Portfolio
Clémence Michon

Légende des images
→ Titre / Client / Année /
Médium / Technique d'impression /
Type de projet

CV

Formation

2005 à 2007 — DSAA Création Typographique, École Estienne, Paris.

2003 à 2005 — BTS en communication visuelle, ESAA Duperré, Paris.

2002 à 2003 — Mise à niveau en arts appliqués, ESAA Duperré, Paris.

Expérience professionnelle

depuis 2020 — Graphiste indépendante spécialisée sur les supports imprimés.

2012 à 2019 — Création et travail au sein du Studio Michelines avec Line Célo.

2008 à 2012 — Graphiste, au sein du studio de Frédéric Teschner.

Enseignement

2021 — Workshop, Esadhar, Le Havre.

2020 — Jury de Dna, Esadhar, Le Havre.

2013 à 2019 — Enseignante en seconde année (mi-temps) en édition et typographie à l'Esad Amiens.

2019 — Jury de Dna, Hear, Strasbourg.

2018 — Jury de Dnsep, Esadhar, Le Havre. Jury de diplôme, Ecv, Paris.

2016 — Workshop, Ecv, Paris.

2014, 2017 — Jury de Bts, école Duperré, Paris.

2012 — Workshop, Ecv, Paris.

Conférence, jury

2022 — Prix unique du Livre, Biennale de design graphique de Chaumont (jury).

2020 — Journée d'étude « Extra—Texte », Ésal, Metz (conférence).

Prix

2020 — Club des DA, catégorie Édition, « Arménie, année zéro », Éditions d'une rive à l'autre.

2016 — Club des DA, catégorie Édition, « Boisgeloup, l'atelier normand de Picasso », « Picasso, scultpure céramique», « Gonzalez, une amitié de fer », Éditions Artlys.

2008 — Lauréat des plus beaux livres français, « Les Maîtres d'art », édité par le Ministère de la culture et de la communication.

Exposition

2023 — «Variations épicènes», exposition collective, Le Signe, Chaumont-sur-Marne. Comissariat : Vanina Pinter.

2020 — «Variations épicènes», exposition collective, Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent. Comissariat : Vanina Pinter.

2011 — «Pardon Chaumont», La fabrique, festival International de l'affiche de Chaumont. Projet créé avec l'illustratrice Marie Saarbach.

Clients

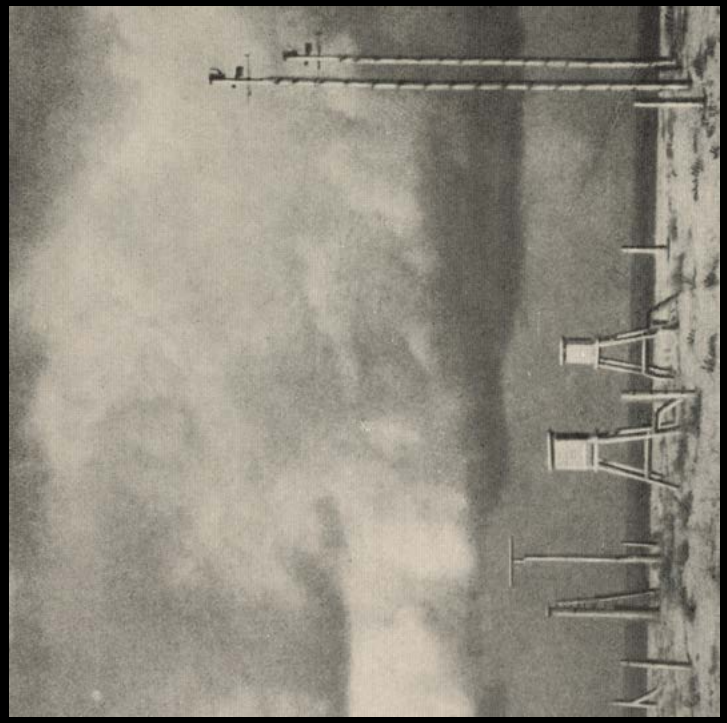
Musée d'Orsay et de l'Orangerie, Cité de l'architecture et du patrimoine, Musées de Rouen, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Musée du Luxembourg, RMN, Mucem, INHA, Bernard Chauveau éditions, Musée départemental Albert Kahn, BnF, Musée des arts décoratifs de Paris, Musées de Strasbourg, Louvre Abu Dhabi, Flammarion, Hazan, Taillandier, Éditions du patrimoine, Éditions Xavier Barral, Centre Pompidou, Cnap...

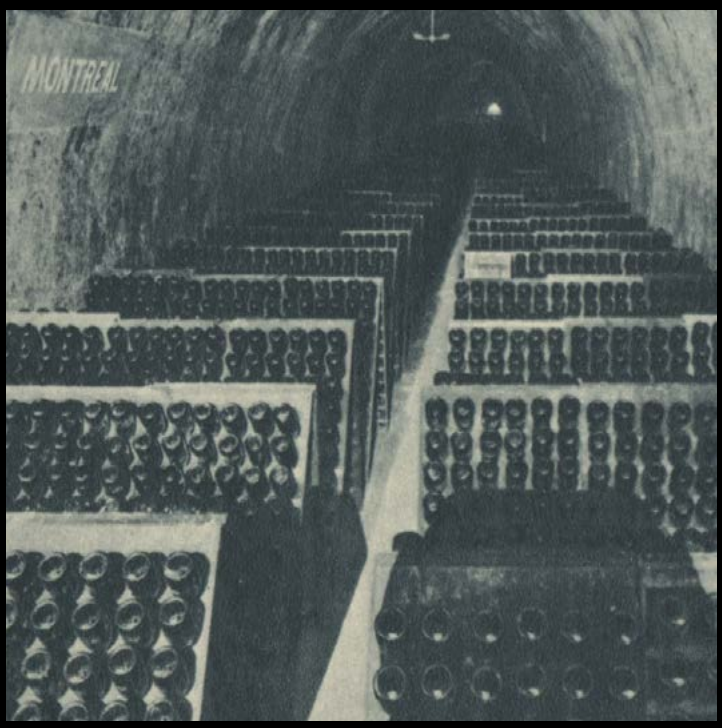
→ **Carte de vœux**

2023 / Impression riso et offset
100 ex. / Projet auto-initié

→ Renversé (en cours)

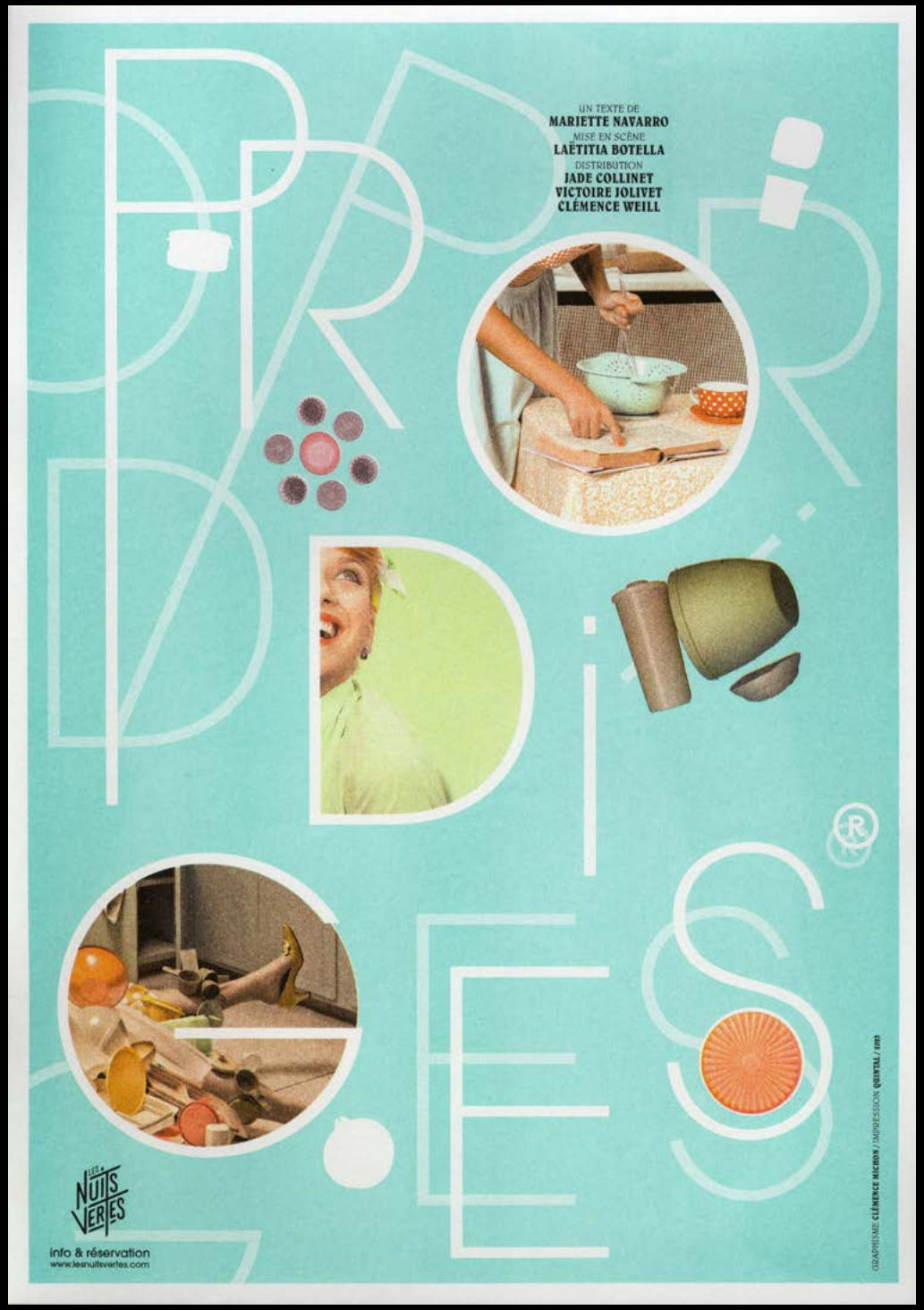
depuis 2022 / Travail de création autour d'une série de documents issus d'archives personnelles / Projet auto-initié




MONTREAL

→ **Prodiges**

2023 / Compagnie Les Nuits Vertes / Affiche et dépliant pour une pièce de théâtre / Impression riso / 40 ex. / Commande en design graphique

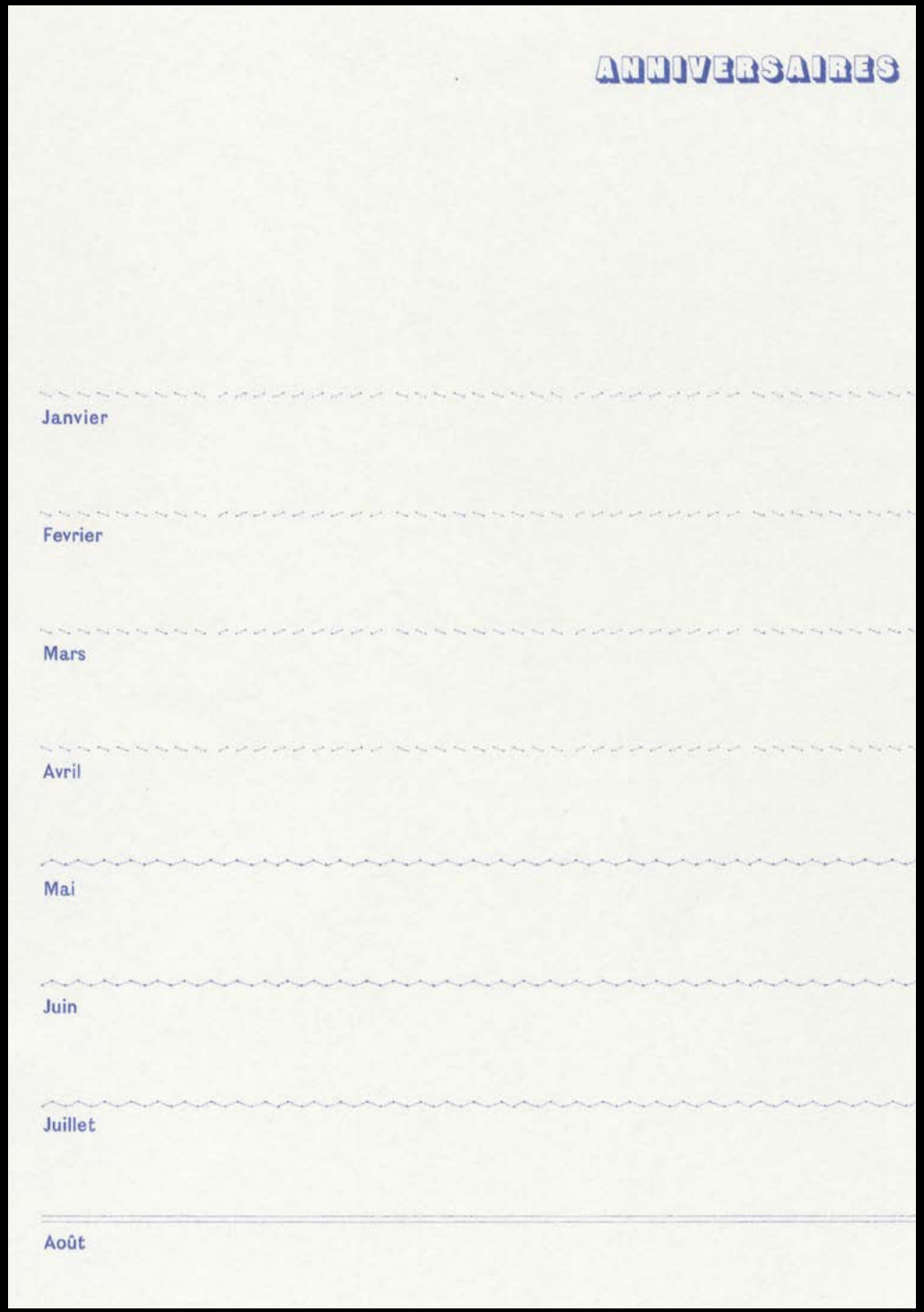


PRODIGES®
PRODIGES®
LIEU DE REPRÉSENTATION
DATE

La valeur ajoutée
de ta valeur imme
La dimens
oub
WONDERFULL
STORY
assor
ON
DÉMO
DE
PAR

→ **Calendrier perpetuel**

2022 / A3 / Impression riso /
40 ex. / Projet auto-initié



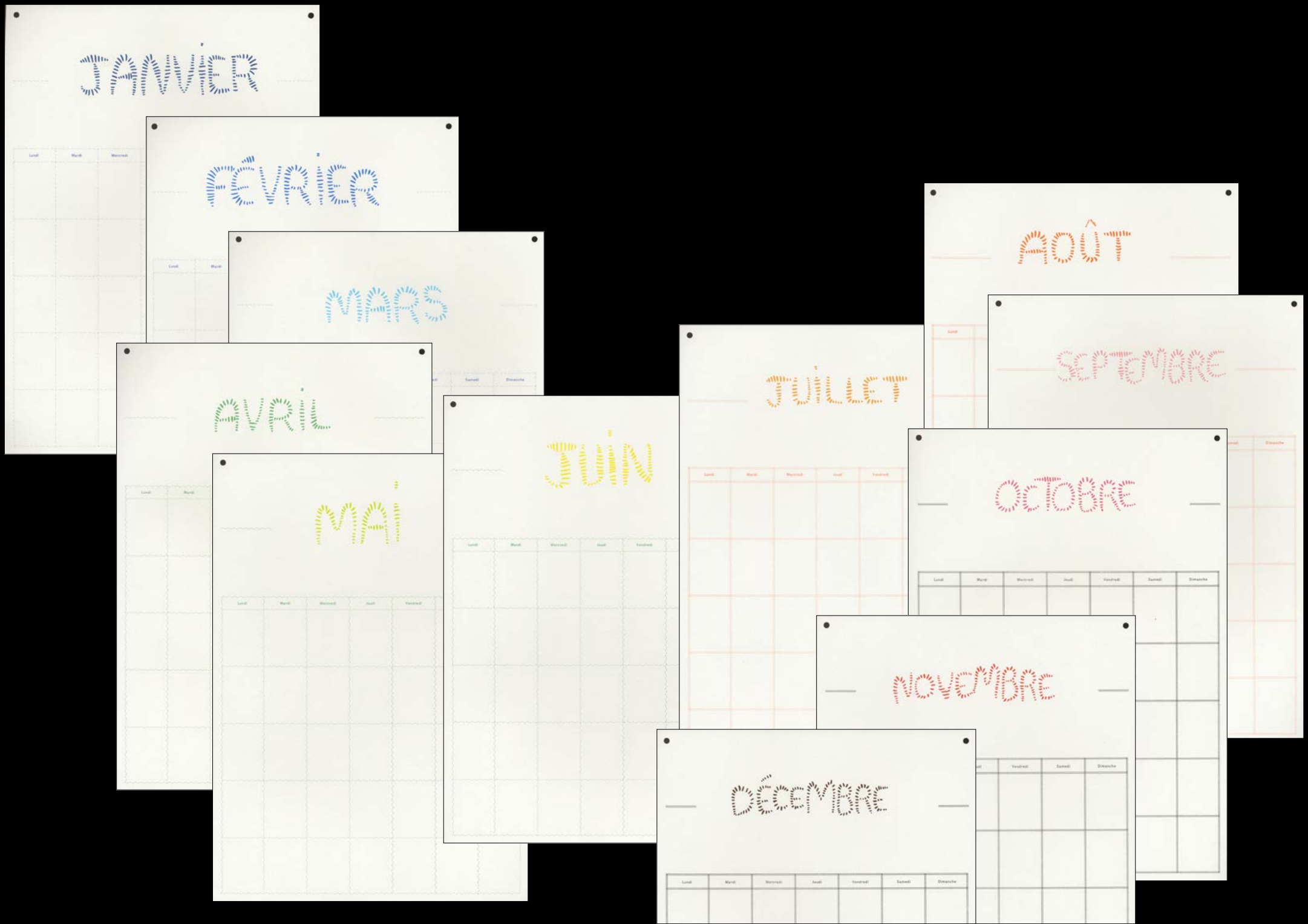
Janvier
Mars
Juin
Mai
Avril
Juillet
Août
Septembre
Octobre
Novembre
Décembre

AOUT

Mercredi	Jeudi	Vendr

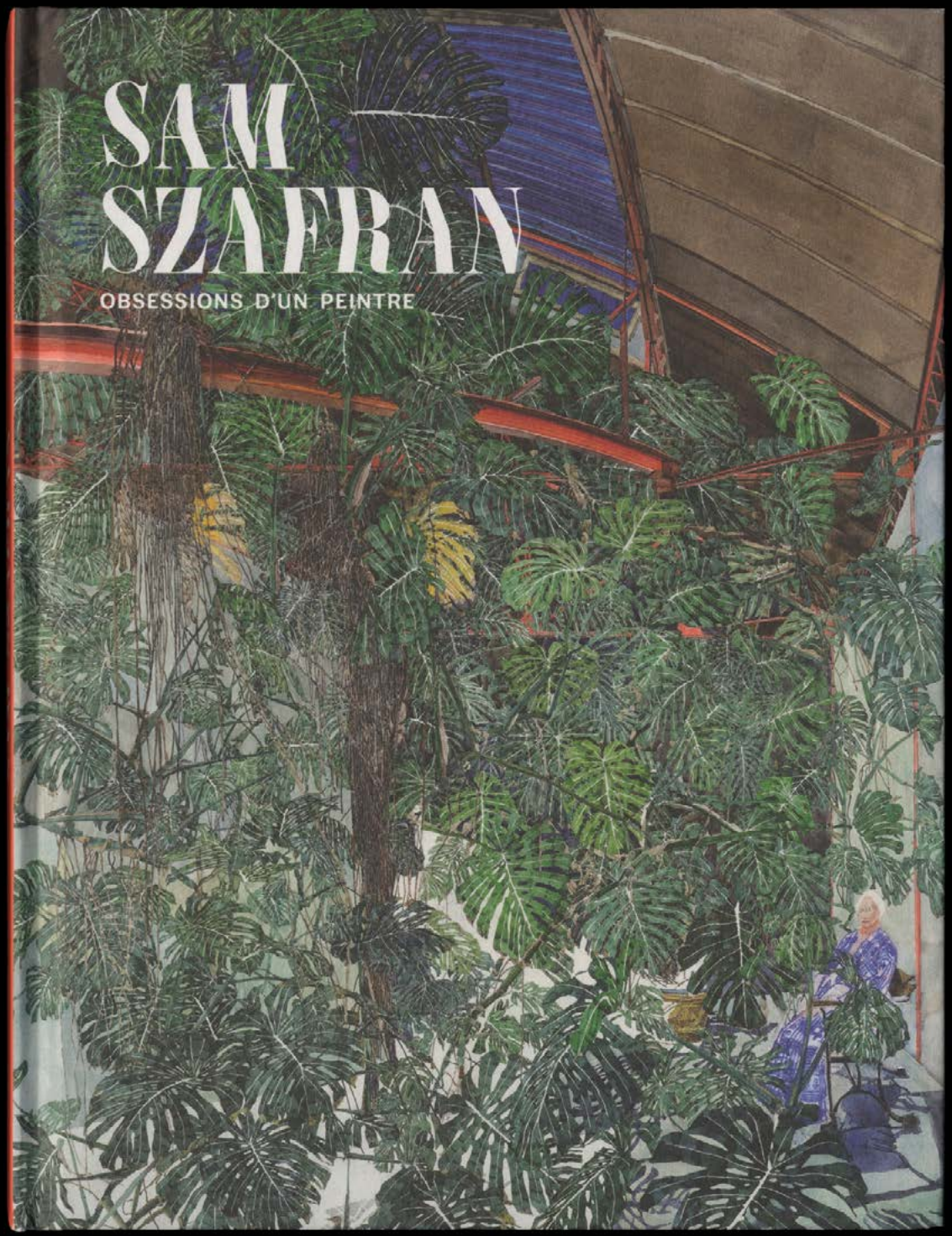
MARS

Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche


JANVIER
FÉVRIER
MARS
AVRIL
MAI
JUIN
JUILLET
AOÛT
SEPTEMBRE
OCTOBRE
NOVEMBRE
DÉCEMBRE

→ **Sam Szafran**

Musée de l'orangerie / 2022
Catalogue d'exposition /
Commande en design graphique



→ **Sam Szafran**

Musée de l'orangerie /
2022 / Catalogue d'exposition /
Commande en design graphique

« VOIR AUTREMENT. »
SAM SZAFRAN (1934-2019)

Julia Drost et Sophie Clay

ALL OVER.
LE VÉGÉTAL DANS L'ŒUVRE
DE SAM SZAFRAN

Julia Drost

Les feuilles luxuriantes d'un magnifique *Monstera deliciosa*, une figure féminine en robe jaune et rouge assise sur un banc en formes courbes et un cactus tout en hauteur nous conduisent dans un paysage végétal dont l'amas de feuilles finement ciselées dessine un enchevêtrement clos, occupant la totalité du fond du tableau dans toutes les nuances de vert (**1**). La composition semble née de la pulsion de vie des plantes, de leur expansion vitale et de leur prolifération foisonnante. « Il n'y a pas d'autre mouvement en eux que l'extension[1] », résume Francis Ponge au sujet de la profusion des végétaux. Les feuilles se détachent sur un fond rehaussé de blanc, comme sur la transparence d'une verrière qui baigne dans la lumière d'un jardin d'hiver. Sur le bord gauche, les racines aériennes d'un brun sombre forment un dense réseau de lianes retombant vers le sol et constituent un contrepoint à la verticalité du grand cactus dressé à droite du tableau. La croissance organique trouve un écho dans les contours morphologiques du banc de l'artiste catalan Antoni Gaudí sur lequel pose Lilette, la femme du peintre, ainsi que dans les ombres claires que les plantes projettent sur le sol. Cette composition est remplie, ses éléments sont reliés et font partie d'un grand tout.

Avec les ateliers et les escaliers, les feuillages constituent l'une des grandes séries de l'œuvre de Sam Szafran, série qu'il n'a cessé de travailler, d'abord au crayon, au fusain et au pastel, puis à l'aquarelle, avec de nombreuses variations. Les origines de ce motif visuel, la nécessité intérieure à laquelle il obéit et la manière dont il peut être interprété sont au centre des réflexions qui vont suivre.

COSMOGONIE DE LA PLANTE

Le tableau de 2012, dont le titre précis est *Hommage à Jean Clair pour son exposition « Cosmos »* (**2**), fait référence à une exposition organisée par son ami historien de l'art et académicien en 1999-2000 à Montréal et à Barcelone[2]. Dans l'œuvre de Szafran, une telle démarche est unique, ce qui permet de conclure à l'importance de cette peinture pour l'artiste. D'autant plus que ce n'est pas seulement Jean Clair qui est ici honoré, mais, avec lui, une exposition dont il était le commissaire : « Cosmos. Du romantisme à l'avant-garde[3] ». Ainsi, l'hommage renvoie avant tout à autre chose : « On retrouve dans ce projet ce que j'aime, à savoir le mélange entre les disciplines, entre les scientifiques et les artistes », indiquait Szafran[4]. Ce dernier, qui n'avait fréquenté l'école que de façon irrégulière, et avait encore moins reçu une formation artistique ou universitaire, s'enthousiasmait pour l'histoire des sciences, la philosophie, la botanique, l'astronomie, finalement pour tous les champs du savoir. Sa soif universelle de connaissances se lit également dans sa volumineuse et précieuse bibliothèque, tout comme dans sa collection très diverse de *naturalia et artificialia*, rassemblée pendant de nombreuses années.

L'idée de l'universel fascine Szafran. C'est aussi ce qu'il traduit dans son *Hommage à Jean Clair*, qu'il qualifie de « quelque chose de cosmogonique[5] ». Plus qu'à tout autre organisme, c'est à la plante que revient le rôle déterminant d'intermédiaire entre la terre et le cosmos, la terre et le soleil : « La vie des plantes est une cosmogonie en acte, la genèse constante de notre cosmos », c'est ainsi qu'Emanuele Coccia résume une philosophie des plantes aussi ancienne que la nature elle-même[6]. Sans elles, il n'y aurait ni vie, ni atmosphère, ni souffle vital (*pneuma*). Mieux que tout autre être vivant, la plante illustre « une dimension planétaire », une *deep ecology*, dans laquelle toute vie est impliquée[7].

MÉTAMORPHOSES ABSTRAITES

Les plantes ne peuvent pas se déplacer, leur seul mouvement est la croissance. Elles ne savent, selon Francis Ponge, que « répéter un million de fois la même expression, la même feuille[8] ». Ces feuilles sont les protagonistes déclarées des compositions de Szafran. Des formes organiques qui occupent, envahissent et remplissent les espaces *all over*. Les variations de feuilles inextricablement enchevêtrées, qui semblent vouloir sortir du tableau, font l'effet de motifs abstraits. C'est une sorte de *delirium* végétal, dans lequel les formes se perdent dans un tissu de structures. On pense à la théorie de Wilhelm Worringer selon laquelle l'abstraction est une défense contre une peur instinctive de se perdre dans l'univers. Comme pour se rassurer, Szafran décrit ses feuilles comme étant des réactions en chaîne, une forme conditionnant la suivante et la portant en elle : « Elles sont issues de réactions en chaîne qui provoquent des déviances contenues[9] ». Il y a dans cette description un écho aux vers de Goethe qui, dans « La métamorphose des plantes » (1790), résume de manière poétique l'éternelle transformation de la nature, ses mutations continues. Le développement, la croissance et les métamorphoses des plantes deviennent ainsi des formes primaires à la fois de la vie et de l'art. Mais ce n'est pas tout. Comme Francis Bacon observait les animaux pour mieux comprendre la nature (humaine), Szafran étudie ses plantes : « Quand je dessine mes plantes, je suis assommé par la créativité en elles-mêmes, celles que je vois, et je suis en admiration devant la nature. Devant sa folie, sa violence, devant sa férocité aussi, et devant son calme, devant tout[10]. »

ÉCOPHÉNOMÉNOLOGIE DE L'ATELIER

Szafran dessine ses propres plantes. C'est dans les formes vitales des monsteras, des caoutchoutiers et des aralias de son atelier à Malakoff, enclos par les hauts murs de briques rouges d'une ancienne fonderie d'aluminium, qu'il puise son énergie créatrice. La luxuriance des plantes enveloppe l'artiste et ses chevalets. Les formes et les couleurs des compositions végétales, le brun et le rouge des briques et des pots en terre cuite aux motifs chinois, les nuances de vert des feuilles – tout semble lié, dans l'esprit de l'écophénoménologie[11]. Henri Matisse, déjà, déclarait que les plantes de son atelier étaient un sujet primordial de ses tableaux. Szafran est proche de Matisse par son intérêt pour l'ornemental. Le credo de son aîné, qu'il n'a pas connu lui-même, « l'être) décoratif sans être décoratif », Szafran n'a cessé de le développer pour son propre travail[12].

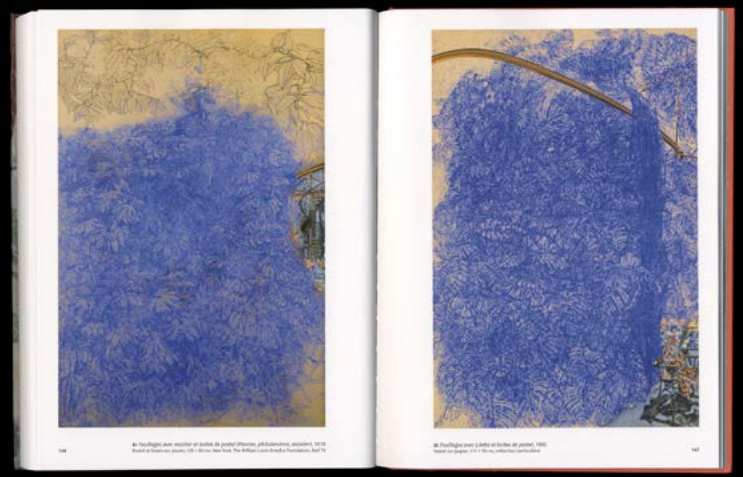
De nombreux photographes, dont Henri Cartier-Bresson et Martine Franck, ont fait le portrait de l'artiste dans son espace de travail, on pourrait presque dire : dans son milieu biologique, son biotope (**13**). Ces photographies illustrent la manière dont le motif et l'atelier fonctionnent en double. On y trouve aussi d'autres attributs qui apparaissent régulièrement dans l'œuvre de Szafran – le poêle en fonte asthétique dont la structure dentelée rappelait à Jean Clair la « carapace d'un tatou », ou l'escalier en colimaçon dont la volée en bois

1 Francis Ponge, « Faune et flore » (1942), *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Poésie / Gallimard », 2015, p. 61.
2 *Sam Szafran. Entretiens avec Alain Veinstein*, Paris, Flammarion, 2013, p. 96.
3 *Cosmos. Du romantisme à l'avant-garde*, cat. exp. (Montréal, musée des Beaux-Arts / Barcelone, Centre de cultura contemporània), dir. par Jean Clair, Montréal, musée des Beaux-Arts / Paris, Gallimard, 1999.
4 *Sam Szafran. Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 96.
5 *Ibid.*
6 Emanuele Coccia, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 22.
7 *Ibid.*, p. 111.
8 Ponge, « Faune et flore », op. cit., p. 61.
9 « La bandélisse ou la peinture. Entretien de Sam Szafran avec Daniel Marchesseau », dans Sam Szafran, *L'atelier dans l'atelier (1960-2006)*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique), Paris, Paris Musées, 2006, p. 17-26, ici p. 26.
10 *Sam Szafran. Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 75.
11 « Ecophenomenology in the pursuit of the relationalities of worldly engagement, both human and those of other creatures [L'écophénoménologie est l'étude des relations réelles de notre présence au monde, celle des hommes comme celle des autres créatures] » (David Wood, « What is Ecophenomenology? », *Research in Phenomenology*, vol. 31, n° 1, 2001). Nous traduisons.
12 *Sam Szafran. Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 193.

LA VIE À UN FIL

L'IMPRIMERIE BELLINI

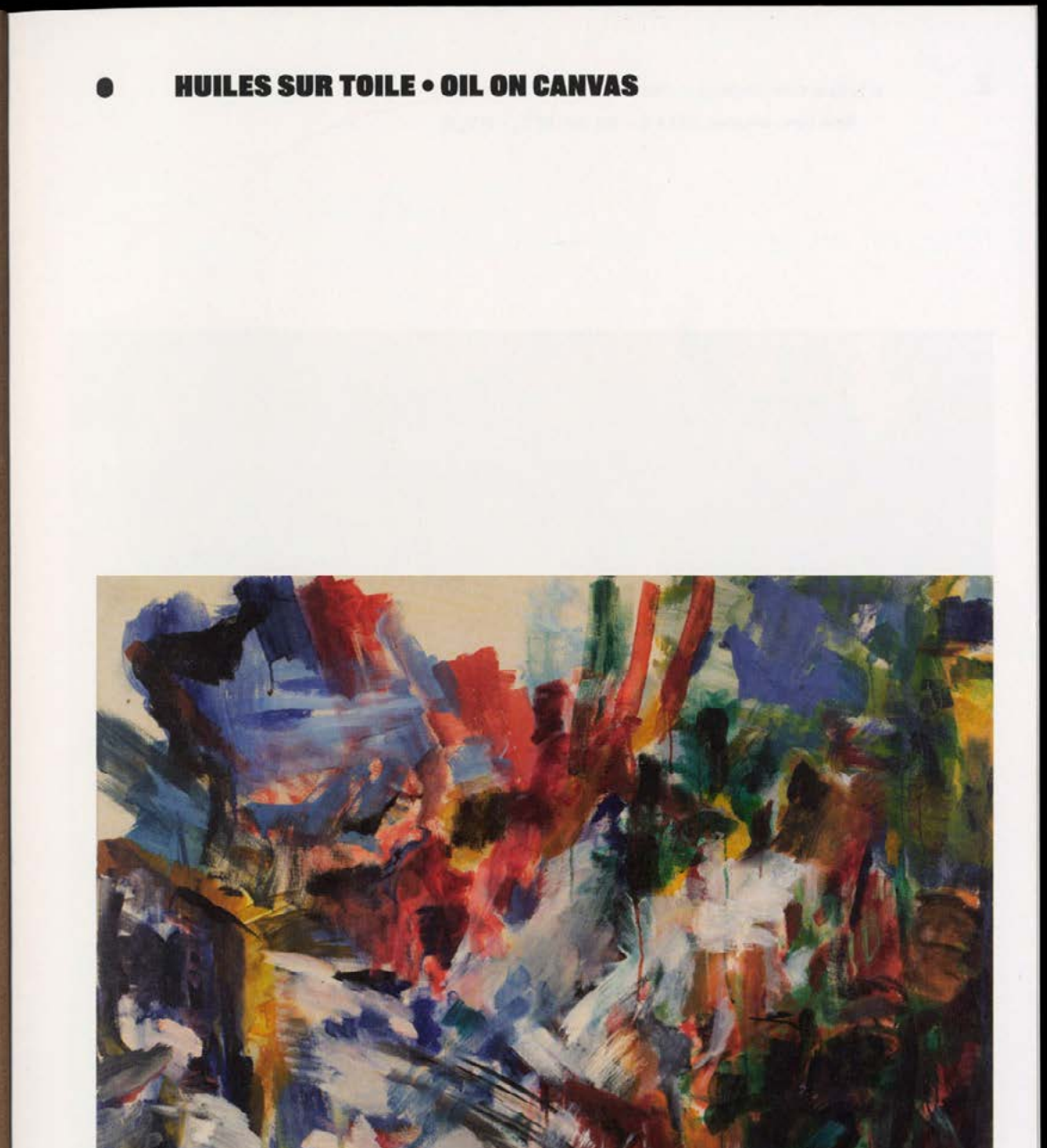
« Les vues intérieures de l'Imprimerie Artistique Bellini représentent le point culminant de l'attitude esthétique de Szafran. Subjectives, elles restent pourtant objectives. La vision intérieure est projetée dans une expression extérieure. L'espace culturel est peuplé de gens qui le servent à la fois littéralement et symboliquement. Son articulation n'est pas liée à un espace euclidien vide, mais à un espace ayant ses propres caractéristiques, ses propres structures symboliques, qui permettent au spectateur de placer son existence et ses sentiments en relation avec un concept à la fois physique et idéal. La situation est au cœur de nos relations avec la réalité et Szafran apporte dans ces œuvres un point absolu de référence conceptuelle. Si l'on accepte totalement son postulat visuel, on ne peut qu'adhérer au point de vue qu'il pose avec une conviction aussi irébranlable. La géographie de l'expérience visuelle évolue et fuse de tableau en tableau avec toutes les variations d'un organisme vivant. »

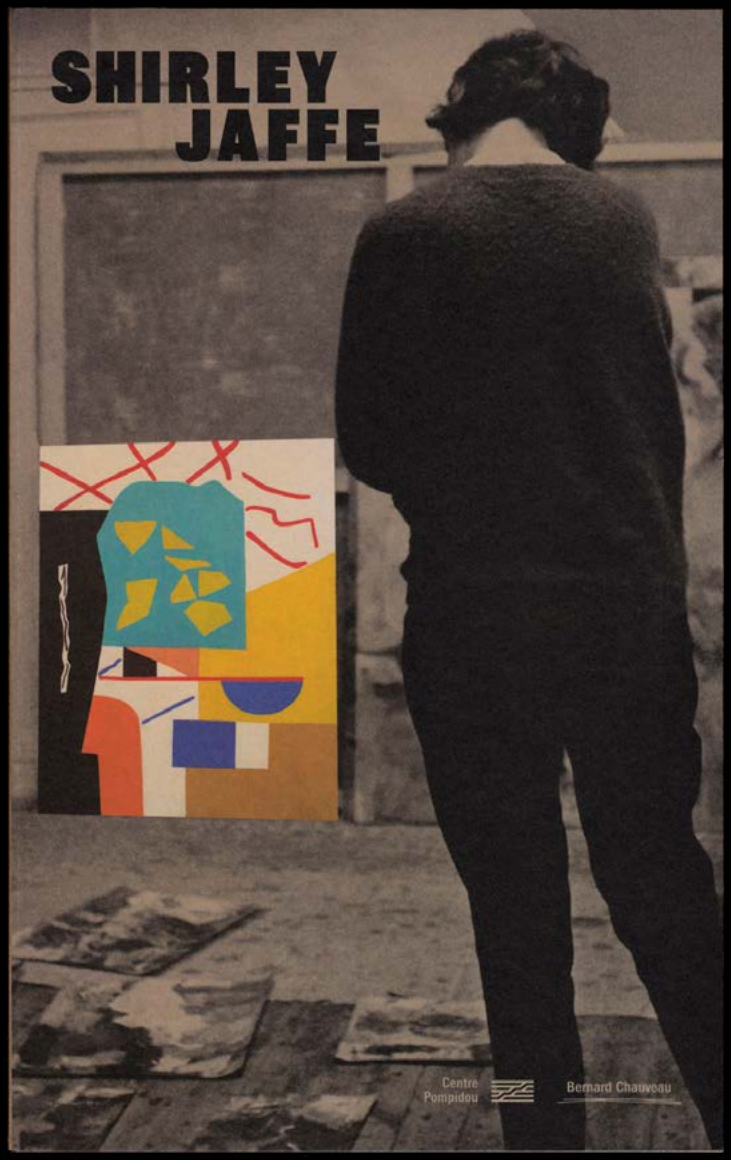


L'IMPRIMERIE BELLINI

→ Shirley Jaffe

Centre Pompidou / 2022 /
Catalogue d'exposition /
Commande en design graphique





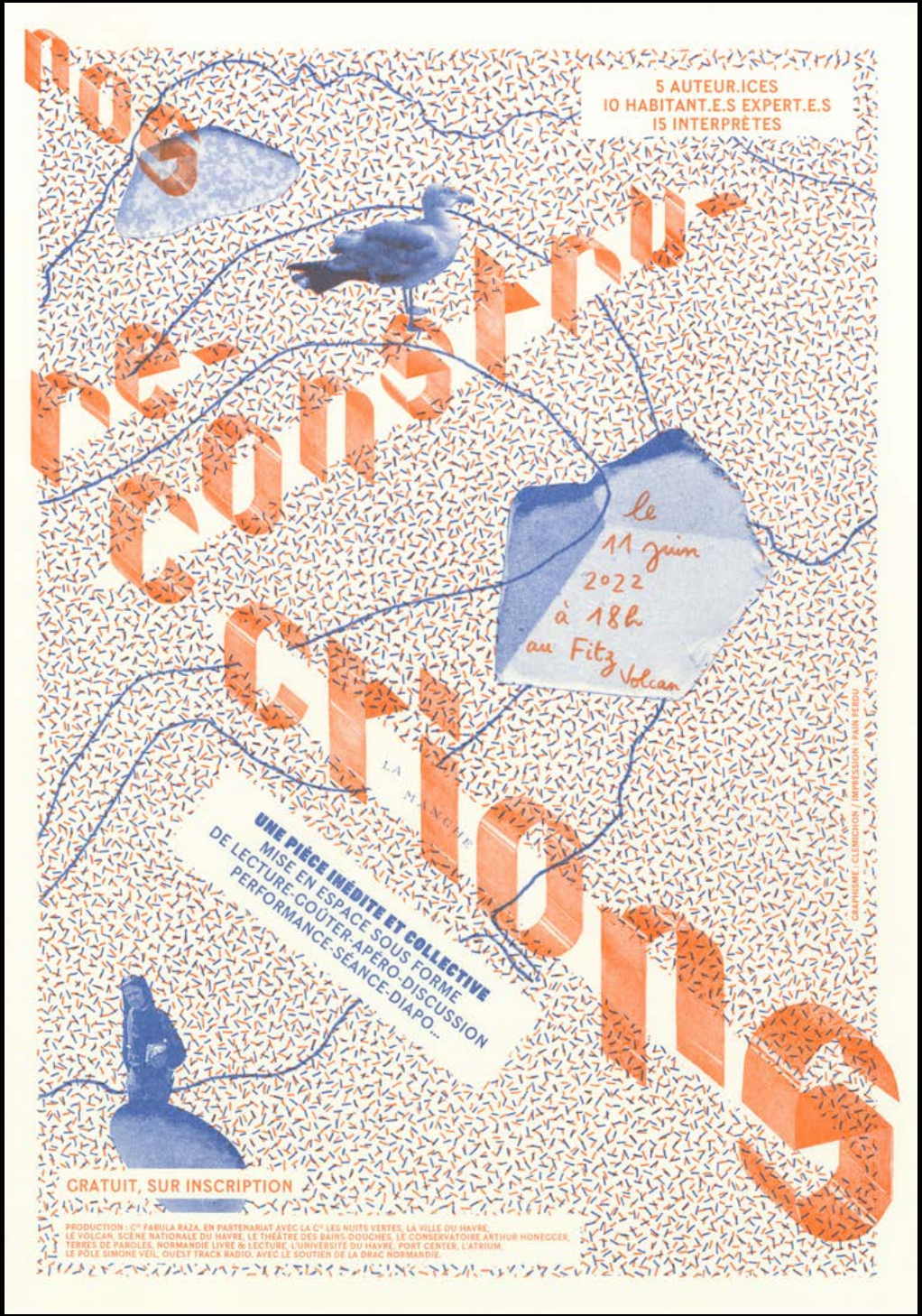
40 Sans titre · Untitled, 1970-1972 ● 254,5 × 135 cm · 100 $^{3}/_{16}$ × 53 $^{1}/_{8}$ in

41 *The Pale Long*, 1972 ● 255 × 135 cm · 100 $^{3}/_{8}$ × 53 $^{1}/_{8}$ in

104 *Splitting Yellow*, 2016 ● 130 × 90 cm · 51 $^{3}/_{16}$ × 35 $^{7}/_{16}$ in

→ **Nos reconstructions**

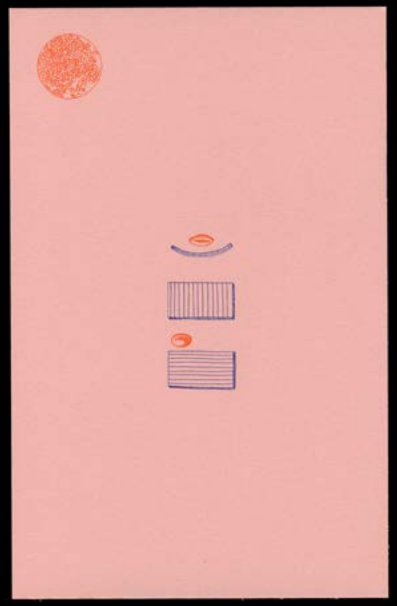
2022 / Compagnie Tabula Raza / Affiche pour une pièce de théâtre / Impression riso / 40 ex. / Commande en design graphique



→ **La Reliure**

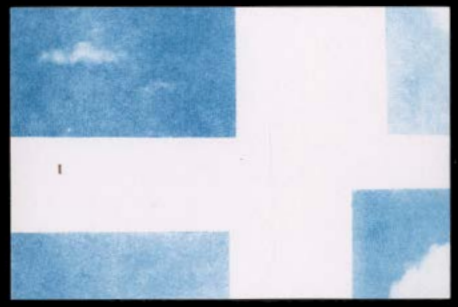
2021 / Création de l'identité
du lieu et de son application
sur différents supports /
Logo, sachet de café,
carte postale, totebag /
Commande en design graphique

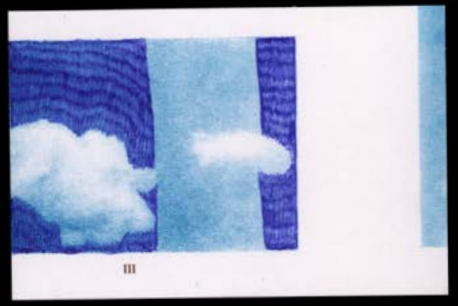
La
Reliure

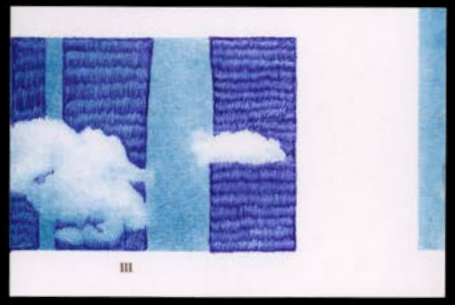


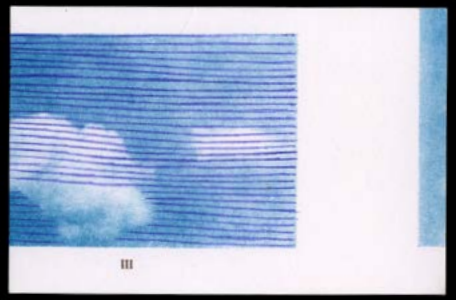
→ L’atlas des nuages (en cours)

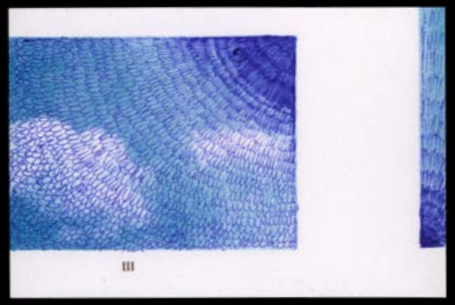
2021 / Travail de création
autour d’images extraites
d’un atlas russe des années 50 /
Cartes imprimées en amalgame
en tons direct réhaussées
au bic / Projet auto-initié

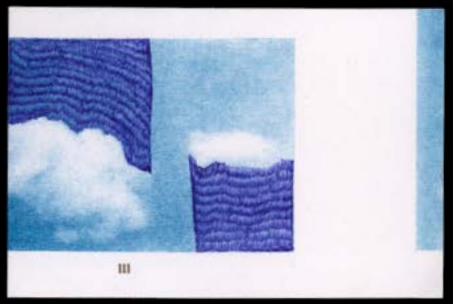


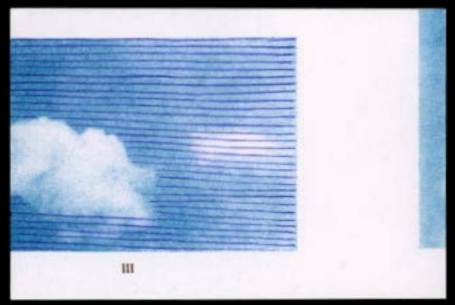


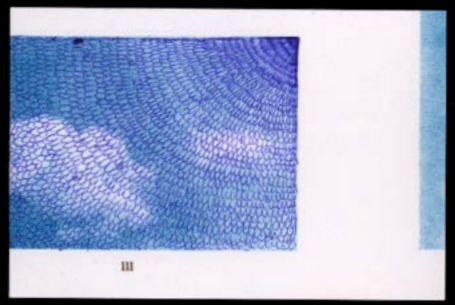


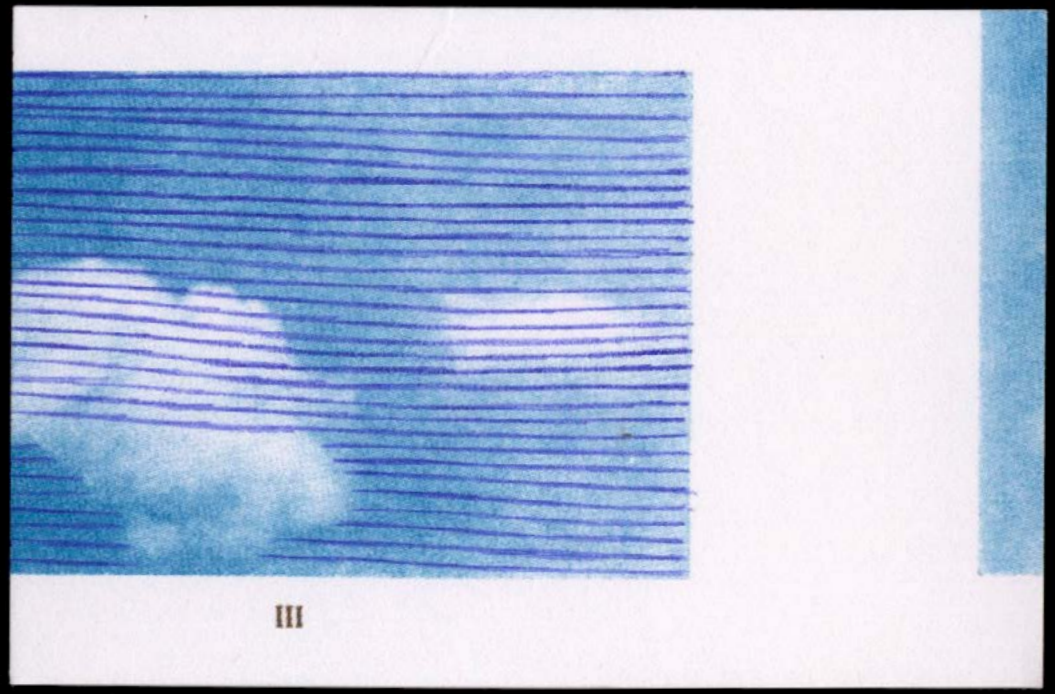




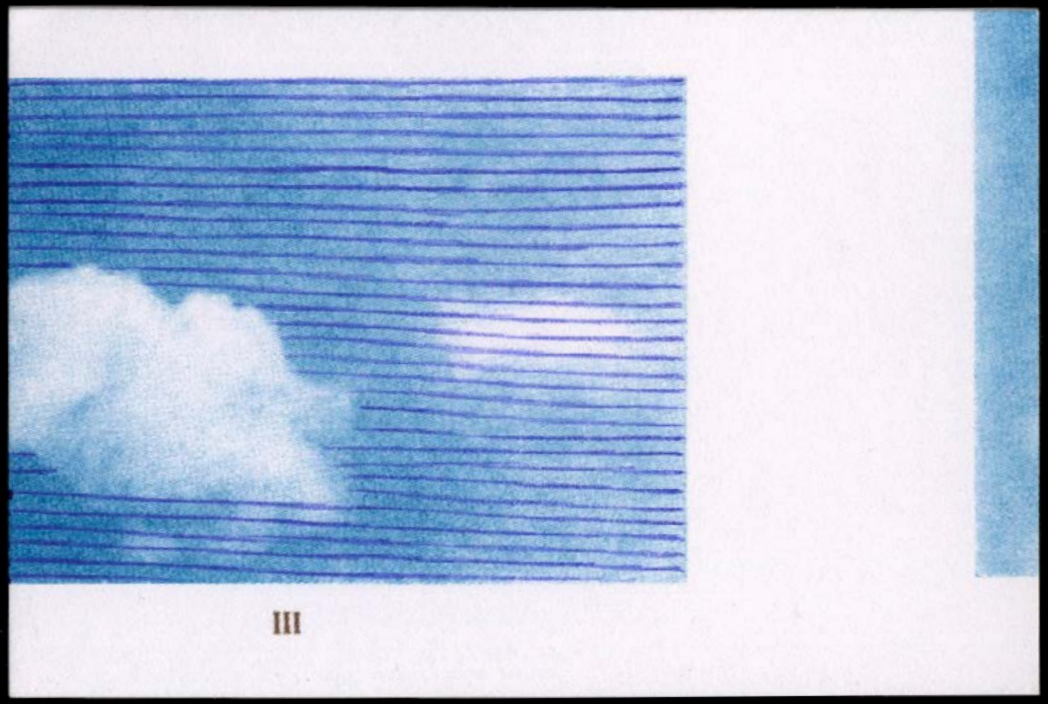








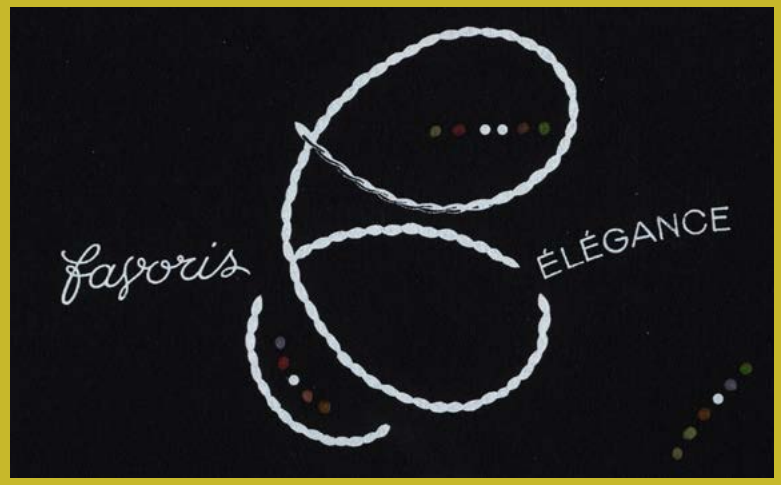
III

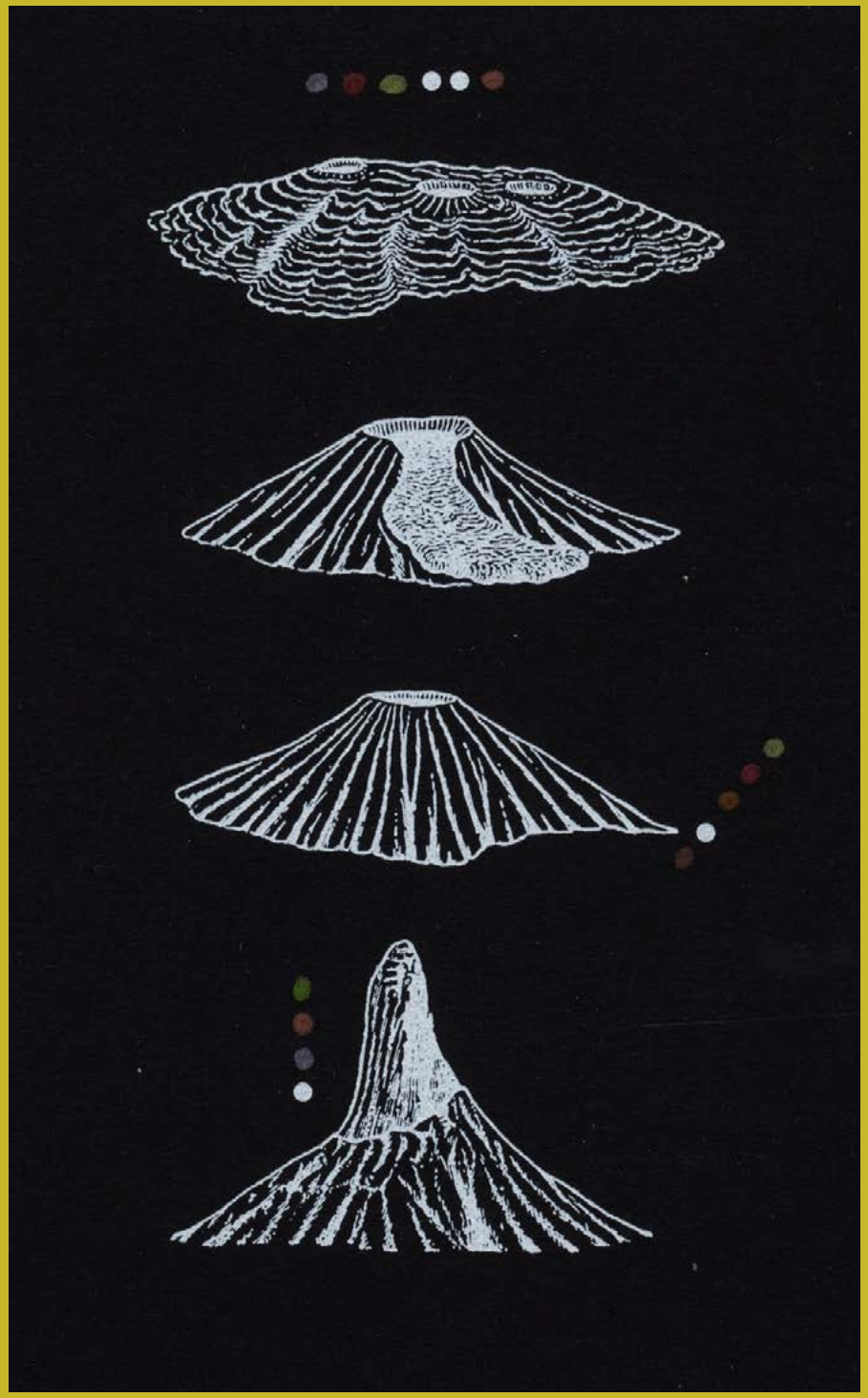


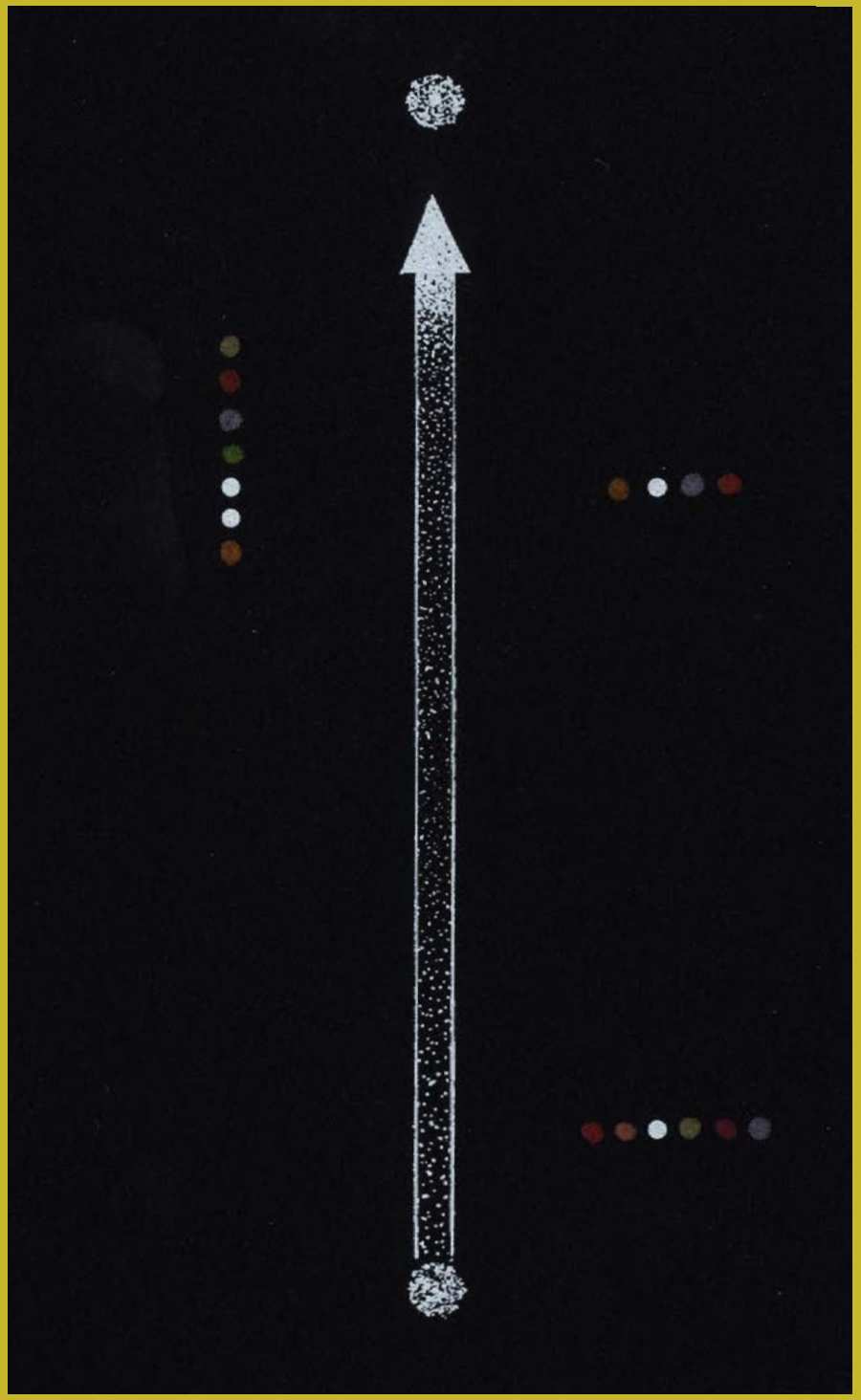
III

→ À l'aveugle

2020 / Travail de création autour d'images extraites d'archives personnelles / Cinq cartes postales imprimées en amalgame en sérigraphie (500 ex.), réhaussées aux crayons de couleurs / Projet auto-initié

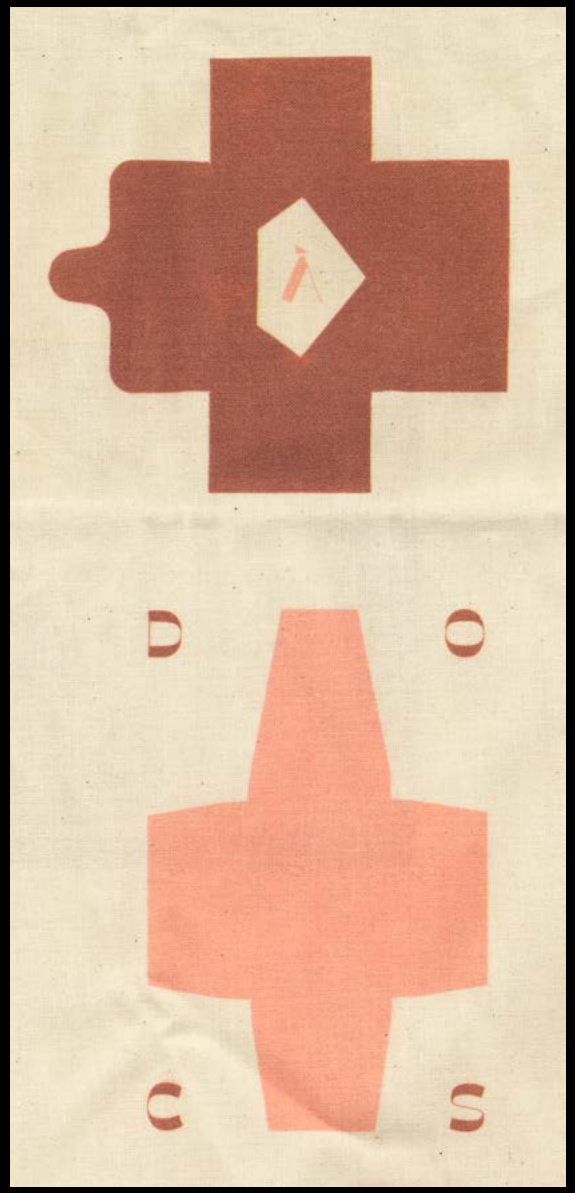






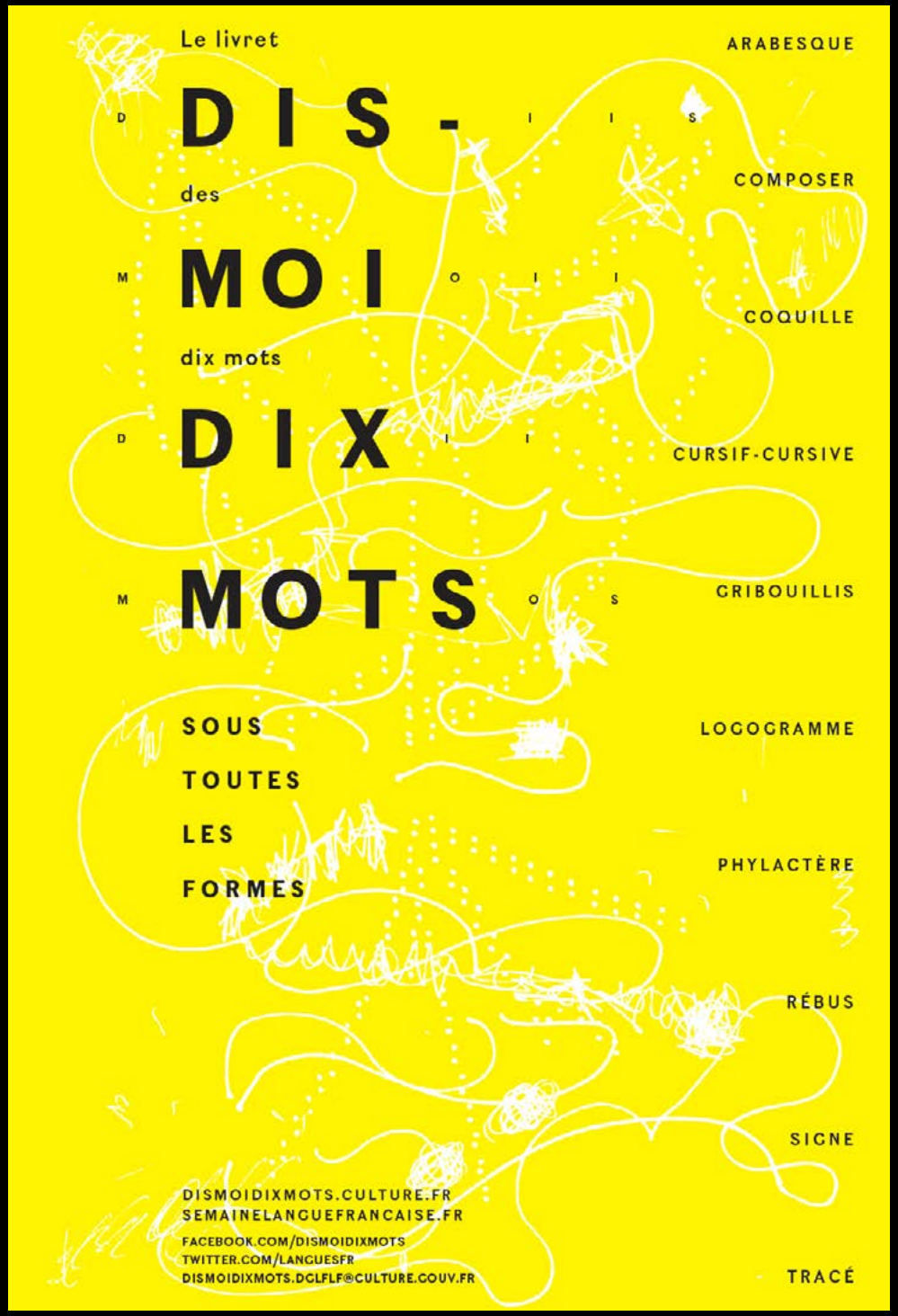
→ **Sac à docs**

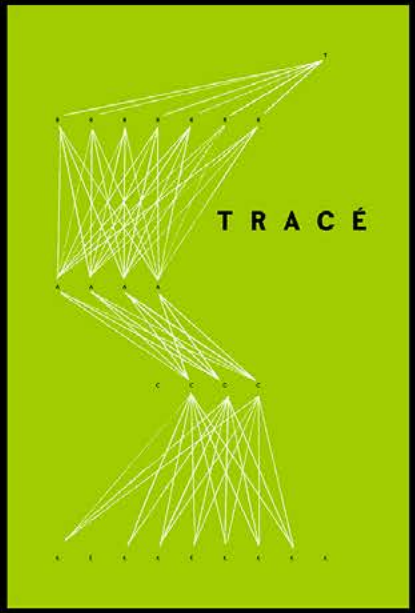
Bibliothèque universitaire du Havre / 2019 / Carte blanche / Sacs sérigraphiés / Carte blanche

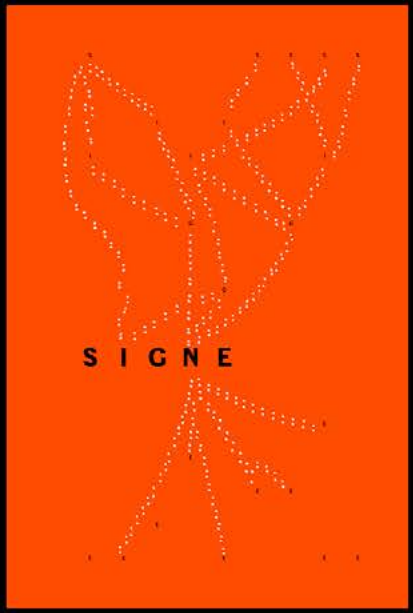


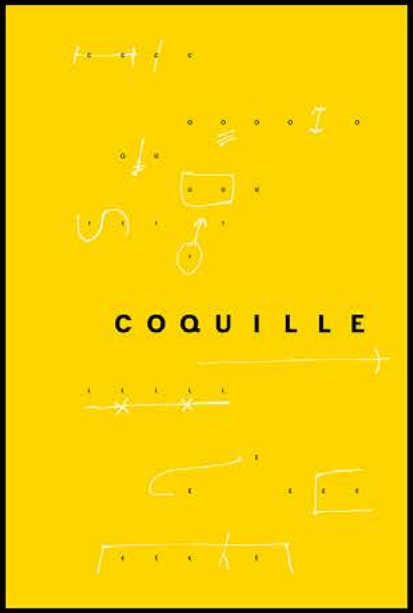
→ **Dis-moi dix mots**

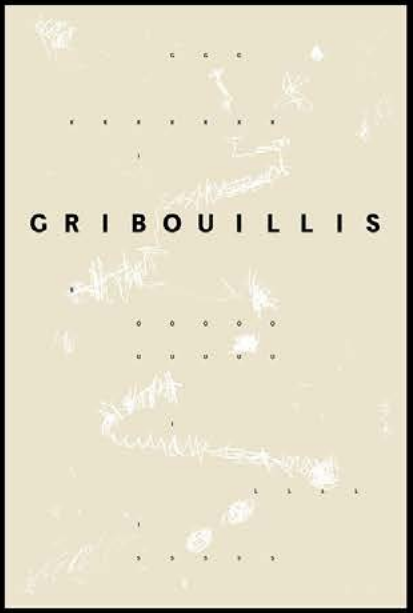
2019 / Ministère de la culture /
Appel d'offre (non remporté)
pour l'identité de la
manifestation Dis-moi dix mots /
Réalisé en colaboration avec
la graphiste Line Célo /
Commande en design graphique

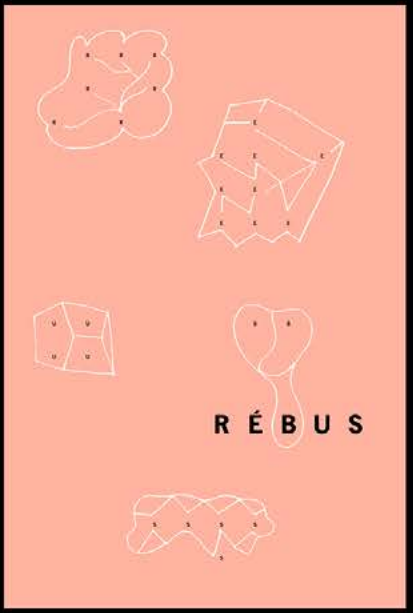


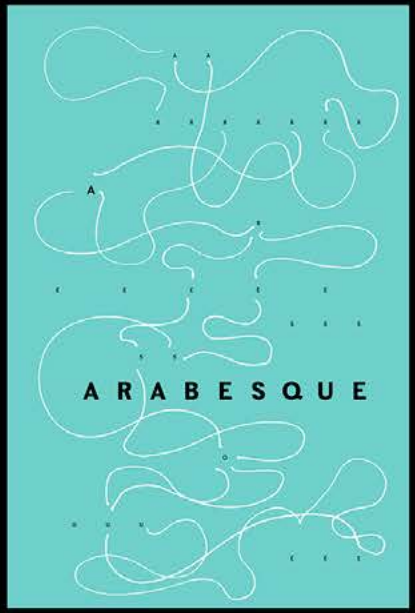

TRACÉ

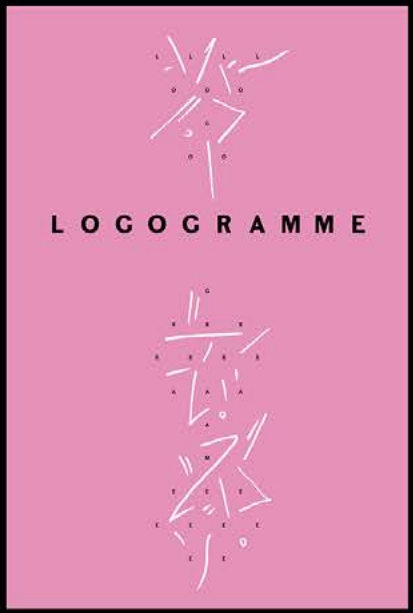

SIGNE

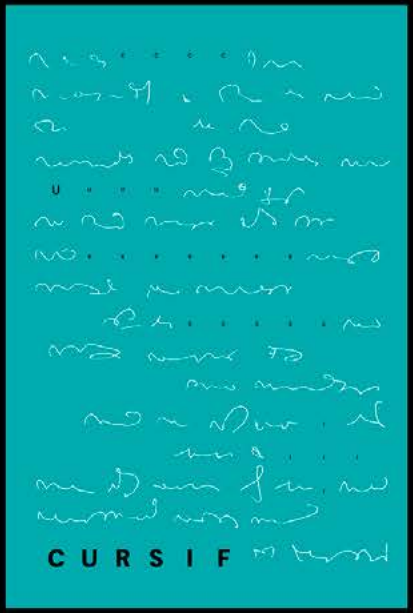

COQUILLE

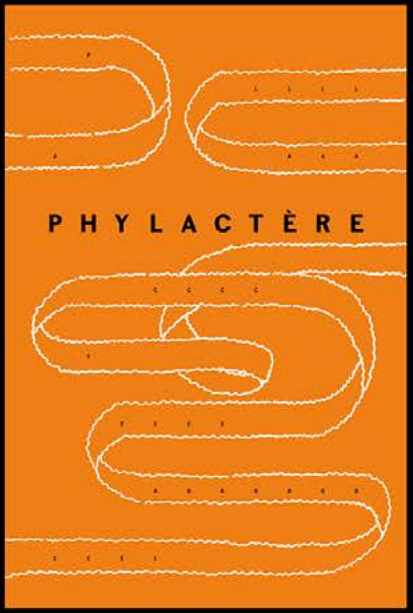

GRIBOUILLIS


RÉBUS

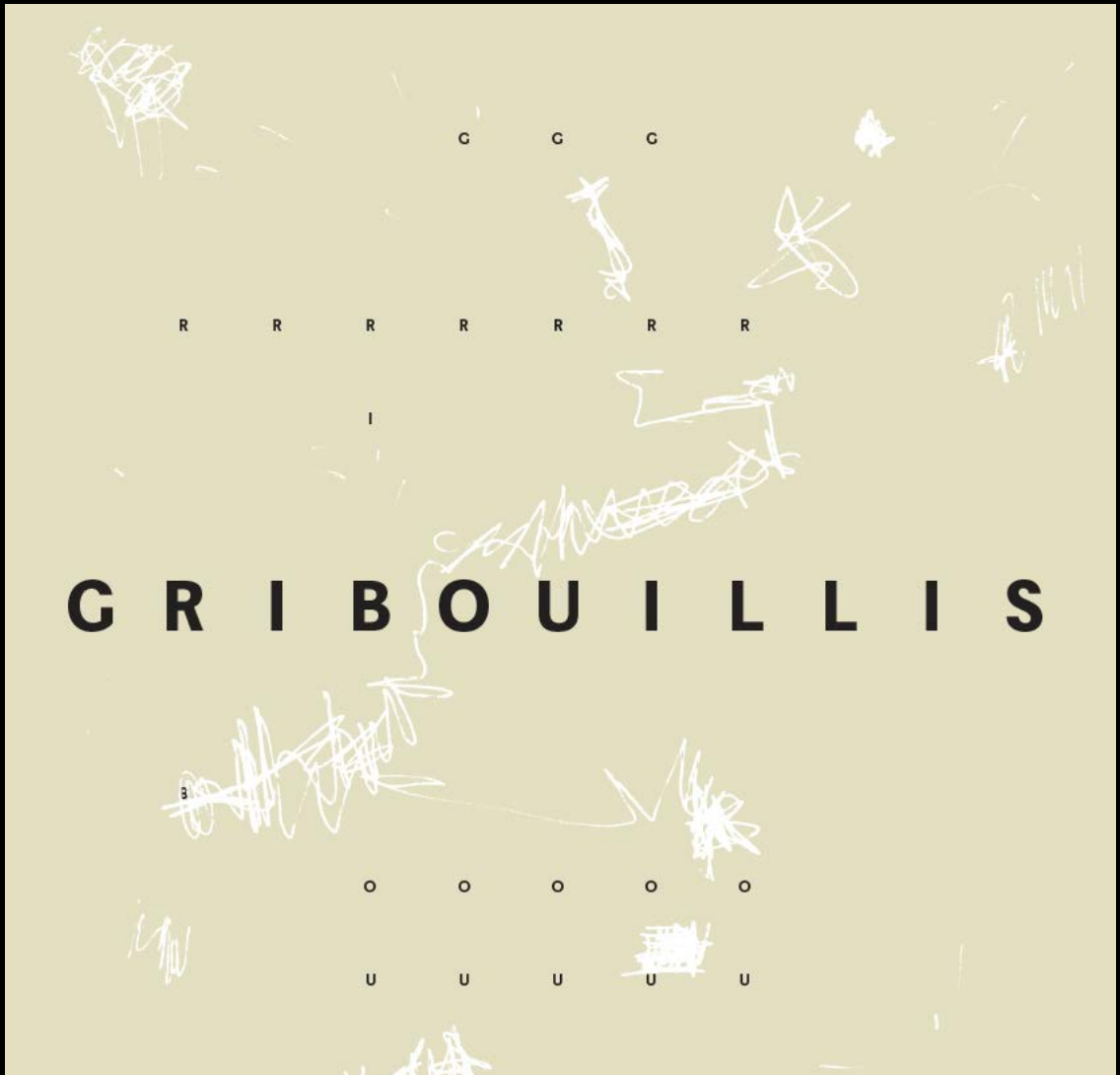

ARABESQUE

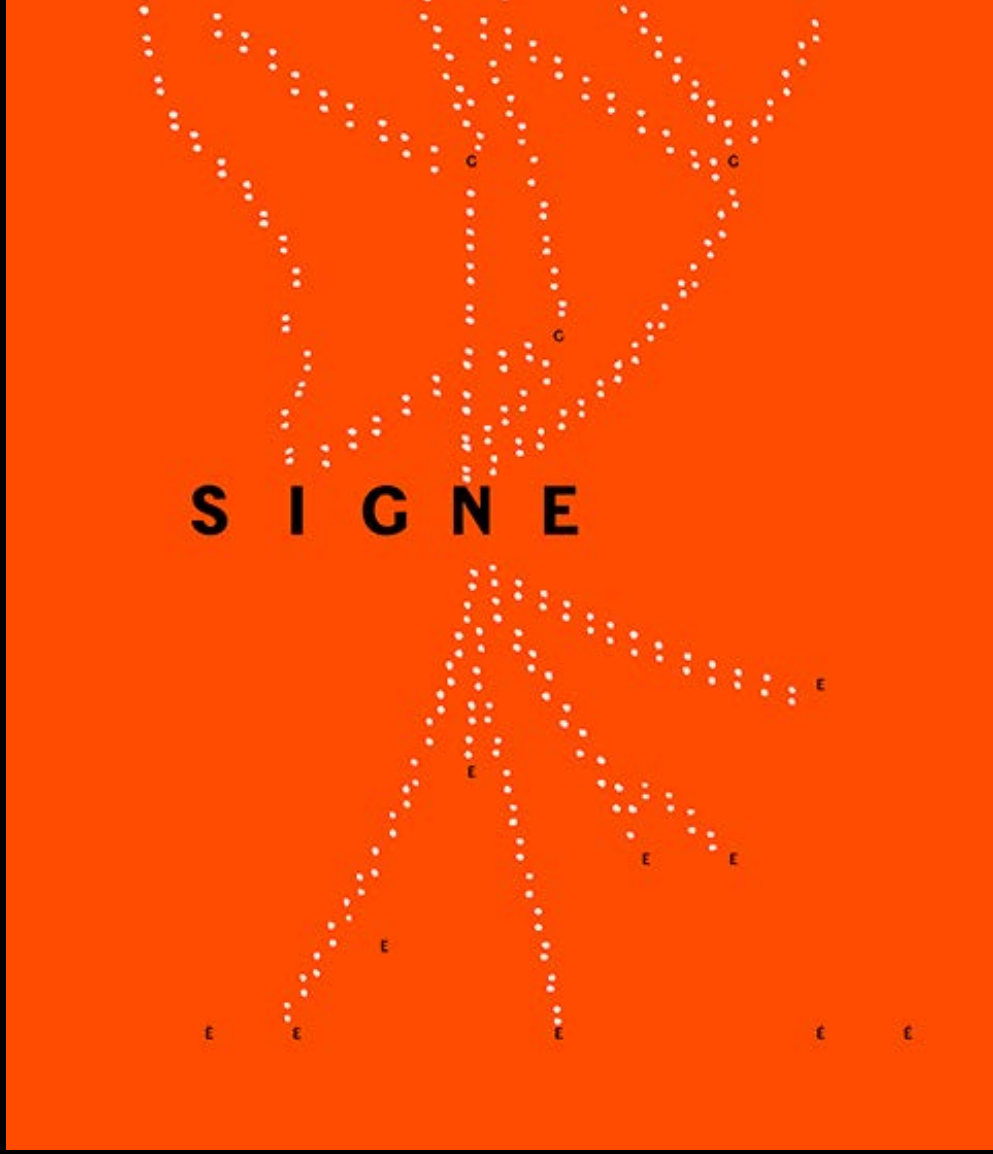

LOGOGRAMME


CURSIF


PHYLACTÈRE

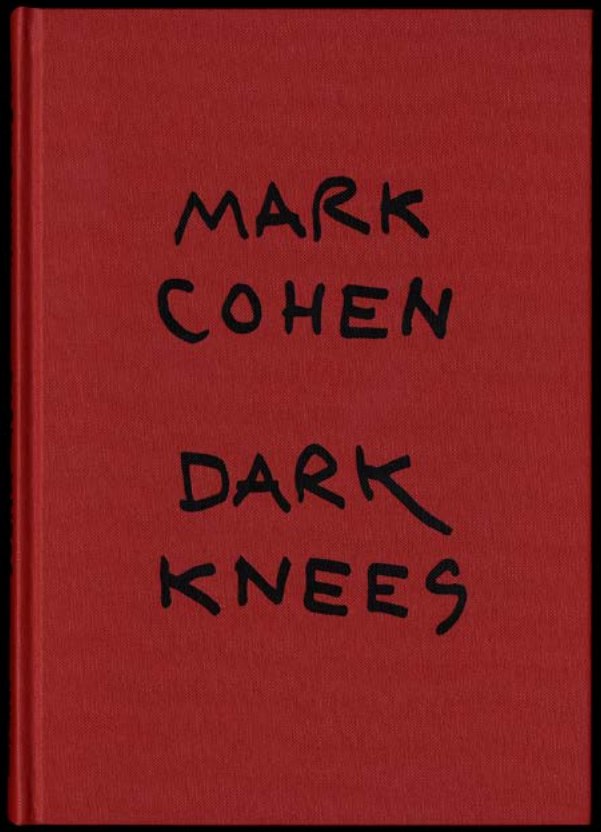
COMPOSER

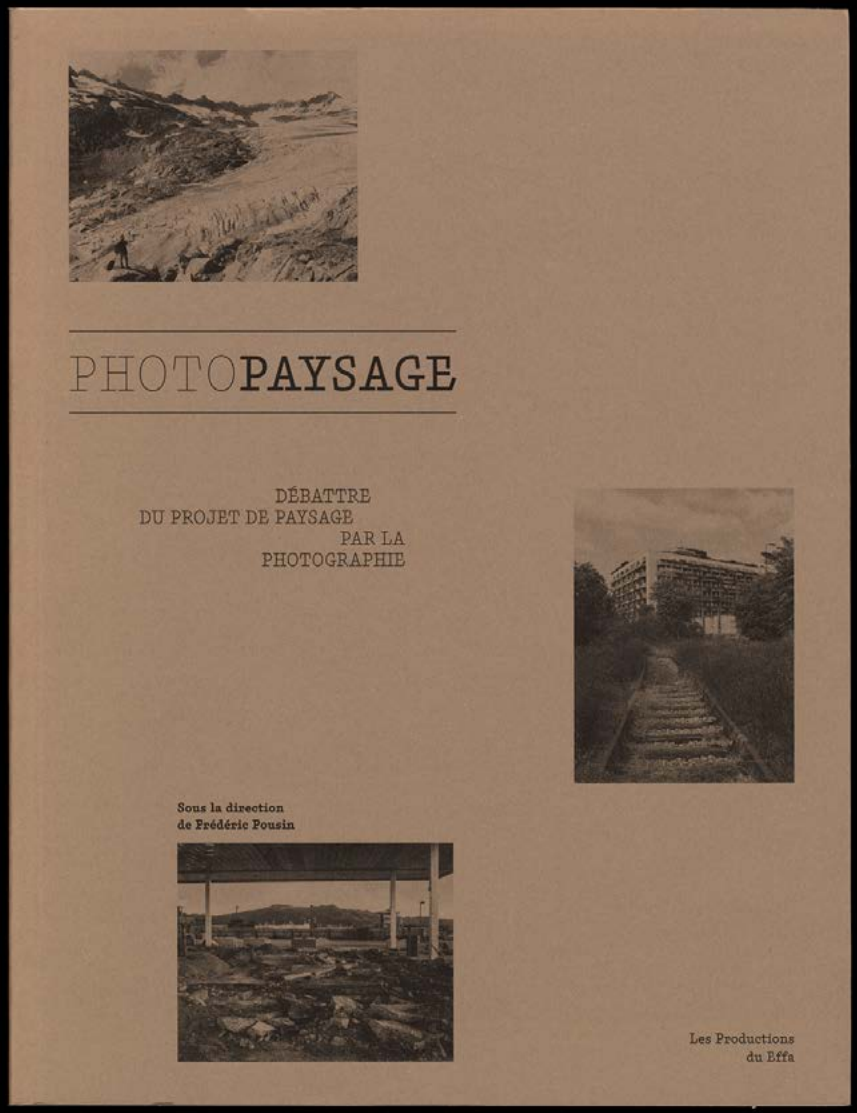

GRIBOUILLIS

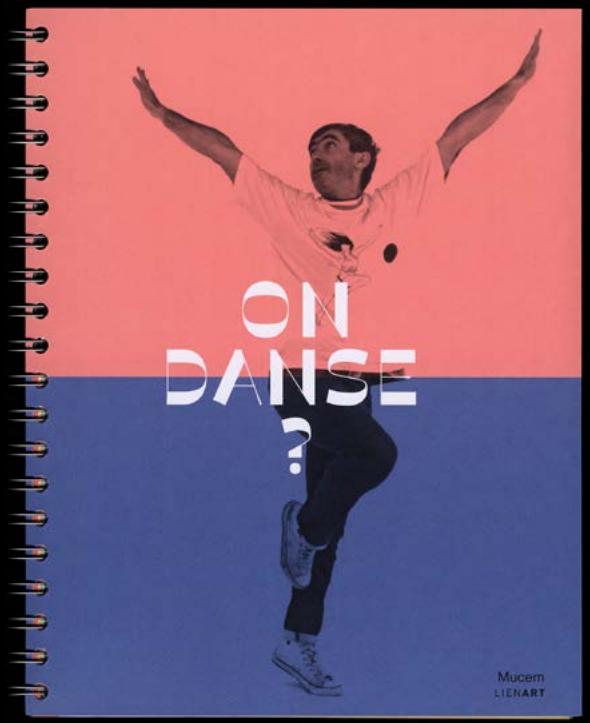

SIGNE

→ **Couvertures**

2019-2012 / Clients variés /
Création graphique de livres
(ici, couverture des ouvrages) /
Réalisé en colaboration
avec la graphiste Line Célo /
Commande en design graphique

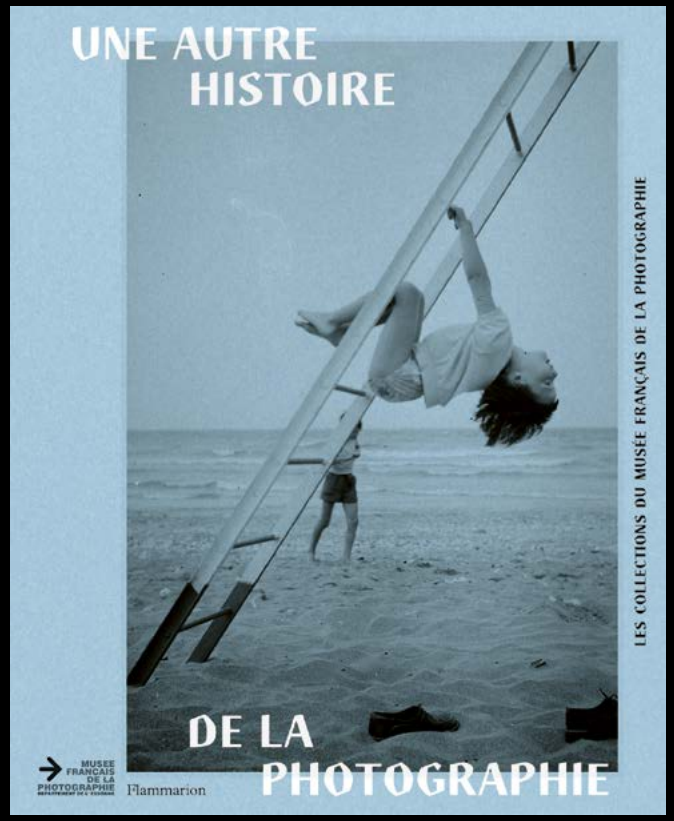


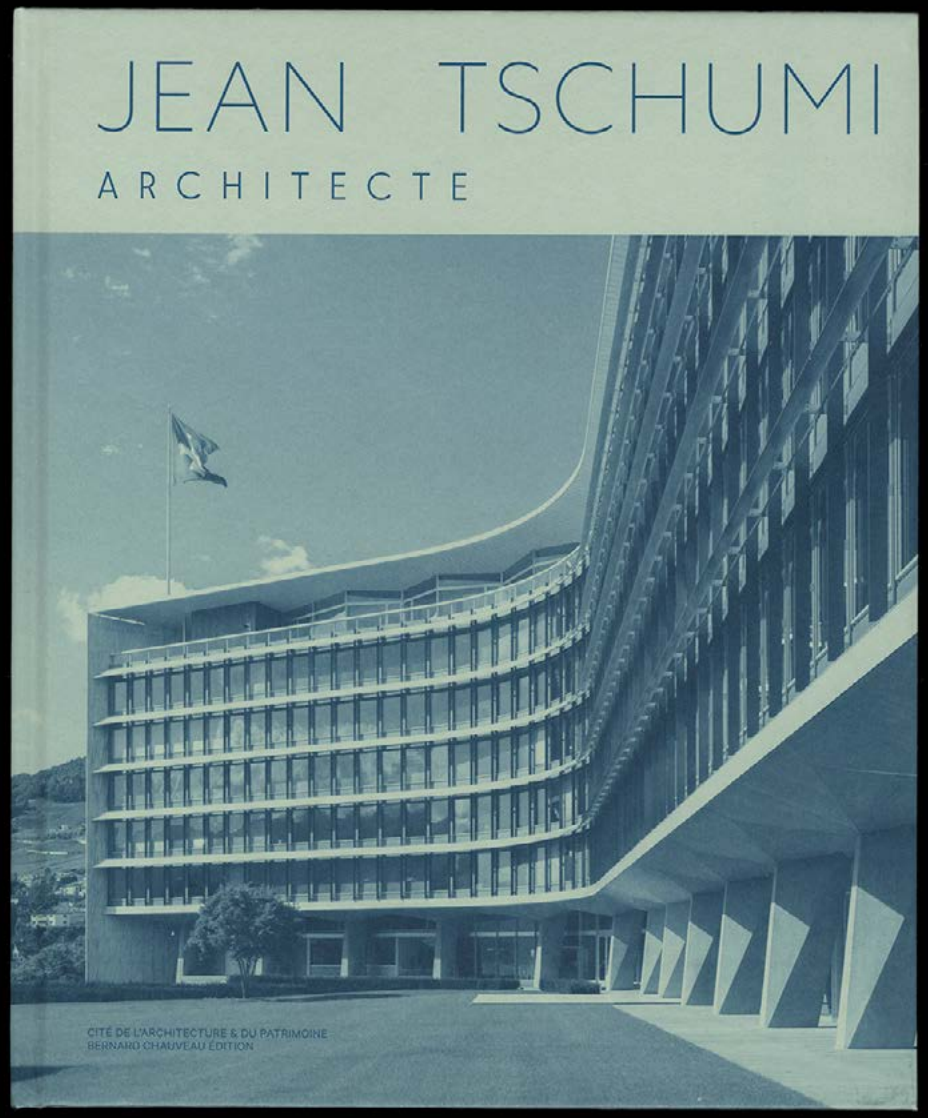


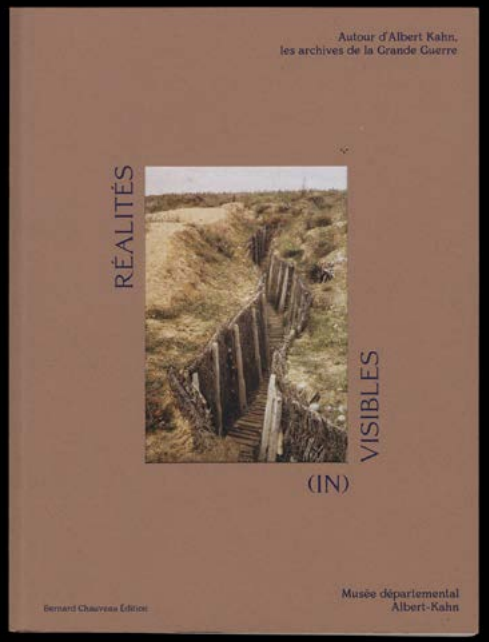


→ **Couvertures**

2019-2012 / Clients variés /
Création graphique de livres
(ici, couverture des ouvrages) /
Réalisé en colaboration
avec la graphiste Line Célo /
Commande en design graphique







→ **Un air d'italie**

2019-2012 / Catalogue pour la réunion des musées nationaux et l'Opéra de Paris / Détail des pages intérieures / Réalisé en colaboration avec la graphiste Line Célo / Commande en design graphique

Le renouveau des genres lyriques à l'Opéra à l'heure de l'italianisme

Dès ses origines dans les années 1670, l'opéra français a privilégié le genre sérieux, portant sur la scène des sujets tirés de la mythologie et, quelquefois, de l'histoire. Il doit au compositeur Jean-Baptiste Lully et au poète Philippe Quinault le façonnement de ses caractéristiques musicales et littéraires. Jusqu'à sa disparition en 1687, Lully détenait un privilège d'exclusivité pour la représentation de ses œuvres à l'Académie royale de musique. En conséquence, il était responsable du choix et de l'évolution du répertoire, rapidement stabilisé autour du genre de la tragédie en musique. Parmi ses quatorze opéras, on compte treize tragédies et une pastorale héroïque. Après sa mort, ces opéras ont bientôt atteint le statut de « canon », inspirant les générations suivantes de compositeurs et étendant leur influence jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Le poids de l'héritage lullyste a engendré une crise dans la production de la fin du siècle : plusieurs tragédies des années 1690 (*Médée* de Charpentier, en 1693, *Circé* de Desmarest en 1694, *Ariane et Bacchus* de Marais en 1696) ont connu un accueil tiède, écrasées par la confrontation avec le modèle lullyste encore très présent à l'esprit du public [1]. On observe également une certaine lassitude du genre sérieux et des effets du merveilleux (fig. 22 et 24). Un spectateur assidu des théâtres parisiens et fin connaisseur du répertoire ne manqua pas de le remarquer, en 1695 : « J'appréhende bien que l'ennui du parterre ne vienne du peu de nouveauté qu'on peut fournir à l'humeur inquiète des Français. Tous les dieux et les diables y ont paru. Il est présentement difficile de leur donner un caractère de nouveauté qui puisse plaire. [...] On souhaiterait autre chose que des sacrifices, des magiciens, des palais, des temples [2]. »

Dans ce contexte, un nouveau genre vit le jour à l'Opéra : le ballet, qui ne doit pas être confondu avec les différents avatars du ballet de cour, et dont la fortune rapide est en partie à mettre en relation avec cette crise de créativité touchant la tragédie en musique. Le ballet, appelé de nos jours également « opéra-ballet », parvint à s'imposer dans le répertoire de l'Opéra comme une alternative aussi attirante et sophistiquée que la tragédie, misant sur quelques atouts supplémentaires : réduction du nombre d'actes – dits « entrées » – de cinq à trois dans la plupart des cas ; évolution des divertissements en proportion et en importance ; prédominance, au lieu de l'action continue, d'une intrigue indépendante dans chacune des différentes entrées regroupées souvent sous un titre unificateur (*Les Saisons*, *Les Amours des dieux*, *Les Muses*, etc.). Le ballet permettait donc de présenter, au sein d'une même pièce aux dimensions plus concises que la tragédie, une variété de situations dramatiques et de personnages inconnus au genre sérieux (fig. 23).

Parmi les compositeurs à avoir développé le genre figure incontestablement André Campra. En 1697, son *Europe galante*, composée sur un livret d'Antoine Houdar de La Motte, vient bousculer les codes des œuvres lyriques sur la scène de l'Opéra, qu'il s'agisse de la dramaturgie, de la musique ou de l'appareil scénique. Reprenant une mode inaugurée dans *Le Ballet des Nations* de Lully (1670), trois pays étrangers s'invitent sur la scène de l'Opéra à côté de la France : l'Espagne, l'Italie et la Turquie. L'avis au lecteur du livret explique en quoi chaque pays présente des traits de caractère adaptés à la création théâtrale : « On a choisi des Nations de l'Europe, celles dont les caractères se contrastent davantage, et promettent plus de jeu pour le théâtre : la France, l'Espagne, l'Italie et la Turquie : On a suivi les idées ordinaires qu'on a du génie de leurs peuples : le François est peint volage, indiscret et coquet ; l'Espagnol, fidèle et romanesque ; l'Italien, jaloux, fin et violent ; enfin, l'on a exprimé, autant que le théâtre l'a pu permettre, la hauteur et la souveraineté des Sultans, et l'emportement des Sultanes [3]. »

Même si les années 1690 ont vu la création d'autres ballets, l'ouvrage de Campra, articulé en un prologue et quatre entrées, réunit des ingrédients destinés à façonner le genre au début du XVIIIe siècle : d'une part, des personnages ordinaires à la place des héros ou des dieux, et de l'autre, l'exotisme, permettant au spectateur de voyager dans des mondes certes lointains, mais non imaginaires. Par conséquent, le grandiloquent laisse la place à une inspiration plus intime, élégant qui se reflète aussi dans la conception des décors. Le livret indique que dans *La France*, « le théâtre représente un bocage, et dans le fond un hameau » (II, 1 ; voir fig. 100), où évoluent des personnages du monde pastoral (Silvandre, Céphise, Doris...). Ici, on s'éloigne des architectures des villes mythologiques ou des magnifiques palais des tragédies pour renouer avec les intrigues amoureuses des bergers et des bergères en vigueur à l'époque de Pierre Perrin ; ensuite, le caractère romanesque de l'Espagne (fig. 29) se manifeste autour d'une sérénade ; puis vient l'Italie, avec un somptueux bal masqué dans un palais vénitien (thème promis à une grande fortune) ; enfin, la Turquie nous fait découvrir le charme d'un sérail peuplé de sultanes. La partition contient plusieurs pages en langue étrangère : espagnol, italien, *lingua franca*, afin de plonger le spectateur dans un univers exotique. Plus particulièrement, les airs italiens s'inscrivent dans la vague italianisante qui déferle sur le monde musical français à la fin du règne de Louis XIV. Entre 1690 et 1720, une trentaine d'œuvres lyriques, entre créations et reprises, sont concernées par l'insertion de fragments chantés en italien, allant du simple air jusqu'à une entrée de ballet entière. C'est le cas du *Carnaval de Venise* de Campra (1699) qui contient un opéra italien miniature, intitulé *Orfeo nell'Inferno*, habilement enchâssé dans le déroulement de l'action principale [4] (fig. 25).

Si, au tournant du siècle, l'italianisme domine dans les ballets eu égard à l'influence exercée par d'autres pays, c'est aussi grâce à l'appropriation de l'imaginaire de la Comédie-Italienne de Paris [5]. Placée sous la protection royale pendant le XVIIe siècle, la compagnie avait pourtant été contrainte de fermer en 1697 après l'annonce d'une pièce qui ridiculisait l'épouse secrète du roi, Mme de Maintenon. Ses personnages (Arlequin, Colombine, Scaramouche, etc.) étaient bien connus et aimés du public parisien (fig. 26). Ils réapparaissent dans des œuvres de Campra, comme *Le Carnaval de Venise*, *Les Fragments de Monsieur de Lully* (1702) ou *Les Fêtes vénitiennes* (1710) (fig. 27), où ils interprètent souvent des airs italiens. Cela est aussi à mettre en relation avec des auteurs dramatiques ayant officié au préalable à la Comédie-Italienne et étant passés successivement à l'Académie royale de musique : c'est le cas d'Houdar de La Motte, librettiste de *L'Europe galante*, ou de Jean-François Regnard, auteur du *Carnaval de Venise*. Avant la reconstitution d'une nouvelle troupe italienne en 1716 à l'initiative du régent Philippe d'Orléans, les masques de la Comédie-Italienne poursuivent donc symboliquement leurs vicissitudes à l'Opéra en chantant et en dansant.

La Gorce, 1992b, p. 90-92 et aussi Fajon, 1984, p. 73, 84-86.

Ladvocat, 1395, p. 48-49.

Antoine Houdar de La Motte, *L'Europe galante*, dans *Recueil général des opéras*, 1703-1745, vol. VI, p. 132.

Sur l'insertion et la pratique des airs italiens à l'Opéra, voir Nemoli, à paraître en 2020.

Pour un ouvrage de synthèse sur la Comédie-Italienne de Paris au XVIIIe siècle, voir Scott, 1990.

→ **Photopaysages**

2019-2012 / Livre réalisé pour les productions du Effa / Détail des pages intérieures / Réalisé en colaboration avec la graphiste Line Célo / Commande en design graphique

les 278 000 exemplaires imprimés par une maison d'édition indépendante[12]. Cet apport fut salué comme un grand geste patriotique, mais le soutien de la photographie des parcs était ancien pour les chemins de fer, qui y trouvaient un moyen de faire augmenter la fréquentation de leurs lignes occidentales. Une carte se trouvait en quatrième de couverture de chaque brochure, où figuraient les correspondances entre les parcs et les lignes de chemin de fer qui les desservaient. Les introductions de Mather et de Lane associaient la promotion des voyages nationaux à la manière de *See America First* et une rhétorique développée sur les valeurs esthétiques, divertissantes et pédagogiques des parcs nationaux américains. Mather déplorait le fait que les Américains ne se rendaient pas compte qu'ils possédaient plus de paysages admirables et de ressources de loisirs que tout autre pays au monde. Qualifiant le *Portfolio* de « première présentation réellement complète du paysage des grandeurs américaines jamais publiée », il proclama que les panoramas étaient destinés à transformer la perception qu'avait le public de la nature et de la valeur des parcs nationaux américains[13].

L'accueil du *National Parks Portfolio* fut tel que le NPS en publia une deuxième édition en 1917, cette fois sous l'égide officielle de l'Office gouvernemental d'édition[14]. Yard fit également paraître un condensé en un volume imprimé à moindres frais et moins généreusement illustré : *Aperçus de nos parcs nationaux*[15]. *Aperçus* fut distribué gratuitement et le *National Parks Portfolio* fut commercialisé à un prix abordable. En l'absence de budget ou de personnel alloués aux travaux photographiques, ces publications reposaient en grande partie sur les images fournies par les compagnies de chemin de fer et les photographes privés. Haynes fut à nouveau le principal fournisseur pour le Yellowstone. Boysen et Pillsbury apportèrent des images classiques du Yosemite et Pillsbury s'associa à Eddy pour les vues du Sequoia. Curtis couvrit à lui seul le mont Rainier tandis que Kiser fournit les photographies de Crater Lake et de Glacier. Fred Harvey, concessionnaire du Grand Canyon, donna volontiers des vues, tandis qu'H.C. Tibbets, photographe de la Southern Pacific Railroad, apporta des images du Yosemite, du Sequoia et de la zone de Kings Canyon et du mont Whitney, gérée par le US Forest Service, sur lequel le NPS faisait pression pour obtenir la gestion de ces parcs. La brochure du Grand Canyon constitua un acte d'appropriation photographique encore plus manifeste dans la mesure où il s'agissait officiellement d'un monument national géré par le Forest Service. Yard rallia également des personnalités privées qui avaient des liens avec les parcs nationaux – l'auteur de westerns Emerson Hough ; Enos Mills, fondateur du parc national des montagnes Rocheuses ; Walter Huber et Joseph N. LeConte, membres du Sierra Club.

Dans la mesure où l'US Reclamation Service dépendait également du ministère de l'Intérieur, Mather put aussi « emprunter » H.T Cowling, photographe de ce service, pendant une période brève mais déterminante[16]. Au cours de l'été et de l'automne 1915, Cowling suivit un long circuit dans les parcs nationaux, produisant photographies et films à la demande de Mather (les films de Cowling furent distribués pour promouvoir le tourisme des parcs et Yard utilisa bon nombre de ses photographies pour illustrer les parties du *Portfolio* sur les parcs nationaux des montagnes Rocheuses, de Crater Lake, du Grand Canyon et de Glacier[17]). Outre ses vues paysagères saisissantes, Cowling répondit à un besoin très important en fournissant des images de visiteurs se livrant à des passe-temps comme la pêche, le camping et l'équitation [FIG. 8]. Ces photographies banales sur le plan artistique contribuèrent à l'émergence de la perception selon laquelle les parcs nationaux n'étaient pas seulement des lieux de retraite élitistes mais un environnement attrayant où les gens ordinaires pouvaient profiter de saines activités de plein air. Les photographes commerciaux avaient produit depuis longtemps des cartes postales de visiteurs de parcs, mais celles-ci étaient rarement actualisées et les sujets y portaient souvent des vêtements manifestement démodés. Soulignant la nature transitoire de cette période, la première édition du *Portfolio* comprenait des photographies de visiteurs voyageant en diligence et en automobile. Les deux publications furent fréquemment actualisées. Les paysages

12 US National Park Service [NPS], *National Parks Portfolio*, *by Robert Sterling Yard*, Government Printing Office, Washington, 1917.

13 US Department of the Interior, *National Parks Portfolio*, Charles Scribner's Sons, New York, 1916, n. p.

14 US National Park Service [NPS], *National Parks Portfolio*, *by Robert Sterling Yard*, Government Printing Office, Washington, 1917.

15 US Department of the Interior, *Glimpses of Our National Parks*, Government Printing Office, Washington, DC, 1918.

16 Le dossier de la collection photographique historique du NPS sur Hereford T. Cowling comprend des informations complémentaires sur sa carrière. Voir Robert Shankland, *op. cit.*

17 US National Park Service [NPS], *National Parks Portfolio*, *by Robert Sterling Yard*, *op. cit.*

[FIG. 8]

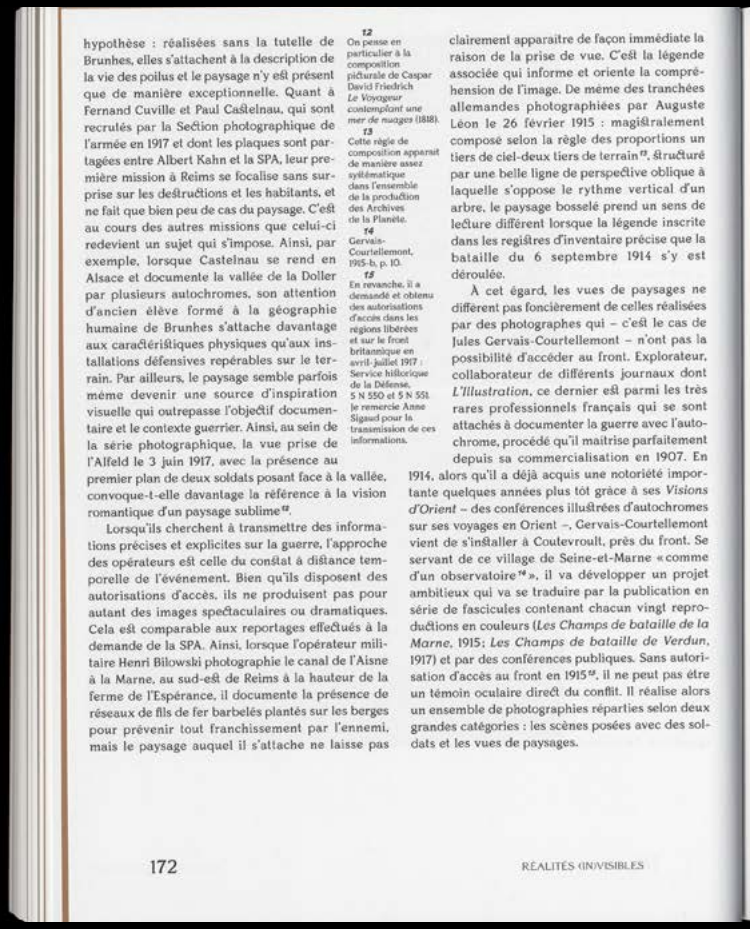
[FIG. 8]
Hereford T. Cowling, Pêcheur à la mouche, parc national de Crater Lake, 1915.

DU PHOTORÉALISME AU T-PHOTOGRAPHIQUE, PAYSAGES MAGINÉS DU BUREAU BAS SMETS

ne Ozdoba

→ **Réalités (in)visibles**

2019-2012 / Livre réalisé pour le Musée départemental Albert Kahn / Détail des pages intérieures / Réalisé en colaboration avec la graphiste Line Célo / Commande en design graphique



hypothèse : réalisées sans la tutelle de Brunhes, elles s'attachent à la description de la vie des poilus et le paysage n'y est présent que de manière exceptionnelle. Quant à Fernand Cuville et Paul Castelnau, qui sont recrutés par la Section photographique de l'armée en 1917 et dont les plaques sont partagées entre Albert Kahn et la SPA, leur première mission à Reims se focalise sans surprise sur les destructions et les habitants, et ne fait que bien peu de cas du paysage. C'est au cours des autres missions que celui-ci redevient un sujet qui s'impose. Ainsi, par exemple, lorsque Castelnau se rend en Alsace et documente la vallée de la Doller par plusieurs autochromes, son attention d'ancien élève formé à la géographie humaine de Brunhes s'attache davantage aux caractéristiques physiques qu'aux installations défensives repérables sur le terrain. Par ailleurs, le paysage semble parfois même devenir une source d'inspiration visuelle qui outrepasse l'objectif documentaire et le contexte guerrier. Ainsi, au sein de la série photographique, la vue prise de l'Alfeld le 3 juin 1917, avec la présence au premier plan de deux soldats posant face à la vallée, convoque-t-elle davantage la référence à la vision romantique d'un paysage sublime[12].

Lorsqu'ils cherchent à transmettre des informations précises et explicites sur la guerre, l'approche des opérateurs est celle du constat à distance temporelle de l'événement. Bien qu'ils disposent des autorisations d'accès, ils ne produisent pas pour autant des images spectaculaires ou dramatiques. Cela est comparable aux reportages effectués à la demande de la SPA. Ainsi, lorsque l'opérateur militaire Henri Bilowski photographie le canal de l'Aisne à la Marne, au sud-est de Reims à la hauteur de la ferme de l'Espérance, il documente la présence de réseaux de fils de fer barbelés plantés sur les berges pour prévenir tout franchissement par l'ennemi, mais le paysage auquel il s'attache ne laisse pas clairement apparaître de façon immédiate la raison de la prise de vue. C'est la légende associée qui informe et oriente la compréhension de l'image. De même des tranchées allemandes photographiées par Auguste Léon le 26 février 1915 : magistralement composé selon la règle des proportions un tiers de ciel-deux tiers de terrain[13], structuré par une belle ligne de perspective oblique à laquelle s'oppose le rythme vertical d'un arbre, le paysage bosselé prend un sens de lecture différent lorsque la légende inscrite dans les registres d'inventaire précise que la bataille du 6 septembre 1914 s'y est déroulée.

À cet égard, les vues de paysages ne diffèrent pas foncièrement de celles réalisées par des photographes qui – c'est le cas de Jules Gervais-Courtellemont – n'ont pas la possibilité d'accéder au front. Explorateur, collaborateur de différents journaux dont *L'Illustration*, ce dernier est parmi les très rares professionnels français qui se sont attachés à documenter la guerre avec l'autochrome, procédé qu'il maîtrise parfaitement depuis sa commercialisation en 1907. En 1914, alors qu'il a déjà acquis une notoriété importante quelques années plus tôt grâce à ses *Visions d'Orient* – des conférences illustrées d'autochromes sur ses voyages en Orient –, Gervais-Courtellemont vient de s'installer à Coutevroult, près du front. Se servant de ce village de Seine-et-Marne « comme d'un observatoire[14] », il va développer un projet ambitieux qui va se traduire par la publication en série de fascicules contenant chacun vingt reproductions en couleurs (*Les Champs de bataille de la Marne*, 1915; *Les Champs de bataille de Verdun*, 1917) et par des conférences publiques. Sans autorisation d'accès au front en 1915[15], il ne peut pas être un témoin oculaire direct du conflit. Il réalise alors un ensemble de photographies réparties selon deux grandes catégories : les scènes posées avec des soldats et les vues de paysages.

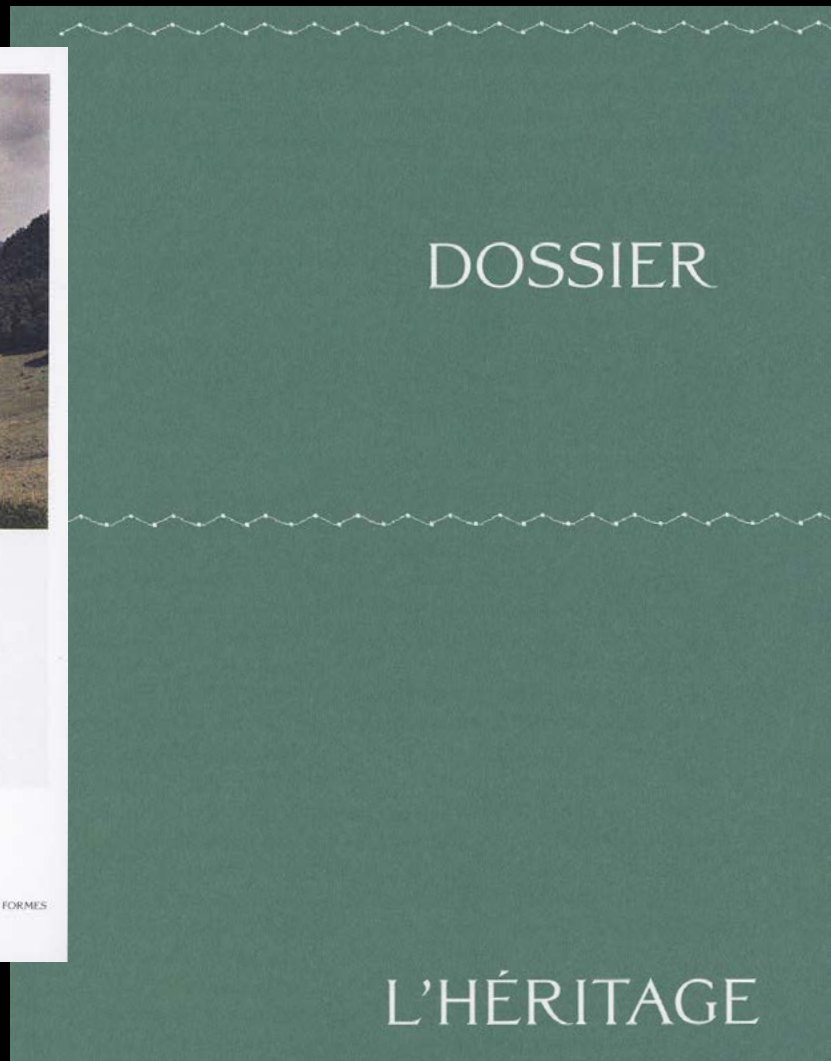
12 On pense en particulier à la composition picturale de Caspar David Friedrich *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818).

13 Cette règle de composition apparaît de manière assez systématique dans l'ensemble de la production des Archives de la Planète.

14 Gervais-Courtellemont, 1915-b, p. 10.

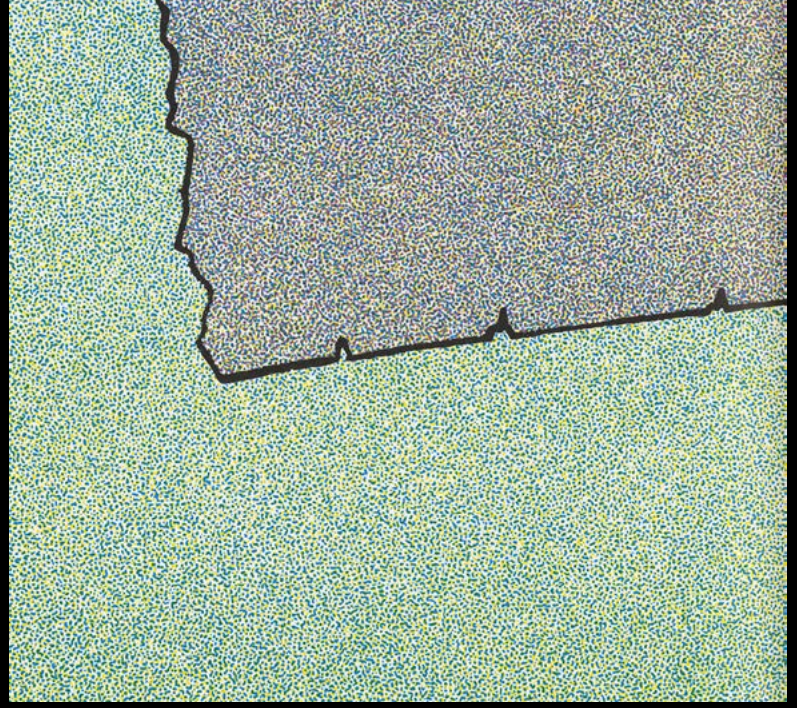
15 En revanche, il a demandé et obtenu des autorisations d'accès dans les régions libérées et sur le front britannique en avril-juillet 1917 : Service historique de la Défense, 5 N 550 et 5 N 551. Je remercie Anne Sigaud pour la transmission de ces informations.

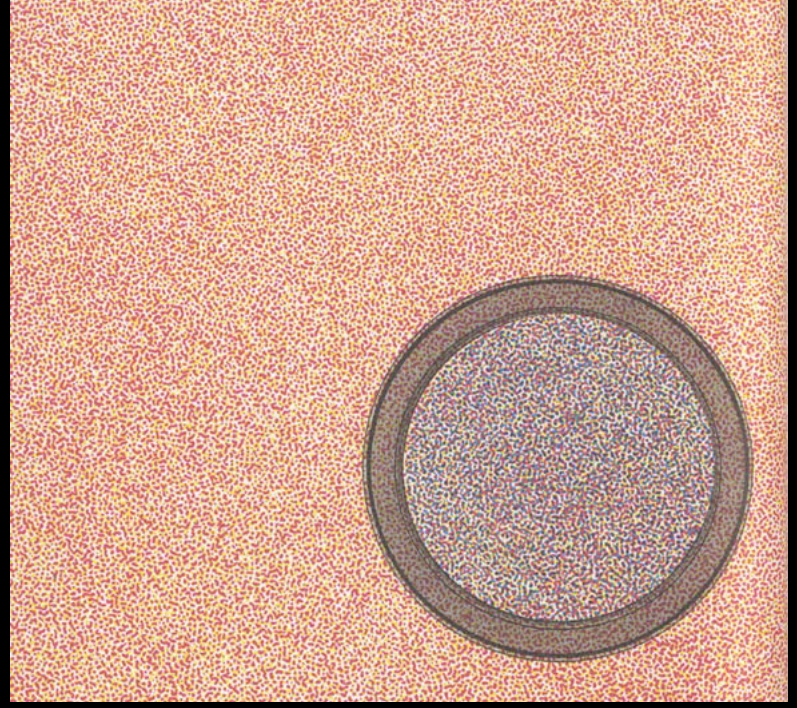
Paul Castelnau, « Vallée de la Doller prise de l'Alfeld », 3 juin 1917, autochrome, 9 × 12 cm [illegible]

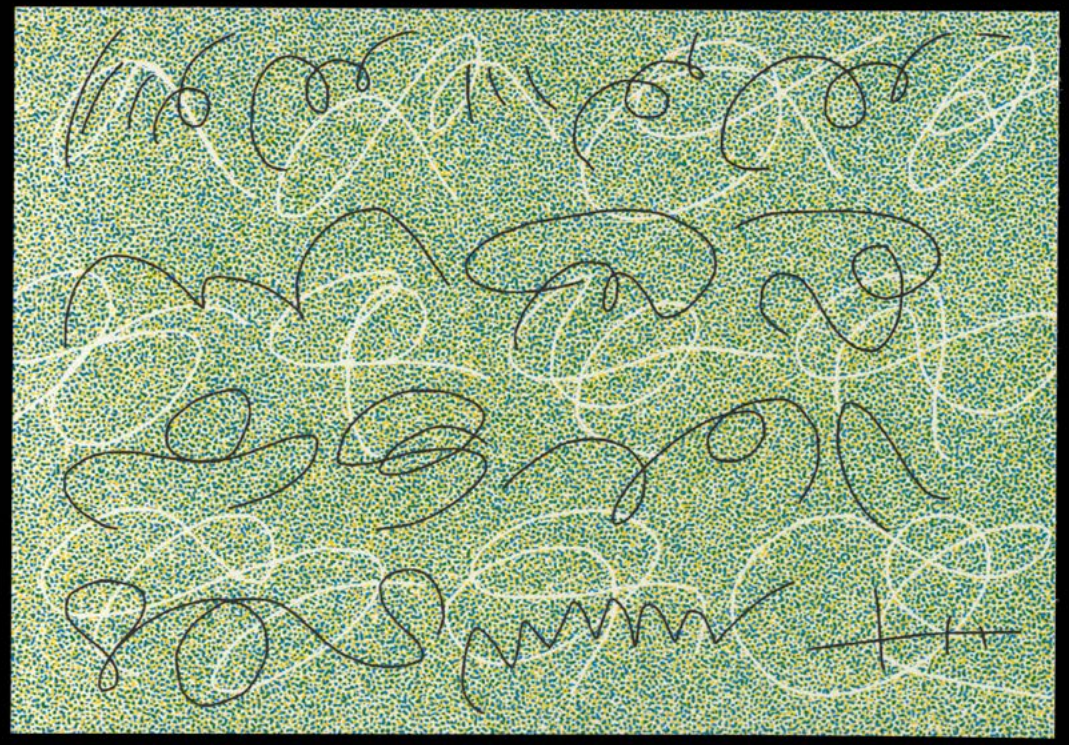


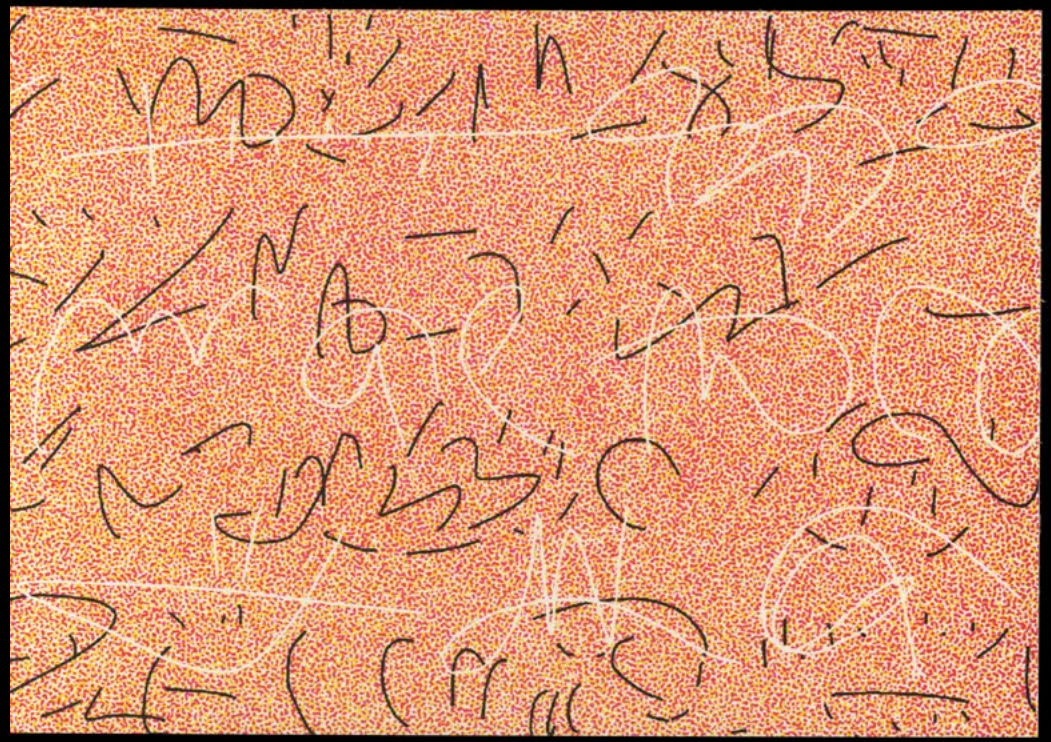
→ **Ziguigui**

2017 / Cartes postales /
Travail de création graphique
autour des trames, de couleurs
et de lettrages abstraits /
Projet auto-initié



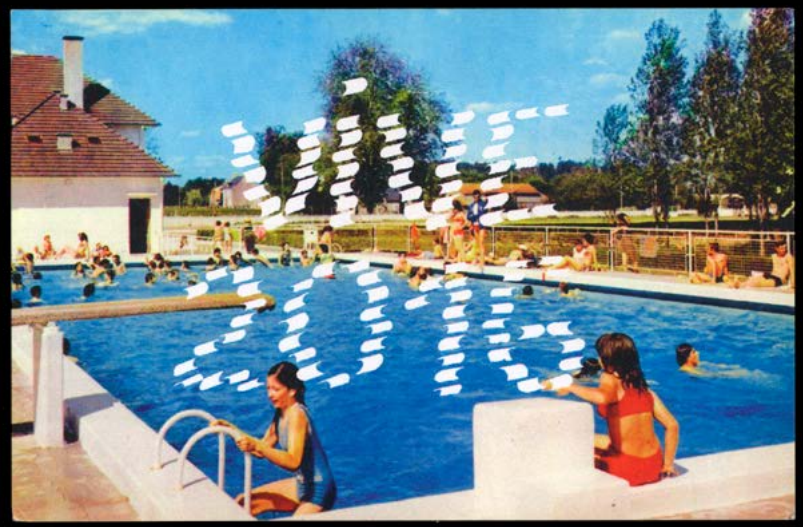






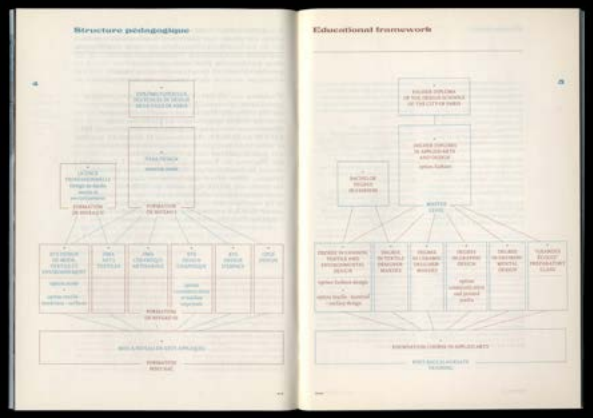
→ **Investir les marges**

2016 / Cartes postales, marque page et carte de visite créés et imprimés en amalgame / Lettrages abstraits, travail autour de documents d'archives / Projets auto-initié



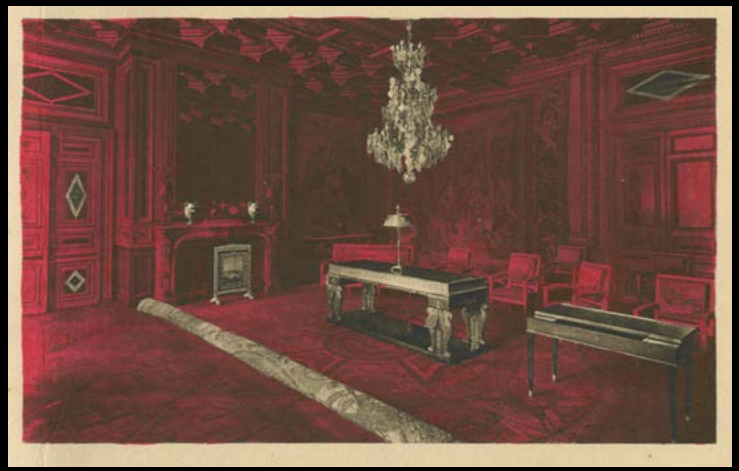
→ Duperré

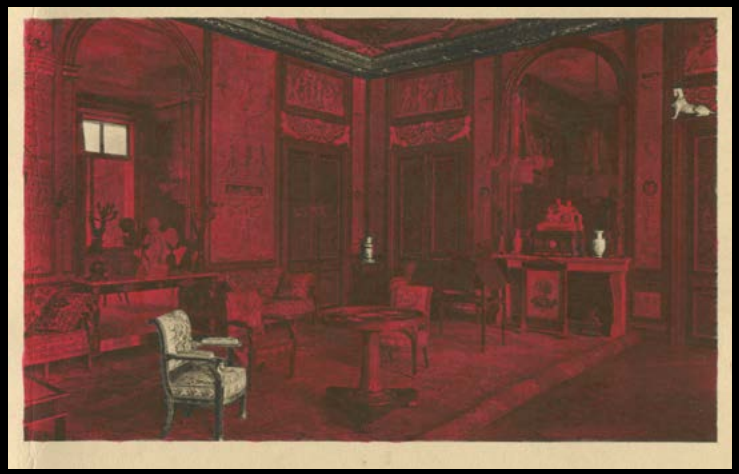
2012 / Brochure bilingue présentant l'école et ses différents cursus / Impression offset / 1000 ex. / Commande en design graphique

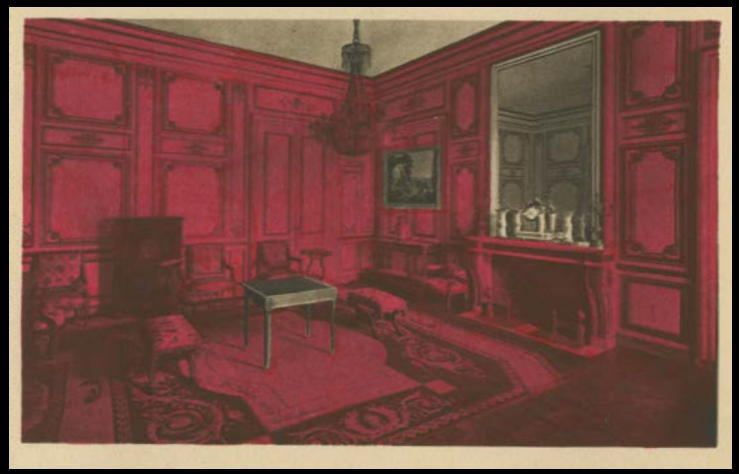


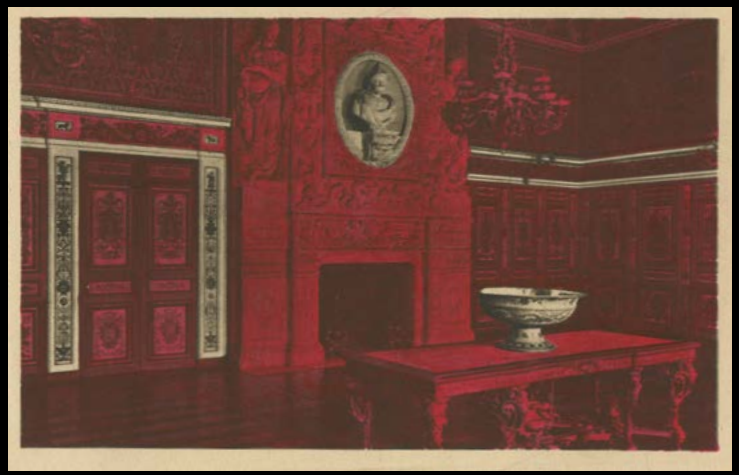
→ **Versailles**

(série de 12 images) / 2011 /
Cartes postales en héliogravure
réhaussées au feutre /
Projet auto-initié



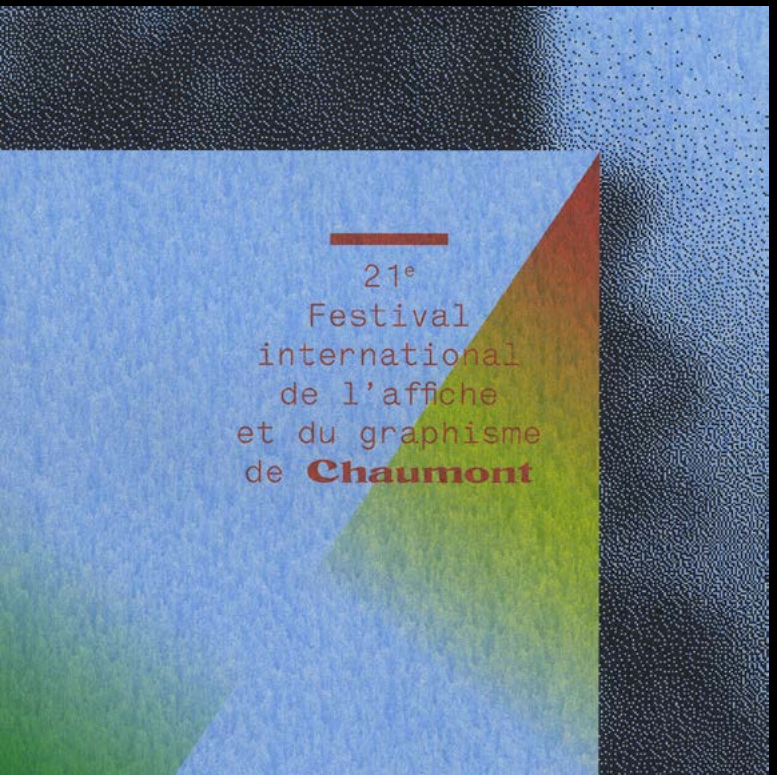






→ **Underpressure**

2011 / Caractère dessiné au sein du Studio de Frédéric Teschner pour le catalogue du festival international de l'affiche et du graphisme de Chaumont / Dessin de caractère typographique et design graphique du catalogue



ABCDE
FGHIJKLM
NOPQRSTU
VWXYZ

;:”“!?&’(),/

abcde
fghijklm
nopqrstu
vwxyz

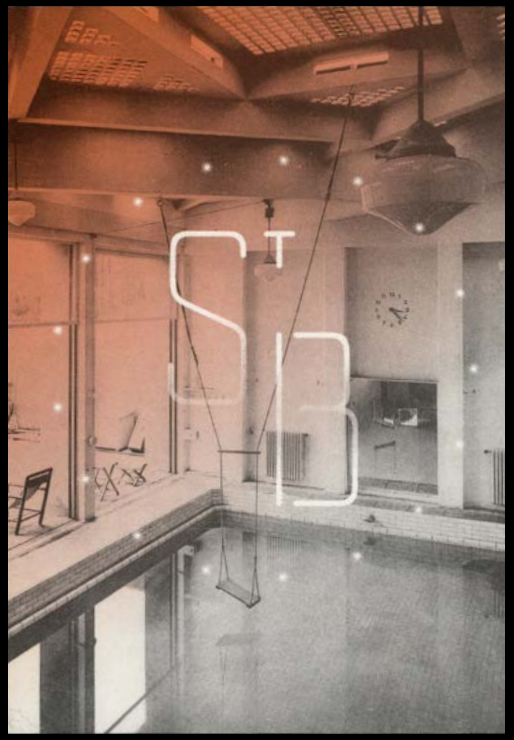
Chaumont

2010

ISBN
978-2-35017-199-9

→ **Villa Noailles**

Villa Saint-Bernard / Identité visuelle / 2010 / Papeterie et supports de communication. Réalisé au sein du Studio Frédéric Teschner / Commande en design graphique



NOUVEL
ACCROCHAGE
CHARLES
ET MARIE-LAURE
DE NOAILLES,
UNE VIE DE MÉCÈNES

villa Noailles
Communauté d'agglomération
Toulon, Provence
Méditerranée

Exposition permanente

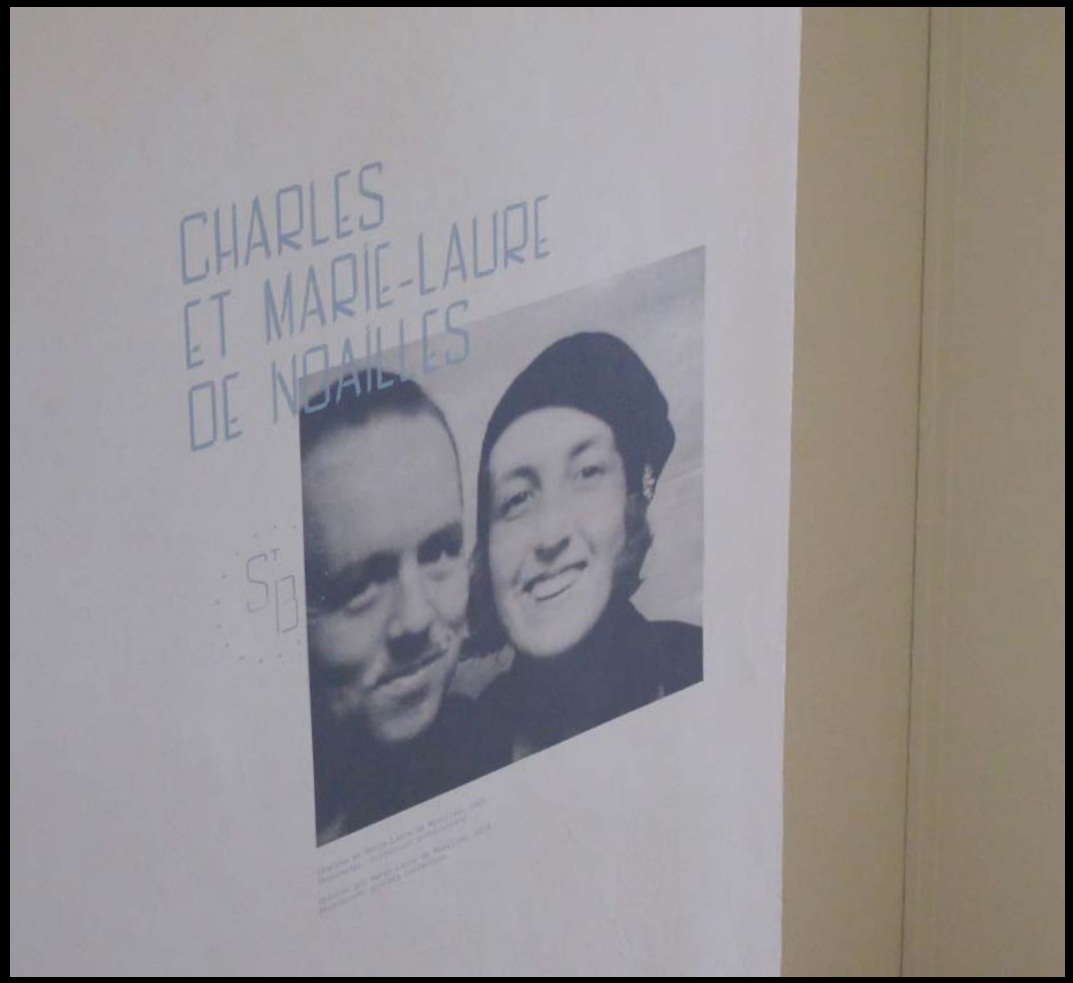
villa Noailles
montée Noailles
83400 Hyères

Ouvert tous les jours de 13h à 18h
sauf lundis, mardis et jours fériés
le vendredi ouvert de 15h à 20h

T 04 98 08 01 98
www.villanoailles-hyeres.com

Photographie : © Thérèse Bonney vue de la piscine de la villa Noailles, 1928
Graphisme : Frédéric Teschner Studio

→ Villa Noailles / Villa Saint-Bernard / Identité visuelle / 2010 / Signalétique pérenne. Panneaux et sérigraphie. Réalisé au sein du Studio de Frédéric Teschner / Commande en design graphique



→ Lulu & Titine

2010 / Une famille de caractère dessinés au sein du Studio de Frédéric Teschner pour l'identité de la Villa Saint-Bernard / Dessin de caractère typographique

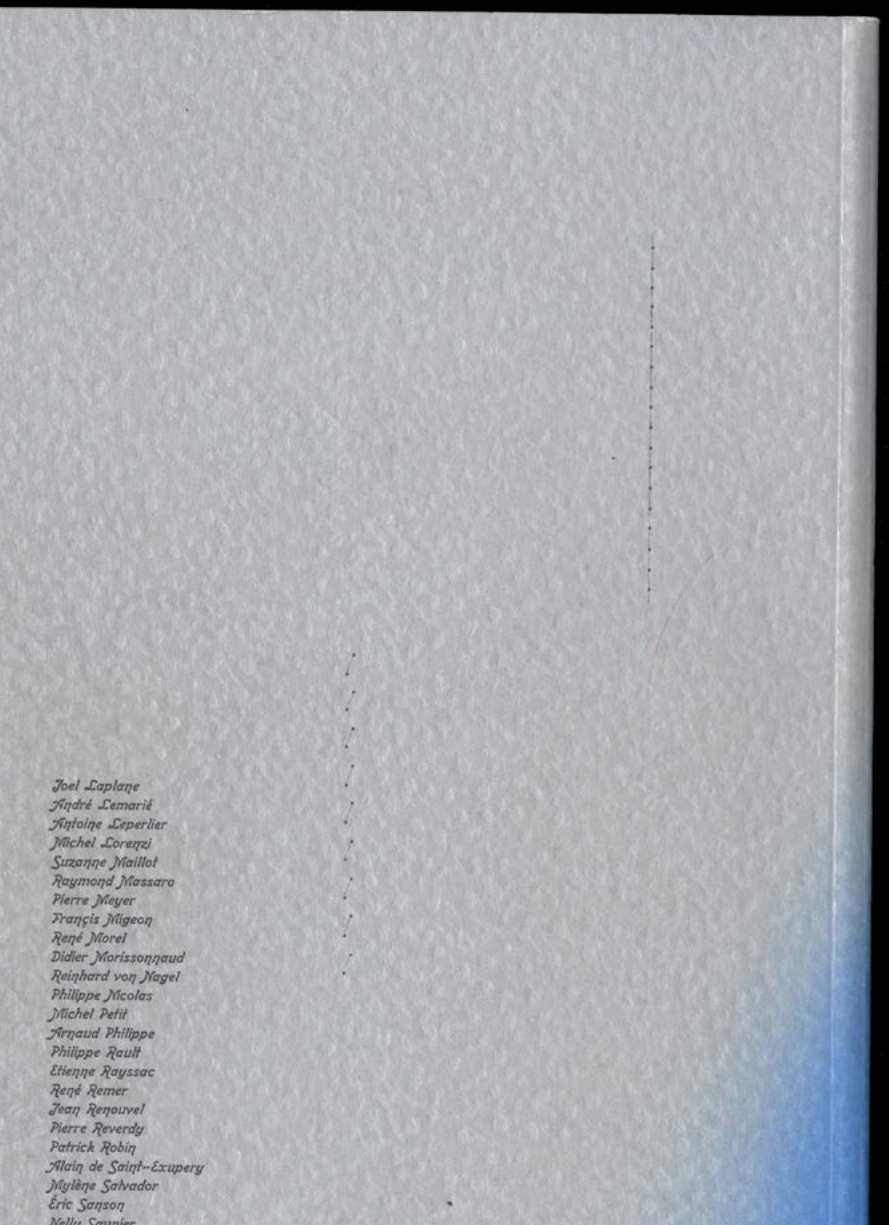
ABCDEFG
HIJKLM
NOPQRST
UVWXYZ

ABCDEFG
HIJKLM
NOPQRS
TUVWXYZ

→ **Collage**

2010 / Lettres adhésives
sur maquette en blanc d'un livre /
Projet auto-initié

→ Les Maîtres d'Art /
Ministère de la Culture et
de la Communication / 2008
Premier livre réalisé au sein du
Studio de Frédéric Teschner /
Commande en design graphique



Christian Bonnet

Danièle Boutard

9 — Christian Bonnet
Ecailliste — Promotion 2000

Ce terme désigne un savoir-faire devenu très rare, qui consiste à transformer les écailles de tortue en objets de parure ou de décoration, à l'instar de montures de lunettes façonnées sur mesure. Cette pratique étant très réglementée puisque l'importation est interdite, oblige l'artisan à utiliser les stocks français existants.
Né en 1949, Christian Bonnet travaille auprès de son père et de son grand père, ce matériau noble si naturel, qu'offrent les treize écailles du dos d'une tortue Caret, ainsi que les dizaines de toutes petites écailles de la ceinture qui entourent sa carapace. Il y a moins de deux kilos d'écailles de huit millimètres d'épaisseur utilisables pour un animal de cent kilos et d'un mètre d'envergure ; pour une tortue âgée de cent ans. De l'écaille blonde transparente des quatre onglons qui terminent la carapace jusqu'aux sombres écailles noires ou jaspées du dos, que de possibilités offre à l'artisan d'art cette matière vivante ! Car c'est en effet, sans aucune colle, avec de la chaleur, de l'humidité, une forte pression, et quelle que soit son ancienneté que la matière vivante (de la kératine comme celle des cheveux et des ongles) se soude puis se fond par autogreffe. Avec passion Christian Bonnet, l'un des derniers écaillistes de France, parle d'un métier qu'il adore, qu'il s'agisse de la restauration d'objets anciens splendides (couvertures de missel, coffrets...) ou de la création de pièces faites sur mesure pour une clientèle exigeante et raffinée.

10 — Danièle Boutard
Costumière — Promotion 2002

Gisèle Brivet

Alain Buyse

11 — Gisèle Brivet
Lissière en basse lisse — Promotion 1995

Réaliser une tapisserie à partir du dessin d'un artiste, tel est l'art que permet le métier à tisser depuis des siècles. Il a fait la renommée d'Aubusson, une renommée synonyme de splendeur. Depuis des siècles, indispensable ornement des murs humides des demeures, la tapisserie reste aujourd'hui principalement, un objet de décoration qui allie intimement le génie d'un peintre à la virtuosité des lissiers qui, point après point, réussiront à « tisser » un tableau.
Très jeune, Gisèle Brivet s'est passionnée pour les artistes contemporains, travaillant avec eux directement plutôt que de reproduire d'anciens cartons. Entre 1962 et 1980, elle réalisera environ cent cinquante tapisseries. Sa virtuosité, son opiniâtreté et sa patience l'ont conduite à collaborer avec Picasso, Léger, Baudoin... Le métier de lissier en basse lisse conserve à Aubusson toute sa valeur, et les collaborations exceptionnelles de Gisèle Brivet ont pleinement contribué à ce renouveau. Adapter la transmission de ce savoir-faire rare aux besoins du XXIe siècle fait partie de sa préoccupation majeure aujourd'hui.

12 — Alain Buyse
Sérigraphe — Promotion 2004

Imprimer une image au travers d'un écran où l'encre est remplacée par du kaolin a ouvert sa galerie : chaque exposition est

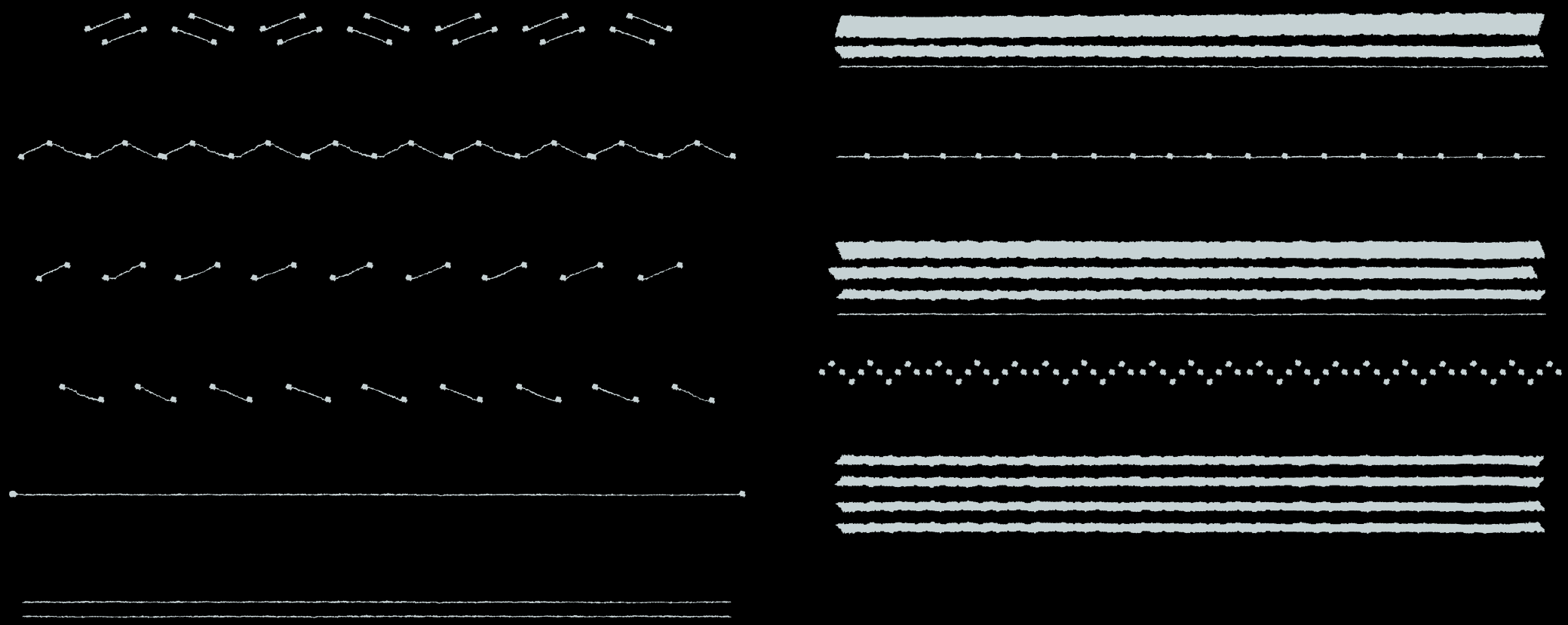
Contributions

Adresses / Numéros

→ Cravan / 2008 / Caractère dessiné au sein du Studio de Frédéric Teschner pour le projet des Maîtres d'Art, réalisé à partir de fac similés de la revue « Maintenant » d'Arthur Cravan / Dessin de caractère typographique

abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz

; : ” “ ! ? & ’ ( ) ,

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ

→ Filets / 2008 / Caractère dessiné au sein du Studio de Frédéric Teschner pour le projet des Maîtres d'Art, réalisé à partir de fac similés de la revue « Maintenant » d'Arthur Cravan / Dessin de caractère typographique