est peut-être lors de ses nombreux séjours dans la capitale que Laurens, séduit par la caractère voluptueux de ce panneau, en fit l'acquisition, laissant le soin à Simas de l'intégrer dans la décoration générale de la salle de bain.

11. Le panneau a été présenté durant l'hiver 1897-1898 à l'exposition des Six, rue Caumartin, cf. Soulier (Gustave). « Les arts de l'ameublement aux salons ». *Art et Décoration.* Juillet 1898, p. 19. Cf. Héran, 2008, n°160 et n° 161, p. 160-162.

Vues des anciennes toiles du salon de musique face aux lithographies de Maurice Denis extraites du *Voyage d'Urien* d'André Gide. 1893.

## L'originalité du décor du salon de musique

Architecture mouvante, poésie décorative, le salon de musique évoque un cérémonial de danse et de musique, sorte d'initiation magique où l'art est appelé à transformer la vie. Dans un processus d'idéalisation, le rythme décoratif de la ligne et des couleurs traduit dans une puissance d'expression stupéfiante, désir, envol, extase et transfiguration, constituant l'apogée de l'ivresse créatrice que n'aurait pas reniée les musiciens contemporains et révolutionnaires que furent Scriabine, Bartók, Prokofiev ou Stravinsky.

*Mortels je vais vous enseigner les mystères des célestes harmonies. Que les hymnes et les* gloria *retentissent sur la lyre du soleil !*

Alexandre Scriabine (1872-1915), *L'acte préalable*, 1903.

Plusieurs registres rythment la « partition » décorative[12] : les parties basses sont parées de hauts lambris ornés de larges découpes de bois et percés au sommet d'une ouverture recevant un verre peint ; au-dessus, onze grandes toiles (5,20m x 3,50m), couronnées par une frise murale à motifs de cobras, alternent avec les vitraux des baies qui évoquent des plumes de paons multicolores. Chaque verrière est sommée d'un motif peint représentant un personnage féminin habillé d'une tunique bleue en forme d'ailes de chauve-souris, rehaussée d'un quadrillage jaune et doré formant résille.

Détail des luminaires portés par des défenses d'éléphants factices avant restauration.

De fausses défenses d'éléphants munies à leur extrémité d'un petit globe lumineux prennent naissance au niveau des verrières pour éclairer le salon. Enfin, dans le registre le plus haut, de grandes draperies feintes rampent sur les parois murales d'où s'échappent des figures féminines : les unes sont dans l'axe des baies et évoquent des sentinelles figées au visage masqué ; les autres s'agitent au son d'une lyre stylisée, semblant figurer une folle danse[13]. L'ornementation se poursuit dans le décor peint du plafond, composé de grands médaillons et de fleurs de lotus qui se détachaient à l'origine sur un ciel d'or.

A propos de la mise en œuvre de ce décor, une mention en 1899 d'un projet de Simas, interroge : « pour le même

12. Cf. le texte de Dominique Larpin sur la restauration du salon de musique.
13. Sur l'iconographie des muses et de la lyre, cf. Bénédite, 1900, p. 1-10.

Détail d'une ancienne toile du salon de musique inspirée de *Le désir et l'assouvissement* de Jan Toorop (1858-1928).

propriétaire [Laurens], M. Simas doit exécuter prochainement une salle de musique »[14]. Sans doute a-t-il proposé un programme décoratif, comme il l'avait fait pour l'appartement privé. Le projet en question n'est pas décrit mais il est fort probable que celui-ci n'ait pas abouti, la décoration existante étant peu en rapport avec l'art de Simas. Au regard de son expérience dans la conception des vitraux, seules les grandes verrières pourraient lui être attribuées, bien que le parti général de composition soit très éloigné, là aussi, de la manière de l'artiste.

Il semble plus probable d'attribuer ce décor, ou du moins les peintures murales, à Eugène Dufour qui exécuta celles des salles de réception. En témoignent les techniques utilisées, le poncif notamment, le style quelque peu composite et le traitement des figures et des motifs résolument tournés vers un orient de fantaisie, en accord avec le décor général de la villa. L'intervention sur ces décors de Dufour lui-même en 1928 est attestée par une carte postale annotée de sa main, qui situe clairement les lieux de ses interventions, notamment le salon de musique. L'hypothèse d'une mise en place de ce décor mural à la fin des années vingt n'est donc pas à exclure, même si cela semble peu vraisemblable : pour des raisons techniques et de style, il s'agit certainement ici d'une reprise par Dufour de son décor « 1900 », et certainement du plafond doré.

L'absence de documentation sur le programme iconographique du décor du salon de musique et l'état critique de

14. *The Studio*, 1899, p. 11.

Détail d'une ancienne toile du salon de musique inspirée de *La Fatalité* et *Deux femmes* de Jan Toorop (1858-1928).

conservation du cycle des onze toiles composant l'essentiel du décor mural rendent impossible aujourd'hui sa restitution, ne serait-ce que sur le papier. Cependant, la source iconographique de six des onze peintures a pu être identifiée. Les modèles sont des œuvres créées en 1893 : *Le désir et l'assouvissement, Deux femmes* et *La Fatalité*, de Jan Toorop (1858-1928), tandis que quatre autres reprennent des lithographies de Maurice Denis (1870-1963) publiées dans *Le Voyage d'Urien* d'André Gide.[15]

A l'évidence, les thèmes littéraires véhiculés par les peintures dans ce lieu dédié à la musique, celle des Debussy, Ravel, Fauré, sont ceux de l'école symboliste qui fait une large place au spirituel, au sacré et à l'ésotérisme et on peut situer ce programme dans les avant-gardes picturales de la fin du XIXe siècle. Les peintures expriment des rêveries symbolistes, traitées en larges surfaces décoratives dans lesquelles domine l'arabesque.

On ne peut que regretter la disparition à plus de 80% de la couche picturale (pastel, craie et tempera), d'autant que les rares parties conservées témoignaient de l'intensité des couleurs d'origine et de la qualité du dessin. Au terme d'une longue réflexion, face à l'impossibilité d'une restauration, le choix s'est porté vers un projet de substitution de ces onze peintures par une création contemporaine[16].

[HP] et [LF]

15. Sur Maurice Denis et l'estampe, cf. Bouillon, 2007, p. 67-71.
16. Amoroso (Danièle). *Etude préalable à la restauration des toiles peintes du salon de musique*. CRMH, DRAC, 2012. Cf textes du présent ouvrage sur la commande publique.

Armoire asymétrique du salon-bureau, Léon Cauvy, 1898.

*Les quatre saisons*, détails des dossiers des chaises et fauteuils de Léon Cauvy, 1898.

## Un mobilier architectural : au cœur de la courbe

*Rarement, en effet, l'art français a donné, autant qu'à la fin du XIXe siècle, des preuves d'une vitalité, sinon plus homogène et plus robuste, du moins plus diverse et plus originale... Enfin nous voyons se lever la moisson que Viollet-le-Duc a semée... Bientôt le mariage entre l'art et l'industrie sera complet. La décoration de nos appartements, le travail du bois, du cuivre et du fer, l'ornementation des meubles se ressentent d'une interprétation nouvelle de la flore ou de l'être humain, pris comme motif de décoration... L'habitation, forcée de suivre l'ameublement, comme le cadre s'adapte au tableau, change à son tour d'aspect et de forme. Voilà donc la rénovation de l'architecture privée entraînée par le mouvement des arts décoratifs.*
Samuel Rocheblave (1854-1944), *L'art et le goût en France*, 1917.

L'architecture et le décor de style Art nouveau de la villa Laurens sont un exemple unique en Languedoc-Roussillon, mettant en lumière les artistes de *l'art dans tout,* Alexandre Charpentier et Félix Aubert, ainsi que les décorateurs Théophile Laumonnerie, Eugène Martial Simas, Gian Dominico Facchina, Eugène Dufour et l'artiste montpelliérain Léon Cauvy (1874-1933). L'apport original de ces artistes à l'Art nouveau français est l'invention d'un mobilier architectural : le meuble est alors considéré non comme un objet en soi, mais comme la partie d'un tout, dépendant et subordonné au décor de la pièce. L'harmonie résulte de l'alliance indispensable entre architecture, décoration murale et mobilier, d'une distribution savamment calculée des matériaux et motifs décoratifs sur toute la surface architecturale des murs, sols et plafonds. La richesse et le jeu des matières et des formes se retrouvent dans le mobilier « monumental » de Léon Cauvy qui dessina le mobilier Art nouveau de l'appartement d'Emmanuel Laurens, avec la collaboration d'un menuisier montpelliérain, Paul Arnaveilhe. Avec Cauvy, le meuble devient sculpture et s'insère dans des ensembles cohérents, comme le bureau, la salle à manger et la chambre.

Lit signé Léon Cauvy et Paul Arnaveilhe, 1898.

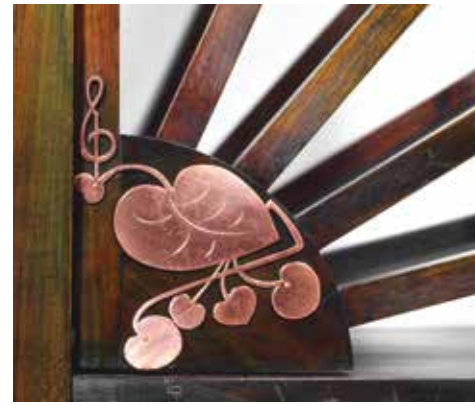
Corollaire de la restauration de la villa et de son décor, la recherche du mobilier qui la meublait est une des actions majeures, pour la présentation du monument au public. C'est en ce sens que la commune a racheté, en 1994, puis en 1997, un ensemble de meubles créés pour la villa et commandés par Emmanuel Laurens en 1898, une banquette d'angle, un bureau, deux armoires, un fauteuil et quatre chaises au décor de cuir pyrogravé, réalisé par Léon Cauvy[17].

Pour compléter cette reconstitution, la ville a acquis en 2003 et 2004, deux autres ensembles de Léon Cauvy, datés des années 1900, le mobilier d'une salle à manger (deux buffets, une table et une bibliothèque) et d'une chambre à coucher (un lit, deux tables de nuit, une armoire et deux chaises). Ces différentes pièces de mobilier ont été classées au titre des Monuments historiques le 10 octobre 2005.

17. Sur les ventes de mobilier Cauvy, cf. *Gazette de l'Hôtel Drouot.* 25 novembre 1994, n° 42, p. 101. Eyraud (Emmanuel). « Mobilier Cauvy ». *Catalogue des ventes,* Paris, Ader, 24 et 25 mai 2012, n° 209-210, p. 7-10 ; 3 décembre 2012, n° 100, p. 32-33.

Armoire et duchesse brisée signées Léon Cauvy et Paul Arnaveilhe, 1898.

Le 3 décembre 2012, grâce à un partenariat avec la DRAC, la ville d'Agde a pu acquérir en vente publique un autre ensemble de Léon Cauvy, signé et daté de 1898, dont l'origine agathoise est attestée et qui pourrait provenir de la villa. Il s'agit d'une paire de lits au décor sculpté et orné de panneaux de cuir estampé, chevet, armoire, miroir, duchesse brisée et chaises. L'ensemble est réalisé en noyer mouluré au décor de Nelumbo en boutons. Les lits, l'armoire, le chevet et le miroir présentent un exceptionnel décor dans le goût symboliste de panneaux de cuir estampé, gravé, patiné, polychromé et rehaussé de



Léon Cauvy, mobilier de la villa Laurens orné de cuirs repoussés, 1898.

touches à l'or figurant des femmes cueillant une fleur parmi de la végétation. Ce mobilier, cosigné par Paul Arnavielhe, permet en outre de redécouvrir l'ébéniste montpelliérain, entré dans l'industrie de l'ameublement en 1886 et installé comme marchand de meubles, 8 Grand'rue à Montpellier.
Entièrement subordonné au contexte spatial qui l'accueille, le mobilier de Léon Cauvy pour la villa Laurens se caractérise par une recherche plastique résolument avant-gardiste. Monumental et rationnel, excluant, en général, tout travail de sculpture et de marqueterie, le mobilier décline les recherches formelles et fonctionnelles menées par les artistes séduits par l'Art nouveau. Dans un jeu de verticales, d'horizontales et de perpendiculaires bien marquées, des courbes et contre-courbes animent les structures en noyer teinté. Ponctué de découpes métalliques évoquant les motifs végétaux des frises de soie, cet ensemble est rehaussé de panneaux de cuirs pyrogravés interprétant la nature et la figure féminine dans des tons bruns, dorés et verts sombres : le bureau est revêtu d'un plateau de cuir orné de roseaux, les hauts dossiers des chaises garnis de cuir représentant les quatre saisons, etc. Les bois aux tonalités claires et chaudes, bois du Brésil d'un rouge orangé lumineux, merisier, chêne et hêtre clair allant du jaune doré au brun pâle, contribuent à accentuer l'effet coloriste recherché.

D'autres éléments de mobilier pourraient être de la main de Cauvy et d'Arnaveilhe. En témoigne le parti-pris décoratif de la salle à manger. La table, les chaises et la desserte ont disparu, mais les placards d'angle, revêtus à l'origine des mêmes cuirs gravés, inclinent à penser que le duo montpelliérain est à l'origine de ce décor. L'existence d'un autre élément de mobilier en verre peint, cette fois signé Léon Cauvy, et conservé à l'état de vestige, milite pour une participation bien plus importante

de Léon Cauvy dans l'organisation décorative du château, voire dans sa conception architecturale et font regretter la dispersion d'une grande partie du mobilier, objets d'art et tableaux.
Il est cependant possible de restituer l'ambiance générale de la villa Laurens à travers des photographies prises à différentes périodes. Il en va ainsi du grand vestibule, avec ses meubles, ses textiles à motifs persans et ses objets d'art orientaux collectés au gré des nombreux voyages d'Emmanuel Laurens, comme le vase monumental en porcelaine Satsuma du Japon, le brûle-parfum en bronze décoré de chimères, les céramiques polychromes du Proche ou Moyen-Orient[18].
Ce goût se combine avec l'exotisme « cubisant » du mobilier incomparable de Carlo Bugatti (1856-1940)[19]: un fauteuil trône, ou « curule », à dossier circulaire et un bureau asymétrique à tour latérale. Le style du disque de cuivre estampé, des arcs lancéolés ou outrepassés et des pinacles aux allures de minaret emprunte aux arts islamiques. Les matériaux s'inspirent de l'artisanat maghrébin : cuir imprimé et franges de soie, gainage de parchemin de chèvre ou de peau de chameau, marqueterie de métal, de nacre et d'ivoire. Ces éléments sont appliqués sur des bois noircis, à l'imitation de l'ébène, incrustés de motifs empruntés à la nature, selon un goût hérité du japonisme. Passementerie et pendeloques métalliques donnent aux meubles un aspect mouvant, et peut-être même sonore. Si reconnaissable soit-il,

18. Il n'est pas exclu que certains objets « orientaux » qui décorent le grand vestibule soient issus d'ateliers français ou européens, ceux de Théodore Deck, Jules Vieillard, Joseph Brocard, J&L Lobmeyr, etc.
19. Sur Carlo Bugatti, cf. Massé 2001 et Bascou et Massé, 2001.

## Léon Cauvy (1874- 1933) et les arts décoratifs à Montpellier

*La vingtième exposition de la Société artistique de l'Hérault, qui a fermé ses portes récemment, a obtenu un succès sans précédent dans les annales de la vaillante cité illustrée par Sébastien Bourdon, Vien et Alexandre Cabanel.*
*Le Comité a réalisé cette année une partie très intéressante de son programme dans l'art décoratif. Les Bronzes d'art de Carabin, uniques en leur genre, la pyrogravure, les cuirs repoussés avec le panneau de Cauvy, montrèrent des spécimens définitifs....*
*Il faut regretter toutefois que la belle école de Nancy et Victor Prouvé, son infatigable président, invités à Montpellier, n'aient pu participer à son exposition pour montrer à cette région, qui veut devenir un centre d'art, combien le mouvement vraiment décentralisateur qu'ont produit les Gallé, les Majorelle, etc. a eu une action bienfaisante et rénovatrice sur toute une contrée.*

*La Revue des Beaux-Arts*, 2 juin 1907

Léon Cauvy est un artiste montpelliérain original et méconnu, élève d'Ernest Michel (1833-1902) à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier où il suit jusqu'en 1895 des cours de dessin, d'architecture et de gravure, avec son ami Louis Guigues (1873-1943), futur directeur du musée Fabre. Il fait partie d'un petit groupe d'artistes et poètes, *le Caveau du Dix,* qui symbolise, dans l'entourage de Paul Valéry et Pierre Louÿs, l'émulation artistique montpelliéraine créée par les fêtes du VIe centenaire de l'Université de Montpellier de 1890. Après un bref séjour à Paris, dans l'atelier du peintre et illustrateur Albert Maignan (1845-1908), il revient à Montpellier, installé face au Jardin des Plantes, et participe à de nombreux Salons, notamment ceux de la Société des Artistes français, dans lesquels il présente des peintures, mais aussi des pièces de mobilier en cuir repoussé où se mêlent approches géométrique et naturaliste dans un mélange savant de références et de matériaux.
Loué dans la revue *Art et Décoration* de 1898 par Eugène Grasset (1845-1917), décorateur et architecte qui fonda avec René Lalique la Société de l'art décoratif français – « le projet de M. Léon Cauvy à Montpellier est d'une exécution charmante, et intéressante à bien des points de vue » –, il est apprécié pour ses qualités de coloriste, son sens du décor, ses cuirs appliqués à l'ameublement. 1898 est une

année faste pour lui : il se marie avec une artiste sétoise, Isabelle Parlier, et conçoit pour la villa de son ami Emmanuel Laurens un ensemble de mobilier à décors de cuir gravé et aquarellé particulièrement étonnants : bureau, armoires, banquette d'angle pour fumoir, chaises et fauteuil. Les commandes se succèdent et la même année, il signe un mobilier de chambre à coucher, récemment racheté par la ville d'Agde (à l'exception du paravent qui lui était associé) et probablement commandé pour la villa Laurens, dont il deviendra un des principaux décorateurs. La cohérence des décors ornementaux naturalistes de la villa avec son mobilier témoigne de sa vision d'une certaine beauté décorative, qu'il réaffirme sans cesse par ses envois aux concours des revues de décoration de l'époque

Portrait de Léon Cauvy, photographie de E. Bras (Montpellier), vers 1895.

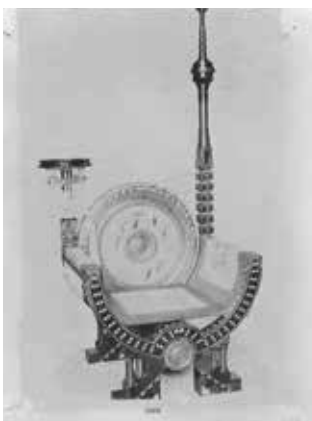
(il sera primé douze fois), où sont mentionnés nombre de ses projets comme celui d'une salle à manger (*Art et Décoration* de 1905), pour lequel il rivalise avec l'architecte Serrurier-Bovy.

Mais la reconnaissance de Cauvy viendra surtout de sa peinture orientaliste. Premier lauréat, en 1907, de la toute nouvelle villa Abd-el-Tif d'Alger, l'équivalent algérien de la villa Médicis, Léon Cauvy obtient rapidement le succès auprès du public et du gouvernement français. Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts d'Alger à partir de 1910, jusqu'à sa mort en 1933, il développe un orientalisme doux et sensible en s'inspirant de la réalité pittoresque d'Alger. De l'autre côté de la Méditerranée, il conserve toutefois de solides liens avec sa région natale, au point de projeter son retour en 1914 et 1921 à la direction des Ecoles des Beaux-Arts de Nîmes et de Montpellier. Figure majeure de la création orientaliste, artiste reconnu par Henri Focillon : « Cauvy compose ses tableaux comme des tapis, dans une manière rude, rêche et solide » (*La peinture au XIXe siècle*, 1927), il devient populaire auprès du grand public en 1930 par sa production de nombreuses affiches en commémoration du centenaire de l'Algérie française. Il réalise en 1931 la décoration du pavillon de l'Afrique du Nord, inspirée par l'artisanat indigène, pour l'Exposition coloniale. Lorsqu'il s'éteint à l'âge de 59 ans, le musée d'Alger organise une rétrospective de son œuvre et donne son nom à un grand prix de peinture.

*La galerie des colonnes* du musée Fabre de Montpellier, Léon Cauvy, aquarelle, 1897.

Projet d'affiche de Léon Cauvy pour la revue *Art et Décoration*, gouache, 1898.

Léon Cauvy, assis à droite, à l'Ecole des Beaux-Arts de Montpellier, 1897.



Carlo Bugatti (1856-1940). Fauteuil curule.

Fauteuil curule à dossier circulaire et colonne, décor de parchemin peint et passementerie. D'après Carlo Bugatti (1856-1940).

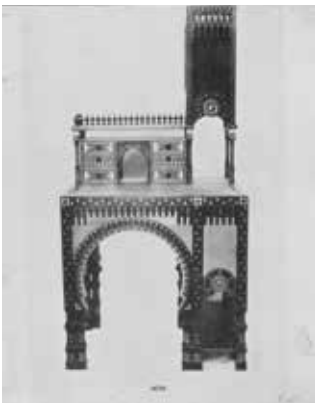
Vue du vestibule et de l'atrium de la villa Laurens. Plaque photographique, 1918.

le mobilier de Bugatti que l'on voit sur la photographie ancienne n'est pas qu'une simple réinterprétation d'éléments décoratifs orientaux : sa fonction répond à des usages précis d'urbanité européenne dont témoigne la construction rationnelle qui n'exclut pas la fantaisie comme l'artiste le revendique lui-même dans l'enseigne milanaise de son entreprise : « C. Bugatti & C. Fabbrica Mobili Artistic Fantasia » !

Dans la continuité du grand vestibule, la cage d'escalier de la villa présente aussi un décor orientalisant. De petits éléphants en céramique chinoise, émaillés de bleu, vert, beige et blanc, constituent le garde corps de l'escalier, en alternance avec une série de colonnettes cache-pots polychromes ajourées. Ornements de jardin ou de serre, ces céramiques jouent pleinement avec le décor mural, représentation de la faune et de la flore égyptiennes (tiges de roseaux, fleurs de lotus, ibis etc.). Le premier repos de l'escalier est marqué par une grande lanterne sur pied, sommée d'une grande vasque en forme fleur ouverte. Ce luminaire a été substitué au cours du XXe siècle par un bronze d'art, aux superbes ciselures et patines brunes, exécuté d'après un modèle de Michel-Ange par la maison Barbedienne dans le dernier tiers du XIXe siècle[20].

Concernant les peintures sur toile de la villa, des tableaux conservés au musée d'Agde et dans des collections particulières pourraient avoir été commandées pour la villa : deux sont des portraits exécutés par Ernest Azéma (1871-1917), ami d'Emmanuel Laurens, représentant son père et sa sœur, et deux autres sont des paysages dus à l'artiste marseillais Raphaël Ponson (1835-1904). Ces œuvres rappellent les liens d'Emmanuel Laurens avec de nombreux artistes, comme son

20. Le bronze, qui n'est plus localisé, est une réduction de *la Nuit*, marbre de Michel-Ange exécuté entre 1526 et 1531 pour les tombeaux de Julien de Médicis à Florence. Cf. Rionnet, 2001, p. 301-323.



amitié avec un autre artiste provençal, Valère Bernard (1860-1936)[21] : lorsqu'on connaît les choix esthétiques du peintre largement marqués par le symbolisme ou l'art de son maître Félicien Rops, et le goût de Laurens pour les avant-gardes artistiques, l'on imagine aisément quelques œuvres de Bernard dans la villa Laurens.

On ne peut que souhaiter que de nombreux éléments de la collection qu'avait rassemblée Emmanuel Laurens pour orner sa villa et dont quelques photographies et documents attestent du foisonnement d'objets, meubles, tentures, bronzes ornementaux, lustres, tableaux, etc., puissent un jour retrouver leur place, au fur et à mesure du long chantier de restauration dont la première tranche vient de s'achever avec la réouverture du salon de musique. La redécouverte du décor conçu pour ce lieu dédié à la musique, illustre ce qu'écrivait Félicien Fagus dans *l'Art de demain* en 1902 : « Tous ces nouveaux peintres ont l'œil musicien ».

[HP] et [LF]

Vue de l'escalier vers 1950 avec *La Nuit*, bronze d'après Michel Ange.

Colonne et éléphant en céramique polychrome ornant l'escalier. Photographie des années 1970.

Bureau asymétrique à tour latérale, piètement en arc outrepassé. D'après Carlo Bugatti (1856-1940).

21. Cf. Azéma. *Une famille d'artistes agathois* (cat.exp.). 2009, p. 23-25. *Eugène Dufour, peintre provençal*, (cat.exp.) 2005, p. 44.

# La restauration du salon de musique

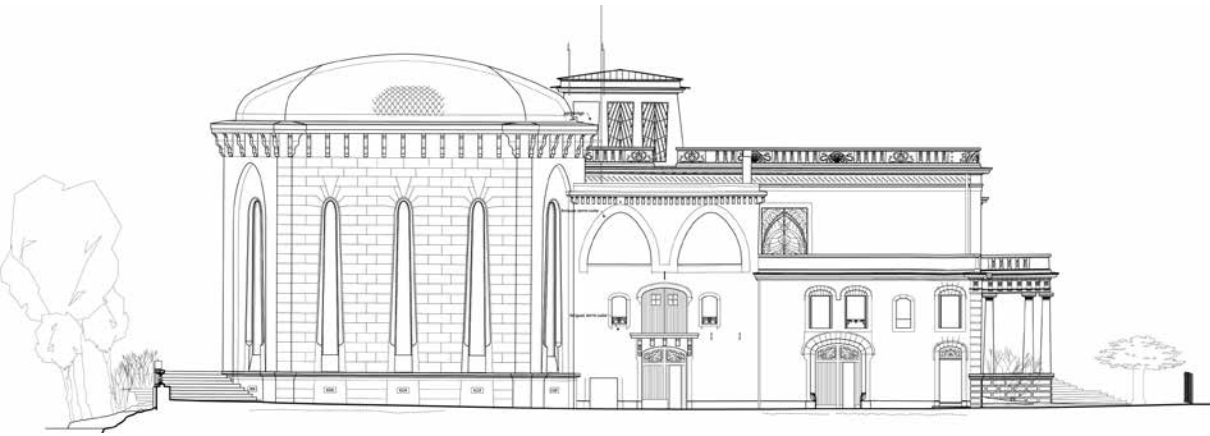
Assurément, la villa Laurens est à bien des égards innovant du fait de la mise en œuvre de matériaux et de techniques nouveaux à la fin du XIXe siècle. Plus que cela, il répond par ses dispositions à un programme résidentiel pour un commanditaire épris de l'Art nouveau, programme qui n'est pas sans lien avec celui des demeures des décennies antérieures. Le principe d'appartements d'été ou d'hiver témoigne d'un souci de confort et d'agrément comme le salon de musique qui satisfait un intérêt marqué pour la création musicale et l'art lyrique. L'ensemble créé, longtemps négligé faute de ressources de son propriétaire ruiné, puis véritablement abandonné, nous est parvenu dans un état médiocre, l'intérêt de sa situation se retournant contre sa conservation. En effet, les crues de l'Hérault s'attaquèrent bien vite aux fondements tandis que les embruns du littoral compromettaient la tenue des métaux et les pluies méditerranéennes mettaient en péril le couvert.

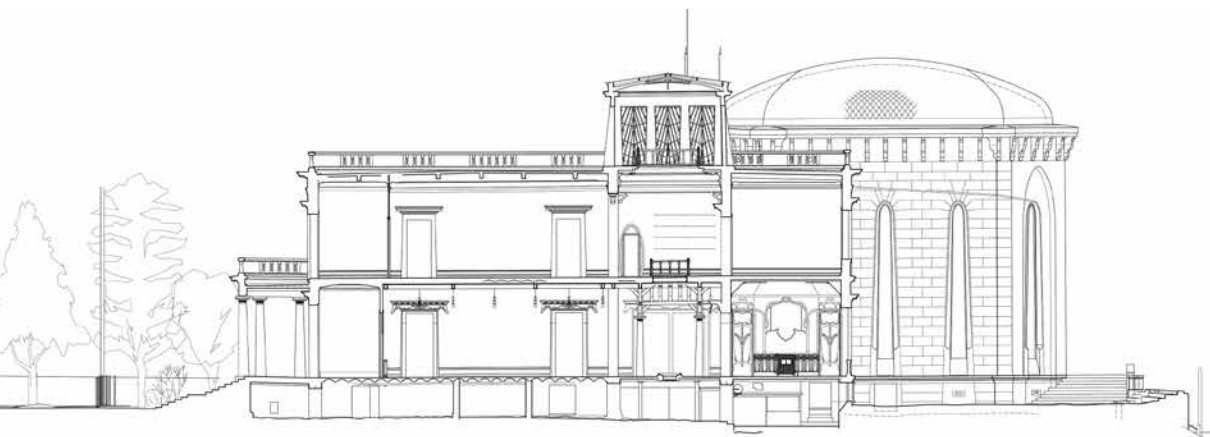
Projet de restitution des décors du salon de musique - A. Madelénat.

Pages précédentes :
La villa Laurens sur les berges de l'Hérault.

La mise hors d'eau de la villa dans les années 1990 se révèle efficace encore aujourd'hui, en dépit de son caractère provisoire, excepté à l'aplomb du salon de musique où la bâche de protection ne résista pas plus de dix ans à la tramontane et aux tempêtes. Aussi le corps de bâtiment riche de décors et de toiles peintes, de lambris et de vitraux, fut-il considéré comme prioritaire dans le processus de conservation – restauration de l'ensemble. L'opération fut envisagée en deux phases successives, la réfection de la toiture précédant en toute logique la remise en état et la repose des verrières, puis la conservation des décors intérieurs.

Le salon de musique se présente sous la forme d'un vaisseau orienté est-ouest disposé parallèlement à la voie ferrée passant au nord. A l'est, une porte ouvre sur un perron dominant l'embarcadère défait par les eaux du fleuve au cours du XXe siècle.





Les baies dans lesquelles prennent place les vitraux alternent avec des trumeaux revêtus à l'origine de toiles peintes. Le soubassement est habillé de lambris et l'ensemble des élévations est décoré de peintures murales se mêlant en parties hautes aux retombées de la voûte dorée à la feuille.
La toiture portée par un couronnement formé de fortes consoles en pierre de taille est constituée d'une charpente en bois à laquelle est suspendue la voûte en plâtre sur lattis. Quant à la couverture, elle est faite d'ardoises de zinc.

Façade nord et coupe en long, relevé G. Ditsch.

Façade sud et coupe en long, relevé G. Ditsch.

Charpente mise au jour après découverture.

Vue extérieure du salon de musique en cours de restauration.

## La restauration des couvertures

Le zinc mis en œuvre s'était altéré et les composants de la couverture, notamment les couvre-joints, se détachaient ; le chéneau, totalement désorganisé, n'était plus du tout étanche et les eaux de pluie s'infiltraient donc en grande quantité dans les maçonneries sous-jacentes. A l'intérieur la dorure et les décors peints étaient délavés et les enduits supports se détachaient même par plaques.

Une réfection, à l'identique, s'imposait sans se poser de question sur les matériaux et les techniques à mettre en œuvre. Les échafaudages mis en place permirent de compléter l'état des lieux et le diagnostic, notamment en ce qui concernait la stabilité de la charpente dont les sablières étaient en fait assemblées à mi-bois et chevillées, cette mesure étant doublée d'une ceinture métallique destinée également à empêcher toute poussée sur les têtes des murs.
A l'abri d'un parapluie pour ne pas risquer d'abîmer encore plus les décors intérieurs, la charpente, atteinte en quelques endroits par les eaux d'infiltration, fut révisée. Un voligeage neuf fut mis en place et les ardoises de zinc posées.
Les couronnements, parfois altérés par les infiltrations ou par les eaux de pluie venant de la mer, nécessitèrent la réalisation de greffes ou le changement intégral de blocs de pierre de taille neuve. La liaison parfois mal assurée entre les pans du volume bâti fut définitivement assurée par des épingles disposées aux angles.

## La conservation-restauration intérieure

Une fois le salon de musique mis hors d'eau, sa restauration intérieure fut projetée. Afin de reconnaître les matériaux et les techniques en présence, une tranche expérimentale fut décidée sur les vitraux, les décors peints muraux et les lambris d'une travée. Rapidement, il apparut que l'ensemble peint n'était pas tout à fait d'une même venue et avait sans doute fait l'objet d'une campagne de rafraîchissement.
Les lambris, comme les tasseaux destinés à recevoir les toiles peintes entre les baies, sont apparus assemblés de façon peu habile avec des sections ou des épaisseurs plutôt faibles et des fixations aux murs précaires. Toutes ces observations n'ôtent rien à la qualité esthétique d'ensemble mais font penser à l'exécution de décors de théâtre.

Peu après, la conservation-restauration de l'ensemble du salon suivit sans disposer d'éléments historiques tels qu'il arrive d'en réunir sur certains édifices et qui nous renseignent sur le commanditaire, son programme, sur les artistes et artisans, leurs œuvres, sur les matériaux et les techniques en présence, sur l'entretien ou les réparations pratiqués au fil des années. Cependant, fort des résultats de la tranche expérimentale, le cahier des clauses techniques particulières[1] est devenu une pièce maîtresse du projet. Pour chaque corps d'état a été mise en avant l'exigence d'examens complémentaires approfondis à partir d'une approche généralisée depuis les échafaudages et moyennant le démontage complet des lambris et panneaux de vitraux, ceci avant toute intervention. En effet, divers aspects suscitaient

Couverture du salon de musique en ardoises de zinc.

Mise en œuvre de la couverture en ardoises de zinc et du chéneau en pied de la couverture par l'entreprise Bourgeois.

1. Pièce du projet décrivant le mode d'intervention des entreprises qui auront à intervenir, parfois sous forme de protocoles détaillant les conditions de la conservation, voire de la restauration quand celle-ci est absolument nécessaire.

Etat de l'élévation orientale avant travaux.

encore d'importantes interrogations : la dorure de la voûte et de ses retombées présentait bizarrement un effet de barbouillage sur fond de « feuilles d'or » soigneusement calepinées ; les plaques de verre insérées dans les lambris constituaient une énigme, de multiples hypothèses étant avancées à leur sujet, allant du vol des œuvres originales d'une toute autre nature ou non, à un agencement bricolé.

Une autre question avait trait à la position à adopter pour les toiles peintes conservées et dont l'état de vétusté était préoccupant, certaines étant très lacunaires.

Le chantier se déroula sitôt désignés les entreprises et artisans d'art. Il est difficile de ne pas souligner la nécessité de voir intervenir des personnes détentrices d'un savoir-faire et d'une expérience reconnus sachant adapter leur mode d'in-

Détail du pied de charpente et de la sablière assemblée à mis bois complétée de chaînage métallique.

tervention à chaque cas d'espèce. A la villa Laurens, il n'était pas question de faire mieux que ceux qui étaient intervenus à l'origine parfois avec des moyens techniques modestes et il importait de renoncer à une conception académique remettant en cause l'authenticité de l'ensemble.

## La maçonnerie de pierre de taille

Divers ouvrages nécessitaient l'intervention d'un maçon en accompagnement des autres corps d'état. Murs et encadrements de baies firent ainsi l'objet de consolidation par injection de coulis, par greffes de pierre de taille et réfection des enduits ruinés par les infiltrations d'eau.
La reprise en recherche du carrelage en ciment a été menée par remplacement des quelques éléments hors d'état, les éléments éraflés mais encore solides étant sauvegardés.
Le gros œuvre de la villa Laurens témoigne de l'évolution des matériaux et des techniques au seuil du XXe siècle. Les planchers en béton armé ou associant le métal et la brique sont décrits depuis quelques temps déjà dans les ouvrages de serrurerie quand est édifiée la demeure. A court terme, le plancher du salon constitué de poutrelles métalliques et de hourdis de briques posés sur chant devra à l'avenir être repris du fait de la forte oxydation des poutrelles à leur extrémité.
En élévation sont juxtaposés des chaux et des ciments hourdissant des moellons et des pierres, les qualités et les défauts de chaque liant posant souvent des problèmes de liaisonnement et d'adhérence. Pour intervenir au mieux, dans ce domaine aussi des prélèvements et des analyses sont nécessaires le moment venu pour déterminer le mode d'intervention le plus adapté, le souci demeurant de préserver au maximum la matière ancienne.

## Les verrières et les plaques de verre peint

Les verrières déposées en 1997 ont fait l'objet d'un nouvel examen[2] une fois sorties des caisses dans lesquelles elles avaient été stockées.
Les verres constitutifs des vitraux sont des verres colorés dans la masse sauf le rouge qui résulte comme toujours d'un plaquage. Aucun n'est peint ou n'a reçu de grisailles. Aucune altération des verres n'a été observée, seul un encrassement généralisé a nécessité un nettoyage à l'eau déminéralisée.

Détail de la verrière restaurée avec ventilation basse de la double verrière.

La conservation-restauration des vitraux des baies ne posa pas de problème particulier hormis celui de la fourniture de verres pour réintégrer des lacunes, fourniture de plus en plus problématique pour les maîtres-verriers. La réintégration de loin la plus importante a concerné le vantail de la porte orientale. Pour cela une maquette a été réalisée pour s'assurer de la continuité du décor ornemental de la totalité de la baie à la base de laquelle ouvrait la porte.
En réalité, la difficulté de l'intervention s'est concentrée sur les plombs sertissant et assemblant les verres. Ceux-ci, de faible section (7 à 8 mm) et tenant de façon précaire les verres, se sont avérés impropres à la restauration. Leurs nombreuses ruptures, l'existence à leur surface de divers dépôts et de soudures altérées ont dissuadé d'envisager leur remploi. Un panneau d'une verrière a seulement pu être traité avec des plombs anciens, ceci à titre de témoin.

Une mesure de conservation préventive fut prise pour les verrières de toutes les baies, à savoir la façon et la pose de doubles-verrières pour préserver les ouvrages anciens des intempéries du littoral méditerranéen et s'opposer au vandalisme. Ces doubles-verrières ont de plus l'avantage d'améliorer sensiblement l'isolation acoustique du salon et de réduire ainsi l'impact sonore des lourds convois qui empruntent la voie ferrée toute proche.

2. Le constat a bénéficié du concours du laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) en les personnes de Mmes A. Texier (Pôle scientifique métal) et C. Loisel (Pôle scientifique vitrail).

Panneau de lambris et détail avant travaux.

Parallèlement à la restauration de vitraux fut lancé un examen des plaques de verre peint insérées dans les lambris des soubassements du salon. Il en est ressorti que le verre employé est un verre granité sur ses deux faces, porteur sur sa face arrière de peinture à l'huile ; un réseau doré est tracé sur la face avant à la manière d'un réseau de plombs. Simultanément était d'ailleurs observée l'existence d'infimes traces de dorure sur les plombs des verrières. Les huit plaques de verre étaient en fait une imitation des vitraux du salon. Ces plaques ont fait l'objet d'interventions adaptées à leur état afin d'en assurer la conservation et de renouer avec l'effet décoratif voulu à l'origine. Pour ce faire, la couche picturale, quand elle existait, a été refixée et nettoyée, un verre de doublage neuf recevant le complément de polychromie redonnant sens à l'œuvre ; les plaques manquantes ont été fournies et peintes à l'huile sur leur face arrière, le réseau de plomb l'étant en face avant.

Les plombs dorés permettaient le soir de tirer un parti décoratif même en l'absence de lumière naturelle. La dorure reconnue visuellement sur les plombs anciens a été confirmée par les analyses du laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH) dont les résultats ont mis en évidence la présence d'une bronzine contenant des paillettes de laiton. Avant application d'une telle dorure en face interne des plombs neufs, des essais de tenue de divers procédés ont été pratiqués par le LRMH conduisant à prescrire une abrasion préalable des plombs à l'aide d'un pinceau de fibre de verre, ceci pour garantir l'accrochage de la peinture dorée finalement choisie.

Panneau restauré intégrant la plaque de verre peint.

## Les lambris de soubassement

Les lambris emportés en atelier avaient pour certains subi des ruissellements d'eau et, pour tous, les conditions thermiques et hygrométriques dans lesquels ils se trouvèrent durant plusieurs décennies firent systématiquement pâlir, voire disparaître, la teinte appliquée sur leur face vue.
Chaque panneau est constitué d'un fond en planches bouvetées sur lesquelles sont vissées des nervures de 35 mm d'épaisseur. En attendant les résultats d'analyse de futurs prélèvements, deux natures de bois ont été mises en avant : un bois de pin et un bois de châtaignier à confirmer donc par l'étude anatomique des bois (xylologie). Ces ouvrages furent consolidés ou repris après un démontage et un dépoussiérage de chaque panneau. Sous les nervures déposées est apparue une même teinte qui s'était infiltrée à l'origine entre elles et les planches de fond, comme déjà observé dans le cadre de la tranche expérimentale. Il était facile d'en déduire que la différence de densité des deux bois en présence apportait une nuance sensible entre les bois teints de fond et les nervures.
A l'arrière, le mur est apparu avec des traces d'essais de couleurs peintes, un millésime qui pourrait être l'année 1904, sans certitude sur le chiffre de la décennie, et des graffiti.
La grande double porte d'accès au salon formée de deux parquets superposés a simplement nécessité une révision des bois, des ferrages et de la serrure sans modification aucune.
Enfin, des défenses d'éléphants manquantes – une série de défenses portait en avant de chaque baie une ampoule – ont été restituées dans un bois de sapin d'après le modèle existant.

Etat de la voûte peinte et dorée avant travaux.

## La dorure de la voûte et ses retombées

Avant même l'installation des échafaudages, la voûte n'avait plus de dorure que quelques traces montrant les « feuilles d'or » formant un quadrillage régulier en *intrados*. Vues aussi du sol, deux nuances de barbouillage apparaissaient, de part et d'autre de l'axe médian transversal. Vues de près, comme de loin d'ailleurs, des traînées de brosse et des coulures étaient à l'origine d'un effet brouillé tantôt verdâtre tantôt orangé ou brun.
Des échantillons analysés[3] étaient censés permettre de retenir une des deux hypothèses suivantes :

1. La nuance verdâtre visible en superposition apparente aux feuilles serait un glacis, une patine décorative appliquée sur la dorure dès l'origine.

2. La même nuance serait le résultat d'une altération du laiton. L'hypothèse a prévalu d'une oxydation de la dorure initiale réalisée à l'aide de feuilles de laiton entraînant progressivement le noircissement de l'ensemble. Il n'était pas difficile d'en déduire que la voûte alors dépourvue de tout intérêt décoratif avait été l'objet d'une campagne de peinturage, après coup, destinée à raviver l'ensemble, à défaut d'une redorure.
Jamais il n'a été question de procéder à une simple action de conservation de la dorure originelle tant son altération et la présence de glacis appliqués ultérieurement avaient abouti à un aspect plus que défraîchi, véritable barbouillage sans valeur historique ou décorative, incompatible avec des ouvrages ayant recouvré leur valeur décorative tels que les verrières et les décors peints.

L'atelier a réalisé une dorure à la mixtion à l'aide de feuilles de laiton de 14 x 14 cm de côté. Un vernis a été appliqué pour protéger la dorure avant une patine à l'huile.

3. Stéphanie Duchène (Pôle scientifique « peintures murales et polychromie » ) du laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH).

## Les décors peints

Intervenir sur un ensemble peint comme celui du salon de musique passe aussi obligatoirement par un examen complet et, pour être complet, il n'est de meilleur accès que celui permis par des échafaudages. Il convient de décrire le programme iconographique, c'est-à-dire le contenu des scènes développées et la signification des symboles comme le répertoire ornemental. Un autre volet de cette description a trait à la stylistique, c'est-à-dire la manière avec laquelle a été traité le décor mural au début du XXe siècle.

Conservation-restauration des décors peints par le groupement Capra-Aussilloux-Dattee.

L'examen[4] inclut également une caractérisation des techniques en présence puis un bilan de l'état sanitaire de l'œuvre prolongé par des essais de diverses natures prenant en compte le diagnostic, ceci afin de déterminer un protocole d'intervention. Pareille démarche qui pourrait apparaître comme superfétatoire est absolument indispensable pour atteindre l'objectif de conserver au maximum l'œuvre -comme pratiqué par exemple pour une toile de chevalet-, pour assainir l'ensemble et préserver toute son authenticité, les apports de notre époque devant être réversibles.

L'œil exercé des peintres détenteurs de la connaissance, des techniques de réalisation de tels décors les a conduit à formuler quelques observations :

– des mains différentes ont réalisé l'ensemble peint, une distinction était faite une fois encore entre la moitié orientale et la moitié occidentale. La seconde témoigne d'une exécution nettement plus habile avec des effets sur les étoffes riches de lumières et d'ombres. Les couleurs sont également sensiblement différentes vues de près ;

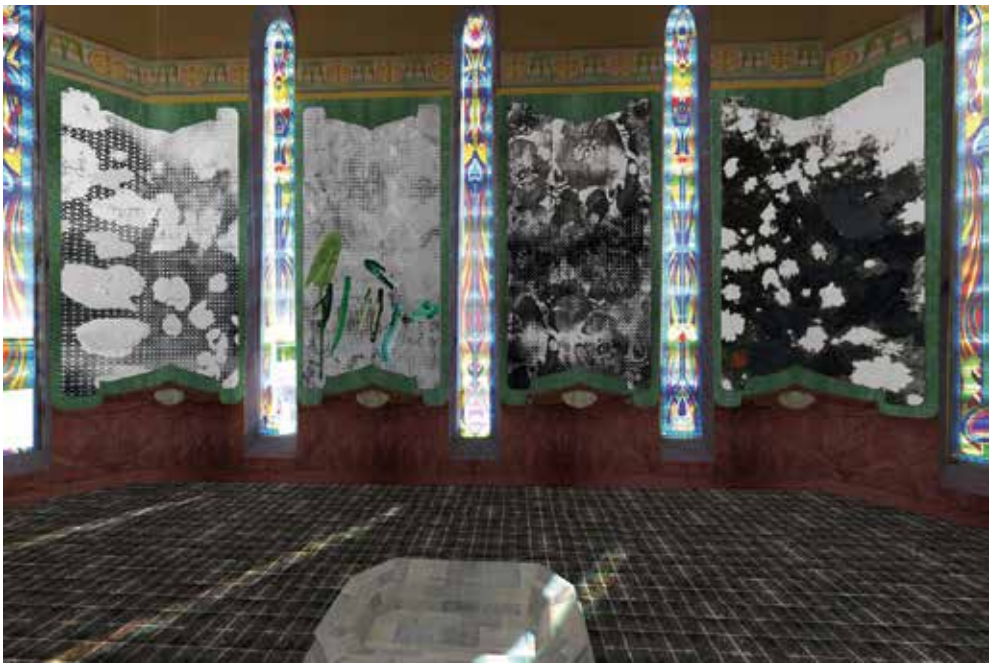
4. L'examen a été confié à Laurence Durand et Carole Circhirello, sous le contrôle *a posteriori* de Rosalie Godin, puis la prise en considération in situ de l'équipe de peintres Anne-Laure Capra, Anne Aussilloux-Correa et Jérome Dattee. Le Laboratoire Ingémat a apporté son concours de même que le pôle scientifique « peintures murales et polychromie » du LRMH en la personne de Stéphanie Duchène.

Vue d'une ancienne toile du salon de musique inspirée de Maurice Denis.

Lithographie de Maurice Denis extraite du *Voyage d'Urien* d'André Gide, 1893.

- des cartons et poncifs ont été utilisés et les motifs ornementaux ou figurés reportés à la pointe dans l'enduit. Les divers motifs peints – les drapés, les personnages, etc. – suivent assez rigoureusement les tracés. Ceci dit, des parties du décor restent difficiles à interpréter, la raison revenant à la création enlevée de l'artiste ;
- sur les décors peints, comme mentionné déjà à propos de la dorure de la voûte et ses retombées, des repeints, sorte de glacis-patine, sont parfaitement identifiables avec usage de brosse et des coulures, traces vraisemblables d'une reprise ultérieure plus particulièrement dans les zones en contact avec la dorure.

La restauration menée s'est, en fait, et comme il se doit, réduite à des actions de nettoyage et de fixage avec une réintégration très légère des lacunes, plus étendue dans les zones ayant subi des entrées d'eau. Nulle part, les vestiges des décors anciens n'ont été recouverts de nouveaux décors de crainte de falsifier l'œuvre de départ et d'en réduire la qualité esthétique.



Préfiguration numérique du salon de musique restauré avec les panneaux de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

## Les toiles peintes

Le souci de conserver *in situ* les toiles peintes anciennes a conduit un temps à envisager leur repose dans le salon comme cela avait été tenté dans le cadre de la tranche expérimentale. L'aspect extrêmement défraîchi des toiles, parfois complètement ruinées, avait incité à la mise en place d'un rideau pour les masquer et les protéger. Il paraissait en effet difficile de juxtaposer de telles œuvres avec des ouvrages tirés d'affaire, le salon pouvant apparaître à beaucoup comme disparate et dépourvu désormais de valeur décorative d'ensemble.
Finalement, le principe d'une création originale s'est imposé. Ainsi se pérennisera, un siècle après Emmanuel Laurens, un esprit de modernité faisant du coup appel à des créateurs de notre temps.

La conservation-restauration du salon de musique est la première étape d'une importante opération de sauvetage et de revitalisation de la villa Laurens. Le public devrait pouvoir prochainement découvrir ce premier résultat et s'approprier à l'avenir ce rare chef-d'œuvre de l'Art nouveau dans le Midi de la France.

[DL]

# *Blow-up* ou la commande publique à la villa Laurens

Vue du salon de musique après travaux.

Pages précédentes :
Vue intérieure du salon de musique restauré avec les onze panneaux de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

La commande publique constitue un des moyens pour le ministère de la Culture et de la Communication de soutenir et d'encourager la création contemporaine. Ces commandes d'œuvres d'art public, initiées par l'Etat, seul ou en partenariat avec des collectivités territoriales, des associations, contribuent à l'enrichissement de notre patrimoine national. Ce sont plus de 800 artistes qui ont œuvré dans le cadre d'une commande publique depuis 1983[1].

La diversité des médiums utilisés et de ses lieux d'implantations témoigne de la richesse des moyens d'expression des artistes contemporains et de leur adaptation à un contexte précis. Que ce soit au sein d'un monument historique, d'un hôpital, pour une commémoration, la réalisation d'un monument aux morts, des vitraux ou du mobilier liturgique, les œuvres d'art créées par les artistes révèlent le contexte et donnent au public une ouverture sur le monde d'aujourd'hui[2]. On peut citer, pour les plus récentes, le monument aux morts de Guillaume Leblond, « Géologie de la Mémoire » à Saint-Martin de Cantalès, les œuvres de Carmelo Zagari et Pierre Joseph au CHRU de Montpellier, l' « Hommage à Jean Moulin » de Stephan Balkenhol pour la Gare de Metz.

**Le contexte de la commande publique de la villa Laurens**

La communauté d'agglomération Hérault Méditerranée a souhaité faire appel à cette procédure pour la commande d'une œuvre d'art pour accompagner la restauration du salon de musique de la villa Laurens à Agde.

La restauration du salon de musique dont le décor peint est omniprésent, a fait apparaître l'état lacunaire des onze panneaux de toiles peintes monumentales (520 x 350) situés entre les verrières colorées. Dans un état de conservation critique, il est apparu impossible de restituer *in situ* cet ensemble[3]. Les grandes toiles décoratives d'origine

## La commande publique
## Ministère de la Culture et de la Communication

En accompagnant et en soutenant la commande publique d'œuvres d'art, l'Etat, ministère de la Culture et de la Communication, affirme sa volonté d'accompagner ses partenaires publics (collectivités territoriales, établissements publics, en association, parfois, avec des partenaires privés), dans l'enrichissement du patrimoine national et du cadre de vie. Par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain, la commande publique permet la rencontre de la création contemporaine par le plus grand nombre.

Elle vise aussi à donner aux artistes un outil leur permettant de réaliser des projets dont l'ampleur, les enjeux ou la dimension nécessitent des moyens inhabituels.

La commande publique désigne donc à la fois un objet – l'art qui, en sortant de ses espaces réservés, va à la recherche de la population dans ses lieux de vie, dans l'espace public – et une procédure marquée par différentes étapes, de l'initiative du commanditaire, jusqu'à la réalisation de l'œuvre par l'artiste et sa réception par le public.

Ce dispositif volontaire, ambitieux, a donné un nouveau souffle à l'art public. Présent dans des lieux très divers, de l'espace urbain au monde rural, des Monuments historiques aux jardins, des sites touristiques au nouvel espace qu'est l'internet, l'art contemporain dans l'espace public met en jeu une extraordinaire variété d'expressions plastiques parmi lesquelles la sculpture, le design, les métiers d'art, les nouveaux médias, la photographie, le graphisme, l'aménagement paysager ou les interventions par la lumière.

Les aspirations de commande publique ont, elles aussi, profondément évolué. La notion d'usage ou de fonctionnalité de l'œuvre n'est plus récusée. L'intervention peut parfois avoir un caractère éphémère (intervention sur des décors ou un événement), donnant l'occasion d'une perception nouvelle et marquante de l'espace.

Ce soutien à la création du ministère de la Culture et de la Communication répond aux enjeux de l'élargissement des publics de l'art contemporain et de l'encouragement des artistes à créer des œuvres inédites et exceptionnelles.

Détail d'un panneau de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

sont exécutées sur du jute dans une technique mixte composée de pastel, de craie et de tempera (liant à l'eau). Des baguettes de bois et une cordelière de soie verte à la base leur servent de bordures. Sous l'action du temps, la couche picturale a presque disparu. Alors que le dessin est repérable dans la moitié des cas, soit cinq toiles – voire six – sur les onze, les autres sont totalement ruinées. Inspirées des compositions de Maurice Denis et de Jan Toorop, ces toiles peuvent être attribuées mais sans certitude, au peintre marseillais Eugène Dufour (1873-1941), auteur attesté du décor mural de l'autre partie de la villa[4].

Ces œuvres ne pouvant être restituées fidèlement, s'est alors posée la question de leur remplacement. La réflexion engagée par le commanditaire s'est alors portée sur la possibilité de confier à un artiste contemporain la création d'une œuvre pouvant venir s'inscrire dans ces espaces laissés vacants par les panneaux de toiles peintes. Sous l'impulsion de la conservation régionale des Monuments historiques, la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée a pris contact avec la direction régionale des affaires culturelles pour envisager une commande publique pour remplacer ces onze toiles.

## Le projet artistique

Le comité de pilotage chargé de la réflexion et de la sélection des artistes chargés de produire une œuvre s'insérant dans les onze panneaux, a établi un cahier des charges à l'attention des artistes qui souhaitaient postuler. Ce cahier des charges précisait que la commande artistique du salon de musique de la villa Laurens devait créer un dialogue inédit entre le cadre patrimonial de la villa et la création contemporaine et constituer une composante du cadre architectural.

1. http://commande-publique.videomuseum.fr/Navigart/index.php?db=fnaccp&qs=1
« Monuments historiques et création artistique ». *Monumental*, semestriel 1, 2012.
2. http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Aides-aux-arts-plastiques/La-commande-publique/Oeuvres-realisees-dans-le-cadre-de-la-commande-publique
3. Cf. dans cet ouvrage le texte de Dominique Larpin sur la restauration du salon de musique .
4. Cf. dans cet ouvrage le texte d'Hélène Palouzié et Laurent Félix sur la villa Laurens et son décor.

La création contemporaine portant sur le remplacement des onze toiles du salon de musique, nous a amenés, avant toute intervention, à nous interroger sur ce qui a inspiré Emmanuel Laurens pour réaliser la villa et à comprendre la nature de son engagement envers les courants artistiques des années 1900. Dans ce contexte, l'intervention d'un artiste contemporain pouvait réinterpréter le rapport entre patrimoine et création contemporaine, et être une occasion de renouer aujourd'hui un dialogue entre avant-gardes et patrimoine « Art nouveau » fortement marqué par l'approche décorative.

L'intervention artistique devait se poser dans un décor qualitatif, singulier et prégnant composé de supports différents : vitraux, peintures murales, soubassement bois, carreaux de ciment. La prise en compte de l'ensemble de ce contexte décoratif des murs, du plafond et des baies était alors pour les artistes une composante essentielle de leur proposition. La commande publique devait aussi se réaliser avec un regard global sur le site de la villa Laurens, son histoire, son architecture.

Mais au-delà de l'aspect visuel des décors et de leur intérêt patrimonial pouvait se poser, dans le salon de musique, la question du son, du bruit et de l'acoustique.

Le salon était à l'origine voué à l'exercice musical et plus tard aux récitals de Louise Blot, cantatrice et compagne d'Emmanuel Laurens; la prolongation d'une pratique musicale est difficilement envisageable en raison des nuisances générées par la ligne de chemin de fer (un train toutes les 5 minutes en été); en revanche, l'évocation de cette dimension pouvait être un sujet pris en charge par l'œuvre d'un artiste contemporain. Le bruit pouvait lui aussi faire partie du projet d'intervention artistique ; des bruits à la villa Laurens, aussi comment et à quel titre peut-on composer avec

eux ou s'en affranchir ? La forme donnée à l'espace intérieur du salon de musique et les matériaux, durs et réverbérants, qui en composent l'enveloppe, avaient probablement amené Laurens à corriger l'acoustique en ajoutant les onze toiles tendues ; cette question restait posée lors de l'intervention contemporaine.

Un appel public à concurrence a été publié le 29 mai 2013 auquel trente-cinq artistes ou équipes artistiques ont répondu. Le comité de pilotage a déterminé les critères de sélections suivants :

- créativité et qualité artistique du projet ;
- adéquation du projet par rapport au contexte architectural ;
- prise en compte de la thématique générale de la commande ;
- adéquation du projet avec le programme de la commande ;
- prise en compte des contraintes de réalisation et de l'échéancier d'exécution ;
- prise en compte des enjeux architecturaux et fonctionnels ;
- pérennité de l'œuvre ;
- facilités des coûts de maintenance et d'entretien.

Selon ces critères, quatre artistes ou équipes artistiques[5] ont été sélectionnés afin de réaliser un pré-projet. Ces candidats ont été auditionnés le 20 novembre 2013 par le comité de pilotage auquel ils ont présenté leurs intentions artistiques et la faisabilité technique de leur projet. Les études (maquette, croquis, esquisse, image de synthèse, essai) remises par les artistes sont inscrites sur les inventaires du fonds national d'art contemporain, dont le Centre national des arts plastiques assure la garde et la gestion. Ces études peuvent être prêtées ou mises en dépôt notamment auprès du commanditaire (musée, fonds régional d'art contemporain, espace d'expositions, etc.).

5. Adbelkader Benchamma, Nina Childress et Sylvie Fanchon, Benoit Maire, Ida Tursic&Wilfried Mille.

## L'œuvre d'Ida Tursic & Wilfried Mille

Le comité de pilotage a proposé au maître d'ouvrage de confier la réalisation de cette commande publique à Ida Tursic & Wilfried Mille. Leur projet pour le salon de musique de la villa Laurens s'intitule *Blow up* et se situe dans la poursuite des séries du même nom. Ils proposent de réaliser onze panneaux de bois peints et sérigraphiés, sur lesquels, en filigrane, motifs floraux, motifs picturaux révéleront ou cacheront des images du XXe siècle passé. Les thématiques qui ont guidé leur recherches pour ce projet entrent en parfaite résonance avec le travail qu'ils mènent depuis 12 ans : le motif floral / le paysage, l'envahissement ornemental, la place du regardeur, le processus de transformation, la matière, le motif mécanique, l'erreur / la beauté du temps perdu.
Le lieu avec ses caractéristiques particulières (très chargé, très coloré, assez peu lumineux) les a poussés à rechercher une solution qui permettrait de l'éclaircir avec des compositions chargées en blanc et une palette colorée réduite à l'usage quasi exclusif de noir et blanc, de créer une passerelle entre les éléments végétaux d'origine, les motifs géométriques de vitraux et leur approche contemporaine de la peinture.
Cette commande marque la volonté de placer la création contemporaine au cœur de la communauté d'agglomération en créant de nouvelles relations entre les œuvres et le public au travers du dialogue entre le patrimoine et les créateurs d'aujourd'hui.

A l'image des créations artistiques présentes dans les grandes capitales européennes, cette création permettra une rencontre sensible entre les créateurs contemporains et le patrimoine de la ville. A travers cette commande, la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée souhaite fortifier le lien entre les futurs usagers du salon de musique et la création contemporaine.

[CD]

Détail d'un panneau de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

# *Blow-up*

Détail d'un panneau de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

Commander une œuvre contemporaine pour remplacer les toiles originales plutôt qu'ordonner une restauration nous semble être un acte fort, un investissement dans la droite lignée des intentions d'Emmanuel Laurens toujours avide de nouveautés. Ce projet nous a immédiatement intéressés, y voyant un lien évident avec notre pratique quotidienne, une possibilité de créer un dialogue avec les aspirations d'une époque, la réalité d'un lieu, qui un siècle plus tard acquiert une nouvelle beauté héritée à la fois de l'histoire d'Emmanuel Laurens, de l'histoire de la France et des avant-gardes européennes des années 1900. Pour nous, c'est aussi l'occasion de proposer un projet conçu pour le lieu, un projet monumental et permanent, dans un monument classé ouvert au public. Ce lieu où tout est histoire et passion n'est pas facile, d'autant qu'il est déjà très chargé de motifs de couleurs, ce qui nous a amenés à opter pour une proposition claire et graphique essentiellement traitée en noir et blanc.

A l'aube d'un XXe siècle naissant, dans un monde en pleine accélération, qui s'apprête à entrer dans l'ère de la reproductibilité technique, la villa d'Emmanuel Laurens incarne l'ambition d'un art total, favorable à l'épanouissement de l'homme moderne, bientôt mise à l'épreuve par deux guerres mondiales, l'invention de la mort industrialisée, de la bombe H.... Portant les stigmates de ce siècle tourmenté et de son épisode le plus sombre – le nazisme – la villa Laurens, entre grandeur et décadence, constitue à elle seule une œuvre d'art qui fait écho au destin de l'humanité, croisant celui d'un homme cultivé, l'alchimiste Laurens, qui a vu et vécu la fin de ces utopies. Epris de modernité, Emmanuel Laurens crée pour la cantatrice Louise Blot, son unique amour, le salon de musique. C'est en résonance avec ce contexte précis que nous souhaitions inscrire notre travail. Les peintures murales de 1900 sont les témoins vivants du siècle passé, leur état actuel est le résultat du travail du temps. Tirant un trait entre la fin du XIXe siècle et le début du XIXe siècle, nous proposons onze panneaux de bois peints,

imprimés, sur lesquels, en filigrane, motifs floraux, motifs mécaniques, motifs picturaux révéleront ou cacheront des images de ce XXe siècle passé, établissant ainsi un dialogue avec le patrimoine « Art nouveau » fortement marqué par l'approche décorative et l'état actuel de la recherche picturale.

Notre proposition se situe au-delà de la question de l'abstraction et de la figuration avec des outils d'aujourd'hui. Le remplacement des onze panneaux peints est l'occasion pour nous de proposer un projet pictural monumental dans une salle déjà très décorée. La forme des panneaux est héritée homothétiquement de la forme des sous-bassements en bois pré-existants et des précédentes toiles ; une marge d'une vingtaine de centimètres sur les côtés laisse apparaître le mur d'origine (restauré) qui encadrera nos compositions. A la base de ces compositions, une image extraite du film *Blow-up* de Michelangelo Antonioni datant de 1966 et inspiré de la nouvelle *Las Babas del Diablo* (*Les fils de la Vierge* de Julio Cortázar). Thomas, photographe de mode, après un reportage photo sur les sans-abris, passe la matinée dans le Maryon Park. Attiré par la lumière, il prend des clichés. L'endroit est presque désert, excepté un couple qui s'embrasse, que Thomas photographie de loin. La femme, Jane, s'aperçoit finalement de sa présence et très contrariée, lui réclame les négatifs ; mais Thomas s'esquive. Jane le retrouve dans l'après-midi, et va jusqu'à s'offrir à lui : Thomas lui donne une pellicule, qui n'est pas la bonne. Il développe les photographies du parc, et réalise par agrandissements successifs qu'il a en fait été le témoin d'un meurtre. Il se rend de nuit sur les lieux et découvre le cadavre que ses photographies lui ont révélé. De retour chez lui, il trouve son atelier vide : tous ses clichés et négatifs ont été volés. Au petit matin, il retourne au parc, pour découvrir que le corps a lui aussi disparu...

Nous partons de l'une des images clefs du film pour re-créer un paysage à 360° dans le salon de musique. Comme Thomas, le regardeur sera piégé dans un paysage, dans une réalité qu'il

Projet *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

sentira mais qu'il ne comprendra pas immédiatement. Contrairement à Thomas, nous ne cherchons pas à savoir ce qu'il s'est passé mais ce qu'il se passe à l'instant précis où la lumière se décompose sur le paysage, à l'instant où le monde devient image, où l'image devient point, s'abîmant dans l'incertitude. Les onze panneaux ne sont donc pas un éclaircissement, une mise au point, mais représentent la mise en forme de la déperdition, comme voir le monde à une échelle atomique, réduit à un ensemble de points qui ensemble forment une image, à une palette réduite de trois couleurs : gris, blanc, noir. Tramé, retramé, le paysage disparaît tout en affirmant sa présence. La trame du paysage grossit au fur et à mesure des panneaux, devenant motif, tandis qu'un autre motif tramé, celui-ci floral et clairement identifiable, vient redessiner ou perturber l'horizon tout en résonnant également avec les motifs décoratifs pré-existants de la villa. Quatre de ces panneaux portent des traces de peinture : quatre tâches de couleurs, bleu, vert, jaune, orange, symbolisent ici la trace du processus, le geste de la peinture, la trace du temps qui passe, les quatre saisons. Les autres panneaux traités en noir et blanc seront les supports passifs des déambulations constantes du soleil dans l'espace aux travers des vitraux d'origine selon les heures de la journée et des saisons, révélant ainsi toute la beauté du lieu et mettant également en lumière le dialogue permanent des images à travers le temps.

[IT-WM]

# La fabrique de la peinture

Détail d'un panneau de *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

Depuis le début des années 2000, nous travaillons ensemble à Dijon à l'élaboration et à la réalisation de nos œuvres. Pour présenter notre travail, le plus simple aurait été de raconter une journée type à l'atelier, de décrire comment l'on peint, comment l'on « fait. » Mais il n'y a pas vraiment de règles puisque chaque tableau redéfinit nos manières de concevoir la peinture. Au fil de ces pages, extraites de notre conférence *Contamination* donnée au collège de France le 31 octobre 2014, nous essayons d'esquisser, entre théorie et pratique, notre long processus créatif[1].

La question du comment faire, présuppose celle du que faire, celle que Mario Merz posait en 1968. Dans la pratique, le comment faire provoque parfois le quoi faire. Pour nous la peinture aujourd'hui ne peut plus se réduire à une question de style, ni d'appartenance à l'une ou à l'autre des deux fameuses catégories qu'étaient l'abstraction et la figuration... D'ailleurs, depuis longtemps, les peintres abstraits ou figuratifs travaillent d'après des images reproduites. La peinture ce n'est ni ceci OU cela, la peinture c'est ceci ET cela. Tout ça en même temps ou tour à tour, la peinture c'est maintenant et c'est un vaste champ de possibles ! Nous sommes aujourd'hui dans une époque de grande liberté. Nous sommes donc, dans notre pratique, opposés à une certaine conception monomaniaque de la peinture. La peinture ne peut pas être un geste figé et déposé comme un brevet, elle se doit d'être vivante, réflexive, en perpétuel mouvement. Elle doit être ouverte à toutes les propositions que sa pratique produira, la peinture doit être opportuniste et consciente d'elle même.

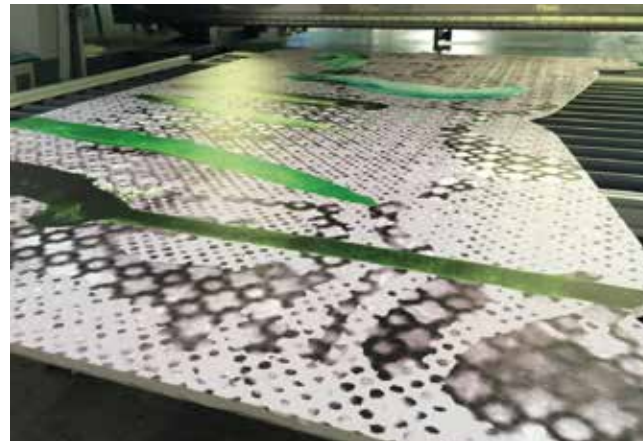
(...) Nous constituons une énorme banque de données, rangée tant bien que mal qui avoisine aujourd'hui les 140.000 images (classées dans les catégories les plus diverses : chiens, actualités, Nasa, fessées, fleurs, Marilyn Monroe...), plus besoin d'aller au marché pour trouver une pomme à peindre, nous taperons « pomme » sur google et nous obtiendrons 2.310.000

1. Conférence donnée le 31 octobre 2014 dans le cadre du colloque organisé par Claudine Tiercelin « La Fabrique de la peinture » dans le cadre de son enseignement « Métaphysique et philosophie de la connaissance », accessible dans sa totalité sur site http://www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/symposium-2014-10-30-09h00.htm

Réalisation de *Blow Up* à l'atelier.

pommes. En écrivant ces lignes, nous nous sommes rendus compte d'une chose très intéressante que nous n'avions jamais identifiée ni nommée avant : à cette époque, le recours aux substituts du réel (photo de magazine, l'imagerie du prêt à jeter) pouvait être appréhendé comme une fuite. Avec nos passifs respectifs, plus besoin de se confronter directement aux choses. Cette fuite hors du réel semblait être la solution la plus logique, la plus pertinente, la plus acceptable pour observer et aborder le monde. Internet et les magazines en étaient les outils appropriés. La pratique continue de la peinture dans les années à venir inversera les rôles, ou plutôt le réel resurgira là où nous ne l'attendions pas, et d'une manière très pernicieuse, c'est l'époque où un portrait deviendra une nature morte, où la distance avec le sujet se creusera, où la peinture reprendra peu à peu, étape par étape, son autonomie.

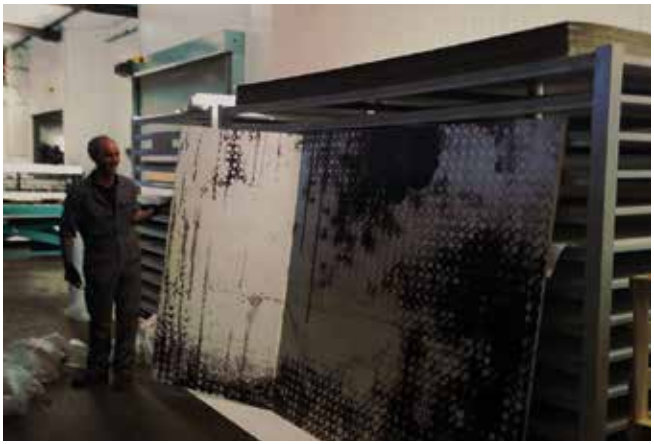
(...) Nous n'avons ni concept, ni programme préétabli, nous tentons de rester attentifs, chacun à notre manière, au développement interne de la peinture lors de sa production. Le fait de travailler à deux nous permet d'accepter des choses que nous n'aurions jamais fait seuls. La peinture est conceptuelle en elle-même et ce depuis toujours, de Lascaux à aujourd'hui, elle naît de l'esprit et traverse le corps d'un homme avant d'arriver sur la toile. En ce qui nous concerne, elle naît forcément d'un dialogue qui peut être plus ou moins houleux selon les périodes, les tableaux. Selon la série ou l'image que nous allons peindre, la facture s'adaptera au sujet, la peinture est en quelque sorte une actrice autonome qui a ses idées, libre à nous de l'écouter ou pas. Les déterminismes extérieurs nous donneront le contexte, la situation, l'ensemble formera bon gré mal gré un sens au fil du temps. Selon David Hockney,



« la photo aplatit le monde alors que la peinture lui redonne chair »... peut être lui redonne-t-elle également vie et sens.

La peinture est une activité solitaire, ce même à deux. Parfois nous sommes 1 + 1 = 1 et parfois nous sommes 1 + 1 = 2. Nous pratiquons un aller-retour incessant entre ces deux formules mathématiques au gré des envies depuis une quinzaine d'années. Parfois nous réalisons un tableau fait par un peintre, on ne sait pas qui fait quoi (1 + 1 = 1) comme par exemple dans ce petit tableau nocturne de fleurs qui poussent aux abords de notre atelier, de 2011 : l'un de nous prend la photo et nous la peignons. Après avoir passé dix ans à écumer tous les magazines tous les sites internet, ces petites fleurs qui poussaient près de notre atelier n'avaient rien à envier aux plus grands mannequins du moment, elles étaient simplement là et ce probablement depuis le début. Prises au flash, comme les biches surprises par nos pleins phares en rentrant la nuit de l'atelier, ces fleurs sauvages, ces mauvaises herbes, révèlent toute leur beauté dans cette posture nocturne et inhabituelle. Parfois la participation des deux est rendue volontairement visible, mise en avant, comme une superposition, comme un dialogue pictural (1 + 1 = 2) on peut voir clairement deux interventions distinctes qui se répondent et ce même si c'est une seule personne qui peint. En peinture, le temps est élastique, des choses vont dormir pendant plusieurs années pour réapparaître autrement, bien plus tard, ayant emprunté un chemin différent.

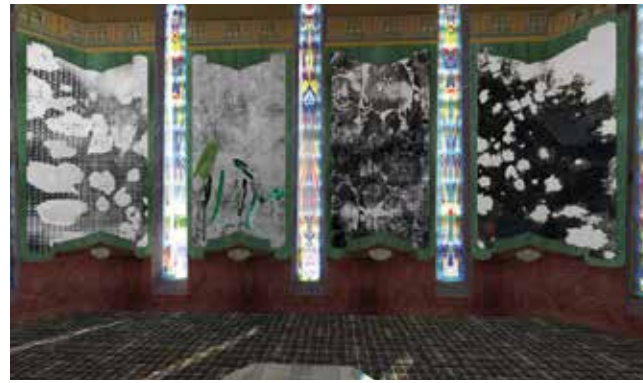
(...) Les grands formats, jadis réservés aux tableaux d'histoire, servent des tableaux assez troublants où sujets et matières sautent aux yeux. A cette époque, nous partons souvent d'images pornographiques. Cette iconographie nous semble alors être la plus pertinente politiquement pour décrire le monde et le



Réalisation de *Blow Up* à l'atelier.

mécanisme des rapports humains, la dérive consumériste déjà annoncée par le Pop Art. La pornographie prétend tout montrer, tout donner à voir. Puisque nous sommes peintres, il nous a semblé évident que c'était cela le ressort, le sujet même de la peinture : tout donner à voir au risque de montrer qu'il n'y rien à voir. Ensuite la question du format, du grand format, implique le fait que d'une part, la peinture soit charnelle, généreuse et que d'autre part, le spectateur soit totalement immergé dans ce qu'il conviendrait d'appeler des grandes peintures géométriques ou des béances figuratives, à l'époque nous aimons beaucoup Mondrian... Les images sont aguicheuses, parfois drôles, parfois repoussantes, l'actualité aussi. Nous sommes à la veille de la déclaration de guerre des Etats-Unis à l'Irak (la deuxième) cela parait inévitable, ça l'a été. Nous peignons la *Grande Ejac*, remplaçant le décor, la scène où se situe l'action, par une image du fleuve Tigre, y ajoutant un ciel rouge.

(...) A la même époque, un peu las de peindre des orgies, ayant le sentiment de commencer à nous répéter, nous avons décidé de peindre des paysages. De même que la pornographie nous semblait être la façon de réintroduire le nu et le portrait en peinture, éruptions volcaniques, photos de la Nasa et maisons en flammes nous semblaient être les motifs de paysages idéaux. La longue séquence de l'incendie dans *Le sacrifice* d'Andreï Tarkovski sera pour nous une source d'inspiration parfaite, le renoncement au matériel pour l'élévation spirituelle. Tarkovski filme les paysages en faiseur d'Icônes. Les Icônes ne sont pas accrochées platement aux murs, non, elles regardent vers le bas, elles sont légèrement inclinées comme si elles se penchaient vers nous. Chez lui, dans le paysage, c'est le même processus qui est mis en place, l'horizon est placé haut dans l'image, le ciel ne représente qu'un tiers du



Projet *Blow Up* d'Ida Tursic & Wilfried Mille.

cadre alors que dans le cinéma hollywoodien, dans les westerns par exemple le ciel occupera plutôt les deux tiers. Chez Tarkovski, vous regardez les choses d'en haut comme un Dieu qui regarde les hommes avec bienveillance et incompréhension, le plan hollywoodien vous place au contraire en homme qui regarde vers le ciel, c'est l'homme qui regarde vers le haut, peut-être à la recherche de Dieu. Une fois les tableaux exposés, c'est le spectateur qui se déplace dans les paysages réassemblés, plongé au milieu du temps. A ce moment là, nous sommes très contents, ce n'est pas seulement le fait d'avoir réalisé un tableau de plus, mais le pressentiment que ce petit déplacement, le fait de peindre l'image comme un objet, va déterminer, modifier tout le travail que nous ferons par la suite. Nous retravaillerons cette image en 2013 après une nouvelle évolution. S'ensuivra bientôt toute une série de natures mortes, les pages arrachées. La réalisation de ces pièces va nourrir elle aussi une nouvelle fois notre travail. Lors des séances, l'image qui nous sert de modèle s'abîme, gardant les stigmates de la cession de peinture précédente.

(...) « La tache aveugle est une petite tache de forme ovale située sur la rétine de l'œil, à l'endroit où le nerf optique rejoint le globe oculaire. Dans cette zone, il n'y a pas de sensibilité aux rayons lumineux du fait de l'absence de cellules réceptrices ». Le cerveau remplit ce trou de vision par la contamination des éléments présents tout autour de cette zone. L'image qui nous a servi de modèle avait été préalablement arrachée, peinte en 1998, puis oubliée par l'un de nos amis des Beaux-arts, ancien colocataire du premier atelier, Laurent de Raucourt. Elle provient du magazine d'Andy Warhol, *Interview* et date de 1998. Nous peignons en même temps ce paysage, *The Best*, la photo est un polaroïd trouvé sur internet, nous conservons les angles ronds sur l'image afin d'en souligner la provenance. Pour l'instant, notre pratique répond toujours à la logique du1+1=1. Un an plus tard, nous restons

Réalisation de *Blow Up* à l'atelier.

attentifs à la page arrachée et déjà peinte de la jeune fille blonde étendue dans l'herbe qui traîne dans l'atelier. La première cession de peinture (la deuxième pour être exacte puisque Laurent l'avait déjà peinte) a laissé des traces sur l'image ; traces d'huile, gouttes de peinture, taches de couleurs. Les images s'abiment, comme un portrait de Dorian Gray. Pendant ce processus, la page – le modèle – se salit, récupère des taches de peinture, évolue, vieillit… Elle est alors mûre pour être repeinte une nouvelle fois avec ses nouvelles taches, ses nouvelles traces, les évidences de sa disparition deviennent les preuves de son apparition. C'est comme peindre la peinture elle-même, c'est comme peindre son suaire (…) Le premier déplacement était plutôt d'un ordre conceptuel, une mise à distance, le second sera plutôt d'un ordre factuel, la mise en avant du processus. Le principe de prostitution au sens latin ; *pro statuere* : placer devant. C'est comme si nous peignions et repeignions une pomme après un laps de temps prédéfini, comme pour assister à la beauté de sa décomposition. L'image semble vouée à disparaître, telle la passante furtive de Baudelaire, la peinture, elle, semble tout faire pour s'y opposer. C'est bien de la disparition de l'icône qu'il s'agit pourtant mais également de la réaffirmation de la présence de la peinture, de la visibilité rendue effective du processus lui-même…

Avec mon père qui est graveur, nous développons une technique de gravure bio, les plaques se développent au soleil. L'avantage inattendu de cette technique, c'est qu'elle est très instable, ce qui ressemble plutôt à un défaut… Au fur et à mesure du tirage, les plaques se dégradent, des anomalies apparaissent. Ce qui, avant, était probablement une trace biologique sur le visage, un trou sémantique, devient un défaut, un trou physique, une putréfaction interne à l'image. Nous appliquerons cette méthode à la blonde, faisant se dégrader les quatre plaques de couleurs en les préparant mal volontairement. C'est un tirage de 36 exemplaires uniques, durant lesquels l'image va se dégrader, condamnée à

disparaître, condamnée à être remplacée. La tragédie de la « pin up ». La fois où nous sommes allés le plus loin dans la disparition de l'icône, c'est peut être avec un tableau de 2011 représentant un petit mot écrit par Marilyn Monroe. Au premier abord il n'y a pas d'image, seulement du texte, même si le tableau reproduit le scan d'un télégramme, donc une image préexistante. L'icône, Marilyn Monroe, n'a pas besoin de l'image pour apparaître, sa seule signature évoque sa présence, déclenche une sympathie, on peut imaginer sa voix, imaginer sa bouche prononcer les mots... Dans la salle où ce tableau avait été exposé au Frac Auvergne, nous avions également installé notre mur d'atelier, sur lequel tous nos derniers tableaux avaient laissé des traces. La seule chose qui résistait et répondait face à l'absence de l'image, c'était le champ de bataille lui-même. L'utilisation de l'aérographe va également provoquer l'apparition parallèle et involontaire d'une nouvelle série. Pour tester les couleurs, pour nettoyer les pistolets, nous utilisons des feuilles A3 sur lesquelles nous purgeons le matériel. (...) Les déchets en peinture nous ont toujours fascinés. Depuis nos débuts, nous raclons nos palettes et stockons les rebuts des sessions de travail dans des pots de peinture vides... les déchets en peintures ont la beauté de l'évidence.

(...) En 2006, nous commençons à conserver les feuilles de nettoyage des aérographes, les barbouilles sur un mur dédié, comme en fond d'écran sans savoir quoi en faire. Nous décidons de les scanner et de les faire imprimer en grand format, deux mètres cinquante par deux. Ces rebuts, dans leur nouveau format, imposent des coulures aléatoires, des motifs hasardeux, autant d'éléments qui témoignent de la vitalité de la peinture à travers l'accident. Ils résonnent également avec la situation picturale du moment, ils ne sont absolument pas prémédités et se fabriquent quasiment tout seuls. Nous leur donnerons le titre des tableaux pendant lesquels ils sont nés, un peu comme si ils en étaient la charte colorée, la carte d'identité. A cette époque, chaque tableau donnera également naissance à deux produits dérivés ; sur une feuille de papier aquarelle, nous reporterons toutes les couleurs

utilisées sur la toile dans une grille, et sur une autre feuille, nous mélangerons toutes ces couleurs, obtenant ainsi un monochrome gris ou marron, propre à chaque peinture. C'est amusant car nous peignons à la main des images qui ont souvent été imprimées, et nous faisons maintenant imprimer de vrais taches de peinture, des accidents totalement abstraits enfantés par la pratique. D'une certaine manière, il s'agit toujours de natures mortes.

(...) En fait, vous l'aurez compris, il n'y aura pas vraiment de conclusion car le travail est perpétuellement en cours de construction. Nous savons ce que nous allons peindre dans un an et demi mais il est impossible de dire ce que nous ferons dans 5 ans. Nous parlerons d'une série que nous avions inaugurée avec deux tableaux il y a un an chez Pietro Spartà à Chagny dans une exposition qui s'appelait *La Nuit*. Série que nous développons actuellement et qui sera exposée chez Alfonso Artiaco à Naples en juin 2015, chez Max Hetzler à Berlin en septembre et chez Almine Rech dans un an à Paris. Dans les premières années, dans les petits ateliers, nous faisions souvent des tableaux de très grand format qui s'exécutaient en moyenne en une quinzaine de jours, aujourd'hui dans un atelier de 400 $m^2$, nous peignons de plus en plus des petits formats sur bois et le temps de réalisation ne se compte plus en semaines mais en mois. Chaque série que nous avons ouverte est pour nous comme une pièce dans laquelle on revient de temps en temps, aucune porte n'est fermée, cela avance par envie. Depuis le début, notre désir est celui de faire ce que l'on veut et de le faire à plein temps. La peinture est donc pour nous une activité solitaire qui se pratique à deux, la peinture est notre espace de liberté et notre lieu d'asservissement volontaire. Elle reste sans doute ce qu'elle a toujours été, *cosa mentale*, il semble évident que la peinture est devenue au fil des siècles un médium extrêmement pervers, compliqué, une sorte de mille-feuille sémantique qui renvoie aussi bien à lui-même, qu'à celui qui l'a fait, qu'au monde qui la voit naître, qu'à celui qui la regarde.

[IT-WM]

# Biographie des artistes
# Ida Tursic et Wilfried Mille

Ida Tursic, née en 1974 à Belgrade (Serbie).
Wilfried Mille, né en 1974 à Boulogne-sur-mer.
Vivent et travaillent à Dijon.

### Expositions individuelles (sélection)

**2015** *Colors*, Galerie Max Hetzler, Berlin, Allemagne. *Pasta al nero di seppia*, Galleria Alfonso Artiaco, Naples, Italie.

**2013** *La nuit et cætera*, Galerie Pietro Sparta, Chagny, France.

**2012** *The Weeds*, Almine Rech Gallery, Brussels, Belgium.

**2011** *Decade*, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France. *Smears*, Galerie 40 m Cube, Rennes, France. *It Was The Dirty End Of Winter*, Musée des Beaux-Arts de Dole, France.

**2010** *Come in Number 51*, Galerie Almine Rech, Paris, France.

**2008** *6,5*, musée de Sérignan, Sérignan, France.

**2007** *Peg Entwistle*, Galerie Pietro Sparta, Chagny, France.

**2004** *New Work New Work*, Galerie Pietro Sparta, Chagny, France.

**2002** *The wave*, Galerie Pietro Spartà, Chagny, France.

### Expositions collectives (sélection)

**2015** *The Shell,* Almine Rech Gallery, Paris, France. *(un mural, des tableaux)*, Le Plateau, FRAC Ile-de-France, Paris.

**2014** *Shit and Die*, Palazzio Cavour, Torino, Italy. *Trash Test / Crash Test*, Fondation Francès, Senlis, France. *Halftone*, Galerie Max Hetzler, Paris. *Halftone*, Galerie Max Hetzler, Berlin. *Choices*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

**2013** *L'astronaute*, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France. *Les Archipels réinventés* - Les prix Fondation d'Entreprise Ricard, Vieille Charité, Marseille, France. *Futur simple: saison 1*, FRAC Bourgogne, Dijon. 19 rue de Saintonge, Almine Rech Gallery, Paris, France. *Terrible Two*, Villa du Parc, Annemasse, France.

**2012** *Spray Paint*, Mitterand+Cramer, Genève.

**2011** *My Paris*. Collection Antoine de Galbert, ME Collectors Room, Berlin, Germany. *C'est l'Amour A La Plage*, Musée Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sérignan, France.

**2010** *Perpetual Battle*, Baibakov Art Project, Moscow, Russia. *Centre Pompidou at the Hermitage Museum*, Hermitage Museum, Saint-Petersburg, Russie.

**2009** *L'image Cabrée*, Centre Georges Pompidou, 11th Award of the Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France. *Paisagens Oblicas*, Museu Municipal de Faro, Portugal. *Arte na França O Realismo*, Museo de Arte de Sao Paulo, Brazil. *La Rose Pourpre du Caire*, Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac, France. *N'importe Quoi*, MAC, Lyon, France. *Just With Your Eyes I Will See*, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France.

**2008** *Não te Posso Ver Nem Pintado*, Musée Berardo, Lisboa, Portugal. *The Freak Show 2*, La Monnaie de Paris, France.

**2007** *The Freak Show*, MAC, Lyon, France. *De Leur Temps*, Musée d'Art Contemporain de Grenoble, France.

**2006** *La Force de l'Art, Superdéfense*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, France.

**2004** *Widziec w Malarstwie*, The Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland. *De Leur Temps, Collections Privées Françaises*, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing, France.

**2003** *Voir en Peinture*, FRAC-Le Plateau, Paris, France.

### Collections publiques

Consortium, Dijon, France.
Musée des Beaux-Arts de Dôle, France.
Musée Régional d'Art Contemporain de Sérignan, France.
Centre Georges Pompidou, Paris, France.
Musée de Sérignan, France.
Musée Berardo, Lisboa, Portugal.
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, France.
FRAC Bourgogne, Dijon, France.
Fond National d'Art Contemporain, Paris, France.

### Prix

2009 Lauréats du prix Fondation d'entreprise Ricard, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

### Lectures d'artistes

*Contamination*, Collège de France, Paris (31.10.2014).
*Le Bal*, Paris (18.12.2014).
*Peinture Parlée*, Centre Pompidou (2009).

# Bibliographie

## Revues Art nouveau


Soulier (Gustave). « Les arts de l'ameublement aux salons ». *Art et Décoration.* Juillet 1898, p. 19.

Anonyme. « Une salle de bain moderne décorée par E.M. Simas ». *The Studio.* 15 juin 1899, n° 75, p. 9-12 et p. 32-37.

Bénédite (Léonce). « La Lyre et les muses par Henri Martin ». *Art et Décoration*. Janvier 1900, p. 1-10.

Guillemot (Maurice). « Un cabinet de toilette par M.E.M. Simas ». *Art et Décoration.*Vol. XIV, 2e semestre, décembre 1903, p. 399-400.


## Bibliographie


Alilate (Fatma). « Splendeurs et mystères du Château Laurens ». *Vieilles Maisons Françaises*. 2013, n° 247, p. 20-25.

Bascou (Marc), Massé (Marie-Madeleine). *Re-Connaître Carlo Bugatti.* Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2001.

Bonnaud (Bérengère). *Le château Laurens*. Mémoire de maîtrise, Université Montpellier III. 1994 (non publié).

Bouillon (Jean-Paul). [dir.]. *Maurice Denis*. Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2007.

Brécy (René). « La Tapisserie à Beauvais et au Pavillon de Marsan ». *La Revue Française*. 21 septembre 1924, n° 38, p. 316-320.

Clier (Josette), Comte (Yvon), François (Michèle). « Regards sur le patrimoine bâti protégé au titre des Monuments historiques en Languedoc-Roussillon ». Collection *Duo*. DRAC LR, 2014.

Comte (Yvon). « Agde, château Laurens ». *Le guide du patrimoine Languedoc-Roussillon.* Paris : Hachette, 1996, p. 112-113.

Desanti (Constance). *Recherches autour d'Eugène Martial Simas.* Mémoire de 1re année de 2e cycle. Ecole du Louvre, Paris. 2012. (non publié).

Destrémau (Frédéric). *Louis Anquetin (1861-1932). Le génie foudroyé.* Catalogue de la vente de l'atelier de Louis Anquetin, Etude Thierry de Maigret, 28 novembre 2008, p 15-17.

Destrémau (Frédéric). « Louis Anquetin et Vincent van Gogh à l'atelier Cormon ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*. 2008, p. 255-278. http://www.galerieorsayparis.fr/art/louis_anquetin/tableaux/44

Dessy (Clément). *Les écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture.* Rennes, Presses universitaires, 2015.

Eyraud (Emmanuel). « Mobilier Cauvy ». *Catalogue des ventes,* Paris, Ader, 24 et 25 mai 2012, n° 209-210, p. 7-10 ; 3 décembre 2012, n° 100, p. 32-33.

Félix (Laurent). « Le château Laurens et son décor: une demeure remarquable à Agde en 1900 ». *Etudes Héraultaises.* 2013, n° 43, p. 119-133.

Focillon (Henri). *La peinture au XIXe siècle.* Paris, Henri Laurens, 1927 (Réed. Paris, Flammarion, 1991).

Froissart Pezone (Rossella). *L'art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*. Paris, CNRS, 2004.

Gide (André). *Le Voyage d'Urien*. Paris, Libraire de l'Art Indépendant, 1893 (30 lithographies en couleurs de Maurice Denis), exemplaire n°138-300.

Héran (Emmanuelle) [dir.]. *Alexandre Charpentier (1856-1909) Naturalisme et Art nouveau* (cat. exp.). Paris, Musée d'Orsay, 2008.

Loti (Pierre). « Suprêmes Visions d'Orient ». *Fragments de journal intime*. Paris, Calmann-Lévy, 1921.

Melchior (Ida). « Château Laurens, rêve de villa, villa de rêve ». *Connaissance des Arts*. 2005, n° Hors-série *Le Patrimoine en France*, p. 60-63.

Massé (Marie-Madeleine). *Carlo Bugatti au musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré du fonds d'archives et des collections*, Musée d'Orsay, Paris, RMN, 2001.

« Monuments historiques et création artistique ». *Monumental,* semestriel 1, 2012.

Murray-Robertson (Anne). *Grasset, pionnier de l'Art nouveau*. Paris, 1981. *L'art et l'ornement*, Lausanne, 2011.

Palouzié (Hélène). « Regards sur l'objet Monument historique en Languedoc-Roussillon ». Collection *Duo*. DRAC LR, 2013.

Petroff (Romane), Rancon (Louis). « Louis Anquetin (1861-1932), peintre paradoxal ». *Catalogue de la vente de l'atelier de Louis Anquetin*, Etude Thierry de Maigret, 28 novembre 2008. p. 9-10.

http://www.alaintruong.com/archives/2008/11/26/11518281.html

Rionnet (Florence). « Barbedienne ou la fortune de la sculpture au XIXe siècle ». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*. 2001, p. 301-323.

Rocheblave (Samuel). *L'art et le goût en France* [1917]. Paris, Librairie Armand Colin, 1930.

Weinberg (Gabriel P.), Becker (Edwin), Possémé (Evelyne). *Les origines de l'Art nouveau. La maison Bing* (cat. exp.). Paris, éd. Musée des Arts décoratifs de Paris, 2005.

## Catalogues des expositions réalisées par la ville d'Agde autour de la villa Laurens

*Château Laurens, Voyage dans l'Art nouveau* (cat. exp.). Agde, 2002-2003.

*Léon Cauvy, du Château Laurens à la Villa Abd-el-Tif* (cat. exp.). Agde, 2004.

*Eugène Dufour, peintre provençal* (cat. exp.). Agde, 2005.

*Azéma. Une famille d'artistes agathois* (cat. exp.). Agde, 2009.

# Fiche de restauration

### Propriétaire
Ville d'Agde

### Maîtrise d'ouvrage
Communauté d'agglomération Hérault Méditerranée

### Maîtrise d'œuvre
Dominique Larpin, architecte en chef des monuments historiques
Thierry Hellec, vérificateur des monuments historiques

### Entreprises
Bourgeois (charpente, couverture, zinc), Vivian (maçonnerie, pierre de taille), Muzzarelli (échafaudages, maçonnerie, pierre de taille), Capra-aussilloux-dattee (peintures murales), Maury (dorure), Talya vitrail (vitrail), Théron (serrurerie), Guerin (menuiserie-ébénisterie), Malbrel (lustrerie), Item (électricité)

### Contrôle scientifique et technique
Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon, conservation régionale des monuments historiques

### Montant de l'opération
1 900 00 euros hors taxes

### Financement
Etat : 40 %
Conseil régional du Languedoc-Roussillon : 5%
Département de l'Hérault : 15%
Communauté d'agglomération Hérault Méditerranée : 40 %

### Durée du chantier
2007-2014

Ouvrage publié par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) du Languedoc-Roussillon
Conservation régionale des monuments historiques (CRMH)
5, rue de la Salle l'Evêque - CS 49020
34967 Montpellier Cedex 2
Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04

Directeur de la publication
Alain Daguerre de Hureaux, directeur régional des affaires culturelles

Rédacteur en chef
Delphine Christophe, conservateur régional des monuments historiques

Coordination éditoriale
Jackie Estimbre, chargée de la valorisation du patrimoine, CRMH

Diffusion
publicationspat.drac-lr@culture.gouv.fr

Conception graphique et réalisation
Charlotte Devanz

Photogravure et impression
Imprimerie de Bourg

Achevé d'imprimer
Juin 2015

Dépôt légal
Juillet 2015

ISBN n° 978-2-11-139313-4

Crédits photographiques

Archives nationales, Mercier, 29
Communauté d'agglomération Hérault Méditerranée, Laurent Roméro, 1, 6, 16, 18, 20, 21hd, 22h, 24, 25, 27, 30hg, 36, 37, 40, 41, 42, 43
DRAC Languedoc-Roussillon, Yvon Comte, 12, 21, 32, 34d, 35d
Maison de vente ADER, 38, 39
Médiathèque centrale d'agglomération Emile Zola, Montpellier, 11
Musée d'Orsay-RMN-Grand Palais, Hervé Lewandowski, 34g, 44b, 45b
Musée départemental Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye, 32, 60d
Ville d'Agde, Laurent Uroz, 22, 23h, 46-47, 50hd, 51g, 62-63, 65
Amoroso Danièle, 60g
Challiez Renée, 45h
Descossy Michel, 23b
Félix Laurent, 8, 13, 14-15, 26g, 30bg, 33, 35hg (DR), 35g, 44hd, 44hg (DR),
Héraud Sylvain, 19, 31
Larpin Dominique, 16b, 17, 48, 49, 51d, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 64
Ouley Eric, 28
Ida Tursic & Wilfried Mille, couverture, 4, 61d, 67, 70, 73, 75-81, 84

Remerciements

Viviane Alengrin, Christine Antoine, Priscilla Basart, Odile Berard-Azzouz, Christian Bonnefous, Christophe Bourdel, Céline Castan, Francis Cauvy, Renée Challiez, Yvon Comte, Constance Desanti, Michel Descossy, Emmanuel Eyraud, Claude Fruchier, Séverine Hügel, Yvonne Keller, Ludovic Maradan, Isabelle Pallot-Frossard, Jean-François Pinchon, Laurent Roméro, Joëlle Sammaritano, Annick Texier, Claudine Tiercelin, Fabienne Tuset, Laurent Uroz, Jean-Louis Vayssettes, Henri Vignes.
Nos vifs remerciements aux restaurateurs : Danièle Amoroso, Aude Aussiloux, Brigitte Lormée-Bordier, Anne-Laure Capra, Carole Circhirello, Jérôme Dattee, Laurence Durand, Rosalie Gaudin, Bernard Guérin, Matthieu Malbrel, Patrick Maury, Eric Ouley, Virginie Trotignon-Aubert.

monuments duo objets

Créée par la direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (conservation régionale des Monuments historiques), la collection « Duo » propose au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des édifices labellisés « Patrimoine du XXe siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

## La villa Laurens
### et le renouveau du salon de musique

Longtemps appelée château, la villa créée par Emmanuel Laurens à l'extrême fin du XIXe siècle est le reflet d'une conception nouvelle de l'aménagement intérieur appelée « l'art dans tout », qui lie architecture, décor et mobilier. Propriété de la ville d'Agde depuis 1994, classée au titre des Monuments historiques en 1996, elle est au centre d'un vaste projet de rénovation et de valorisation conduit par la communauté d'agglomération Hérault Méditerranée en partenariat avec la DRAC Languedoc-Roussillon. L'achèvement de la restauration du salon de musique par la création des décors d'Ida Tursic & Wilfried Mille inaugure la renaissance de la villa et son ouverture au public.

Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (DRAC-L.-R.)
ISBN :978-2-11-139313-4
**Diffusion gratuite - NE PEUT ÊTRE VENDU**