Mémoire de second cycle Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique
Option Art - Mention conservation-restauration

Année scolaire 2024/2025 – École Supérieure d'Art d'Avignon

Etude de
Conservation - Restauration

Lampadaire Robin des bois
1981-1982

Musée d'art moderne et contemporain
de Saint-Etienne métropole

Lise Pinazo

Ecole
Supérieure
Art
Avignon

Table des matières

Remerciements ..... - 6 -

Note aux lecteurs ..... - 8 -

Fiche d'identification ..... - 9 -

Introduction ..... - 10 -

PARTIE 1 - CONTEXTUALISATION DE LA RECHERCHE ..... - 12 -

Choix du lampadaire Robin des bois ..... - 12 -

Description formelle de l'objet ..... - 14 -

L'iconographie ..... - 15 -

Place physique de l'objet au sein du Musée ..... - 16 -

PARTIE 2 - L'OBJET EN L'ÉTAT. ..... - 17 -

Etude matérielle ..... - 18 -

Les matériaux constitutifs ..... - 18 -

Etude technologique ..... - 46 -

Façonnages des pièces ..... - 46 -

Les assemblages ..... - 50 -

Les peintures ..... - 55 -

PARTIE 3 - L'ETAT DE L'OBJET ..... - 59 -

État général de l'objet, types d'altérations et diagnostic ..... - 59 -

État général de l'objet ..... - 59 -

Types d'altérations ..... - 59 -

État sanitaire ..... - 60 -

Les défauts/traces de mise en œuvre ..... - 60 -

Les anciennes restaurations ..... - 62 -

Les altérations généralisées ..... - 64 -

Les altérations du support. ..... - 67 -

Les altérations de la couche picturale ..... - 71 -

Autres altérations ..... - 76 -

Relations entre les altérations ..... - 79 -

PARTIE 4 – CONTEXTUALISATION DE L'OBJET ..... - 80 -

Biographie du lampadaire Robin des bois. ..... - 80 -

Le MAMC+, les collections design et le lampadaire Robin des bois. ..... - 84 -

Introduction ..... - 84 -

« Saint Etienne, un héritage industriel source de patrimonialisation et de muséification » (Marandon, I., 2016) ..... - 84 -

Le MAMC+ : un bâtiment symbolique et un projet héritier des initiatives passées. ..... - 90 -

Une collection design cohérente ..... - 93 -

Et Totem, dans tout ça ? ..... - 96 -

Conclusion ..... - 101 -

Valeurs dégagées – MAMC+ ..... - 102 -

L'esprit Totem ..... - 105 -

L'émergence de Totem ..... - 105 -

Le style Totem ..... - 109 -

Totem : de l'émergence à la maturité. ..... - 113 -

Synthèse : Place du lampadaire Robin des bois dans la production Totem ..... - 119 -

Valeurs dégagées – Production Totem. ..... - 120 -

PARTIE 5. DIAGNOSTIC, PRONOSTIC, PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'OBJET. ..... - 122 -

Diagnostic ..... - 122 -

Synthèse du pronostic ..... - 124 -

Discussions qui orientent les propositions de traitement ..... - 126 -

Questions soulevées par une potentielle remise en fonctionnement du lampadaire Robin des bois. .- 128 -

PARTIE 6 – LES PROPOSITIONS DE TRAITEMENT. ..... - 137 -

Objectifs des propositions de traitement ..... - 137 -

Propositions de traitement ..... - 137 -

Regard de l'institution ..... - 139 -

Tests ..... - 141 -

Test pour stabiliser l'objet : lester le pied ..... - 142 -

Test de sensibilité aux solvants de la couche picturale. ..... - 143 -

Tests imprégnation du bois par l'adhésif ..... - 149 -

Test imprégnation de l'apprêt par l'adhésif et effets du séchage sur l'apprêt ; ..... - 152 -

Essai des effets de la pression sur la couche picturale ..... - 156 -

Test d'un adhésif de refixage pour le placage ..... - 159 -
Test de comblements ..... - 163 -

Conclusion : ***..... - 172 -***

Bibliographie : ..... - 174 -

Table des figures ..... - 178 -

ANNEXES ***..... - 185 -***

Annexe 1 - Localisation des altérations ..... - 185 -

Annexe 2 - Entretien avec Jacques Bonnot ..... - 206 -

Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet ..... - 214 -

Annexe 4 - Entretien avec Vincent Lemarchands ..... - 227 -

Annexe 4 – Constats d'état préalables ..... - 253 -

Remerciements

Cette année a été riche en couleurs. Sur le plan académique avec une étude particulièrement passionnante et pleine de surprises, mais aussi sur le plan personnel, avec son lot de rebondissements inattendus.

Avant la longue procession de noms qui va suivre, je tiens à remercier Guillaume, mon compagnon de vie, Duc après l'heure, pour son soutien multiforme. Tu as tenu bon cette année, toi aussi !

Je souhaite également, et surtout, remercier François Duboisset : vos conseils ont toujours été précieux. Merci sincèrement pour votre soutien à toute épreuve et vos remarques toujours pertinentes.

Merci à Benoît Broisat, qui m'a accompagnée lors de cette recherche : vos suggestions m'ont permis d'explorer de nouvelles pistes, particulièrement enrichissantes.

Merci aux autres membres de l'équipe : Sylvie Nayral, Ludmilla Barrand, Marie Boyer, Gaspard Solentko, Ross Louis… pour votre suivi, vos conseils et votre soutien tout au long de l'année.

Un grand merci aux membres du groupe Totem. À Jacques Bonnot, créateur du lampadaire Robin des bois : notre échange autour d'un café a été une source précieuse d'informations. À Vincent Lemarchands, qui m'a transmis de précieux éléments sur la vie du groupe de designers. Et une pensée toute particulière à Claire Olivès, qui nous a quittés cette année pour un autre voyage.

Merci à Jacques Beauffet, ancien conservateur et directeur du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne. Notre entretien a nourri en profondeur cette recherche.

Ma reconnaissance va également à mes interlocuteurs au sein du musée : Joris Thomas, chargé de mission design au MAMC+, Anouck Luquet, responsable de la régie des collections, et Zoé Marty, conservatrice du patrimoine. Nos échanges ont été particulièrement enrichissants et ont guidé les choix de conservation et de restauration du lampadaire Robin des bois.

Merci aussi à Marc Mameaux, régisseur spécialisé et restaurateur d'oeuvres d'art technologiques au centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, pour vos conseils et nos discussions stimulantes.

Je tiens bien sûr à remercier ma mère et mon père. Sans votre soutien, je n'aurais jamais pu mener à bien ces onze années d'études. Vous m'avez laissé le temps de trouver ma voie.

Loïc et Eliott, mes deux frères, toujours enthousiastes à l'idée de découvrir mes projets. Merci Loïc d'être là, toujours au bon moment, avec les mots justes. Eliott, ton

premier commentaire en voyant mon objet de mémoire a été : « Mais comment tient-il debout ? » — une question plus pertinente qu'il n'y paraît.

À mes amis : les copains, les copines… j'arrive !

Une pensée toute particulière à Olivier Lagarde et à mes collègues de l'atelier : Céline, Zoé, Clara, Éléonore, Léo, et tous les autres. Merci pour vos encouragements ! C'est un vrai plaisir de travailler à vos côtés.

Enfin, Mamette. Tu étais très fière. Ce printemps, tu es partie pour un très long voyage. Même si tu ne comprenais pas toujours ce à quoi je m'occupais, tu aurais lu ce mémoire en entier, et tu en aurais parlé à tes copines. Alors mets tes lunettes — parce que c'est écrit tout petit… et surtout parce que tu es très haut.

Note aux lecteurs

Crédits :

Sauf mention contraire, les photographies et les schémas sont de l'auteur, Lise Pinazo

Abréviations :

- MAMC+ : Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne métropole.
- ESAA : École supérieure d'Art d'Avignon
- INP : Institut national du Patrimoine

Personnes-ressources extérieures à l'école :

Jacques Beauffet – ancien conservateur et ancien directeur du Musée d'art moderne et contemporain

Jacques Bonnot – membre du groupe Totem

Vincent Lemarchands – membre du groupe Totem

Anouck Luquet - responsable du service régie des collections au MAMC+

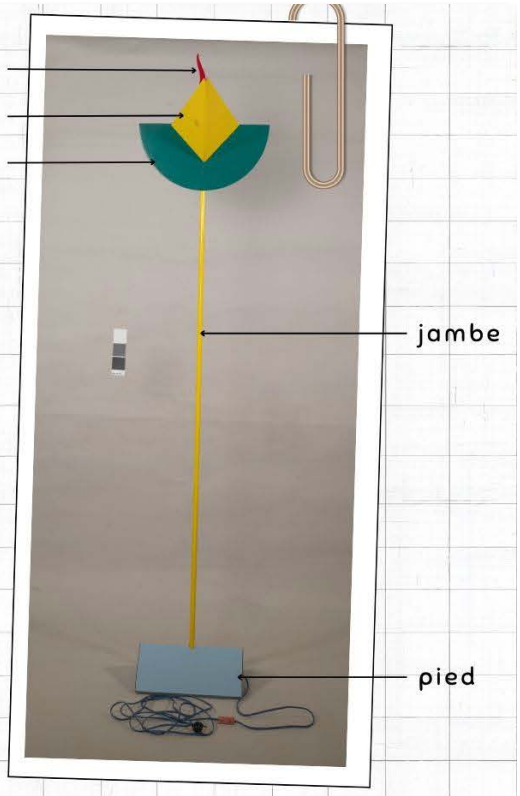
Joris Thomas - chargé de mission design au MAMC+

Zoé Marty – conservatrice du patrimoine au MAMC+

Marc Mameaux - régisseur spécialisé restaurateur d'œuvres d'art technologiques au Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou

Fiche d’identification

FICHE D’IDENTIFICATION



Titre **: Lampadaire Robin des bois**
Auteurs **: Jacques Bonnot / Groupe Totem**
Datation : **1981/1982**
Type : **Objet design / Prototype**
N° d’inventaire : **93.41.5**

Nombre d’éléments :
Assemblé : 1
Désassemblé : 8

Matériaux constitutifs :
Acier, acier tubulaire, contreplaqué, stratifié, peinture glycérophtalique, autre peinture (?), alliage de cuivre, verre, plastique(s).

Description :
L’objet se compose de huit éléments. Un *bec* est fixé à une *base*. Une *plume* est maintenue à cette dernière par une vis décorative. L’ensemble de ces éléments est réalisé en contreplaqué. Ils sont reliés à un *pied* en contreplaqué stratifié par une *jambe* en acier tubulaire. Un système électrique alimente une ampoule logée dans le *bec,* l’interrupteur et la fiche sortent à la base du pied.

Dimensions (lxPxh) :
35 x 39 x 191,5 cm.

Altérations majeures :
Instabilité, fissure verticale traversante de la base.

État de solidité :
Moyen.

État de propreté :
Bon, malgré un encrassement généralisé.

Contexte d’acquisition :
Don de Jacques Bonnot en 1993.

Propriétaire :
Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

Personnes contact MAMC+ :

- ***Joris Thomas :*** joris.thomas@saint-etienne-metropole.fr
- ***Anouck Luquet :*** anouck.luquet@saint-etienne-metropole.fr
- ***Zoé Marty :*** zoe.marty@saint-etienne-metropole.fr

Localisation :
En réserve externe.
Parc Metrotech
42650 Saint-Jean-Bonnefonds

Adresse d’enlèvement :
Parc Metrotech
42650 Saint-Jean-Bonnefonds

Mode de conditionnement :
à définir.

Introduction

Le design, à la croisée de l'art, de la technique et de l'usage, interroge profondément les pratiques de la conservation-restauration. En effet, les objets de design soulèvent des problématiques spécifiques liées à leur fonctionnalité, particulièrement dans le cas des luminaires, dont la compréhension n'est complète que lorsqu'ils sont allumés. Cette activation met alors en jeu leur matérialité, ce qui peut entraîner des dégradations intrinsèques.

L'objet de cette étude, le lampadaire Robin des bois, conçu au début des années 1980 par Jacques Bonnot — membre du groupe Totem — et aujourd'hui conservé au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne Métropole (MAMC+), illustre parfaitement ces enjeux. La lumière qu'il émet participe activement à sa lecture esthétique et fonctionnelle. Pourtant, son fonctionnement génère inévitablement des dégradations. Il présente également une instabilité structurelle, dangereuse pour l'objet lui-même. Ces caractéristiques — fragilité, précarité, instabilité — ne sont pas des défauts à corriger, mais relèvent de son statut de prototype et sont constitutives de son identité.

Ce mémoire propose de répondre à la question suivante : comment la conservation-restauration peut-elle relever les défis posés par un objet de design dont l'instabilité structurelle et la fragilité lors de l'activation font partie intégrante de son identité de prototype ?

Dans un premier temps, une étude technique approfondie sera menée afin de comprendre l'objet dans sa matérialité : identification des matériaux et de leurs propriétés, techniques de fabrication, constat d'état détaillé, diagnostic et pronostic. Cette analyse sera enrichie par une recherche historique visant à replacer le lampadaire Robin des bois dans le contexte des collections du MAMC+, mais aussi au sein de la production du groupe Totem, dont il incarne l'esprit au début des années 1980.

Enfin, une réflexion sera menée sur les valeurs d'usage, esthétiques et artistiques portées par l'objet, afin de proposer des interventions respectueuses de sa nature, en dialogue étroit avec le musée qui en a la charge.

Ce travail s'appuie sur la littérature spécialisée, une étude comparative de la présentation de luminaires dans plusieurs musées de design, ainsi qu'une enquête de terrain fondée sur des entretiens avec Jacques Bonnot et Vincent Lemarchand (membres de Totem), Jacques Beauffet (ancien conservateur et directeur du MAMC+), ainsi que d'autres spécialistes des luminaires et objets technologiques.

PARTIE 1 - CONTEXTUALISATION DE LA RECHERCHE

Dans cette première partie, nous nous pencherons sur les raisons qui ont motivé le choix du lampadaire Robin des Bois en tant qu'objet d'étude. Nous proposerons ensuite une description formelle détaillée de l'œuvre, fondée sur l'observation. Enfin, nous analyserons les conditions actuelles de conservation de ce lampadaire au sein du Musée.

CHOIX DU LAMPADAIRE ROBIN DES BOIS

Le choix de cet objet est une synthèse de plusieurs de mes centres d'intérêt et différents parcours académiques.

C'est lors de ma visite de la Galerie des Offices à Florence que j'ai commencé à me passionner pour l'histoire de l'art de manière générale. Plus tard, j'ai fait un premier cycle d'études en sociologie, lors duquel j'ai développé un grand intérêt pour la manière dont les sociétés se construisent, pour la question de la cohésion sociale et pour les personnes qui les composent. Dans ce contexte, toujours très intéressée par l'histoire de l'art, j'ai compris que l'environnement, l'urbanisme, l'architecture et le design d'intérieur pouvaient influencer la façon dont les personnes vivent en société, et que les formes et les objets pouvaient influencer positivement ou négativement leur bien-être. J'ai alors fait une licence d'histoire de l'art, lors de laquelle je me suis particulièrement intéressée au design du XXe siècle, allant de l'Art déco au début du siècle, en passant par le Bauhaus, puis par le mouvement de l'Union des Artistes Modernes en France.

Je me suis ensuite passionnée pour les designers de la seconde moitié du XXe siècle, créant des objets-sculptures, comme les designers du groupe italien Memphis, dont le fondateur et la figure la plus connue est Ettore Sottsass. À partir du mouvement Memphis, sont intégrés au design une gamme très large de couleurs, des motifs, de nouvelles formes ainsi que des matériaux modernes : les objets sont très esthétiques.

En conservation-restauration, j'étais d'abord spécialisée en peinture, et, très rapidement, j'ai voulu travailler avec des matériaux modernes et m'interroger sur les nouveaux défis de conservation-restauration : le métal, d'une part (moderne au début du siècle, en architecture et en design), et les peintures synthétiques, le contreplaqué et le plastique, d'autre part.

J'ai par ailleurs effectué un stage, puis travaillé dans un atelier de restauration de luminaires et de métal à Paris, une expérience que j'ai beaucoup appréciée. La remise en fonctionnement des luminaires y est une préoccupation quotidienne, une problématique que je souhaite également traiter dans le cadre de mon mémoire.

Pour ce mémoire de fin d'études, il me tenait donc particulièrement à cœur de trouver un objet qui relierait tous ces centres d'intérêt. Ce mémoire n'est pas seulement le point final de cinq années d'études en conservation-restauration, c'est un mémoire qui conclut tout mon parcours académique : une licence en sociologie et une licence en histoire de l'art, spécialité art contemporain, architecture et design.

Il m'est alors apparu évident de chercher un objet de design, de la seconde moitié du XXe siècle, fait de métal, matériau auquel je suis particulièrement sensible, et d'un ou plusieurs autres matériaux modernes. Lorsque le MAMC+ de Saint-Étienne propose pour cette étude deux créations du Studio Totem, c'est un coup de cœur. Un objet en particulier, *le lampadaire Robin des bois*, réunit tous ces critères : l'objet est un luminaire, composé de contreplaqué, de métal, de plastique et de peinture synthétique.

DESCRIPTION FORMELLE DE L'OBJET

Il a été décidé, par analogie, de nommer ses différentes parties avec le vocabulaire suivant, de bas en haut : *pied*, *jambe*, *tête* composée d'une *base*, d'un *bec* et d'une *flamme*. Ces termes se rapportent au type de chapeau porté par Robin des Bois, un modèle médiéval que l'on nomme *chapeau à bec*.

Cet objet, le *Lampadaire Robin des bois*, est grand, plus grand qu'un adulte de taille normale. Il est visuellement (et pas seulement) déséquilibré, avec une *tête* et un *pied* imposant, en opposition à une *jambe* de maintien très fine. La *tête*, en contre-plaqué, est composée d'un demi-cercle en deux dimensions de couleur verte, dont l'arrondi est dirigé vers le bas. Centré, sur le haut de ce demi-cercle, est fixé un élément en forme de bec, qui est un triangle assez imposant en trois dimensions de couleur jaune. Enfin, surmontant l'ensemble et fixée au centre du demi-cercle, se trouve une *flamme* rouge vif en deux dimensions. La *jambe* du lampadaire, qui rejoint le centre du pied, est un simple tube d'acier peint en jaune. Le *pied* est un prisme triangulaire, de couleur bleu clair. Les couleurs sont vives et tranchées et délimitent parfaitement chaque élément de l'objet.

Cet objet, et ses couleurs vives attirent directement l'œil. Personnellement, j'ai d'abord été attirée par cette flamme rouge cinabre qui émerge du bec, et qui tranche avec sa complémentaire, le vert. Vu de côté, je m'étonne que le *lampadaire* tienne debout avec une partie haute très (trop) imposante par rapport à sa *jambe* et à son *pied*. Beaucoup de personnes l'ayant aperçu et n'ayant aucune idée de son nom, y voient plutôt un dragon.

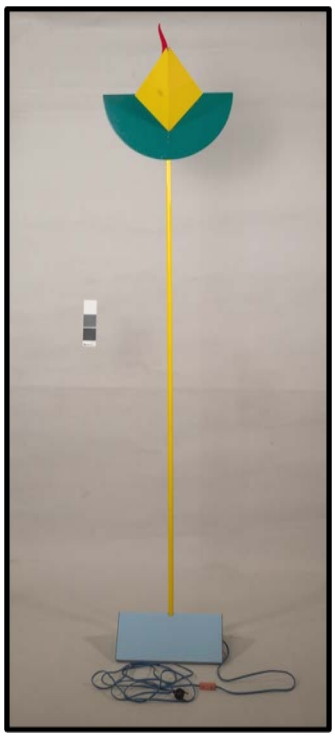


Figure 2 - Lampadaire Robin des bois, vue de face.

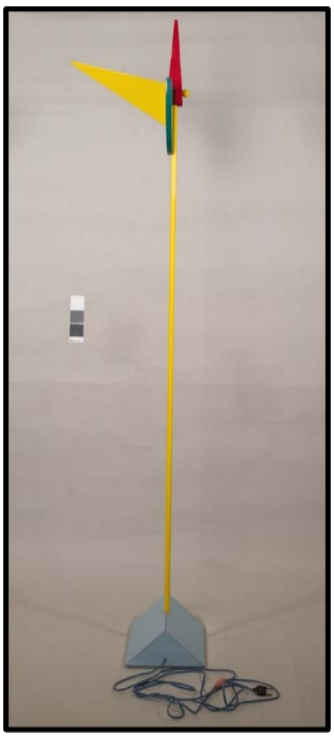


Figure 2 - Lampadaire Robin des bois, vue de profil.

L’iconographie

Jacques Bonnot nous apprend que le *lampadaire* a été nommé « Robin des bois » après sa création, comme c’était le cas pour tous les objets Totem. Il explique : « Quand on connaît les bandes dessinées, on comprend un peu le truc. La plume, le nez pointu pour le chapeau à bec. Le vert pour la nature, il était dans une forêt Robin des bois ». Puis, il rajoute à propos du pied bleu clair : « C'est un non-sens d’ailleurs de faire du bleu en bas. (….) Dans la symbolique des couleurs, normalement, on doit faire quelque chose de sombre en bas. (…) En fait, le vert aurait dû être là »[1].

1 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

PLACE PHYSIQUE DE L'OBJET AU SEIN DU MUSÉE

Lors de l'aller-voir, lorsque Joris Thomas, chargé de la mission design au Musée, m'a présenté deux objets que la Musée pouvait me proposer dans le cadre de cette étude : l'Horloge Lila et le Lampadaire Robin des bois du groupe Totem. Mon choix s'est donc porté sur le lampadaire. Ce dernier était placé en position debout sur une palette, dans un coin d'une des réserves. Si les autres objets avaient leur place assignée sur les étagères de la réserve, le *lampadaire* ne semblait pas avoir une place définie. Il est possible que l'objet ait été placé à cet endroit en prévision de l'aller-voir, et, dans ce cas, sa place originale reste inconnue.

Les conditions de conservation, hors stockage de l'objet, étaient bonnes. Le musée veille à ce que le climat (l'humidité relative et la température) soit adapté à la conservation des objets. Placé au-dessus de la porte, se trouve un piège à lumière verte (sans UV), permettant de quantifier et de maîtriser la population d'insectes au sein des réserves.

Le *lampadaire* est entré dans les collections du MAMC+ en 1993, à la suite d'un don de son créateur, Jacques Bonnot. Il fait alors partie des 23 000 œuvres et objets conservés par le musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, le second musée d'art moderne et contemporain de France, après le Centre Pompidou.

PARTIE 2 - L'OBJET EN L'ÉTAT

Dans cette partie, nous allons nous consacrer à l'étude matérielle et technologique du *lampadaire Robin des Bois*. Il s'agit en effet d'un objet composite constitué de nombreux matériaux aux propriétés diverses, interagissant entre eux. Avant de procéder au constat d'état (Partie 3 – L'objet en l'état), il nous paraît essentiel de bien comprendre la composition de l'objet. L'étude matérielle vise à identifier les matériaux constitutifs du lampadaire, à en analyser les propriétés et à en retracer brièvement l'historique. L'étude technologique, quant à elle, s'intéresse aux procédés de fabrication : façonnage des différentes pièces et techniques d'assemblage mises en œuvre.

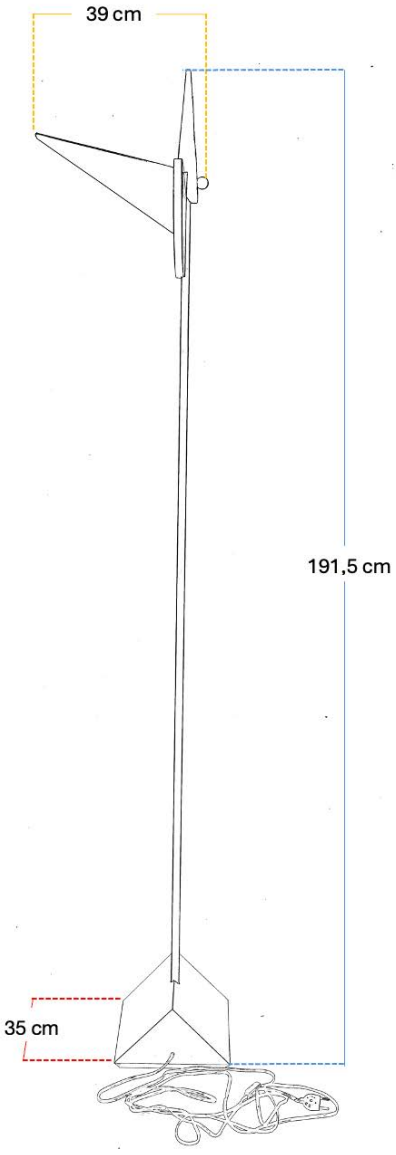


Figure 3 - Mesures du lampadaire.

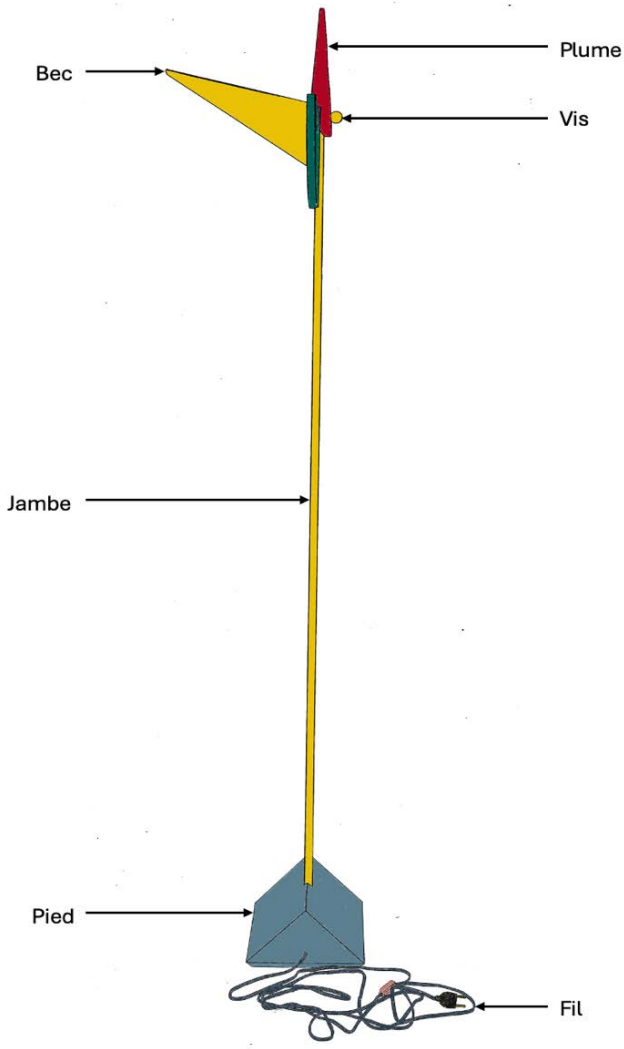


Figure 4 - Dénomination des différentes parties.

ETUDE MATÉRIELLE

Les matériaux constitutifs

- Pied : stratifié, contreplaqué, enduit, peinture et acier (vis).
- Jambe : acier galvanisé, enduit, peinture.
- Base : Contreplaqué, enduit, peinture.
- Bec : Contreplaqué, enduit, peinture.
- Vis-boule : acier (filetage), alliage de cuivre (boule), enduit, peinture.
- Plume : bois massif de feuillus, enduit, peinture.

Le système électrique est quant à lui composé de : plastiques, laiton (douille et fiche), acier (pièce d'assemblage et vis de l'interrupteur), fil électrique, verre (ampoule) ;

Dans cette partie, nous procéderons d'abord à l'identification et la description de chaque matériau composant l'objet, en mettant l'accent sur ses matériaux principaux : le contreplaqué, l'acier et les matériaux composant la couche picturale : l'enduit et la peinture. Nous décrirons ensuite les effets du vieillissement de chaque matériau.

	Méthode d'identification	Matériau	Partie de l'objet concernée :
Bois	À l'œil nu, comparaisons et recherches.	Contreplaqué	Base, pied, bec
	À l'œil nu, on compare, on cherche.	Stratifié	Pied
	À l'œil nu ou à l'aide d'une loupe binoculaire, comparaison des masses volumiques.	Bois massif	Plume
Métal	Observation à l'œil nu et recherches.	Laiton	Douille, prise
	Test de l'aimant	Acier	Vis, boulons, fixation de la douille, pied, filetage de la boule
	Observation à l'œil nu, comparaison des masses volumiques.	Alliage de cuivre	Boule
Peinture	Observation, comparaisons, résultat des analyses en attente.	Peinture glycérophtalique	Base, bec, flamme, jambe, vis
	Résultat des analyses en attente.	**?**	Intérieur du pied
Plastiques	Résultat des analyses en attente.	**?**	Fil

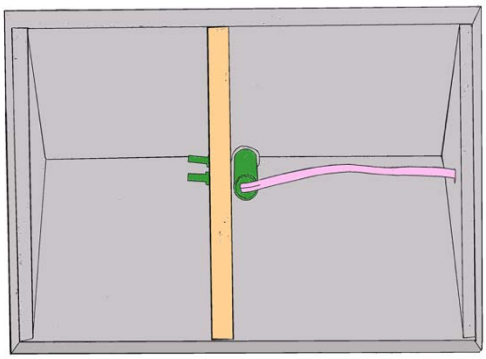


Figure 7 - Matériaux constitutifs, vue du dessous.

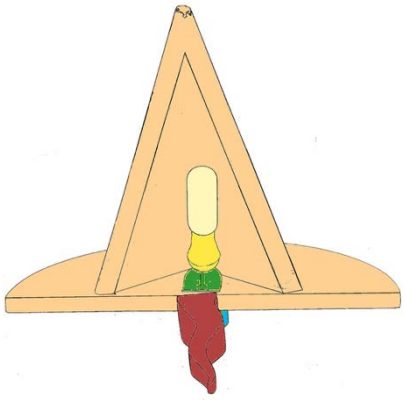


Figure 8- Matériaux constitutifs, vue du dessus.

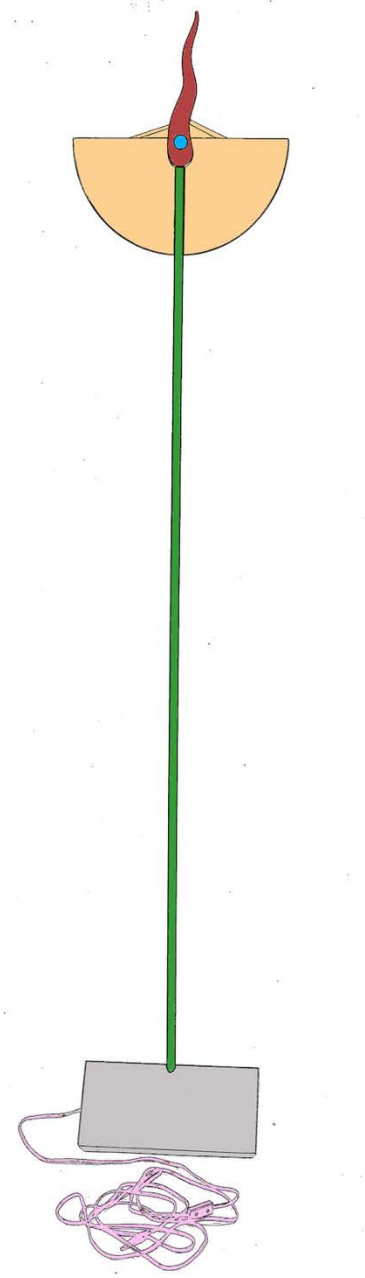


Figure 9 - Matériaux constitutifs, vue de dos.

Légende :

- Contreplaqué peint
- Stratifié sur contreplaqué
- Bois massif peint
- Acier / Acier peint
- Alliage de cuivre peint
- Laiton
- Verre
- Plastiques

Contreplaqué peint

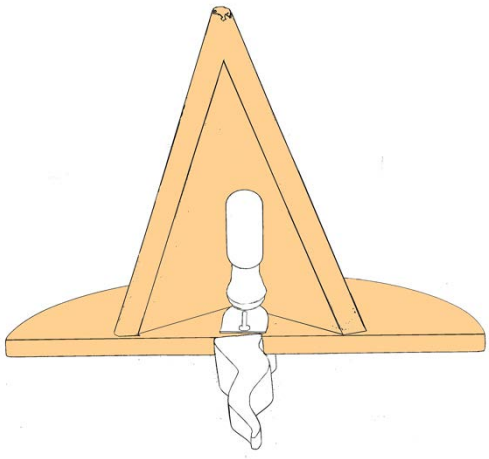


Figure 11 - Schéma, localisation contreplaqué peint.

Le contreplaqué ne semble pas être peint de manière homogène ni avec le même type de peinture. Il est donc important de décrire la couche picturale en fonction de sa localisation. Nous obtenons ainsi plusieurs stratigraphies pour le revêtement du contreplaqué pour le lampadaire Robin des Bois.

Base : en dehors de la zone du bec.

Concernant la **base**, la **zone en dehors du bec**, nous pouvons établir deux stratigraphies différentes. En effet, il existe au moins une occurrence de la stratigraphie 2, qui s'observe autour d'une fissure, à partir du dessous le bec jusqu'au base de la base.

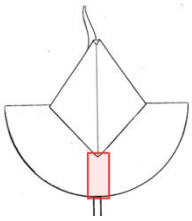


Figure 12 Localisation stratigraphie 2

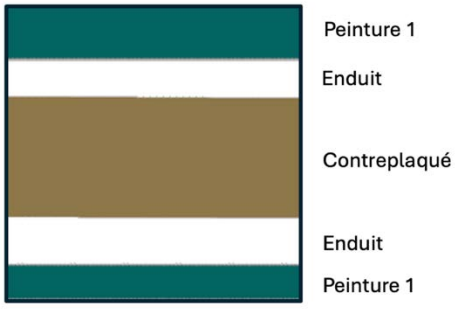


Figure 16 - Stratigraphie 1

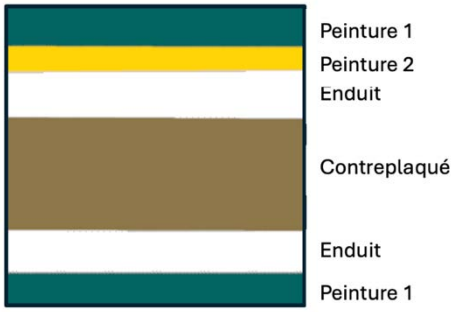


Figure 13 Stratigraphie 2 : de la face vers le dos.

Base : dans la zone du bec

Pour la **base, dans la zone du bec**, nous pouvons établir une stratigraphie :

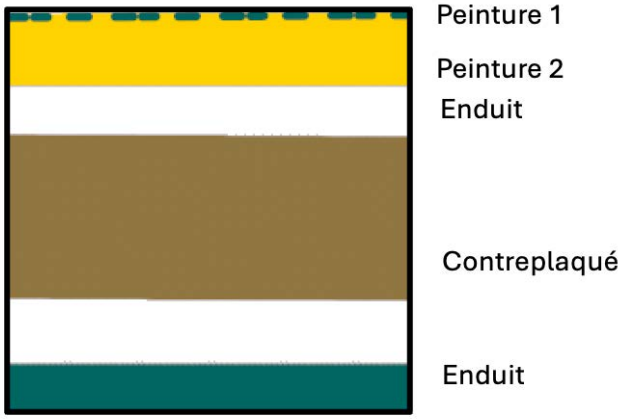


Figure 19 - Stratigraphie 3 : la base à l'intérieur du bec.

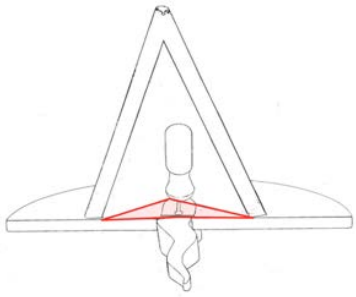


Figure 20 - Localisation stratigraphie 3

Le bec

Pour le **bec**, la stratigraphie redevient plus basique. On observe néanmoins une plus fine couche d'enduit et une plus fine couche de peinture à l'intérieur.

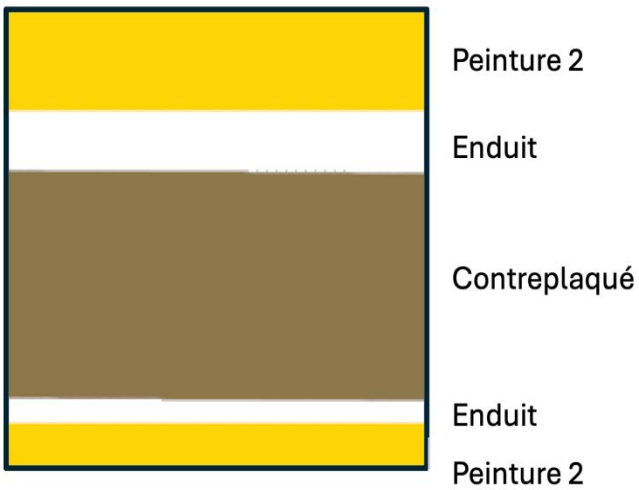


Figure 21 - Stratigraphie 4 : de l'extérieur vers l'intérieur.

Contreplaqué

L'objet est majoritairement composé de contreplaqué, qu'il soit stratifié (pied) ou non (bec, base). Il revient donc d'approfondir l'étude de ce matériau. Le designer Jacques Bonnot indique avoir utilisé des chutes de contreplaqués, comme il en était d'usage pour la fabrication de tous les objets Totem. Mais nous savons qu'ils ont aussi utilisé du médium et du bois de hêtre. Le lampadaire ayant été fabriqué il y a plus de 40 ans, il est important de confirmer l'affirmation du designer, afin de s'assurer que le lampadaire ne fasse pas exception.

Observation

Le lampadaire Robin des bois, bien qu'entièrement peint, révèle la nature du bois employé par une observation fine. Celle-ci nous fournit les indices suivants : nous notons l'utilisation de panneaux de bois, qui apparaissent de couleur claire. Le chant des panneaux présente à l'œil une stratification, on peut donc en déduire qu'il est conçu de couches successives de feuilles. Lorsqu'elles sont visibles, celles-ci apparaissent alternativement claires et foncées, nous indiquant donc qu'ils ont été superposés en croisant les fibres. Le chant des panneaux nous montre donc une stratification caractéristique du contreplaqué. Cela se confirme par l'observation des altérations de celui-ci, notamment les soulèvements des premières feuilles de placage.

Figure 15 - Stratification de la traverse du pied.

Figure 16 - Stratification, sous la peinture de la base.

Figure 23 - Stratigraphie du contreplaqué | Crédit photo : Le contreplaqué. WEB.

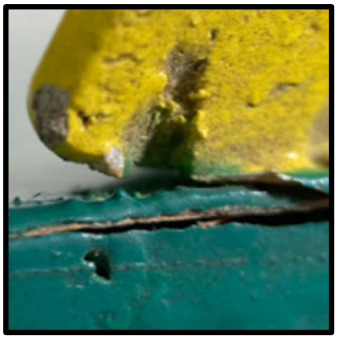


Figure 23 - Soulèvement d'une feuille de placage.

La base présente un contreplaqué d'une épaisseur de 15,9 mm et de cinq plis, et le bec d'une épaisseur de 18,2 mm, le nombre de plis n'est pas visible.

Historique

Le contreplaqué est apparu à la fin du XIXe siècle. La première occurrence du mot « Plywood » remonte à 1906. Sa production industrielle se généralise en France pendant la Première Guerre mondiale afin de répondre aux besoins des services d'aviation[2]. Ils souhaitaient en effet utiliser des bois présentant les caractéristiques suivantes : légèreté, résistance à la chaleur, résistance à l'humidité. Par sa solidité et sa stabilité dimensionnelle, sa résistance aux conditions extérieures et sa rapidité de fabrication, le contreplaqué connaît un succès grandissant.

L'histoire du contreplaqué est singulière, car elle révèle de véritables changements de perception au fil du temps. La démocratisation du contreplaqué a entraîné une dévalorisation de son image, le reléguant au rang de matériau bon marché et de piètre qualité. Entre 1925 et 1945, la perception évolue à nouveau et le contreplaqué s'impose comme un matériau « véritablement moderne»[3] qui se place aux côtés des nouveaux matériaux, comme l'aluminium et le plastique. Aujourd'hui, certains considèrent encore le contreplaqué comme « Une couche de surface tape-à-l'œil cachant un intérieur honteux »[4].

L'exposition « Plywood : Material of the Moderne World » au Victoria and Albert Museum à Londres en 2017[5] illustre l'attrait des designers pour le contreplaqué, un matériau devenu incontournable dans la conception d'objets à partir des années 1960. Le groupe Totem s'inscrit pleinement dans cette tradition.

---

2 SIMMONDS, R., Pour ou contreplaqué ? Etude et conservation-restauration d'un panneau pédagogique "Frein Westinghouse H7" provenant des formations d'apprentis SNCF (vers 1937- 1957 ; Rouen, musée national de l'Éducation), Mémoire, Institut National du Patrimoine, 2022.

3 WILK, C., BISLEY, E., Plywood : a material story, London : Thames & Hudson : Victoria and Albert Museum, 2017. Un ouvrage publié pour accompagner l'exposition "Plywood : Material of the Modern World", au Victoria and Albert Museum à Londres entre le 15 juillet et le 12 novembre 2017

4 Ibid.

5 Ibid.

Description technique

Le contreplaqué est un matériau entièrement fabriqué à base de bois. Il est composé de minces plis (ou feuilles de bois) d'une épaisseur allant généralement de 0,3 mm à 4 mm. L'épaisseur d'un panneau de contreplaqué varie entre 1 mm et 50 mm, mais les épaisseurs les plus courantes se situent entre 6 mm et 30 mm. [6].

Sur notre objet, les épaisseurs des panneaux sont de 18,8 mm pour le bec (nombre de plis non visible), 14,3 mm pour le pied (5 plis), et 15,9 mm pour la base (5 plis).

Une grande variété d'essence est utilisée pour la fabrication du contreplaqué, mais les essences employées les plus courantes en France sont : les résineux (les moins chères : sapin, épicéa, pin maritime, etc.) et les feuillus (peuplier, okoumé).

Fabrication

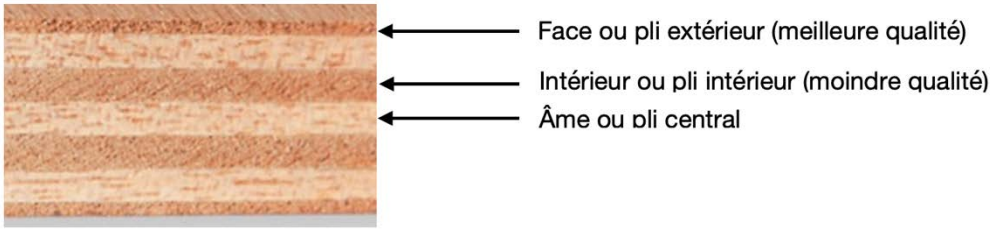


Figure 24 - Soulèvement d'une feuille de placage.

Le contreplaqué est réputé pour sa rapidité de fabrication dont les étapes sont les suivants :

- **L'étuvage** (selon l'essence du bois) : les billons[7] sans leur écorce sont placés dans une étuve à la vapeur à 100° ou à l'air saturé à des températures élevées pendant des temps variables qui dépendent de l'essence du bois. L'objectif est de l'attendrir en saturant les fibres en eau pour en favoriser la découpe, mais cette étape permet aussi d'en changer la couleur.
- **Le déroulage** : le billon, placé à l'horizontale, tourne sur lui-

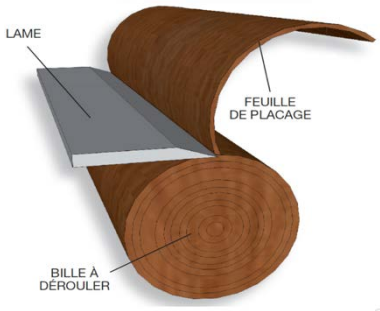


Figure 19 - Étape du déroulage | Crédit : BLB-bois.WEB.

6 Notice technique : « Panneaux contreplaqués », CTBA.

7 Billon : Section de tronc destinée à l'industrie.

même contre une lame, placée tangentiellement à celui-ci. Cette étape permet l'extraction de fines feuilles de bois d'épaisseur contrôlée et de grande largeur. À noter que le cœur du tronc ne sera pas utilisé.

- **Le débitage :** il s'agit du découpage des feuilles, la création des plis. La dimension des plis est « majorée d'un pourcentage défini selon les essences du bois »[8], généralement de 8%, qui correspond au retrait du bois lors du séchage.

- Le **séchage** : après le débitage, le taux d'humidité des feuilles varie entre 25 et 50% nécessitant un séchage, qui peut se faire à l'air libre, à l'air chaud ou sous presse chaude pour obtenir un taux d'humidité final variant entre 8% et 15%.[9]

- Le **bouchonnage** : les feuilles de bois présentent des défauts qui nécessitent d'être réparés. Lors de cette étape, des pastilles de bois sein sont placées à la place des nœuds du bois.

- **L'encollage** : il s'agit du dépôt d'un film de colle sur chaque pli, de manière uniforme.

- **L'empilage :** les plis sont placés symétriquement de part et d'autre de l'âme (feuille de bois de qualité inférieure) et sont assemblés à fils croisés, permettant d'obtenir une structure équilibrée. Les plis extérieurs (de meilleure qualité) sont moins épais que les intérieurs.

Puis vient l'étape du pressage, selon le type de colle utilisée :

- **Le pressage et collage à froid** : les plis assemblés sont placés sous presse sans apport de chaleur. Cette étape permet à la colle de mieux se répartir et d'obtenir des surfaces de collage très homogènes. Les paquets sont pressés une dizaine de minutes avec une pression allant de 8 à 10 bars. Ils sont ensuite séchés dans un séchoir où circule de l'air chaud à 30°C, pour une durée allant de 12 à 48h selon l'épaisseur des panneaux.

- ou, le **pressage et collage à chaud :** les panneaux sont placés dans des fours dans lesquels la chaleur (entre 145°C et 160°C) est diffusée par les deux faces de la presse et subissent une pression d'environ 11 bars (environ 12kg/cm2). Le temps passé dans le four dépend du type de colle, de l'épaisseur des plis et de l'épaisseur des panneaux.

- **le délignage** : la coupe finale se fait grâce à une dresseuse, une machine qui a la particularité de scier les chants de plusieurs feuilles de placage en même temps.

- **le contrôle qualité** : les panneaux sont examinés et triés. Les panneaux comportant trop de défauts sont éliminés.

---

8 SIMMONDS, R. (2022)

9 Ibid.

De nombreux types de colles peuvent être utilisées pour le contreplaqué, pour coller les feuilles de contreplaqué entre elles. Elles sont d'origine minérale (colle au silicate) ou organique : végétales, animales ou synthétiques. Généralement, les résines Urées-Formol (U.F) ou les résines Phénol Formaldéhyde (PF) sont utilisées[10].

Figure 20 - Vue miscroscopique d'un échantillon de contreplaqué encollé.

Une observation sous microscope d'un échantillon de contreplaqué nous révèle une résine de couleur marron-orangé/rouge assez vive et est très brillante, à l'aspect cristallin. Cette description nous amène à penser que l'adhésif employé contient du formaldéhyde. Ils se pourraient qu'une résine phénol-formaldéhyde (PF) (utilisée dès les années 1930, de couleur marron foncé à noirâtre montrant un aspect vitrifié) aie été employée, et plus probablement une résine résorciol-formaldéhyde (RF) (utilisée dès les années 1940, de couleur rouge brun à marron-rougeâtre, très brillant avec un aspect vitreux ou cristallin). Les deux résines ont largement été employés pour les contreplaqués dans les années 80.

Propriétés

Le contreplaqué est également réputé pour son très bon rapport poids/résistance. La masse volumique du contreplaqué varie entre 450 kg/m3 et 600 kg/m3 selon l'essence, et offre une très grande résistance mécanique grâce à ses fils-croisés, en faisant d'ailleurs le panneau le plus résistant à base de bois. Il offre aussi une certaine souplesse, il est d'ailleurs parfois moulé. C'est aussi un matériau qui

Figure 21 - EAMES, Elephant, 1945. En contreplaqué moulé | Crédit photo : Vitre Museum.

[10] LAVALETTE, A., Développement de contreplaqués pour la construction navale : caractérisation multiéchelle et compréhension des phénomènes de collage du pin maritime à l'état vert, thèse de doctorat, Université Sciences et Technologies - Bordeaux I, 2013.

a une grande stabilité dimensionnelle, c'est-à-dire une grande capacité à conserver ses dimensions (longueur, largeur, épaisseur) face aux variations d'humidité et de température. En effet, les variations dimensionnelles sont largement inférieures à celle du bois massif[11], elles se situent autour de 0,15% en largeur ou en longueur entre leur état anhydre et leur état saturé d'eau. En épaisseur, les variations dimensionnelles sont d'environ 5 %. Ces variations dimensionnelles en font l'un des dérivés du bois les plus stables, avec 0,5 à 1 mm par mètre linéaire.

Altération et vieillissement du contreplaqué[12]

Les contreplaqués sont généralement protégés contre les atteintes biotiques (champignons, ravageurs xylophages…) et contre le feu. Ils connaissent également peu de variations dimensionnelles, comme expliqué plus tôt.

En revanche, le contreplaqué est principalement sensible à :

La variation de l'humidité relative : en cas de variation d'humidité relative, les placages de surface peuvent montrer une « exacerbation des fentes de déroulage », c'est-à-dire que les fentes qui existent depuis la fabrication des placages, depuis l'étape du déroulage, ont tendance à s'entrouvrir.

Les chocs ou une contrainte importante : même si le contreplaqué est particulièrement résistant à la pression grâce à sa composition en couches, il s'altèrera en cas de contrainte ou de choc trop importants. Cela se manifestera par des ruptures ou des fissures.

Le vieillissement du contreplaqué se manifeste aussi par la « délamination des plis », c'est-à-dire la perte de cohésion de l'adhésif reliant deux surfaces de placage. Ce phénomène début généralement aux rebords des contreplaqué, les parties les plus susceptibles d'être impactées par l'humidité et les produits de dégradation atmosphérique. Le risque de délamination

11 « Le bois et ses dérivés », https://preservart.ccq.gouv.qc.ca/documents/bois_fr.pdf, WEB. Centre de conservation du Québec, 2011

12 « Contreplaqué, https://preservart.ccq.gouv.qc.ca/rptFicheProduit.aspx?NoProduit=P0330, WEB. Centre de conservation du Québec.

est également augmenté en présence de nœuds, dans ce cas on parle de « délaminage central »[13].

13« Contreplaqué,https://preservart.ccq.gouv.qc.ca/rptFicheProduit.aspx?NoProduit=P0330, WEB. Centre de conservation du Québec.

La couche de préparation

Observation

Un revêtement est réparti de manière hétérogène sur l'objet et couvre différents supports : l'acier, le contreplaqué et le bois massif. On l'observe sur la flamme (médium), sur la base et le bec (contreplaqué) et sur la jambe et la vis (acier). Il est de couleur blanche éclatante, et très mat. Il semble appliqué en couche relativement épaisse, plus épaisse que la couche de peinture. Étant donné sa position dans la stratigraphie — entre le support et la couche de peinture, sa couleur et son aspect, on peut en déduire qu'il s'agit d'une couche de préparation, « apprêt » ou « primaire ».

Figure 22 -Détail, couche de préparation, flamme

Figure 23- Détail, couche de préparation, intérieur du bec.

Figure 25 - Détail, couche de préparation, jambe.

Figure 26 - Détail, couche de préparation, base.

Identification

Pour l'identification de l'apprêt employé par Jacques Bonnot, nous nous fions d'abord à la période à laquelle l'objet a été créé. Dans les années 1980, les couches de préparation les plus couramment utilisées étaient : acrylique, vinylique, alkyde, polyuréthane ou époxy. La dernière catégorie d'apprêts étant plus rare. Nous avons interrogé un professionnel de la peinture et des apprêts, qui nous indique qu'un « enduit à laquer gras » a certainement été utilisé pour obtenir ce rendu de surface très lisse et homogène. Aujourd'hui, l'enduit à laquer gras n'est plus commercialisé, remplacé par un enduit à laquer à l'eau.

Nous avons effectué un prélèvement d'enduit afin d'affiner son identification. Il été déposé pour analyses le 26 mars 2025 à l'Institut Agrosciences et nous espérons obtenir prochainement les résultats

La peinture

Observation

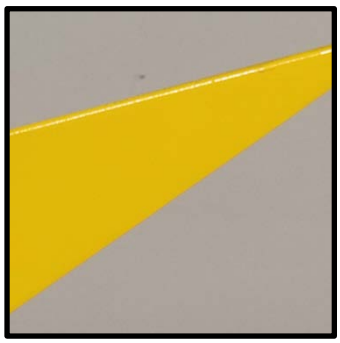


Figure 32 - Détail, bec.

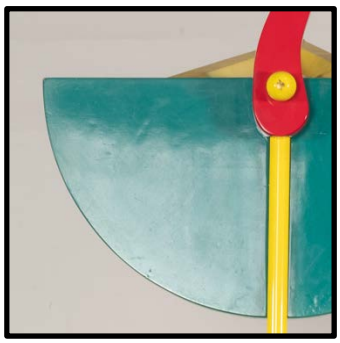


Figure 27 - Détail, brillance dos.

Figure 31 - Détail, stratigraphie bec.

Figure 31 Détail, stratigraphie base.

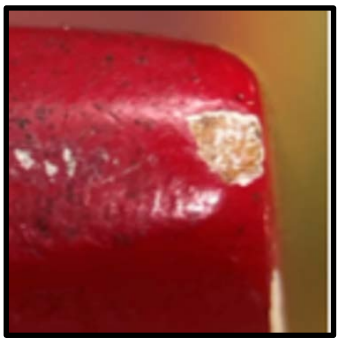


Figure 31 - Détail, plume.

Figure 31 - Détail, intérieur du bec.

Nous nous intéressons particulièrement à la peinture majoritairement présente sur l'œuvre : une peinture très brillante, homogène et épaisse. Seul l'intérieur du bec présente une peinture très fine, et très mate. Sur la base la couche de peinture semble assez épaisse, plus épaisse que la couche du bec et de la plume. Au toucher, la peinture ne présente pas d'aspérité, et est relativement dure. La surface présente des griffures et des rayures.

La fiche muséale mentionne une peinture glycérophtalique appliquée au pinceau. Néanmoins, selon Jacques Bonnot, plusieurs types de peintures et techniques ont été employés

Des échantillons de chaque type de peinture ont été déposés pour analyse à l'Institut

Agrosciences. En l'attente des résultats, nous tentons dans cette partie une analyse comparative afin d'identifier la peinture employée, dont nous présentons les résultats ci-dessous.

Caractéristique	Peinture polyuréthane	Peinture glycérophtalique
Composition	Résine polyuréthane + solvant	Résine alkyde + solvant
Résistance	Très élevée (chocs, rayures, produits chimiques, intempéries)	Bonne (chocs, rayures, humidité)
Date utilisation	Largement employée dans les années 1980.	Largement employée dans les années 1980.
Aspect	Tendu, lisse, brillant ou satiné	Tendu, lisse, brillant, satiné ou mat
Épaisseur du film	Très épais	Épais
Toucher	Très dure	Dure
Pouvoir couvrant	Très bon	Très bon

Cette étude comparative ne permet pas de conclure de manière définitive quant au type de peinture majoritairement employé par l'artiste sur cet objet. Néanmoins, la présence de rayures pourrait orienter l'hypothèse vers l'utilisation d'une peinture glycérophtalique.

Contreplaqué stratifié peint

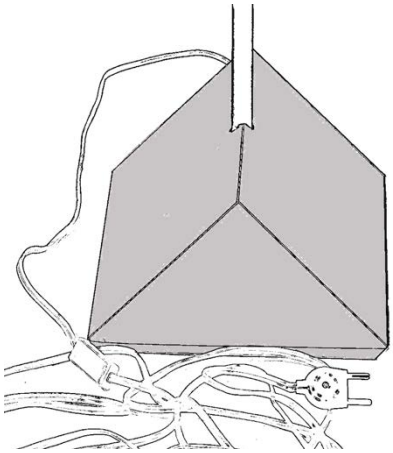


Figure 33 - Localisation du contreplaqué stratifié.

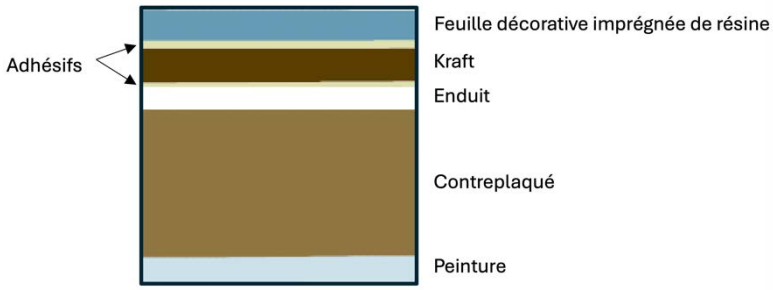


Figure 35 - Stratigraphie 5 : de l'extérieur vers l'intérieur

Contreplaqué stratifié

Observation

Figure 36 - Détail du coin d'une feuille de stratifié décoratif | Crédit photo : Néomat. WEB.

Figure 34 - détail - coin du pied, vue du dessous.

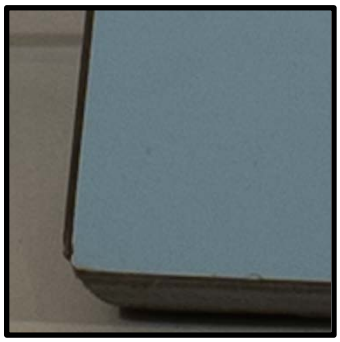


Figure 38 - détail, coin du pied, vue de face.

L'observation révèle plusieurs indices. Tout d'abord, la structure du pied est composée d'un assemblage de panneaux, exposant un chant stratigraphié qui, comme mentionné précédemment, suggère l'utilisation de contreplaqué. Une observation plus fine met en évidence la présence d'un revêtement appliqué sur ces panneaux : une feuille relativement fine, d'une épaisseur de 1,4 mm, au fini brillant, offrant un toucher particulièrement lisse. Ses chants apparaissent sombres. Ces indices nous orientent vers l'application d'un stratifié décoratif sur les panneaux de contreplaqué.

Historique

Figure 36 - Publicité Moulinex, 1950. Cette archive illustre le développement des "arts ménagers".

Figure 35 - Publicité Formica, 1958, montrant un intérieur en stratifié.

Le stratifié, "Formica" (une marque déposée) dans le langage courant, a été inventé en 1912 par l'entreprise américaine Formica. Il s'est révélé être un excellent isolant thermique, plus économique que le mica utilisé auparavant, d'où son nom "For-mica"[14]. Son succès a rapidement dépassé les frontières : d'abord en Angleterre avec la société De La Rue, qui a obtenu une licence pour l'exploiter et le développer. En France, la société française Formica a été créée, et une usine a vu le jour à Quillan (11) en 1950[15]. Le stratifié a connu un essor considérable, notamment dans l'amélioration du confort de l'habitat, coïncidant avec le développement rapide des « arts ménagers » : appareils électroménagers, réfrigérateurs, etc.

Description technique

Le stratifié est un revêtement mince (moins de 2 mm) conçu pour être collé sur un support. Sa structure multicouche comprend une couche de protection optionnelle en résine, une

14 L'Architecture d'Aujourd'hui, octobre 1954./ « Années 50 : La découverte du Formica », https://architecture-50.fr/annees-50-la-decouverte-du-formica-cuisine/, Architecture 50, WEB : 23/02/2025

15 « Le Formica, c'était formidable… et made in France », https://decoquinarerum.com/le-formica-cetait-formidable-et-made-in-france/, De Coquina Rerum, WEB : 23/02/2025.

couche décorative imprimée imitant divers matériaux (essences de bois, marbre, etc.) imprégnée de résine mélamines (mélamine-formaldéhyde), une résine thermodurcissable, et une couche de support, faite d'un empilement de feuilles de kraft imprégné de résine phénolique. Les dimensions courantes d'une feuille de stratifié sont les suivantes : la longueur varie entre 250 et 500 cm, la largeur entre 125 et 250 cm[16].

Fabrication

La feuille de stratifié décoratif est une version plus fine d'un panneau de stratifié compact. Son processus de fabrication est le même que ce dernier, et comprend les étapes suivantes :

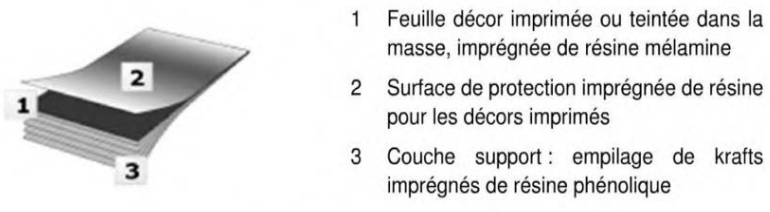


Figure 37 - Stratigraphie du stratifié, issu de BOLMONT, D., Le guide du bois et ses dérivés : l'arbre et la forêt, les propriétés, le séchage, la préservation, Paris : AFNOR, 2010.

- **L'imprégnation** : Les feuilles de kraft, qui constituent l'âme du stratifié, sont imprégnées de résines phénoliques.
- **La compression sous haute pression** : Les feuilles de kraft imprégnées sont comprimées à une pression supérieure à 5 MPa (environ 51 kg/cm^2) et à une température d'environ 120°C[17].
- **L'imprégnation de la surface décorative :** Au moins une des faces du panneau de stratifié, présentant une couleur unie ou un motif, est imprégnée de résines mélamines.
- **La protection** (facultative) : Une couche ou un revêtement superficiel peut être ajouté pour améliorer la résistance aux intempéries et à la lumière.

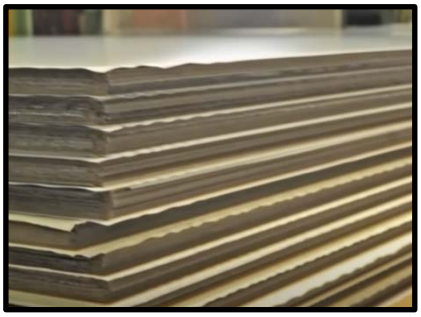


Figure 38 - Panneaux de stratifiés empilés, après l'étape de la compression sous haute pression | Crédits : Polyrey. WEB.

16 BOLMONT, D., Le guide du bois et ses dérivés : l'arbre et la forêt, les propriétés, le séchage, la préservation, Paris : AFNOR, 2010.

17 BOLMONT, D., Le guide du bois et ses dérivés : l'arbre et la forêt, les propriétés, le séchage, la préservation, Paris : AFNOR, 2010.

Propriétés

Le stratifié, décoratif ou non, est un matériau très homogène et d'une très grande densité (supérieure à 1,35). Ainsi, c'est un matériau qui offre une résistance mécanique élevée et une très bonne stabilité dimensionnelle. Non poreux, il offre également une très bonne résistance aux produits chimiques, à l'eau. Il résiste également bien à la chaleur sèche (jusqu'à 120°C environ)[18] et au feu.

Facteurs de dégradation[19]

Une source de chaleur directe trop importante, c'est-à-dire l'exposition à une température supérieure à 100°C pendant plusieurs heures, ou une exposition au feu, peut causer l'apparition de cloques sur la surface stratifié, la perte de brillance et l'apparition de taches brunes.[20]

Dans des conditions de faible humidité, le panneau peut se rétracter et entrainer des craquelures, notamment au niveau des angles.

Enfin, le stratifié peut aussi être soumis au phénomène du délaminage, qui a été décrit plus tôt.

18 Fiche technique : « Mélamine-formaldéhyde », INRS.

19 FENN, J., WILLIAMS, S., « Le soin des plastiques et des caoutchoucs », https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/soin-plastiques-caoutchoucs.html, , Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2018, WEB . 25/02/2025.

20 Guide pratique Formica, https://gadimat.com/wp-content/uploads/formica-guide-pratique-fr.pdf , Gadimat, 2013. WEB. 25/02/2025

L’acier tubulaire peint

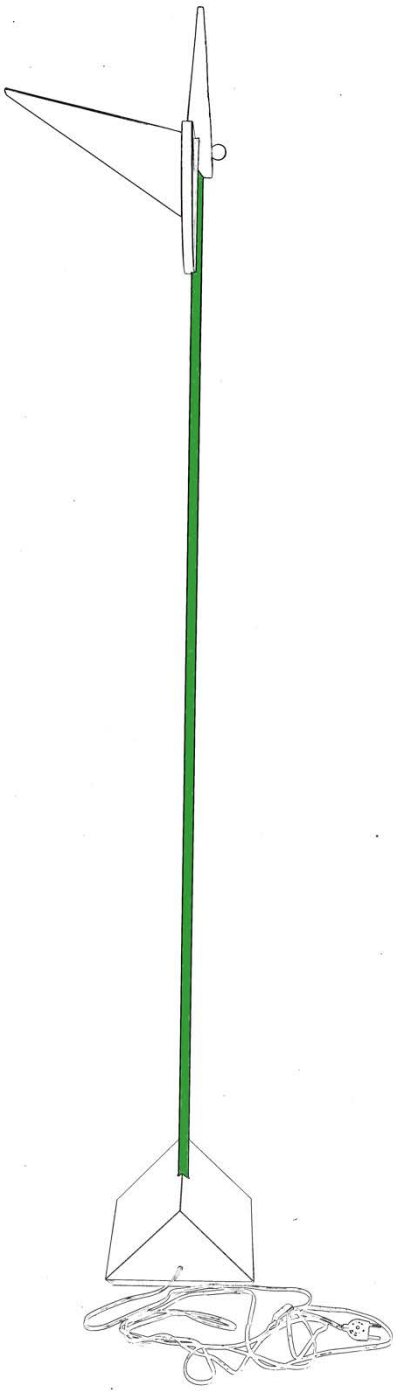


Figure 41 - Schéma, localisation de l'acier tubulaire peint.

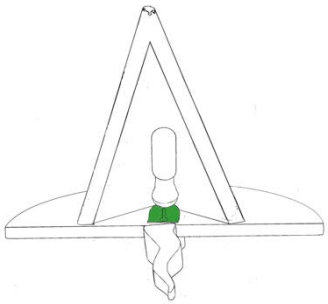


Figure 41 - Localisation acier peint, vue du dessus.

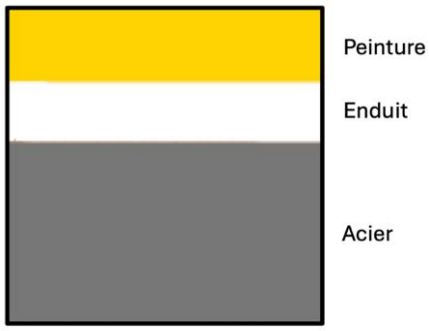


Figure 41 - Stratigraphie, acier tubulaire peint, pied.

L'acier tubulaire

Observation

Nous notons l'utilisation d'un tube rond et creux en métal, qui répond positivement au test à l'aimant. Les métaux magnétiques étant les suivants : fer, nickel, cobalt et gadolinium, il s'agit donc très probablement d'acier (alliage de fer et de carbone), matériau très utilisé dans la fabrication de meubles au XXe siècle. La paroi du tube est d'une épaisseur de 1,6 mm, et le diamètre (intérieur) est de 13,6 mm. L'intérieur du tube présente une surface qui n'est pas totalement lisse, qui est mate avec des petits motifs systématiques ainsi que des taches de rouille blanche[21], caractéristiques de l'acier galvanisé.

Figure 43 - Détail, tôle d'acier galvanisé | Crédit photo : Le Bon Métal.

Figure 42 - Partie haute du tube d'acier.

Historique

L'acier tubulaire a été employé pour la première fois par Marcel Breuer (1902-1981) pour la création d'un fauteuil club, appelé par la suite « Wassily », en 1925 ou 1926[22]. Il s'agit d'une contribution majeure à l'histoire du design, et à partir de cette date, le tube d'acier « de-

Figure 45 Totem, Console, 1983.

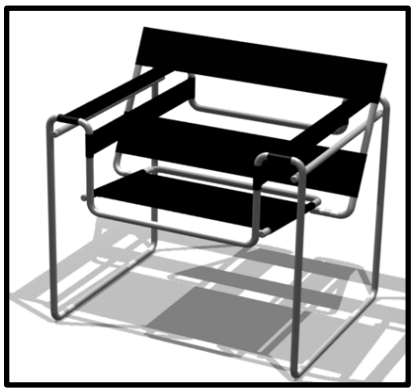


Figure 44 BREUER, siège "Wassily", 1925-1926 | Crédit photo : Borowski.

21 Il s'agit en fait de la formation visible d'oxyde de zinc et d'hydroxyde de zinc sur la surface de l'acier galvanisé.

22 COBBERS, A., Marcel Breuer 1902-1981 : créateur de formes du XXe siècle, Paris, Taschen, 2017.

vient le symbole de la construction moderne d'ameublement »[23], qui répond parfaitement aux préoccupations de l'époque : production en série, standardisation, fonctionnalisme et l'hygiène. Il a été largement employé par les designers, et Totem ne fait pas exception, même si le groupe ne s'inscrit pas dans la lignée directe des idées des designers des années 1920. On peut citer par exemple leur « Console » de 1983, le « Bureau Totem Exquis » de 1982, la chaise « Punto y coma » de 1981.

Description technique

L'acier est un alliage métallique constitué principalement de fer et de carbone (une teneur entre 0,02 et 2% en masse). Le tube d'acier est creux, toujours plus long que large. L'acier galvanisé consiste en un acier recouvert d'une fine couche de zinc protectrice.

Fabrication

Le tube d'acier se fabrique à partir d'une bande d'acier plate, et suit les étapes suivantes[24] :

- **Formage initial :** la bande d'acier est introduite dans un laminoir à tubes. Elle passe progressivement à travers une série de rouleaux qui la plient autour de son axe longitudinal, lui donnant une forme tubulaire.
- **Chauffage des bords :** les bords de la bande d'acier, qui se rejoindront pour former la soudure, sont chauffés. Ce chauffage peut se faire par induction à haute fréquence ou par soudage par contact.
- **Calibrage et formatage final :** après refroidissement, le tube formé passe dans une série de rouleaux de calibrage et de formage, qui permettent d'ajuster les dimensions du tube et de lui donner sa forme finale : ronde ou carrée.

La galvanisation peut se faire avant de former le tube ou après. Dans le premier cas, l'acier a été galvanisé sous forme de feuille, qui est ensuite découpée pour former le tube. Dans

23 Dossier de presse pour l'exposition « Marcel Breuer (1902-1981) Design et architecture , entre février et juillet 2013, Cité de l'architecture et du Patrimoine.

24 « Hollow structural section: dimensions and section properties», Steel Tube Institute of North America, date inconnue.

le second cas, le tube d'acier est plongé dans un bain après la fabrication, ce qui permet un revêtement plus homogène, et notamment la protection des bords et des soudures. Les étapes de la galvanisation sont les suivantes [25]:

- **Préparation des surfaces, décapage et dégraissage :** afin assurer une bonne liaison entre l'acier et le zinc, on procède à un décapage chimique pour supprimer tous les produits d'oxydation. On procède ensuite au dégraissage et au rinçage des pièces à galvaniser.

- **Fluxage** : très rapidement après l'étape précédente, les pièces sont immergées dans une solution de flux[26]. Ce premier bain sert à éliminer les oxydes et autres contaminantes encore présents sur l'acier, empêcher la réoxydation et faciliter la réaction métallurgique entre le fer de l'acier et le zinc fondu pour assurer une liaison solide et uniforme entre les deux métaux. Si le flux n'est pas appliqué par immersion, il peut s'appliquer par projection, ou encore en « plongeant les pièces dans une couche de flux en fusion surnageant sur le bain de zinc »[27], dans ce dernier cas il s'agit de « galvanisation humide ».

- **Le séchage** : il s'agit d'un refroidissement contrôlé, qui permet de limiter le risque de déformation des pièces.

- **La galvanisation à chaud** : les pièces sont immergées pendant une durée de 3 à 15 minutes dans du zinc (98,5 à 99,5% de zinc avec des traces de fer, plomb, étain, cadmium et parfois d'aluminium) fondu à 450°C. Le flux précédemment appliqué se décompose et offre une surface parfaitement préparée à recevoir la couche de zinc.

- **Séchage**

- Bain de passivation (facultatif) : ce dernier bain permet de créer une fine couche protectrice et ainsi de limiter les réactions d'oxydation précoces. En fait, il s'agit de renforcer la durabilité des surfaces en acier en protégeant temporairement le revêtement de zinc de la « la rouille blanche ».

Propriétés

---

25 LAMANT, V., OURY, B., PELTIER, A., « Méthode de caractérisation des ambiances de travail en galvanisation à chaud », Cahiers de notes documentaires n°134, Nancy, Centre de recherche de l'INRS, 1er trimestre 1989.

26 Solution de Chlorure de zinc ($ZnCl_2$), de chlorure d'ammonium (NH_4Cl), d'un agent mouillant, d'un agent moussant, et de sel solubles de terres rares.

27 LAMANT, V., OURY, B., PELTIER, A., « Méthode de caractérisation des ambiances de travail en galvanisation à chaud », Cahiers de notes documentaires n°134, Nancy, Centre de recherche de l'INRS, 1er trimestre 1989.

Le carbone contenu dans l'acier lui confère ses propriétés mécaniques de dureté, de résistance et d'élasticité. Plus la teneur en carbone est élevée, plus l'acier est dur. Par exemple, L'acier extra-doux a une teneur en carbone inférieure à 0,15%, tandis que l'acier extra-dur a une teneur en carbone supérieure à 0,70%.

Facteurs de dégradation

L'humidité (une humidité relative supérieure à 65%) est la cause principale de la détérioration de l'acier, y compris de l'acier galvanisé. Les produits de la corrosion de l'acier sont denses et adhérents[28], et peuvent prendre diverses couleurs : noir, rouge, orange, jaune ou brun. La corrosion est active lorsque la rouille progresse et présente une couleur orange vif, ou lorsque des écailles se soulèvent. Un contact direct avec de l'eau peut entraîner la formation immédiate de rouille sur l'acier.

Figure 46 - Détail, bidon en acier galvanisé, 1930. La couche de zinc présente des zones de corrosion | Crédit photo : Institut Canadien de Conservation.

La couche de zinc recouvrant l'acier assure une protection temporaire contre la corrosion, à condition qu'elle demeure continue. Une couche de zinc endommagée ou discontinue entraînera la corrosion de la couche sous-jacente, c'est-à-dire l'acier. Le zinc lui-même est sensible à l'humidité et forme ce que l'on appelle des taches de « rouille blanche ».

La manipulation à mains nues constitue également une menace sérieuse pour les objets métalliques. Les traces de doigts contiennent des sels de chlorure qui accélèrent considérablement la corrosion.

Bois de feuillus peint

28 BARCLAY, L. R., DIGNARD, C., SELWYN, L., « Le soin des objets métalliques », https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/objets-metalliques.html#a2a2, Gouvernement du Canada, Institut canadien de conservation, 2018, WEB . 25/02/2025.

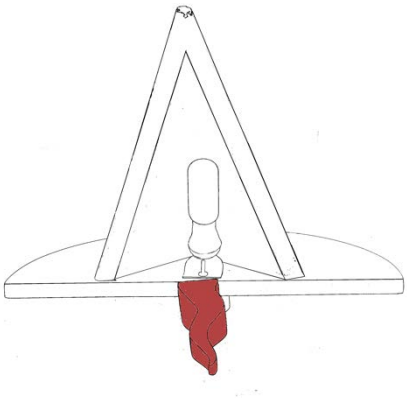


Figure 48 - Localisation bois peint.

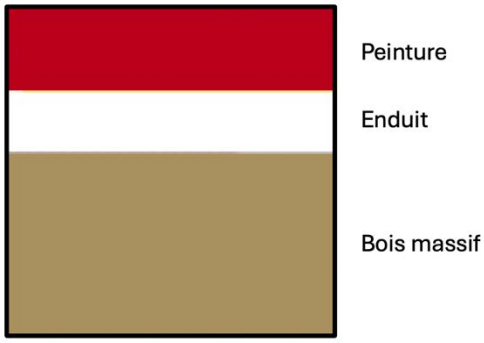


Figure 48 - Stratigraphie 7 : de l'extérieur vers l'intérieur

Le bois

Observation et identification

La plume semble être façonnée à partir d'un seul morceau, et pèse 101 grammes. Aucune stratification n'apparaît, ce qui élimine d'emblée l'utilisation de contreplaqué.

L'objet a une forme irrégulière, nous utiliserons donc les moyennes des mesures de l'objet, ainsi que son poids pour obtenir une masse volumique approximative, qui nous aidera à l'identification du bois. La formule suivante sera utilisée : *Masse volumique = Masse / Volume*

Largeur moyenne : (4,46 + 0,6) /2 = 2,53 = 0,253m

Épaisseur moyenne : (3,53+1) /2 = 2,265 = 0,02265 m

Hauteur : 26 cm = 0,26m.

Le volume = 0,0253×0,02265×0,26

V ≈ 0,000149 m3

Masse volumique = 0,101/0,000149

ρ ≈ 678,5 kg/m3

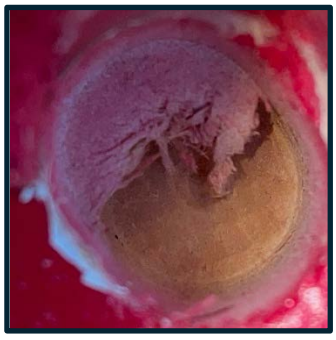


Figure 49 - Détail, percement de la plume.

A partir de cette masse volumique approximative, on peut en déduire qu'il s'agit soit d'un bois dur (masse volumique > 600 kg/m3), soit d'un bois moyen (500 à 600 kg/m3).

La partie percée de la plume fait apparaître une coupe transversale. On y observe que les cernes de printemps sont clairs et légèrement rosés. Les cernes d'été sont très fins et à peine perceptibles. On voit aussi que le bois présente des rayons, fins, clairs et peu définis. Les cernes font environ 1,6mm, mais nous ne savons pas dans quelle partie le morceau a été découpé (bois primaire avec des cernes plus étroits, ou non) Néanmoins, ce sont des cernes plutôt larges, ce qui nous oriente vers des bois à croissance rapide.

Figure 51 - Détail, frêne. Dans BENOIT, Y., Guide des essences de bois, Paris, Eyrolles, 2018.

Figure 51 - Détail, hêtre. Dans BENOIT, Y., Guide des essences de bois, Paris, Eyrolles, 2018.

Si ce n'est pas très visible sur la coupe transversale, la coupe radiale montre des petites stries réparties sur toute la surface. Aucune odeur particulière ne se dégage du bois.

Tout ce qui a été décrit plus tôt (couleur claire du bois, épaisseur importante des cernes, aucune transition abrupte entre les cernes d'été et de printemps, les stries visibles sur la coupe radiale, l'absence d'odeur, et la masse volumique approximative) nous oriente plutôt sur l'utilisation d'un bois de feuillus comme le hêtre ou le frêne, très utilisés en France.

Propriétés

Le hêtre peut être blanchâtre à brun très pâle, parfois brun rougeâtre. Le frêne peut aller du blanc parfait au brun pâle. Leur fil est droit à peu ondulé (hêtre). Leurs masses volumiques[1] vont de 680 kg/m^3 (hêtre) à 720 kg/m^3 (frêne). Leurs retraits volumiques[29] varient entre 15,3% (frêne) et 18,3% (hêtre), faisant du hêtre un bois peu stable et du frêne un bois moyennement

29 « Retrait volumique : somme du retrait linéaire total tangentiel (variation de la dimension d'une pièce de bois dans le sens perpendiculaire aux rayons du bois, entre l'état vert et l'état anhydre) et du retrait linéaire total radial (dans le sens des rayons du bois) » dans Dans BENOIT, Y., Guide des essences de bois, Paris, Eyrolles, 2018.

stable.

Leur contrainte de rupture en compression axiale va de 51 MPa (frêne) à 58 MPa (hêtre), leur résistance à la flexion varie entre 107 MPa (hêtre) et 113 MPa (frêne), et leur résistance aux chocs varie entre 7,7 Nm/cm^2 (frêne) et 10 Nm/cm^2 (hêtre)[30]

Facteurs de dégradation

Dans les collections le bois est sensible au taux d'humidité, qui peut causer son gonflement ou sa rétractation, sa déformation. Le bois est particulièrement sensible à la chaleur, une source de chaleur rapprochée peut causer son noircissement ou même sa combustion.
Enfin, le bois est particulièrement sensible aux atteintes biotiques. Les deux bois cités plus hauts sont pareillement sensibles aux champignons, leur aubier est sensible aux vrillettes et aux termites.

30 Exprimée en Newton-mètres (mesure de l'énergie : la quantité d'énergie qu'un choc peut transférer au matériau) par centimètre carré, il s'agit de la capacité du bois à résister à un impact sans se casser ou se déformer de façon permanente.

Alliage de cuivre peint

Alliage de cuivre

Observation et identification

Figure 52 - Détail, vis-boule.

Sous la peinture, le métal semble tirer vers un gris jaunâtre. La pièce est plutôt lourde. Le test de l'aimant n'est pas concluant, excluant tous les métaux ferromagnétiques.

Afin d'identifier le métal, nous allons calculer sa masse volumique. Le diamètre de la boule est de 23 mm. Le poids de la boule et de son filetage est de 66 g. Nous ne connaissons pas le poids exact du filetage, mais nous estimons le poids de la boule entre 57 g et 60 g, sans le filetage.

Le diamètre de la boule étant de 23 mm, nous allons déterminer son volume, en utilisant la formule : **$V = (4/3) * \pi * r^3$.**

$V = (4/3) * \pi * (0{,}0115\ m)^3$
$V \approx 0{,}00000637\ m^3$

Ainsi, en utilisant la formule : *Masse volumique = Masse / Volume.*

Pour un poids de 60 grammes :	Pour un poids de 57 grammes :
$\rho = 0{,}06\ kg / 0{,}00000637\ m^3$	$\rho = 0{,}057\ kg / 0{,}00000637\ m^3$
$\rho \approx 9419\ kg/m^3$	**$\rho \approx 8948\ kg/m^3$**

La masse volumique approximative de la boule se situe entre 8948 kg/m^3 et 9419 kg/m^3. Cela nous oriente vers le bronze (environ 8 400 - 9 200 kg/m3), le laiton (environ 7 300 - 8 800 kg/m3), ou le cuivre seul (8 920 kg/m3)[31], ce qui est moins probable au vu de la couleur.

31 « Masse volumique », https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Masse-volumique-page-2.html, Techno-science, WEB. 5/03/2025.

Façonnages des pièces

La plume

Figure 55 Détail, stries visibles sur la plume.

Figure 55 - Détail, trou lamé.

Figure 55 - Détail, collerette de la vis.

Sur la plume, nous observons des traces de mise en œuvre, notamment des stries caractéristiques de la scie à ruban. Ainsi, nous pouvons en déduire que le bloc de bois brut a d'abord été dégrossi à la scie à ruban, puis travaillé avec un autre outil, comme une râpe ou une lime, avant d'être affiné avec une lime plus fine et enfin poncé.

Une fois la forme de la plume obtenue, le designer l'a percée. Le trou présente un fond plat, une marque circulaire en son centre, ainsi que des copeaux à l'intérieur, ce qui nous oriente vers l'utilisation d'une mèche type Forstner, soit sur une perceuse à colonne, soit à la main, avec un diamètre de 16 mm. Le trou n'est pas parfaitement rond, ce qui laisse penser que le designer a pu s 'y reprendre à plusieurs reprises.

Le designer a ensuite découpé un angle dans la partie basse afin que la pièce puisse s'emboîter sur la base.

Enfin, avant ou après la découpe précédemment décrite, un trou a été percé, traversant la plume de part en part dans sa partie basse et servant à accueillir la vis-boule. Ce trou a un

diamètre de 5,5 mm. Il est étagé sur sa partie extérieure : on observe un trou plus large à fond plat et à bords droits, d'un diamètre de 10 mm et d'une profondeur de 1 mm. Le trou de 5,5 mm est le trou pilote, et le trou de 10 mm est un lamage, conçu ici pour loger la collerette de la vis.

La base et le bec

Figure 58 - Détail, rainure au dos de la base qui accueille le tube.

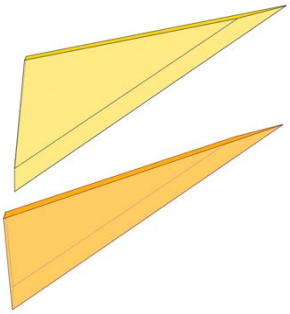


Figure 58 - Schéma, deux panneaux du bec désassemblées.

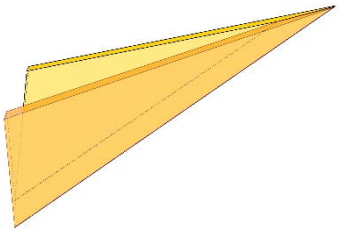


Figure 58 - Schéma, deux parties du bec assemblées.

Aucune trace de façonnage du bois n'est perceptible, ni sur la base, ni sur le bec. Nous pouvons penser que l'artiste a procédé de la même façon que pour la plume, c'est-à-dire : découpe des pièces et finition.

La base est composée d'une seule pièce. Le designer a creusé une rainure au revers, en son milieu et dans toute sa hauteur pour accueillir le tube d'acier.

Le bec est composé de deux triangles (14,5 x 31 x 34 cm) de contreplaqués assemblés ensemble. Les chants supérieurs sont plans, tout comme les chants en contact avec la base. En revanche, les chants inférieurs, en contact entre eux, présentent une inclinaison à 45°. Ce type de coupe se fait par exemple à l'aide d'une scie circulaire sur table.

Le pied

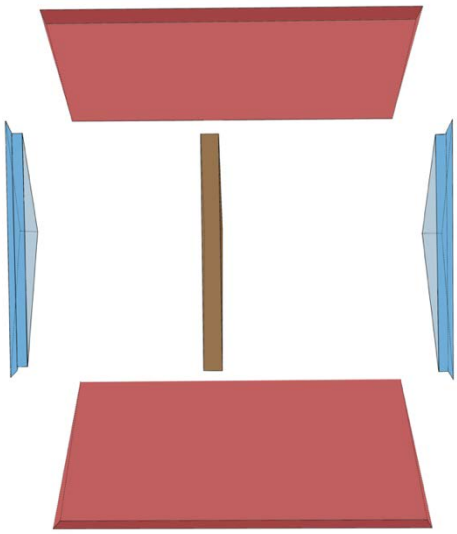


Figure 60 - Schéma, pied désassemblé.

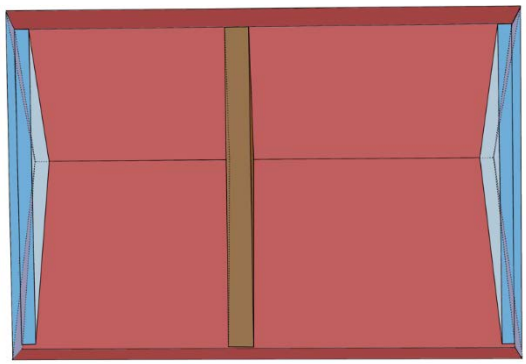


Figure 60 - Schéma, pied assemblé.

Aucune trace de façonnage des panneaux composant le pied n'est perceptible.

Le pied est constitué de cinq panneaux en contreplaqué découpés : deux panneaux triangulaires (bleus) placés à l'extérieur, deux panneaux rectangulaires (rouges) et une traverse centrale triangulaire servant de renfort.

Les chants des panneaux rectangulaires (rouges) sont découpés à 45°. Les chants des panneaux triangulaires (bleus) en contact avec les panneaux rectangulaires sont également découpés à 45°. En revanche, leur partie basse est d'abord plane, puis inclinée à 45° vers l'extérieur.

Les assemblages

Le lampadaire présente plusieurs types d'assemblages : vissage et boulonnage, vissage, assemblage à onglet lamello, assemblage lamello. La présence de clous sous le pied pose question : soit ils servent à renforcer la structure du pied, soit ils étaient préexistants sur les planches employées par l'artiste.

Vissage et boulonnage

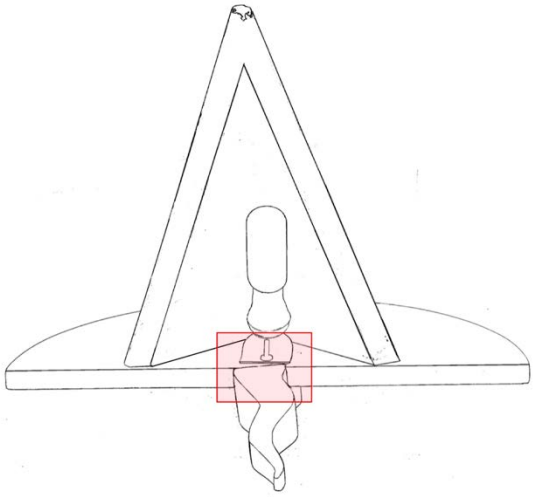


Figure 61 - Schéma, localisation du vissage et boulonnage, vue du dessus.

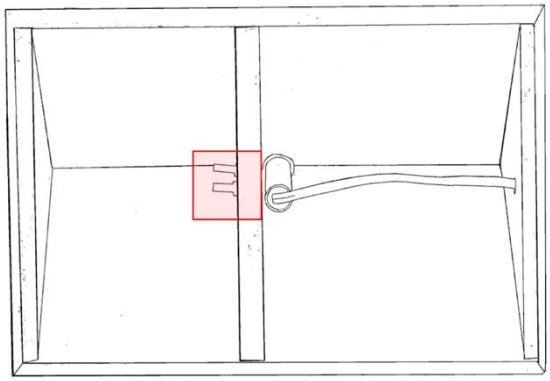


Figure 62 - Schéma, localisation des vissages et boulonnages, vue du dessous.

Cette technique est employée à trois reprises, une fois pour fixer le support de la douille et deux fois pour fixer le tube d'acier sur la traverse, sous le pied. Les vis et les boulons sont employées lorsqu'un élément métallique doit être fixé au contreplaqué, et offre une bonne résistance. Cette technique facilite également le démontage des différentes parties (tube et douille).

Vissage

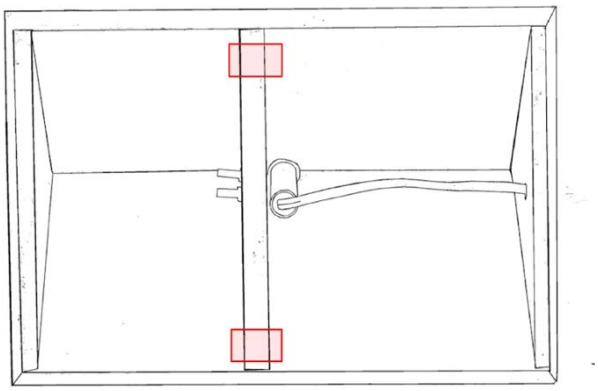


Figure 64 - Schéma, localisation des vissages.

Figure 64 - Détail, vissage de la traverse au panneau rectangulaire.

Le designer a utilisé cette technique à deux reprises, sous le pied, de part et d'autre de la traverse. Les vis ainsi placées servent à fixer la traverse aux panneaux rectangulaires. Le vissage simple est généralement utilisé pour des pièces moins sollicitées.

Assemblage à lamelles.

La technique du lamello, ou assemblage à lamelles est une technique que le designer affirme avoir utilisé tout au long de Totem. Jacques Bonnot dit : « C'était collé comme ça, on utilisait la technique du lamello pour assembler. »[32]. Vincent Lemarchands rajoute : « Il a travaillé avec l'utilisation de lamello qui permettait de consolider les plis très aigus (...). »[33]

[32] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot.

[33] Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands.

La technique du lamello est soit utilisée dans les cas d'assemblages à coupe d'onglet (assemblage de deux pièces biseautées à 45°), soit pour l'assemblage sur chant (de deux surfaces planes).

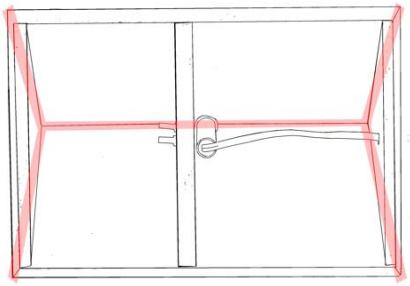


Figure 67 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages à coupe d'onglet, vue du dessous.

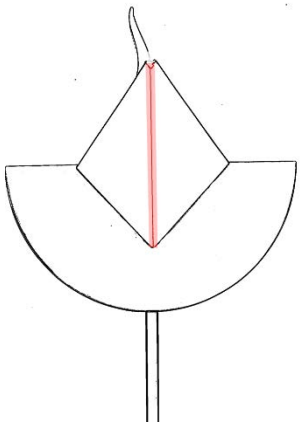


Figure 67 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour l'assemblage à coupe d'onglet, vue de face.

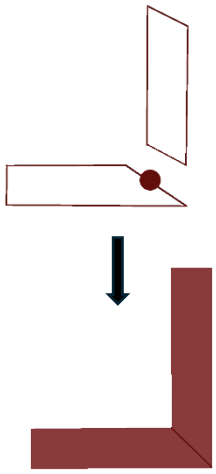


Figure 67 - Schéma, assemblage lamello à coupe d'onglet

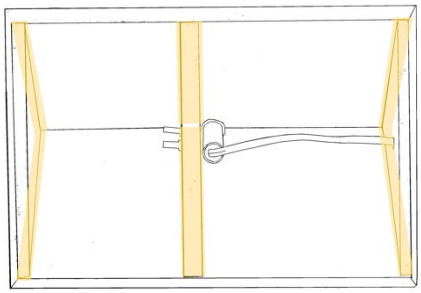


Figure 70 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages sur chant, vue du dessous.

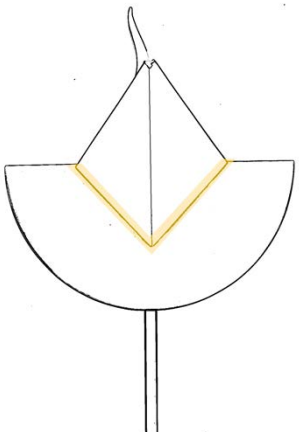


Figure 70 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages sur chant, vue de face.

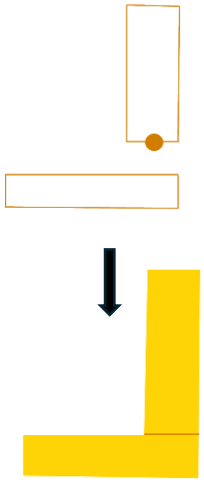


Figure 70 - Schéma, assemblage lamello sur chant.

Les étapes de l'assemblage à lamelles sont les suivantes :

- **Réalisation des fentes ou « rainures à lamelles »** : plusieurs machines peuvent être utilisées pour creuser les rainures : une fraiseuse à lamelle, spécifiquement destinées à cela, une défonceuse équipée d'un gabarit ou encore une meuleuse d'angle équipée d'un kit de fraisage. Les rainures ainsi obtenues seront dans tous les cas en forme d'arc de cercle.

Figure 71 - Capture d'écran montrant l'insertion d'une lamelle dans une rainure I Crédit : Astuces Design, février 2023, " 8 techniques d'assemblage. « YouTube, 3:26.

- **Encollage de la rainure et insertion de la lamelle** : de la colle à bois est insérée dans la rainure. Une fois la lamelle (une lamelle de bois compressé de forme ovale, dont la longueur varie entre 38 et 56 mm et l'épaisseur entre 3 et 4 mm) placée, celle-ci gonflera en absorbant l'humidité de la colle et emplira entièrement la rainure.

Clouage

Quatre clous sont visibles sous le pied du lampadaire, sur les chants des panneaux triangulaires. Cela soulève deux hypothèses quant à leur présence. Bien qu'il soit possible que ces clous aient été préexistants sur les panneaux utilisés pour la fabrication, leur disposition suggère plutôt qu'ils ont été ajoutés pour renforcer la structure du pied. Dans ce cas, ils seraient placés en biais, traversant les panneaux triangulaires et s'insérant dans les panneaux rectangulaires. La tête des clous aurait ensuite été retravaillée pour obtenir une surface plane.

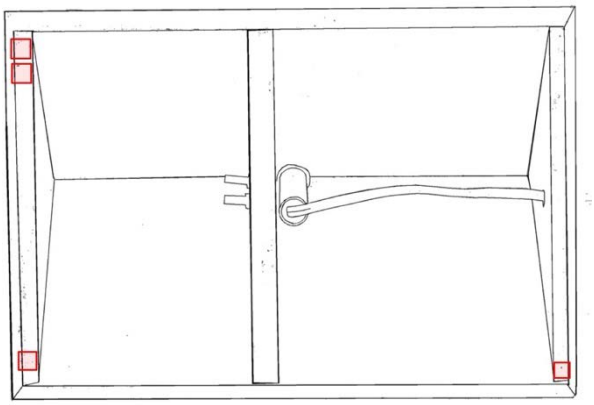


Figure 73 - Schéma, localisation des clous, vue du dessous.

Figure 73 - Détail, deux clous, vue du dessous.

Les peintures

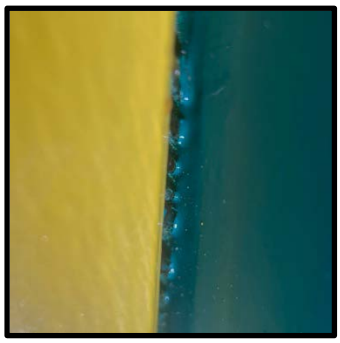


Figure 76 - Détail, délimitation peinture bec-base.

Figure 76 - peinture verte à l'intérieur du bec.

Figure 76 - partie cachée de la plume.

L'observation attentive de chaque partie de l'objet nous donne des indications sur l'ordre de peinture des différentes parties. On observe une nette délimitation de la peinture verte à la limite du bec. On remarque également des traces de peinture verte à la forme singulière à l'intérieur du bec. Enfin, on constate que l'intérieur de la plume, la partie en contact avec la base, est peint, tout comme la rainure au dos de la base, qui accueille le tube d'acier.

Figure 77 - Détail, mini-gouttelettes peinture jaune, bec.

Ainsi, nous pouvons en déduire que le tube, la vis-boule et la plume ont été peints séparément. La base et le bec ont été assemblés avant d'être peints. Le bec a été peint en premier, puis a été protégé, par exemple avec du ruban de masquage, pour procéder à la peinture de la base. Il semblerait que le bec n'ait pas été suffisamment protégé, ce qui a causé ces tâches de peinture très délimitées à l'intérieur du bec. Le pied n'est pas peint sur sa surface extérieure, mais il est peint à l'intérieur.

Une laque moderne

Figure 78 - Détails, mini-gouttelettes peinture verte, bec.

L'entretien avec l'artiste ne nous donne pas d'information claire sur les techniques de peintures utilisées. Nous avons appris que les designers réalisaient des laques, souvent au pinceau dans un premier temps au sein de l'atelier, puis qu'ils ont fait ensuite appel une société nommée VIPAM. Ils auraient également possédé un aérographe au tout début de Totem, et auraient aussi utilisé des bombes de peinture.

Figure 80 - Détails, mini-gouttelettes peinture rouge, plume.

Figure 80 - Détail, traces de pinceau peinture bleue, sous le pied.

Pour certaines parties, nous observons des traces caractéristiques d'une peinture à la bombe ou à l'aérographe, des zones sont couvertes de mini-gouttelettes (peinture rouge de la plume, peinture jaune du bec, peinture verte de la base). Le dessous du pied montre des traces de pinceau (à la verticale et à l'horizontale). Enfin, la boule-vis, le support de la douille et la jambe ne montrent aucune trace d'outil spécifique.

Au pinceau

Cela ne semble pas avoir été le cas pour le lampadaire Robin des bois, sauf peut-être pour la vis-boule, le pied et la base de la douille, mais les designers et notamment Jacques Bonnot étaient très intéressés par les laques chinoises. Ils ont essayé d'en reproduire la technique en l'adaptant, avec des peintures synthétiques contemporaines. Ainsi, pour certains de leurs objets, ils procédaient de la manière suivante pour obtenir des surface très brillantes et très lisses, une technique décrite par Jacques Bonnot lors de notre entretien :

- **Préparation du support :** rebouchage des trous éventuels du support et ponçage.

- **Application de l'enduit :** une ou plusieurs couches d'enduit de préparation sont appliquées en passes croisées.

- **Finitions du support :** un ponçage est réalisé entre chaque couche avec un grain de plus en plus fin (1000 ou plus, « Papier abrasif de carrossier »[34]), en ponçant le plus doucement possible, jusqu'à obtention d'une surface parfaitement lisse.

- **La peinture :** application de la peinture en passes croisées et en plusieurs couches, à l'aide d'un pinceau « avec une belle soie »[35], jusqu'à l'obtention d'une surface très lisse.

À la bombe ou à l'aérographe

La peinture à la bombe ou à l'aérographe était une alternative à la technique au pinceau, qui était longue à mettre en œuvre, et qui permet également d'obtenir des surfaces lisses et brillantes. La préparation du support reste similaire à celle décrite précédemment. La couche de peinture obtenue est uniforme, comme le montre la stratigraphie, mais le film est assez épais et couvrant, indiquant l'application de plusieurs couches.

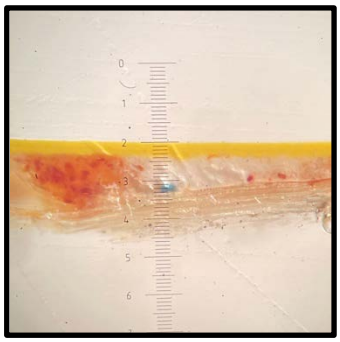


Figure 81 - Stratigraphie de la couche picturale du bec.

La peinture à la bombe ou à l'aérographe a été appliquée sur le bec et la base. Cependant, l'intérieur du bec présente un aspect mat, contrastant avec les surfaces visibles. Cette différence de finition résulte d'une couche d'enduit plus fine et d'un ponçage moins poussé sur ces zones.

La **peinture à la bombe** utilise une bombe aérosol, contenant de la peinture diluée dans un solvant.

---

[34] Entretien avec Jacques Bonnot – Annexe 2..

[35] Ibid.

L'aérographe est un outil de pulvérisation de peinture fonctionnant à l'air comprimé. Il se compose d'un petit pistolet relié à un compresseur d'air. Son principe repose sur l'effet Venturi : le compresseur fournit un flux d'air constant et régulier. En appuyant sur la gâchette, l'air est libéré à travers l'aérographe, créant une dépression qui aspire la peinture (diluée dans un solvant) depuis un godet ou un réservoir. La peinture est ensuite mélangée à l'air et pulvérisée en fines gouttelettes à travers une buse.

Pour ces deux techniques, il est crucial de respecter plusieurs consignes. La peinture en bombe doit être appliquée à une distance d'environ 30 cm du support, tandis que la distance pour l'aérographe est variable. Un temps de séchage adéquat doit être observé entre chaque couche. Une application trop proche du support peut entraîner des défauts tels que des coulures ou la formation de "vagues" sur la surface. À l'inverse, une application trop éloignée risque de provoquer une évaporation prématurée du solvant avant qu'il n'atteigne le support, résultant en une surface granuleuse ou ridée. Le respect du temps de séchage et d'évaporation entre les couches est impératif. Un temps insuffisant peut causer un microbullage (solvant emprisonné entre les couches) ou des craquelures.

PARTIE 3 - L'ETAT DE L'OBJET

Cette partie sera organisée de la façon suivante : Dans **un premier temps,** nous ferons le constat de l'état général de l'objet, nous décrirons d'emblée le les différents types d'altérations qui le touchent ainsi que la cause de ces altérations. Dans un **second temps**, nous présenterons une synthèse du constat de l'objet. Chacun des altérations sera décrite et illustrée par des photographies. Nous établirons également le diagnostic et le pronostic de chaque altération.

I. ETAT DE L'OBJET : TYPES D'ALTÉRATIONS ET DIAGNOSTIC

État général de l'objet

Le Lampadaire Robin des bois présente un bon état de conservation mais il apparaît impossible de l'exposer en tant que tel à cause d'un défaut de stabilité qui met l'œuvre et le public en danger. Depuis son entrée dans les collections du Musée en 1993, aucune campagne de restauration ne lui est connue. En revanche, l'objet étant resté dans l'atelier Totem pendant plusieurs années, nous verrons que l'artiste lui-même, ou quelqu'un d'extérieur a pu intervenir sur l'objet.

Types d'altérations

Les altérations identifiées sont parfois localisées, parfois généralisée, et d'une ampleur plus ou moins importante. L'objet est composite : métal (acier), stratifié, mélaminé, peinture(s) et verre. Par souci de clarté, le constat d'état a été organisé de la façon suivante : Nous évoquerons d'abord **les défauts/traces de mise œuvre** (1) et au moins une **ancienne campagne de restauration** (2), ainsi que plusieurs types d'altérations : Les altérations **généralisées** (3), les altérations du **support** (4), les altérations de la **couche picturale** (5), les **autres types** d'altération (6).

État sanitaire

L'observation ne met en évidence aucun trou d'envol ni moisissure.

Les défauts/traces de mise en œuvre

Les défauts de mise en œuvre concernent les altérations, esthétiques ou structurelles, qui existent depuis la création de l'objet, c'est-à-dire **son aspect n°1**.

Instabilité

Observations : Le lampadaire présente un défaut de stabilité : il penche en avant. L'objet est disproportionné, et le pied semble trop étroit pour maintenir l'équilibre de l'objet.

Diagnostic : Défaut de mise en œuvre.

Pronostic : Cette instabilité présente un risque, pour le lampadaire lui-même et pour les visiteurs.

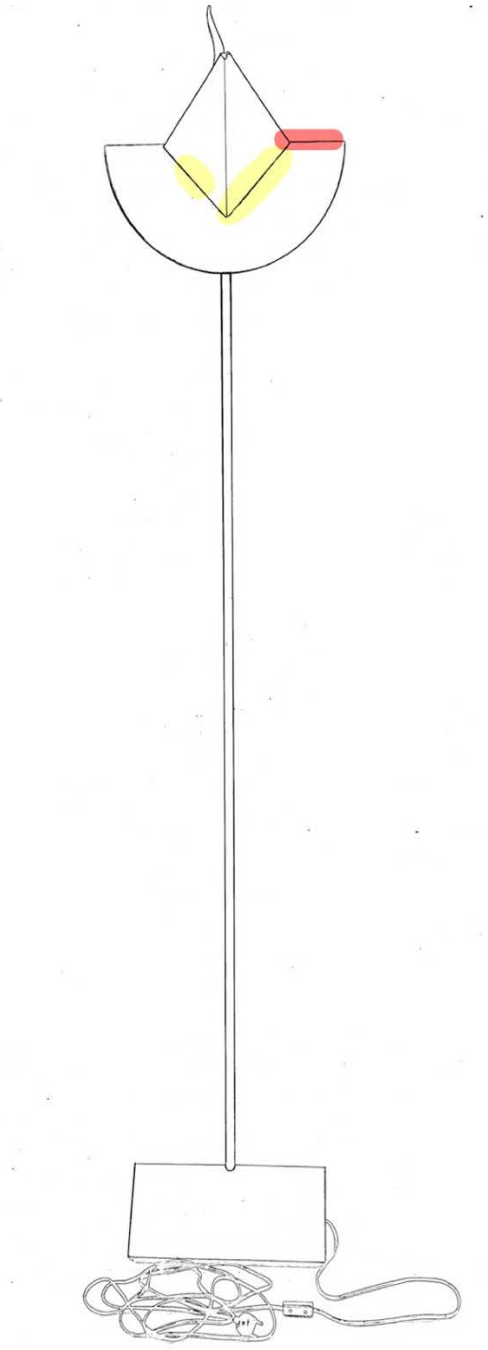


Figure 82 - Localisation des défauts de mise en œuvre.

Coulure[36]

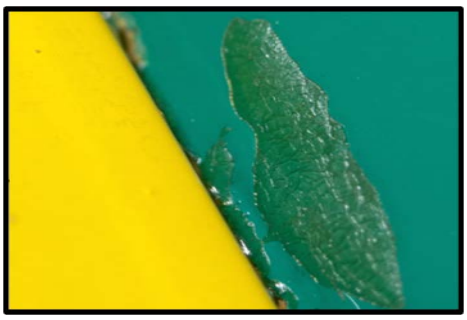


Figure 83 - Une coulure visible sur la jonction entre le bec et la base.

Observations : Trois traces de colle jaunâtres, oxydées, sont présentes à la jonction entre le bec et la base. Elles sont en relief et présentent un aspect ridé.

Diagnostic : trace de mise en œuvre.

Pronostic : La colle risque de s'oxyder davantage. Cette altération ne présente pas de danger pour l'intégrité de l'objet, ni maintenant, ni dans le futur.

Défauts de peinture

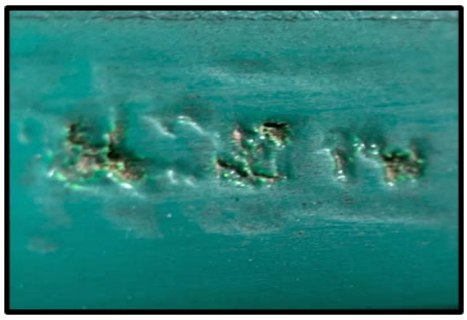


Figure 84 - Un défaut de peinture visible sur le dessus de la base.

Observations : On aperçoit le stratifié brut dans les creux, puisque la peinture manque à ces endroits.

Diagnostic : Trace de mise en œuvre.

Pronostic : Cette altération ne risque pas de s'aggraver et ne présente pas de danger pour l'intégrité de l'objet, ni maintenant, ni dans le futur.

36 « Trainée d'une matière fluide ou molle qui a coulé et laissé une trace sur l'objet », issu du « Glossaire visuel des altérations », Centre de conservation du Quebec.

Les anciennes restaurations

On identifie au moins une campagne de restauration, soit par l'artiste lui-même, soit par un restaurateur entre 1993 et aujourd'hui, c'est-à-dire lorsque l'objet se trouvait dans les collections du MAMC+. Également, l'ampoule a été changée, à une ou plusieurs reprises entre la création de l'objet et aujourd'hui.

Enfin, on observe des traces de nettoyages assez marquées.

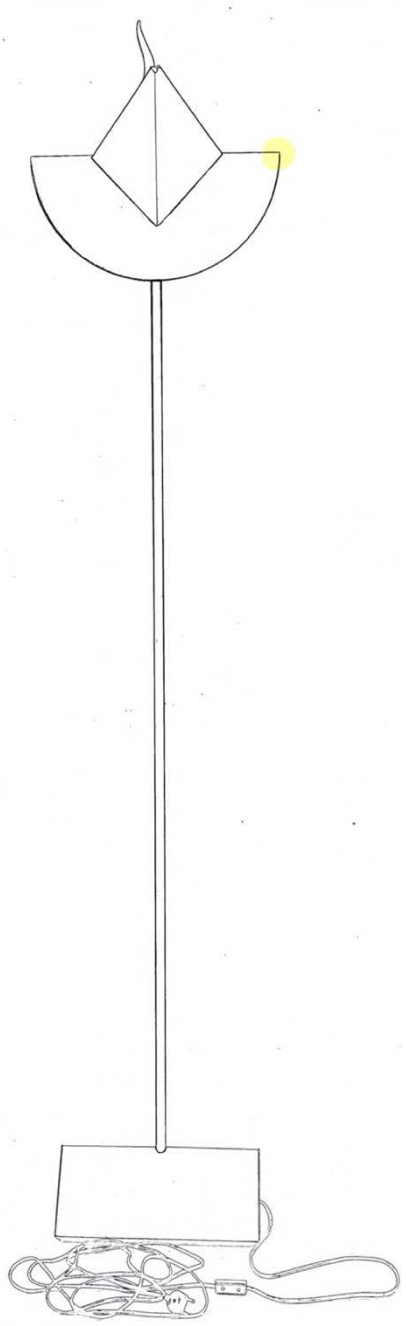


Figure 85 - Localisation d'une ancienne restauration.

Retouche

Retouche

Figure 86 - Une ancienne retouche visible dans le coin supérieur droit.

Observations : On observe une ancienne retouche, plus claire que la peinture originale, altérée ou non uniforme.

Diagnostic : Retouche faite par l'artiste ou un tiers.

Pronostic : Cette retouche ne présente pas de danger pour l'intégrité de l'objet, ni maintenant, ni dans le futur.

Traces d'essuyage

Figure 87 - Traces d'essuyage.

Observations : Des traces d'essuyages sont visibles, en particulier sur la base. Elles se présentent sous la forme de longues traînées.

Diagnostic : Nettoyage du lampadaire par des tiers.

Pronostic : Ces traces, bien que dérangeant esthétiquement, en altérant la brillance de la peinture, ne présentent pas de danger pour l'objet.

=> *Altération de la perception de l'objet*

Changement de l'ampoule

Observations : L'ampoule a été changée, à une ou plusieurs reprises au cours de sa vie. Lorsque Jacques Bonnot voit une photo du lampadaire, il dit : « De mémoire, c'était un truc plus petit. »[37]

Pronostic : Cette ampoule, trop grosse et peut-être trop puissante pour ce lampadaire, risque d'aggraver la zone déjà brûlée et conduire à de nouvelles pertes de matière.

37 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

Les altérations généralisées

Les altérations généralisées correspondent aux altérations qui touchent l'ensemble de l'objet.

Empoussièrement[38] et encrassement[39]

Figure 88 - - Une zone de fort encrassement observée sur le pied.

Observations : L'empoussièrement est présent sur toute la surface de l'objet, de façon plus ou moins homogène : l'intérieur du bec est particulièrement empoussiéré, on y observe un voile gris.

L'encrassement est particulièrement présent visible sur le pied du lampadaire : un voile gris foncé adhère à la surface, il est composé de résidus graisseux sur lesquels la poussière et des dépôts exogènes adhèrent.

Diagnostic : De mauvaises conditions de stockage de l'objet sont à l'origine de l'empoussièrement et l'encrassement.

Pronostic : Ces altérations peuvent s'aggraver si l'objet n'est pas protégé à l'avenir. En l'état, elles ne présentent pas de danger pour l'intégrité de l'objet.

=> Avec protection : Altérations non évolutives. / => Sans protection : Altérations évolutives

38 L'empoussièrement correspond à un dépôt volatil présent à la surface des objets et qui en modifie l'aspect.

39 L'encrassement correspond à un dépôt sombre qui adhère à la surface.

Rayures[40]

Figure 89 - Zone de rayures sur le bec.

Observations : Des rayures très peu profondes sont visibles sur l'ensemble de la surface de l'objet. Elles n'altèrent pas la couche picturale.

Diagnostic : De mauvaises conditions de stockage ou de manipulation de l'objet.

Pronostic : Ces altérations ne risquent pas de s'aggraver et ne présentent pas de danger pour l'intégrité de l'objet, ni maintenant, ni dans le futur. **=> Altérations non évolutives**

Taches[41]

Figure 90 - Une tâche observée sur la jambe.

Observations : Des taches de différentes natures sont présentes sur l'ensemble de la surface de l'objet. Elles sont parfois sèches, parfois grasses qui emprisonnent les dépôts exogènes. Elles sont parfois en relief et parfois lisses.

Diagnostic : Selon la nature, ces taches sont le résultat de la vie d'atelier, de défauts de manipulation de l'objet, ou de mauvaises conditions de stockage.

Pronostic : Ces altérations ne risquent pas de s'aggraver et ne présentent pas de danger pour l'intégrité de l'objet, ni maintenant, ni dans le futur. **=> Altérations non évolutives.**

40 « Entaille superficielle rectiligne et nette, sans perte de matière, faite par un matériau dur, tranchant ou pointu ». Issu du Vocabulaire du constat d'état, INP.

41 « Hétérogénéité locale, de couleur ou de valeur. Elle est due à un apport en général externe, coloré ou non, produisant éventuellement une diffusion. » Issu du Vocabulaire du constat d'état, INP.

Empreintes de doigts

Figure 91 - Empreintes de doigts sur la base.

Observations : Des empreintes de doigts sont présentes sur toute la surface de l'objet et particulièrement visibles sur la base.

Diagnostic : Ces empreintes de doigts résultent de la mauvaise manipulation de l'objet (sans gants).

Pronostic : Ces altérations ne risquent pas de s'aggraver et ne présentent pas de danger pour l'objet, ni maintenant, ni dans le futur. **=> Altérations non évolutives / => Altération de la perception de l'objet**.

Les altérations du support.

Pour le Lampadaire Robin des bois, le support concerne soit le **métal tubulaire** (jambe) soit le **stratifié** ou le **mélaminé** (bec, plume, base, pied).

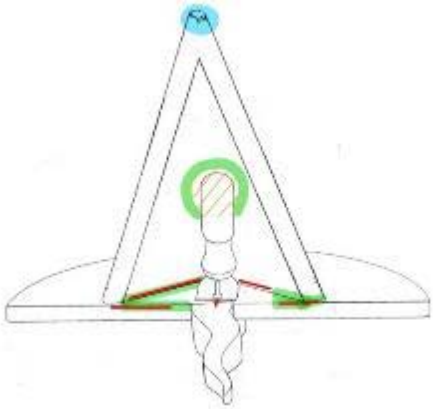


Figure 94 - Localisation des altérations du support, vue du dessus.

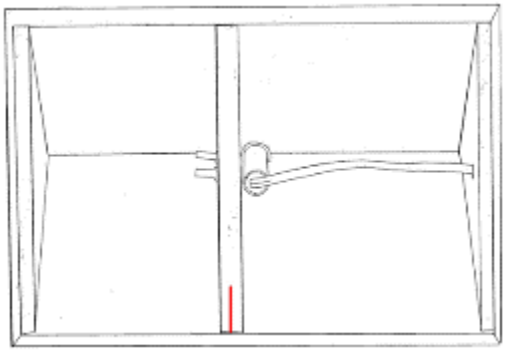
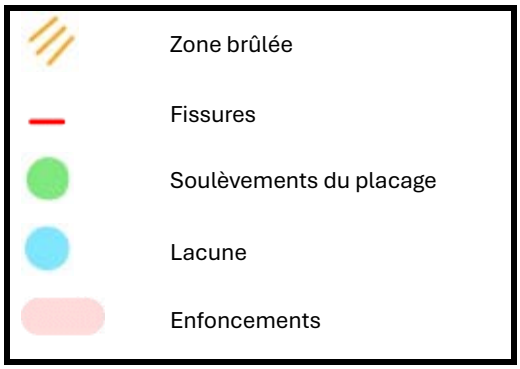


Figure 94 - Localisation des altérations du support, vue du dessous



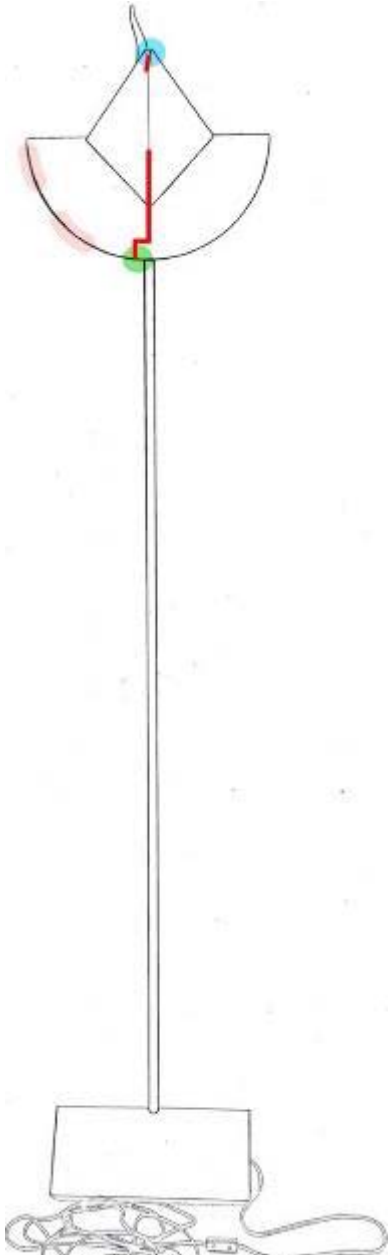


Figure 94 - Localisation des altération du support, vue de face.

Brûlure[42]

Figure 95 - Zone brûlée dans le bec.

Observations : On observe à l'intérieur du bec une zone noire et creuse, pulvérulente, qui présente une perte de matière importante : c'est une zone carbonisée. Elle s'étend sous et autour de l'emplacement de l'ampoule.

Diagnostic : Cette zone brûlée est le résultat d'un défaut de mise en œuvre : ampoule trop proche du bois et/ ou d'un défaut d'utilisation : ampoule trop puissante ou usage prolongé.

Pronostic : Cette altération présente une grande fragilité. La brûlure ne présente pas de risque d'aggravation, mais en l'état, et en cas de déplacement, cette altération peut conduire à une perte supplémentaire de matière. **=> Altération évolutive en cas de manipulation.**

Fissures[43]

Figure 96 - Détail d'une fissure s'étendant du bas du bec au bas de la base.

Observations : L'objet présente plusieurs fissures de différentes longueurs et localisées à différents endroits.

Diagnostic : Elles peuvent être le résultat de la chute du lampadaire, due à son instabilité, mais aussi à des défauts de manipulation et/ou de stockage.

Pronostic : Ces altérations présentent une certaine fragilité : elles risquent de s'étendre en cas de manipulation ou de contrainte du bois. **=> Altération évolutive en cas de manipulation**

42 Transformation de matériaux organiques en charbon de bois sous l'action du feu. Issu du « Glossaire visuel des altérations », Centre de conservation du Québec.

43 « Ouverture dans la masse, sous forme d'une ligne plus ou moins sinueuse, qui suit une zone de faiblesse ». Issu du « Glossaire visuel des altérations », Centre de conservation du Québec.

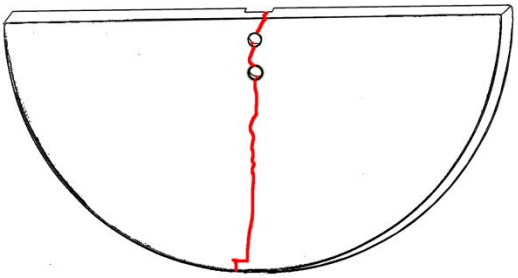


Figure 98 - Localisation de la fissure de la base, vue de face.

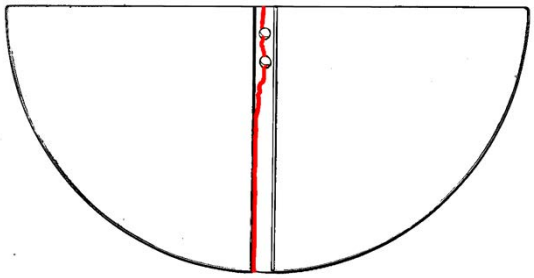


Figure 98 - Localisation de la fissure de la base, vue de dos.

Une fissure en particulier est très préoccupante, elle s'étend de bas en haut de la base, de face et au revers et présente une très grande fragilité. Les deux parties de la base ne sont maintenues ensemble que par un ou deux feuilles de placages.

Soulèvements du placage[44]

Figure 99 - Un soulèvement du placage sur la partie haute de la base.

Observations : Le bois contreplaqué employé pour la flamme, la base et le bec sont constitués de fines feuilles de placages croisées. Le lampadaire présente à plusieurs endroits des soulèvements de la première feuille du placage (autour de la brûlure, à la jonction entre l'intérieur du bec et le base, et sur la partie supérieure de la base). Ces soulèvements sont plus ou moins importants, donc plus ou moins fragiles.

Diagnostic : Ils peuvent être le résultat de la chute du lampadaire, due à son instabilité, mais aussi à des défauts de manipulation et/ou de stockage.

Pronostic : Ces altérations peuvent évoluer rapidement et s'étendre en cas de manipulation ou de contrainte de l'objet. ***=> Altérations évolutives en cas de manipulation.***

44 « Mauvaise adhérence d'un revêtement qui se sépare puis se détache du support ». Ibid.

Lacunes[45]

Figure 100 - Lacune du stratifié au bout du bec.

Observations : Le bout du bec présente une lacune relativement importante du contreplaqué.

Diagnostic : Cette lacune peut être le résultat de la chute du lampadaire, due à son instabilité.

Pronostic Cette altération est stable et ne présente pas de risque d'évolution. En revanche, elle altère la bonne réception et compréhension de l'objet par le spectateur.

=> Altération non évolutive / => Altération de la compréhension de l'objet.

Enfoncements[46]

Figure 101 - Enfoncement sur un côté de la base.

Observations : L'objet présente deux petits enfoncements sur le côté gauche de sa base, qui n'altèrent pas la couche picturale.

Diagnostic : Ils peuvent être des défauts de mise en œuvre, mais peuvent aussi être le résultat d'une chute, de défauts de manipulation et/ou de stockage.

Pronostic : Ces deux altérations sont stables, elles ne présentent aucun risque d'évolution. **=> Altération non évolutive.**

45 « Perte locale à la suite d'un incident ou d'une détérioration. ». Ibid.

46 « Creux dans une œuvre dû à la déformation locale d'une matière souple sous l'action de la pression d'un objet. ». Issu du Vocabulaire du constat d'état, INP.

Les altérations de la couche picturale

Les altérations de la couche picturale concernent celles qui apparaissent sur la peinture et sur le revêtement du stratifié (pied).

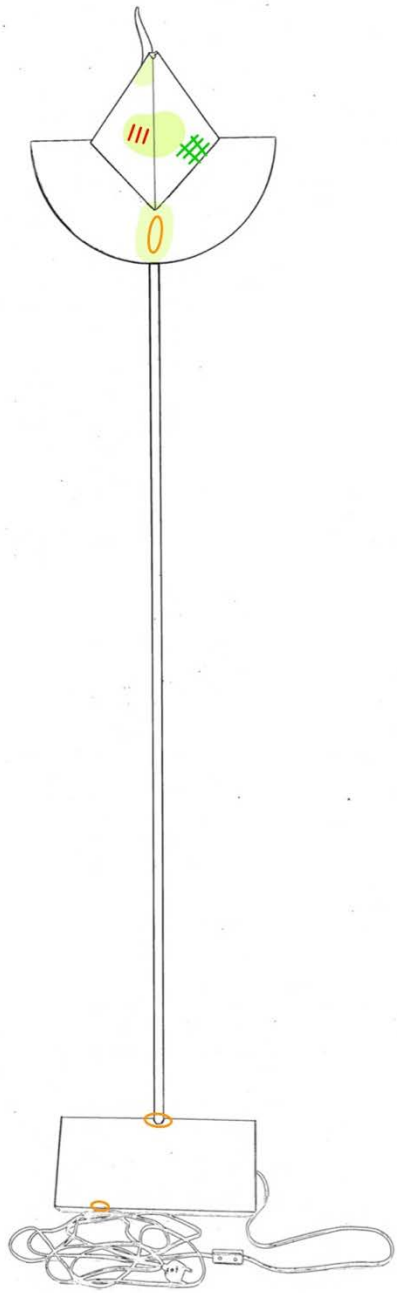


Figure 103- Localisation des altérations de la couche picturale, vue de face.

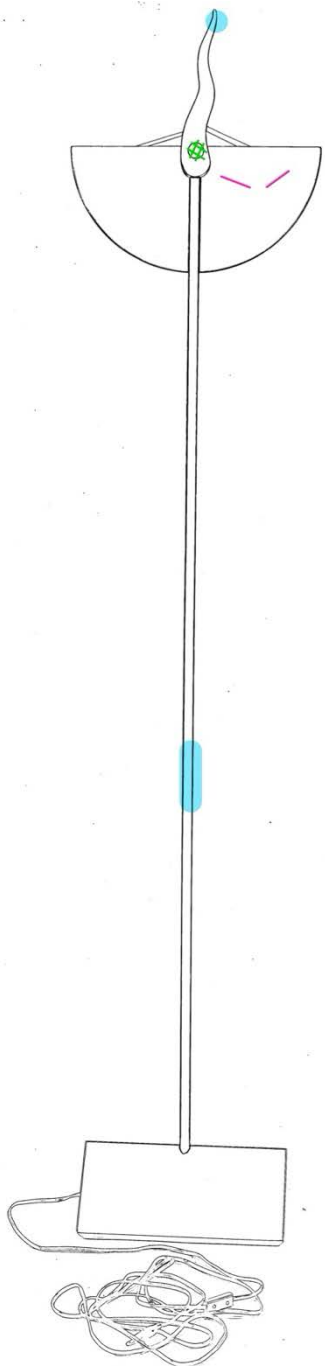
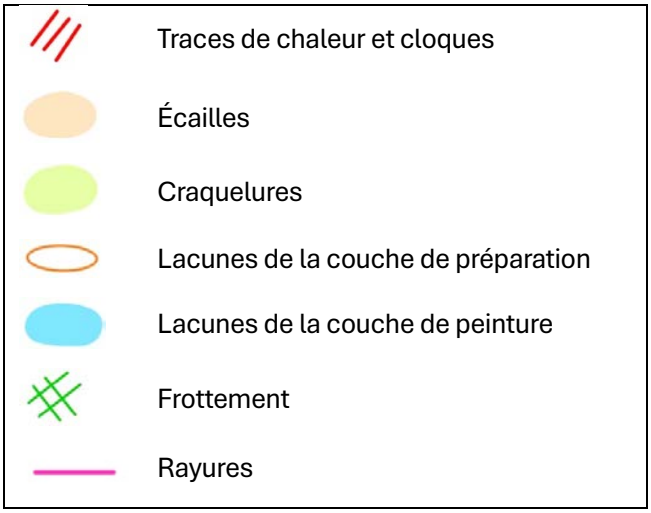


Figure 103- Localisation des altérations de la couche picturale, vue de dos.



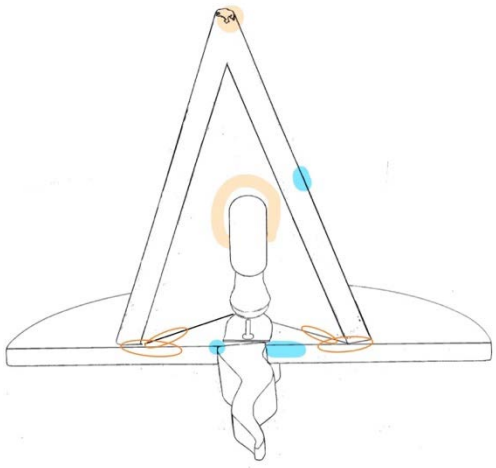


Figure 104 - Localisation des altérations de la couche picturale, vue du dessus.

Écailles[47]

Figure 105 - Écailles de peinture autour de la lacune du bec.

Observations : La peinture présente des écailles spécifiquement autour des de la lacune du bec, qui ne sont pas soulevées, et autour de la zone de brûlure dans le bec, qui sont soulevées.

Diagnostic : Les écailles sont le résultat d'un manque de cohésion entre les différentes strates de la couche picturale ou entre la couche picturale et le support.

Pronostic : Ces altérations sont instables et sont susceptibles d'évoluer. La perte d'adhésivité progressive d'une écaille aboutit à son décollement puis à sa chute, donc à une perte de matière. **=> Altérations évolutives.**

47 « Altération de la surface d'un objet où des parcelles d'un feuil se soulèvent et se détachent sous forme d'écailles. Issu du « Glossaire visuel des altérations », Centre de conservation du Québec.

Traces de chaleur[48]

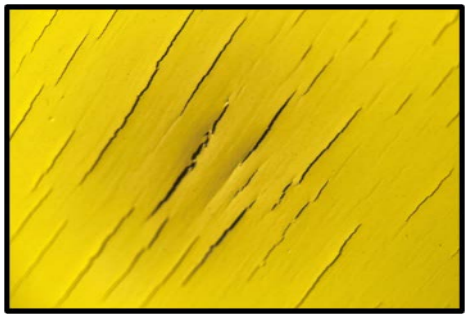


Figure 106 - Traces de chaleur sur la partie droite, à l'extérieur du bec.

Observations : A l'extérieur du bec, mais à l'endroit exacte de zone brûlée, on remarque des « traces de chaleur » craquelées. Elles apparaissent plus foncées en leur centre.

Diagnostic : Ces zones foncées et craquelées sont le résultat d'un défaut d'utilisation du lampadaire, et notamment l'emploi d'une ampoule trop puissante ou d'un usage prolongé.

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer. **=> Altérations non évolutives.**

Cloques[49]

Figure 107 - Figure 109 - Cloques sur la partie droite, à l'extérieur du bec.

Observations : De la même manière, proche des traces de chaleurs nous observons des cloques de peinture. Elles sont petites et peu nombreuses.

Diagnostic : Elles sont le résultat d'un défaut d'utilisation du lampadaire, et notamment l'emploi d'une ampoule trop puissante ou d'un usage prolongé.

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer **=> Altérations non évolutives.**

48 Voir « Brûlure » : « Altération causée par le feu ou une chaleur intense », ou « brunissement » : « Changement de couleur d'un papier qui tourne au brun », pour notre cas : la peinture. Ibid.

49 « Type de boursouflure de forme arrondie due à un manque d'adhérence local entre l'enduit et le substrat, généralement causée par un excès de chaleur » ou « Boursouflure » : « Déformation à la surface prenant l'aspect d'un gonflement aux formes variées ». Ibid.

Craquelures[50]

Figure 108 - Craquelures sur le bec.

Observations : Des craquelures sont apparues sur la base et le bec du lampadaire. Certaines de ces craquelures sont situées sur les zones de chaleur, et d'autres autour des fissures du bois.

Diagnostic : Elles sont le résultat des mouvements du support, soit d'un choc, soit d'une chute du lampadaire, soit de défauts de manipulation ou de stockage.

Pronostic : Ces altérations peuvent évoluer rapidement et s'étendre en cas de manipulation ou de contrainte de l'objet. **=> Altérations évolutives en cas de manipulation**

Lacunes de la couche de préparation

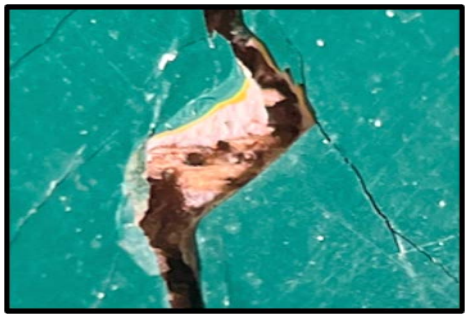


Figure 109 - Lacune de la couche de préparation sur la base.

Observations : Nous observons des lacunes de la couche de préparation autour des fissures : sur la base et dans le bec. Ces lacunes sont plus ou moins importantes et laissent apparaître le bois brut.

Diagnostic : Une rupture de continuité du support (fissure) crée des ruptures de continuité de la couche picturale, et donc de la couche de préparation.

Pronostic : Ces altérations peuvent évoluer rapidement et s'étendre en cas de manipulation ou de contrainte de l'objet. **=> Altérations évolutives en cas de manipulation.**

50 « Réseau de fissures ou de fendillements qui s'observe à la surface d'une peinture, d'un vernis, d'une glaçure ou du verre ». Ibid.

Lacunes de la couche de peinture

Figure 110 - Lacunes de la couche de peinture sur la jambe.

Observations : Sur le haut de la flamme et sur la jambe du lampadaire, des lacunes de la couche picturale sont visibles. Elles laissent apparaître la couche de préparation.

Diagnostic : Une rupture de continuité du support (fissure) crée des ruptures de continuité de la couche picturale, et donc de la couche de peinture. Elles peuvent aussi être dues à un défaut de mise en œuvre (temps de séchage insuffisant entre les différentes strates de la couche picturale, ou d'un apprêt inadapté).

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer. **=> Altérations non évolutives.**

Frottements[51]

Figure 111 - Frottements sur la boule, au dos.

Observations : Des traces de frottement sont visibles sur la boule à l'arrière du lampadaire, sur le bec et sur le pied. Parfois, une tache est visible (dépôt laissé par l'objet contre lequel le lampadaire a frotté).

Diagnostic : Ils peuvent être le résultat d'une chute, de défauts de manipulation ou de stockage de l'objet.

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer. **=> Altérations non évolutives.**

51 « Phénomène qui résulte de l'action de deux corps en contact et en mouvement l'un par rapport à l'autre ou dont l'un se déplace par rapport à l'autre. Le mouvement de frottements sur une surface, intentionnelle ou non, donne lieu à des usures. ». Issus du « Vocabulaire du constat d'état », INP.

Rayures[52]

Figure 112 - Rayures sur la base, au dos.

Observations : Nous observons deux rayures de 4 cm environ au dos de la base. Elles sont moyennement profondes : elles ont atteint la couche picturale et laissent voir la couche de préparation.

Diagnostic : Ils peuvent être le résultat d'une chute, de défauts de manipulation ou de stockage de l'objet.

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer. **=> Altérations non évolutives.**

Autres altérations

Dépôts de surface[53]

Figure 113 - Dépôts de mouchoirs et écailles de bois.

Observations : On observe, principalement à l'intérieur du bec, la présence de bouts de papier, des dépôts exogènes, ainsi que des écailles de bois, très foncé, carbonisé.

Pronostic : Ces altérations sont stables et ne sont pas susceptibles d'évoluer. Elles n'altèrent pas l'intégrité de l'objet. **=> Altérations non évolutives.**

52 « Trace linéaire superficielle ou profonde laissée par un objet sur les matériaux du dessin ou de la couche picturale ». Ibid.

53 « Poussière se déposant sur les œuvres. Constituée généralement de fragment de déchets chimiques, de résidus de combustion, de micro-organismes. », Ibid.

Figure 114 - Insecte mort retrouvé sous le pied.

Observations : Sous le pied, nous retrouvons un insecte mort : une minuscule araignée transparente, et ce qui ressemble à une peau de cloporte. (à confirmer).

Diagnostic : La présente d'insecte témoigne de mauvaises conditions de stockage, de conservation (manque de protection).

Pronostic : Une observation à l'œil nu ne fait apparaître aucun trou d'envol. Reste à identifier si ces insectes s'attaquent au bois. Xxx

Rouille[54]

Figure 115 - Vis rouillé, à l'intérieur du bec.

Observations : La vis présente une corrosion brune, qui tire vers l'orange terne. La vis est légèrement rouillée.

Diagnostic : La rouille est le résultat de l'exposition de l'acier à l'oxygène ou à l'humidité. Elle est le témoin de mauvaises conditions de stockage (probablement dans le dépôt de Totem avant son don au musée).

Pronostic : La couleur brune nous indique que la corrosion est passive. **=> Altération peu évolutive.**

[54] « Produit de corrosion des métaux ferreux, constitué principalement d'hydroxyde ferrique. ». Ibid.

Noircissement du verre

Figure 116 - Ampoule du lampadaire.

Observations : Le verre présente une zone noircie de l'intérieur.

Diagnostic : Le noircissement du verre est dû à la sublimation du filament en tungstène à l'intérieur de l'ampoule, porté à des températures très élevées pour émettre de la lumière. Le tungstène vaporisé se dépose sur la paroi interne de l'ampoule créant une fine couche noire.

Pronostic : Cette altération est stable et n'est pas susceptible d'évoluer. **=> Altération non évolutive.**

Très gros encrassement du fil

Figure 117 - Détail de l'encrassement du fil.

Observations : Le fil présente un très fort encrassement : des dépôts sombres, plus ou moins importants, qui adhèrent à des résidus graisseux, collants.

Diagnostic : Cet encrassement du fil est le résultat de mauvaises conditions de stockage.

Pronostic : Cette altération risque de s'aggraver dans le temps, en accumulant toujours plus de crasse. **=> Altération évolutive.**

RELATIONS ENTRE LES ALTÉRATIONS

Beaucoup de ces altérations interagissent entre-elles ou sont la cause de nouvelles altérations, il s'agit d'en faire le détail :

Figure 118 - Détail, zone de forte fluorescence sous lumière UV, bec.

- Le défaut de stabilité a probablement été responsable d'une chute, qui a pu entraîner : une accentuation de l'instabilité, des fissures du bois, des écailles de la couche picturale, des lacunes de couche picturale, des griffures, des rayures.

- De manière générale

- les fissures du support entraînent soit de la perte de matière picturale, soit des craquelures, des écailles et des soulèvements de la couche picturale.

- les lacunes du support résultent en des lacunes de la couche picturale.

- les lacunes d'enduit entraînent des lacunes de la couche picturale.

- La combustion du support dans le bec a un impact direct sur le support extérieur : fissures, fragilité. La peinture est sensible à la chaleur, ce qui crée sur la couche picturale l'apparition de traces de chaleur, de cloques, de craquelures et a causé le vieillissement accéléré de la résine composant la peinture (qui présente alors une très forte fluorescence sous lumière UV).

PARTIE 4 – CONTEXTUALISATION DE L'OBJET

BIOGRAPHIE DU LAMPADAIRE ROBIN DES BOIS

Le Lampadaire Robin des bois a été créé en 1981 ou 1982 par Jacques Bonnot, donc très peu de temps après la formation du groupe en 1980 dans l'atelier du groupe Totem. Vincent Lemarchands relate la création du lampadaire : « il est fait complètement à l'atelier. (...) Il n'y avait aucun temps de latence entre la projection d'objets et la réalisation. En tout cas, chez Jacques c'était instantané. Dans mon souvenir, ça a été quelque chose de très rapide. Il en avait fait deux, il y avait Robin des Bois et un autre dont j'ai oublié le nom et les deux étaient faits dans la soirée, quoi. »[55]. Jacques Bonnot confirme que l'objet a été réalisé rapidement « Un après-midi je me suis dit : je fais un lampadaire (...) Je l'ai fait tout seul (...) Ce n'était pas très solide (...) Je crois que j'en ai eu vaguement le projet, mais je n'ai jamais fait de socle plus large (...) un truc fait vite fait quoi »[56]. Il rajoute qu'effectivement « Il y avait la lampe Zigzag et il y avait ça [le lampadaire] (...) je les ai faits en même temps, c'est la même histoire. ». S'il ne n'agit pas d'un ensemble, Bonnot évoque la création au même moment de la Lampe Zig-Zag, et d'un troisième objet dont il ne se rappelle plus le nom, et qui a aujourd'hui disparu. On sait également qu'il n'existe aucun dessin, aucune étude préparatoire à la création du lampadaire : « Ça, le lampadaire, il n'y a pas de dessin, je n'ai jamais fait de dessin pour lui. ». Jacques

Figure 119 - Jacques Bonnot, Lampe Zig-Zag, 1981-82.

55 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

56 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

Bonnot décrit ensuite le Lampadaire Robin des bois tant par ses formes que par la symbolique des couleurs « le nez pointu pour le chapeau, le vert pour la nature (…) », puis le pied : « Le vert, il aurait dû être là. Pourquoi j'ai fait ça en bleu ? Car j'avais des panneaux qui étaient bleus ». Et enfin, à propos de son nom : « Quand c'était fait, j'ai dit : c'est Robin des Bois. ». Il explique que chez Totem, on nomme toujours un objet après l'avoir fabriqué. Puis, et c'est ce qui nous questionnera par la suite, Jacques Bonnot indique n'avoir « jamais pensé que ce serait une série. Ce n'est pas un prototype, c'est une pièce unique ».

Le lampadaire Robin des bois résulte donc d'une volonté spontanée de créer. Il est apparu en quelques heures dans les murs de l'atelier Totem, sans aucun dessin préalable et selon l'inspiration de Jacques Bonnot. Ses défauts de mise en œuvre (coulures, instabilité du pied…) témoignent d'une forme d'urgence à créer, d'un empressement. Il a été nommé après sa création.

La période suivante de sa vie ne montre pas de grands événements, puisque selon Jacques Bonnot « Il a été très peu éclairé, ce lampadaire, on l'a mis dans un coin, on l'a oublié » et rajoute « Il a traîné dans l'entrée de Totem pendant longtemps. ». Enfin, il aurait été déplacé dans les dépôts de Totem, une « espèce de hangar pourri où on entassait des trucs. »

Peut-être n'a-t-il pas été oublié de tous, puisqu'on le repère sur une photo d'archive, montrant Claire Olivès et les peintres Vincent Corpet et Denis Laget prise dans l'atelier Totem en 1983.

Figure 120 - Claire Olivès avec les peintres Vincent Corpet et Denis Laget, Atelier de Totem, Lyon, 1983.

L'événement marquant suivant pour le Lampadaire Robin des bois est son don au Musée d'art moderne et contemporain. En 1993, Jacques Bonnot, qui a déjà quitté le Studio Totem (ancien groupe « Totem » devenu un bureau d'étude) depuis plusieurs années, contacte le Musée

pour leur faire don d'un certain nombre d'objets et de grande quantité de dessins préparatoires et projets non réalisés, dont il est l'unique créateur. À cette période, Jacques Bonnot se souvient que le lampadaire « n'était pas en très bon état, mais pas en mauvais état », et que « il avait encore le bout de son bec quand je l'ai vu la dernière fois ».

Figure 121 - Lampadaire Robin des bois, au fond, lors de l'exposition « Totem, 1980-1987 » au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne, septembre-novembre 2000.

À partir de 1993, le Lampadaire Robin des bois est donc conservé dans les réserves du Musée d'art moderne et contemporain. Il n'aurait probablement jamais fait l'objet d'un accrochage dans les collections permanentes, selon Joris Thomas. On sait néanmoins qu'il a été exposé au moins à deux reprises, en 2000 et en 2023 lors d'expositions temporaires. Sa première apparition, en état de marche, au Musée est à l'occasion de l'exposition « Totem, 1980-1987 » du 22 septembre au 13 novembre 2000. Il montre un éclairage froid ou chaud, selon les photographies, et moyennement puissant. Il fait une deuxième apparition, hors fonctionnement et plus de 20 ans plus tard, lors de l'exposition « Histoires d'intérieurs » à la Cité du design, du 28 juin au 31 décembre 2023. Nous avons de brefs constats d'état[57] datés de cette dernière exposition indiquant en juin 2023 : « fissures, enfoncements, traces de peinture, doigt, perte de matière picturale, instabilité du pied et de la partie supérieure »[58] et en janvier 2024 : « chiures de mouche, trous, tâches, coulures. ».

En novembre 2024, le Lampadaire Robin des bois est arrivé dans les ateliers de L'École Supérieure d'Art d'Avignon en vue de son étude et de sa restauration. Il présente les altérations

57 Annexe 5 – Constats d'état antérieurs.

58 Voir annexe 5 – Constats d'état antérieurs

suivantes : empoussièrement, encrassement, lacune du bec, brûlure à l'intérieur du bec, fissures, soulèvements du placage, lacunes de la couche picturale, rayures, griffure, lacunes de la couche picturale. Il rejoindra les réserves du Musée de Saint-Étienne, nouvellement rénové, en juillet 2025. Dans le nouveau Musée, rien de ce qui est exposé n'a trait au design. En revanche, une Galerie Nationale du Design est en cours de montage et devrait ouvrir courant 2026, à l'occasion de la Biennale du Design, dans un des bâtiments de l'ancienne Manufacture nationale d'armes. Cette future Galerie du Design devrait montrer, lors d'accrochages renouvelés chaque année, des objets issus des collections du Musée national d'Art moderne (Centre Pompidou), du Mobilier National, et du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, dont le Lampadaire Robin des bois.

Introduction

Le Lampadaire Robin des bois est conservé par le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne, et cet état de fait n'est pas anodin. Il est important de retracer l'histoire de Saint-Étienne, ville au passé industriel, ainsi que celle du musée et de ses collections, qui s'inscrivent dans cette continuité, pour en comprendre la raison. Ainsi, dans cette partie, nous tenterons d'analyser comment le Lampadaire Robin des bois trouve sa place dans cette collection et comment il en témoigne de manière significative.

Tout d'abord, nous reviendrons sur l'héritage industriel de Saint-Étienne, qui est à l'origine de la « muséification » de la ville. Puis, nous verrons comment le Musée d'Art Moderne et Contemporain, son bâtiment et la constitution de ses collections sont les héritiers de cette histoire industrielle. Ensuite, nous nous attarderons sur la constitution d'une collection de design cohérente, en lien à la fois avec l'histoire de la ville et avec les collections d'art contemporain du musée. Enfin, nous tenterons de comprendre la place de Totem dans cette collection, et, par extension, celle du Lampadaire Robin des bois.

Dans cette première partie, nous tenterons de comprendre comment Saint-Étienne, « ville industrielle », est devenue « ville du design » et comment cela s'exprime à travers l'édification de ses musées depuis le XIXe siècle.

« Saint Etienne, un héritage industriel source de patrimonialisation et de muséification »[59] (Marandon, I., 2016)

59 MARANDON, I., Le design comme moyen de reconstruction d'une identité territoriale: cas de la ville de Saint-Etienne, Mémoire de fin d'études, Kedge Business School, 2016.

Saint-Étienne, ville industrielle

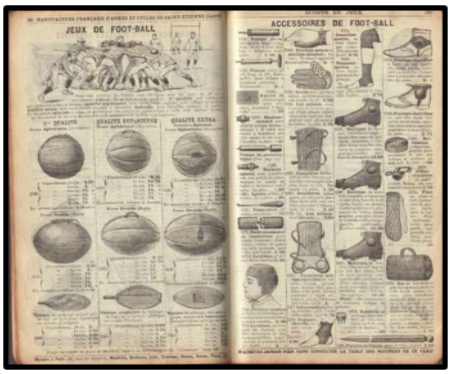


Figure 122 - Pages 784-785 du Catalogue de La Manufacture Française d'Armes et Cycles de Saint-Etienne, 1908.

Saint-Étienne a connu son âge d'or industriel, Vincent Béal[60] dit que la ville « ne s'est pas développée avec l'industrie à la fin du XVIIIe siècle, elle est née avec ». En effet, Saint-Étienne a longtemps été réputé pour deux grands domaines d'activité : la rubanerie, une activité principalement artisanale qui a perduré jusqu'à la Première Guerre mondiale, et les cycles et les armes. Dès les années 1810, les industries modernes et « capitalistiques »[61] dans le domaine minier et de la métallurgie (aciers spéciaux, alliages complexes...) se développent à Saint-Étienne. La Manufacture Française d'Armes et Cycles de Saint-Étienne (Manufrance, crée en 1887), connue aussi à l'international puisque l'entreprise est précurseur dans la vente par correspondance, s'attachait à créer des centaines d'objets utiles du quotidien, c'est le début de la culture des objets du quotidien. C'est d'ailleurs à cette période qu'est créée l'École de dessin, qui permettait de répondre aux besoins de ces industries, qui souhaitent valoriser la qualité esthétique de leur production. En parallèle, d'autres secteurs d'activités d'importance se développent, comme l'apparition de l'épicerie Casino en 1890, et les grandes chocolateries, comme l'entreprise Weiss en 1882.

La ville grandit, et connaît une explosion démographique remarquable, passant de 19000 habitants en 1820 à 150 000 habitants en 1911. Mais, la concurrence avec une Communauté Économique Européenne en pleine extension marque le début d'une crise majeure pour l'agglomération, et le dernier quart du XXe siècle marque la fin de l'âge d'or industriel : les mines ferment en 1973, et en parallèle les activités liées aux rubans et aux cycles disparaissent.

---

[60] BÉAL, V., DORMOIS, R. et PINSON, G, « Relancer Saint-Etienne. Conditions institutionnelles et capacité d'action collective dans une ville en déclin », 2010, Métropoles [En ligne] : URL : http://metropoles.revues.org/4380DOI : 10.4000/metropoles.4380https://metropoles.revues.org/4380)

61 Ibid.

Néanmoins, la ville a su se reconvertir dans d'autres secteurs, comme « l'enseignement supérieur, la technologie médicale, le traitement de surface, l'industrie optique et le design »[62]. Le passé industriel a marqué la ville, qui compte maintenant de nombreuses friches industrielles. Saint Etienne se rappelle son passé, marqué par l'innovation, et c'est en 1994 que la ville s'oriente définitivement vers le design.

Saint-Étienne, ville du design

Ainsi, la fin de l'âge d'or industriel marque une nouvelle ère pour Saint-Étienne à la fin du XXe siècle. Pour la ville, dont l'histoire prouve qu'elle a toujours eu l'art et l'industrie comme moteurs, le design apparaît comme un « agent de transformation urbaine et comme levier de développement économique »[63]. D'ailleurs, Francs explique [64] que certaines de ces villes ont dû remédier à « des ralentissements économiques et ont misé sur le design pour convertir leur économie. Le faible coût de la vie leur a permis d'attirer et de retenir beaucoup de créateurs. ».

Le design fait partie de l'histoire de la ville, mais ce serait sous l'impulsion de Michel Thiollière, dont il fut le maire entre 1994 et 2008, que Saint-Étienne aurait définitivement pris l'orientation du design. Dix ans plus tard, le projet d'agglomération est lancé et Saint-Étienne devient Saint-Étienne métropole, ce qui témoigne selon Vincent Béal d'un effort pour « formaliser une stratégie économique plus ambitieuse et sélective, stratégie reposant sur l'appui aux nouvelles technologies pour accélérer la mutation du tissu industriel local et sur la promotion du design comme nouvelle compétence transversale »[65]

De cette manière, et par de grandes initiatives comme la création de la Cité du Design,

62 MARANDON, I. (2016)

63 Saint-Étienne, ville Unesco de design, Un territoire de recherche et d'expérimentation, https://www.citedudesign.com/fr/a/saint-etienne-ville-unesco-de-design-961, Cité du Design, WEB. Consulté le 18/02/2023

64 MARANDON, I. (2016)

65 BÉAL, V., DORMOIS, R. et PINSON, G. (2010)

très engagée dans la recherche sur les nouveaux modes de vie et qui s'impose comme le laboratoire du design français, mais aussi par la création de la Biennale Internationale du Design en 1998, par l'École Régionale des Beaux-Arts (anciennement l'École de dessin), Saint-Étienne intègre en 2010 le réseau des villes créatives UNESCO dans la section Design (aux côtés de Buenos Aires, Berlin, Montréal, Nagoya, Kobe, Shenzhen, Shanghai, Séoul, Saint-Étienne, Graz, Pékin, Bilbao, Curitiba, Dundee, Helsinki, Turin), ce qui apporte des « retombées non négligeables pour la ville : une visibilité internationale, une dynamique territoriale, la facilitation des échanges entre les collectivités membres du réseau… »[66]

Comment l'histoire du design de la ville de Saint-Étienne s'illustre dans ses efforts de patrimonialisation depuis le XIXe siècle ?

Figure 123 - Musée d'Art et d'Industrie, 1960.

Saint-Étienne est donc la ville du design, et ça ne date pas d'hier. Saint-Étienne a en effet entamé dès la fin du XIXe siècle ce que l'on pourrait nommer un programme de « Muséification de la ville ». En 1833 le Palais des Arts est créé, il abrite une bibliothèque et un musée classique qui compte d'ailleurs dans ses collections quelques œuvres de Monet. En 1888, peu de temps après la guerre franco-allemande, une volonté de mettre en valeur la grandeur et la culture française se ressent au niveau national. À son échelle, Saint-Étienne exprime pour la première fois une volonté de valoriser le savoir-faire des activités traditionnelles de la ville et de la région. Dans cette veine, le Palais des Arts est renommé le Musée d'Art et d'Industrie en 1889, et y sont exposés les « beaux-arts » et les « arts industriels » (armurerie, industrie du cycle, rubanerie). La mission de ce musée est de « montrer les liens entre l'art et la technique à l'ère industrielle »,[67] mais également de donner un « ensei-

66 MARANDON, I. (2016)

67 Ibid.

gnement artistique et industriel, en vue de fournir aux artistes et aux ouvriers les moyens pratiques de s'instruire professionnellement"[68].

Après la Seconde Guerre mondiale, Picasso offre une nature morte datée de 1944 au musée : le Musée d'Art et d'Industrie entre dans une ère moderne. En 1947, Maurice Allemand prend la direction du musée et décide, par « par goût personnel et par conviction »[69] de tourner la politique d'acquisition vers l'art moderne et contemporain. En effet, il fait le choix de développer ces collections, en parallèle de l'enrichissement des collections consacrées aux cycles, au texte et aux armes, dans une ville elle aussi moderne « sans long passé ni traditions artistiques établies »[70] née de la révolution industrielle. Ainsi, dès les années 1950, le Musée de Saint-Étienne devient l'un des premiers musées, après Grenoble, d'art moderne et contemporain hors Paris. Parmi les expositions majeures organisées par Maurice Allemand dans ce domaine, nous pouvons citer l'exposition « Cinquante ans de collages. Papiers collés, assemblages, collages, du Cubisme à nos jours » en 1964. Il s'agissait de la première fois, ou presque, qu'un musée en France montrait des œuvres de Raoul Hausmann, Kasimir Malevitch, Hannah Höch ou encore Robert Rauschenberg. À la fin des années 1960, avec Bernard Ceysson à la tête du musée, la direction de l'art contemporain a été définitivement renforcée. Pour des raisons budgétaires, le Musée a pris le parti de collectionner l'art « en train de se faire », celui des artistes émergents. Jacques Beauffet explique : « il était devenu très difficile de procéder à certains rattrapages, d'acquérir des œuvres de l'art moderne historique, en tout cas pour les représentants les plus importants, en raison de l'évolution des prix. »[71]. Les acquisitions s'orientent alors vers l'art français, autour du mouvement de la figuration narrative et du mouvement Support/Surface. Puis, l'art américain entre également dans les collections, notamment les œuvres des artistes de la génération du minimal art, comme Robert Morris.

À partir de 1987, ces collections grandissantes, notamment pour l'art contemporain, sont donc réparties sur trois sites, avec toujours la volonté très présente de se remémorer et de

68 DANCER-MOURÈS, M., MAMC+ Saint-Étienne Métropole, Paris, Editions Scala, 2017

69 Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet

70 Ibid.

71 Ibid.

valoriser le passé industriel et innovant de la ville. Ainsi, les collections relatives à l'histoire et aux industries de Saint-Étienne sont conservées au Musée d'Art et d'Industrie. La galerie de la mine est reconstituée au Parc-Musée de la Mine, sur le site du puits Couriot, qui était le plus grand puits du bassin charbonnier stéphanois, fermé en 1973. Enfin, avec « l'obsession d'inverser l'image d'une ville où les industries font faillite »[72], les collections d'art moderne et contemporain sont conservées dans le nouveau bâtiment du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, en bordure de ville. Ce nouveau musée est aussi une réponse à l'appel de François Mitterand, qui dès 1981 lance un vaste mouvement de rénovation des musées, et de promotion de la création contemporaine à l'échelle nationale.

Conclusion :

Saint-Étienne a connu un véritable âge d'or industriel, et les musées de la ville — le Palais des Arts, le Musée d'Art et d'Industrie, le Parc-Musée de la Mine, ainsi que bientôt le Musée d'Art Moderne et Contemporain — s'inscrivent pleinement dans cet héritage. Ces institutions témoignent des efforts continus des différents directeurs, qui ont œuvré à la conservation et à la valorisation des savoir-faire industriels et du patrimoine de la ville, tout en développant leurs collections pour toujours s'inscrire dans la modernité.

Dans cette seconde partie, nous nous pencherons sur l'émergence du Musée d'Art Moderne et Contemporain en 1987, en explorant son lien avec les initiatives précédentes. Dans un premier temps, nous reviendrons sur sa politique d'acquisition, résolument orientée vers l'art contemporain. Puis, nous évoquerons son nouveau bâtiment, véritable symbole de l'histoire de la ville. Enfin, nous analyserons le rôle du projet pédagogique du musée dans la diffusion et la valorisation de ses collections.

---

72 BEAUFFET, J., Design Collection du Musée d'Art Moderne de St-Etienne Ed. Cité du Design, Saint-Etienne, 2008

Le MAMC+ : un bâtiment symbolique et un projet héritier des initiatives passées.

À partir de 1987, une politique d'acquisition toujours dynamique dans le domaine de l'art contemporain

Avant 1987, avec le travail amorcé par Maurice Allemand et celui de Bernard Ceysson, les collections d'art contemporain se sont largement développées, nécessitant la création d'un nouveau bâtiment, dont nous reparlerons. Un tournant majeur s'opère donc à ce moment-là, le musée attire l'intérêt des partenaires du point de vue national, régional et départemental. Le budget du Musée augmente considérablement, notamment grâce à la ville de Saint-Étienne, mais aussi aux aides de l'État, sous le ministère de Jack Lang, et à un mécénat exceptionnel de la part du groupe Casino, qui alloue pendant plus de dix ans trois millions de francs au MAMC+, dédiés aux acquisitions, à l'organisation d'exposition, aux catalogues et au service pédagogique orienté vers le jeune public. Ainsi, dans les années 1990, le musée s'enrichit de façon exceptionnelle en intégrant par exemple des œuvres majeures de Yves Tanguy, Magnelli ou Hélion, mais en laissant une large place à l'art français. Jacques Beauffet dira qu'il y a eu « enrichissement plus important entre 1987 et 1998 que lors de toute l'histoire du Musée »[73]. La majeure partie des collections s'organise autour des années 1960-1980.

Aujourd'hui, le musée, dirigé par Aurélie Voltz depuis 2017, se lance un nouveau défi : si 92% des œuvres de la collection sont réalisées par des artistes masculins occidentaux, il souhaite mener une politique d'acquisition plus responsable et ouverte à la diversité, et notamment l'acquisition d'œuvres réalisées par des artistes femmes.

73 Ibid.

Un nouveau bâtiment pour accueillir des collections croissantes, témoin du passé industriel de la ville

Figure 124 - Vue extérieure du MAMC+, Saint-Etienne. Crédit photo : Charlotte Piérot.

Dès 1973, la municipalité est alertée sur la nécessité de trouver une solution pour la conservation et l'exposition des collections, en effet, le bâtiment du Musée d'Art et d'Industrie devient trop étroit et très inadapté pour accueillir une collection de plus en plus large et diversifiée. L'expansion croissante des collections, surtout d'art contemporain, a justifié la création d'un nouveau bâtiment inauguré 1987. Ainsi, Didier Guichard (fils de Pierre Guichard, ancien directeur du groupe Casino), Jacques Beauffet et Bernard Ceysson élaborent le projet d'un nouveau bâtiment en bordure de ville. Jacques Beauffet explique [74]: « Les objectif s sont clairs : dédier un musée exclusivement à l'art contemporain en région, imaginer un lieu qui se visite en moins d'une heure et concevoir une architecture neutre, flexible. »

Le nouveau bâtiment de 1987, qui a ouvert ses portes en bordure de la ville de Saint-Étienne, à Saint-Priest-en-Jarez (42270), est donc le premier musée d'art contemporain créé hors Paris, il est à la fois « l'héritage du passé industriel stéphanois et l'emblème de sa réinvention urbaine, au côté de la Cité du Design, du musée de la Mine et du musée d'Art et d'Industrie. »[75] L'héritage du passé industriel s'exprime d'une part par le projet interne du musée, mais aussi par son architecture. L'architecte Didier Guichard, spécialisé dans l'architecture industrielle et commerciale, conçoit un bâtiment aux allures d'entrepôt, à l'esthétique minimaliste. Habillé de carreaux de céramique noire, il rappelle que dans le passé, à cet emplacement, se trouvait une mine de charbon à ciel ouvert.

74 Ibid.

75 Ibid.

Ainsi, tous les espaces de ce nouveau musée (administratif, salle de conférence, réserves…) se déploient sur 4700m2. Le musée offre 3000m2 de surface d'exposition et une hauteur de 8 mètres sous plafond. Il a bénéficié d'une rénovation complète à partir de novembre 2023, dans l'objectif de le rendre plus accessible, d'offrir une meilleure conservation des œuvres ainsi qu'une baisse des consommations énergétiques.

Valoriser les collections, un projet pédagogique

Le MAMC+ s'inscrit dans la continuité d'un projet « pédagogique » très ancien, qui avait déjà été amorcé par le Palais des Arts, qui se plaçait comme une institution d'enseignement artistique industriel en vue de « fournir aux artistes et aux ouvriers les moyens pratiques de s'instruire professionnellement (…) et de former leur goût pour la vue de chef-d'œuvre en tout genre »[76]. En 1890 le Musée d'Art de d'Industrie concrétise ce projet en proposant notamment des notices explicatives des œuvres exposées, un centre de documentation, et même le prêt d'échantillons issus de l'industrie stéphanoise.

En 1947, Maurice allemand met en place un « service éducatif », qui comprend l'organisation de cycles de conférences et de visites guidées, qui a pour objectif de faire accepter par le public la nouvelle orientation moderne et contemporaine du Musée. Une initiative renforcée par Bernard Ceysson à son arrivée à la tête du musée, par la réalisation d'un travail de médiation de très grande ampleur autour des collections d'art contemporain avec l'organisation de colloques historiques d'histoire de l'art en partenariat avec le Centre Interdisciplinaire d'Études de Recherches sur l'Expression Contemporaine, une multiplication des conférences et visites commentées. Avec le soutien financier du groupe Casino, l'offre est élargie à un jeune public avec notamment la création d'ateliers destinés aux enfants. Enfin, le Musée voit apparaître dans les années 1970 une bibliothèque-documentation, en partant de zéro.

76 Ibid.

Aujourd'hui, la bibliothèque compte plus de 42000 documents, dont deux tiers de catalogues d'expositions et « se dresse en référence pour l'étude de l'art des XXe siècle et XXIe siècles. »[77] en France et à l'international. Le Musée souhaite véritablement maintenir ce cap, et le renforce même en 2018 avec la création d'une cellule éditoriale.

Conclusion

Nous avons donc observé qu'une politique d'acquisition particulièrement dynamique en matière d'art contemporain avant 1987 a conduit à l'ouverture d'un nouveau musée, dont l'architecture évoque le passé industriel et minier de la ville. Cette politique s'est considérablement renforcée après l'inauguration du musée, grâce à une augmentation significative des fonds alloués à l'achat d'œuvres d'art. Par ailleurs, cette hausse budgétaire a joué un rôle essentiel dans la continuité du projet initié dès le Palais des Arts, et plus encore dans la poursuite du projet pédagogique porté par Maurice Allemand dès 1947, visant à diffuser et valoriser les collections auprès du public et des spécialistes.

Nous verrons dans cette troisième partie que la constitution d'une collection de design repose sur la forte conviction du directeur et du conservateur de l'époque. Inscrite dans l'histoire de la ville, elle s'est développée en cohérence avec la collection d'art contemporain. Nous analyserons ensuite l'évolution de cette collection au fil du temps. L'entretien avec Jacques Beauffet, ancien conservateur puis directeur du musée, constitue une source précieuse d'informations pour enrichir cette réflexion.

Une collection design cohérente

77 DANCER-MOURÈS, M. (2017)

Collectionner design au MAMC+, une conviction et une volonté de cohérence

Le design a été dès la fin des années 1970 une préoccupation pour le Musée, comme le prouve l'acquisition de la « Red and Blue Chair » de Rietveld en 1978 ou encore l'organisation de l'exposition « L'Art dans les années 30 en France », au Musée d'art et d'industrie en 1979.

Figure 125 - Rietveld, Fauteuil Red and blue chair, 1918. Crédit Photo : Yves Bresson / MAMC+

En 1987, avec l'inauguration du Musée d'art moderne et contemporain, et grâce aux nouveaux soutiens financiers, de nouveaux axes de collection s'ouvrent : la photographie et le design, sur les convictions de Bernard Ceysson et de Jacques Beauffet. Cette nouvelle collection de design est cohérente sous plusieurs aspects.

Cohérente d'abord, car elle se remémore le projet du Musée d'Art et d'Industrie, qui rassemblaient dans ses collections non seulement des œuvres d'art au sens classique, mais aussi des témoignages de l'art appliqué, de la technique des industries du XIXe siècle à Saint-Étienne : les cycles, le textile et les armes.

Cohérente ensuite puisque la collection de design entrait en résonance avec la collection d'art contemporain, comme l'explique Jacques Beauffet, en parlant de l'œuvre de Rietveld « Cette chaise illustrait parfaitement les connexions qui pouvaient exister entre différents domaines artistiques, notamment le dialogue entre un groupe d'artistes, de peintres, d'architectes et de designers. D'un point de vue pédagogique, elle permettait d'établir des liens évidents avec le néo-plasticisme, l'œuvre de Mondrian, de Van Doesburg, et plus largement avec la création plastique et le design d'objet »[78]. Plusieurs expositions ont par la suite été organisées permettant de mettre en écho les œuvres d'art contemporain et le design. Aussi, si la collection s'est

78 Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet

d'abord tournée vers le mobilier design français puisque le « musée [continuait] à développer une collection d'art américain, nous avons aussi orienté nos acquisitions vers le design américain »[79].

Figure 126 - Perriand, Meuble de rangement, 1950. Crédit photo : Yves Bresson/ MAMC+

Cohérente enfin, en développant une collection aux fondements historiques, permettant aux visiteurs d'avoir un aperçu de l'histoire du design, de la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui. La collection s'est axée sur le design industriel fonctionnaliste, avec des pièces des années 1930 témoignant de l'introduction du métal dans le mobilier, comme Le Corbusier, Perriand, Herbst ou Prouvé. Puis, des pièces des années 1930-1940 témoignant de l'utilisation du bois, comme Alvar Aalto, Carlo Mollino ou Sori Yanagi.

L'évolution de la collection, reflet de nouveaux intérêts

Si dans un premier temps le Musée de Saint-Étienne montre des objets entrant en résonance avec la collection d'art contemporain, puis du mobilier fonctionnaliste, c'est sous l'impulsion de Bernard Ceysson et de Jacques Beauffet que la collection design s'étend à l'ensemble des productions relevant du design, incluant les objets du quotidien. C'est après une rencontre entre Bernard Ceysson, Jacques Beauffet et Alain Ménard, propriétaire d'une galerie parisienne et passionné « de petits objets du quotidien », que le MAMC+ intègre, entre 1988 et 1990, « des objets liés aux divers aspects de la vie quotidienne : équipements de bureau, ustensiles de cuisine, objets pour le corps, etc. » avec un intérêt tout particulier pour les marques « exemplaires » telles que « Braun en Allemagne, Olivetti en Italie, et en

Figure 127 - BRAUN, Robot Multipress, 1953. Crédit photo : Yves Bresson/ MAMC+

79 Ibid.

France sur les productions du groupe SEB »[80].

Bernard Ceysson et Jacques Beauffet ont également voulu intégrer aux collections des productions de designers à la pensée très contemporaine qui souhaitaient rompre avec le fonctionnalisme, devenu dominant à cette époque-là. Ainsi, des pièces de Garouste et Bonetti, quelques pièces de Starck et des créations du groupe Totem intègrent le Musée.

Conclusion

Nous avons vu que la collection de design s'est d'abord développée en résonance avec la collection d'art contemporain, tant dans ses formes que dans une volonté de décloisonner les arts. Cette approche, d'abord fonctionnaliste, s'est également appliquée aux œuvres étrangères, avec l'intégration d'une collection d'art contemporain américain et les premières acquisitions de mobilier américain. Au fil du temps, la collection a évolué pour s'ouvrir à une grande diversité de productions, allant des objets du quotidien à ceux de designers aux idées novatrices, comme le groupe Totem.

Enfin, dans cette dernière partie, nous nous interrogerons sur la place du groupe Totem, dont les créations ne correspondent pas entièrement aux critères habituels de la politique d'acquisition du musée. Nous nous pencherons sur leur relation unique avec le Musée d'art moderne et contemporain. Finalement, nous verrons également en quoi le Lampadaire Robin des bois incarne la synthèse de toutes ces dynamiques.

Et Totem, dans tout ça ?

80 Ibid.

Collectionner les productions du groupe Totem, révélateur des nouveaux intérêts du musée en termes de design.

La production de Totem ne satisfait pas pleinement aux critères de la production industrielle et en série, éléments constitutifs de la définition du design selon la définition officielle adoptée à Londres en 1969 par le Conseil international des sociétés de design industriel, qui stipule que « le design est une activité créatrice visant à déterminer les propriétés formelles des objets destinés à une production industrielle », elle a néanmoins trouvé sa place au Musée d'art moderne et contemporain. D'abord restaurateurs de meubles, les designers du groupe Totem sont formés à des techniques traditionnelles de fabrication et restauration du mobilier. Ils ont eu une production véritablement artisanale, presque entièrement concentrée au sein de leur atelier à la Croix-Rousse à Lyon. Concepteurs et fabricants, ce sont finalement très peu de pièces qui ont été éditées en grand nombre. Certaines pièces sont d'ailleurs restées à l'état de prototype.

Il est alors pertinent de se demander comment et pourquoi les pièces de Totem ont intégré les collections du Musée. Jacques Beauffet s'explique : « À l'époque, nous nous intéressions beaucoup à ce qui se passait en Italie, aux groupes comme Alchimia et surtout Memphis, dont les témoignages nous étaient parvenus bien plus tôt. (...) on a retrouvé chez Totem ce qui nous avait attirés dans le design de Memphis : un groupe qui rompait avec l'esthétique fonctionnaliste pour proposer un design différent, intégrant notamment une dimension ludique (...). Cette approche, qui intègre la couleur, la fantaisie, qui allait parfois jusqu'à l'absurde dans certaines pièces, faisant des jeux de mots plastiques ou des rébus visuels. Cela nous a particulièrement intrigués et intéressés ». Finalement, pour Jacques Beauffet, Totem faisait partie d'un mouvement en plein essor à

Figure 129 - KURAMATA, How high is the moon, 1987. | Crédit photo: Yves Bresson/MAMC+

Figure 128 - SOTSSASS, Étagère Carlton, 1981 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+

l'époque, un mouvement qui devait nécessairement trouver sa place au sein des collections : celui de la rupture avec le fonctionnalisme, intégration des formes et de la couleur. Toutefois, il convient de noter que les membres du groupe eux-mêmes ne se reconnaissaient pas toujours dans cette idée de ludique : « Ludique, cela voulait dire qu'il y avait un lien avec le jeu et l'enfance. Sauf que ça parlait de cul, de violence, de mort »[81]. Ils n'étaient pas non plus nécessairement d'accord avec cette attribution du rejet du fonctionnalisme. Ainsi, Jacques Bonnot déclare : « À mon avis, c'est nos conneries, ça. »[82]. Plus modéré, Vincent Lemarchands dira : « L'intérêt du musée de Saint-Étienne, c'est qu'ils ont fait une collection dont l'argument est le fonctionnalisme, la fonction des objets. Mais ils prennent aussi bien des objets non fonctionnels au sens commun du terme, Totem par exemple. (...) ils ont pris du mobilier qui joue avec les fonctions, qui interprète la notion de fonction de manière très large, très élastique, très riche »[83], en prenant pour exemple le fauteuil « How high is the Moon ? » de Shiro Kuramata, qui se déforme si l'on s'assoit dedans.

Enfin, il est important de noter que cette démarche d'intégrer Totem aux collections du Musée s'inscrivait dans les débats des années 1980 autour de la décentralisation de l'art, une époque où l'on se demandait s'il était possible de créer en province ou si l'art contemporain et le design ne se faisaient qu'à Paris. Vincent Lemarchands exprime d'ailleurs plusieurs frustrations à ce sujet et notamment la sous-représentation du groupe dans la presse spécialisée, en comparaison avec les designers parisiens : « Le fameux magazine, la fameuse revue de design qui commençait à se créer à l'époque, c'est Intramuros... jamais un article, jamais une analyse (...) Mais c'est parce qu'on n'était pas Parisiens, quoi, on était marginaux, des sortes de punks. Ils ne seraient jamais venus à Lyon pour voir ce qu'on faisait, jamais. »[84]. Ainsi, Jacques Beauffet et Bernard Ceysson, en intégrant Totem dans les collections d'un des plus grands musées d'art contemporain en France, faisaient acte de militantisme et avaient dans l'idée de soutenir et de « favoriser l'éclosion d'un groupe de jeunes designers de province »[85].

---

81 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

82 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

83 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

84Ibid.

85 Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet

Totem et le MAMC+, une relation unique

Figure 131 - Totem, Fauteuil, 1987 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+.

Figure 130 - Totem, Poignée de porte, 1986 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+.

Totem et le Musée de Saint-Étienne tissent des liens privilégiés dès 1984. Cette relation se manifeste d'abord par des acquisitions précoces des pièces du groupe, mais surtout, de manière encore plus symbolique, en les intégrant au projet du nouveau Musée, inauguré en 1987. La volonté de Bernard Ceysson, Jacques Beauffet et Didier Guichard était « d'insuffler une touche de fantaisie et de créativité avec la présence de Totem » dans une architecture minimaliste et fonctionnaliste. Ainsi, le groupe réalise pour le musée un ensemble de mobilier pour le restaurant, les bureaux, la bibliothèque, ainsi qu'un kiosque pour l'accueil des visiteurs et le design des poignées portes.

Enfin, tandis que les expositions de design du Musée sont généralement thématiques, abordant des matériaux comme le bois ou le métal par exemple, une exposition rétrospective leur est entièrement consacrée en 2000 : « Totem 1980-1987 ». Cette exposition a pour objectif de rendre hommage au groupe, de témoigner de l'existence de ce collectif à l'identité forte dans les années 80, et de l'évolution du travail des membres qui ont continué dans la voie du design. Vincent Lemarchands témoigne : « On était tous très fiers de l'exposition (...) qui montrait l'essentiel de la production entre 1980 et

Figure 132 - Vue de l'exposition "Totem, 1980-1987" au Musée d'art moderne et contemporain | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+.

1987 », pour laquelle un artiste, choisi par leurs soins, « a conçu un décor reprenant la plupart des motifs que Totem avait développés ou des formes qui avaient été produites »[86].

Le Lampadaire Robin des bois, révélateur de l'importance du groupe Totem au sein du musée

Le lampadaire « Robin des bois » faisait partie d'un don de Jacques Bonnot au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne en 1993, époque à laquelle le Musée portait véritablement l'empreinte de Totem (quasiment gommée aujourd'hui). Jacques Beauffet explique que ce don, de quelques pièces et d'une grande quantité de dessins préparatoires originaux a été accueilli « très favorablement, compte tenu du travail accompli autour de Totem »[87] et permettait donc de compléter leur collection et de constituer un véritablement fond de référence.

Ce lampadaire, ainsi que les autres pièces du mobilier Totem présentes dans les collections, reflète plusieurs éléments essentiels à la compréhension de la collection du musée. D'abord, il témoigne d'une relation privilégiée entre les designers et le musée. Ensuite, il s'inscrit pleinement dans la politique d'acquisition de l'époque, à un moment où le musée développe de nouvelles orientations pour sa collection de design et milite pour la décentralisation de l'art. Enfin, et plus largement, cet objet de design trouve sa place dans une collection qui, depuis ses origines au Palais des Arts, cherche à mettre en valeur et à promouvoir une production locale, qu'elle soit artisanale ou industrielle.

Conclusion

Finalement, malgré certaines divergences de qualification entre les différents acteurs –

86 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

87 Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet

conservateurs, directeurs du musée et designers du groupe Totem –, nous saisissons l'importance de leur place au sein des collections du musée. En tant que jeune groupe de designers lyonnais, porteurs d'une esthétique et d'idées nouvelles, ils naviguent entre production sérielle et création unique. Par extension, nous comprenons également la place du Lampadaire Robin des bois : avec ses formes aiguisées et ses couleurs vives, il reflète cette articulation entre artisanat, pièce unique et production en série au sein des collections du MAMC.

Conclusion

Les objets du groupe Totem s'intègrent parfaitement à la collection de design du Musée d'Art Moderne et Contemporain, elle-même inscrite dans une tradition et un projet muséal initiés dès la fin du XIXe siècle avec le Palais des Arts et de l'Industrie, rebaptisé par la suite Musée d'Art et d'Industrie.

Depuis ses origines, les institutions muséales de Saint-Étienne ont affirmé leur volonté de promouvoir les savoir-faire et techniques locaux, de sensibiliser le public et de rester en phase avec la modernité. Le Musée d'Art Moderne et Contemporain ne fait pas exception : en poursuivant cet objectif et en développant une collection d'art contemporain, puis de design, il s'est imposé comme l'une des références majeures en matière de design en France. Aujourd'hui, il se classe en deuxième position après le Centre Pompidou à Paris.

L'intégration de Totem dans les collections témoigne des efforts des différents directeurs et conservateurs du musée : une volonté affirmée de valoriser les créateurs de la région tout en s'inscrivant dans une dynamique d'innovation et d'ouverture aux idées nouvelles.

VALEURS DEGAGÉES : LE LAMPADAIRE AU SEIN DES COLLECTIONS DU MAMC+

Dans cette partie, nous analysons les valeurs (usage, rareté, authenticité, art relative) mises en évidence à la suite de la recontextualisation du lampadaire Robin des Bois au sein des collections du MAMC+, qui sont essentielles à sa compréhension et orienteront les propositions de traitement.

Les objets de design, ne trouvent pas forcément leur valeur dans la rareté. Par exemple, l'iconique chaise « Standard » de Jean Prouvé, éditée en de milliers d'exemplaires, est toujours l'une des plus recherchées par les collectionneurs de design. En revanche, Jacques Bonnot affirme n'avoir jamais eu l'intention de faire une série du lampadaire Robin des bois. Était-ce réellement un choix ? Si une commande avait été passée, le groupe Totem l'aurait-il édité en plusieurs exemplaires ? Quoiqu'il en soit, dans les faits, ce lampadaire n'existe qu'en un seul exemplaire, c'est une pièce unique, et nous pouvons lui attribuer **la valeur de rareté**[88]. Nous pouvons par la même, lui attribuer une **valeur d'authenticité**.

Figure 133 - Vue de l'exposition "Totem, 1980-1987" en 2000.

La **valeur d'usage**[89] soulève plusieurs questions. Il s'agit d'un objet technique, un lampadaire, et un lampadaire remplit une fonction d'éclairage. D'ailleurs, aujourd'hui, l'objet technique peut s'élever au rang d'œuvre d'art[90]. Il a été exposé à deux reprises : en

[88] VERSLOOT, A, 2014, p58 : « Le degré d'exception d'un objet ou d'une collection. »

[89] VERSLOOT, A, 2014, p58 : « Valeurs liées à l'utilisation actuelle réelle d'un élément ou d'une collection. » et DOLFF-BONEKÄMPER, G. (2020) . Valeurs de contemporanéité Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl. Revue de l'art, N° 208(2), 65-73. https://doi.org/10.3917/rda.208.0065 : « La valeur d'usage — une valeur de contemporanéité d'une singulière évidence — détermine selon Riegl la faculté d'un monument à se prêter à des fonctions actuelles dans la vie des hommes. »

[90] https://ggpphilo.wordpress.com/les-diaporamas/

2000, allumé et en 2022, éteint. Dans les deux cas, l'éclairage de l'exposition prenait le pas sur la fonction du lampadaire, il ne remplissait aucune fonction utilitaire et ne répond pas à un besoin. En revanche, pour le lampadaire Robin des bois nous prendrons en compte que la lumière fait partie de l'œuvre. En effet, une vue de l'exposition en 2000 nous montre que le lampadaire renvoie une lumière caractéristique, en triangle inversé, qui répond aux formes du l'objet.

La valeur d'art relative : créée par Riegl[91], cette valeur repose sur l'intention artistique originale de l'œuvre et l'appréciation de ses qualités esthétiques au moment de sa création. En fait, elle est liée aux critères stylistiques dominants à une époque donnée. Pour le Lampadaire Robin des bois, on se réfère aux critères stylistiques des années 80 en France, et plus précisément à Lyon, dans lequel il s'inscrit pleinement : le punk, la culture populaire, la musique, … une grande effervescence culturelle que le MAMC+, comme dit plus tôt, souhaitait valoriser en intégrant les œuvres de Totem à leur collection, et le lampadaire Robin des bois est le reflet de cette direction.

Nous pouvons la relier avec la valeur artistique :

[91] RIEGL, A., Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine / Aloïs Riegl ; traduit et présenté par Jacques Boulet, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2003. p. 15-16 : « « Selon les conceptions modernes, il n'existe par conséquent pas de valeur d'art absolue, mais uniquement une valeur d'art relative, actuelle. En conséquence, la définition du concept de « valeur d'art » doit varier selon le point de vue que l'on adopte. D'après la conception ancienne, une œuvre d'art possède une valeur artistique dans la mesure où elle répond aux exigences d'une esthétique supposée objective, mais n'ayant à ce jour donné lieu à aucune formulation incontestable. D'après la conception moderne, la valeur d'art d'un monument se mesure à la manière dont il satisfait aux exigences du vouloir artistique moderne. »

Valeur artistique[92] : cette valeur est abordée par plusieurs théoriciens de la conservation-restauration. Nous retiendrons les définitions qu'en font Anne Versloot[93], et Barbara Appelbaum[94]. Le Lampadaire Robin des bois se reconnaît dans les définitions que ces deux auteurs en font : d'un côté il est représentatif du travail de Jacques Bonnot et plus largement du Studio Totem au début des années 1980, justifiant sa présence dans les collections du MAMC+ et d'un autre côté il a été créé comme une œuvre d'art, Jacques Bonnot se définissant lui-même comme un designer mais aussi un artiste. Il explique : « Il y a des choses qu'on a faites c'était de l'art pur (...) dans sa globalité, cette période qui n'a pas été très longue, 10 ans, moi je pense c'est plutôt de l'art, mais dans sa globalité pas sur chaque pièce »[95]

[93] VERSLOOT, A., Assessing Museum Collections: Collection Valuation in Six Steps. Amersfoort: Cultural Heritage Agency, 2014, p.58 : « Valeur artistique : Un objet ou une collection possède une valeur artistique s'il témoigne d'une maîtrise artistique, d'une créativité, d'une réalisation technique accomplie ou d'une originalité dans l'idée, la forme ou la fonction. Il peut également être considéré comme ayant une valeur artistique s'il constitue un bon exemple du travail d'un artiste, designer ou architecte en particulier. D'autres critères incluent le degré auquel l'objet ou la collection illustre un style, un design ou un mouvement artistique spécifique. »

[94] APPELBAUM, B., Conservation Treatment Methodology, London, Routledge, 2007, p. 203 : "A été créé à l'origine en tant qu'œuvre d'art ou est maintenant apprécié comme tel."

[95] Voir entretien Jacques Bonnot - Annexe 2.

Figure 134 - De gauche à droite : Frédérick du Chayla, Vincent Lemarchands, Claire Olivès, Jacques Bonnot. Catalogue Totem 1980-1983. | Crédit photo : inconnu.

L'émergence de Totem

La naissance du groupe

Totem est un groupe de designers, qui s'est formé en 1980 à Lyon, et qui s'est installé dans une ancienne boulangerie, dans le quartier de la Croix-Rousse à Lyon. Vincent Lemarchands se rappelle : « Fred l'avait trouvé à la Croix-Rousse. [L'atelier] n'était pas trop cher et était très pratique pour travailler. C'était une ancienne boulangerie dans laquelle le four avait été détruit pour limiter le nombre de boulangeries dans le quartier ».[96] Le lieu a marqué les designers, au point qu'une exposition du groupe en 1983 a été nommée en son hommage : « Totem et le mystère de la vieille boulangerie ».

Le groupe est composé de Jacques Bonnot, Frédérick du Chayla, Claire Olivès et Vincent Lemarchands. L'atelier est devenu un bureau d'étude en 1984, géré par Frédérick du Chayla ; qui existe toujours aujourd'hui au même emplacement, au 51 rue du Bon-Pasteur. Le groupe s'est séparé à la fin des années 1980.

Les membres du groupe Totem se sont rencontrés en 1978 à l'occasion d'un stage de

96 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands.

formation en ébénisterie. Jacques Bonnot et Frédérick du Chayla ont d'abord fondé une entreprise de restauration de mobilier ancien, avant d'être rejoints par Claire Olivès. C'est à la toute fin des années 1970 qu'ils commencent à concevoir et fabriquer leurs premiers meubles, tout en poursuivant leur activité de restaurateurs.

Leurs parcours sont variés : certains ont été formés à l'école Boulle, Claire Olivès raconte : « À 20 ans, j'ai reçu un apprentissage très classique de l'ébénisterie, avec des assemblages à tenons et mortaises. »[97], tandis que Jacques Bonnot, vient de la joaillerie, puis a développé une approche plus orientée vers la menuiserie. Vincent Lemarchands, quant à lui, a effectué de longs stages chez des restaurateurs de meubles anciens avant de rejoindre Totem à la fin de l'année 1979. Il commence par travailler aux côtés de Frédérick du Chayla sur la restauration de meubles, avant d'évoluer vers le design.

Les informations présentées ci-dessous reposent presque exclusivement sur les propos recueillis lors des entretiens menés avec Jacques Bonnot et Vincent Lemarchands et sur la littérature existante, notamment le catalogue de l'exposition « Vivre en couleurs [98]» où les membres du groupe sont cités à de nombreuses reprises. J'ai fait le choix de ne pas m'appuyer sur d'autres ouvrages ou articles de magazines — sauf pour confirmer certaines dates ou noms.. En effet, au cours de ces entretiens (Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot et Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands), j'ai constaté que les designers remettaient souvent en question les étiquettes et qualificatifs qui leur étaient attribués. Jeunes à l'époque, tout en revendiquant une identité qui leur était propre, ils ont parfois consenti d'être assimilés à certains mouvements, sans réelle conviction. Ainsi, la description de l'esprit de Totem qui suit se fonde principalement sur leurs propres paroles, tantôt contradictoires, tantôt en parfait accord. N'ayant pu recueillir les témoignages de Claire Olivès et de Frédérick du Chayla, il est important de souligner que cette description présente certaines limites de point de vue et ne reflète donc peut-être qu'une partie de la réalité du groupe Totem.

97 Claire Olivès, Claire Olivès Design., https://claireolivesdesign.com/about. WEB. Consulté le 24/02/25.

[98] Vivre en couleur

Totem signifie « rassembleur » : une production homogène mais des cultures différentes.

Les membres du groupe Totem possèdent des sensibilités culturelles variées qui nourrissent leur travail. Jacques Bonnot, imprégné d'une forte culture visuelle, est également photographe et très engagé sur le plan militant. Vincent Lemarchands, quant à lui, se distingue par une approche marquée par sa culture scientifique. Frédérick du Chayla est profondément influencé par la musique, en particulier le rock et la musique expérimentale. Enfin, Claire Olivès puise son inspiration dans une culture visuelle et méditerranéenne riche, qui transparaît dans son travail. Il s'agissait alors, pour les membres du groupe de trouver un langage visuel commun, à leur image et à l'image de leur génération, et notamment à travers le retour à la couleur et des formes.

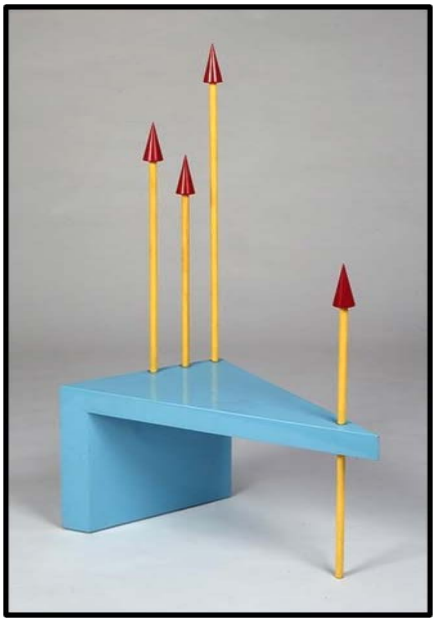


Figure 135 - Jacques Bonnot, Tabouret Jupiter, 1982

Des designers avec leur culture propre et leurs références propres, mais aussi une culture commune puisqu'ils baignaient dans l'effervescence lyonnaise des années 1980. Jacques Bonnot dit : « J'ai vécu des choses assez incroyables dans le théâtre et dans la musique, et eux, du côté du rock. On a mixé un peu tout ça et je pense que pour nous, ça a été très riche. » et ajoute qu'à Lyon, à cette époque « « Il y avait les Anglais, les punks… Claire était un peu punk, moi, j'étais à cheval entre le grunge et le hippie. », pour conclure en affirmant que « c'était notre culture, le rock. » Vincent Lemarchands qualifie les membres de Totem « d'ébénistes-punk », dont les créations parlent de « cul, de violence, de mort… »[99] et qui étaient très inspirés par le mouvement contestataire de l'époque.

99 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

Selon Jacques Beauffet, « le style totem est né d'un concours d'individualités qui tiennent à préserver leurs caractères distinctifs et à accroître la spécificité de leurs apports »[100]. Les meubles étaient signés Totem et parfois signés de leurs noms respectifs. Quand les quatre designers travaillent sur un projet commun c'est toujours sous la forme du jeu : un jeu de combinaison ou même le jeu du cadavre exquis. Par exemple, ils reçoivent en 1982 une commande du restaurant Le Petit Faucheux à Tours. Ils conçoivent chacun une forme, choisissent une couleur de laque et par un jeu de combinaison ils obtiennent toute une série de mobilier, composé de pièces uniques. Pour la « Table Totem Exquis » chaque pied est conçu par un designer, et les quatre pieds sont réunis par un plateau en pierre calcaire.

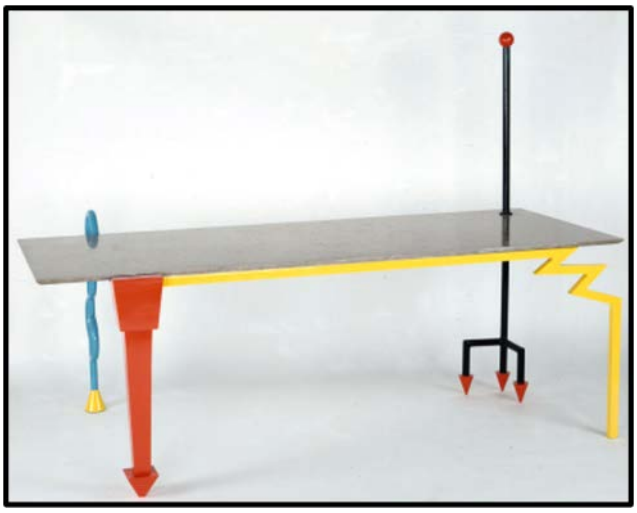


Figure 136 - Totem, Table Totem Exquis, 1982

[100] Vivre en couleur

Le style Totem

Un style inscrit dans les années 80.

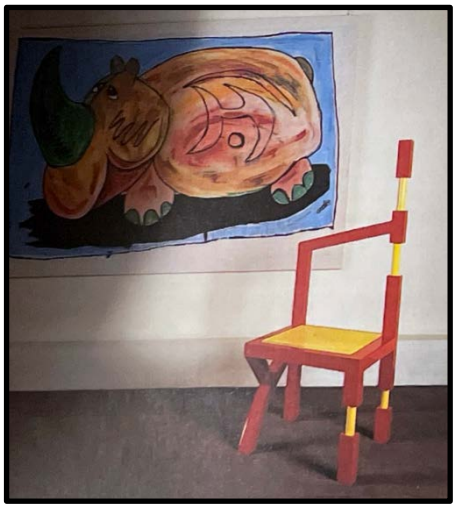


Figure 137 - Photo de l'exposition "La figuration libre dans ses meubles" à la Galerie Beaubourg. On y voit le chaise "Punto y coma" à côté d'une peinture de Robert Combas : "Rhinocéros, 1957.

Les membres du groupe s'intègrent dans un renouveau des années 1980 après les années 1970 qui tournaient autour de l'abstraction, de l'art conceptuel ou encore minimal. Jacques Bonnot explique : « Dans les années 70, tout ça s'éteint beaucoup, devient très rationnel, très triste. »[101] Vincent Lemarchands ajoute « Un, la couleur : on prend. Deux, la figuration ou la narration : on prend aussi. (...) Et on veut développer des choses qui permettent de situer les objets dans leur époque (...) on revient à des personnages, à des figures, à toute cette nécessité de raconter des choses »[102]. Et en effet, dès le début des années 1980, le groupe Totem participe à une exposition dans la Galerie Beaubourg à Paris, aux côtés de Robert Combas et Hervé Di Rosa, qui appartiennent au mouvement de la Nouvelle Figuration.

Une production variée et des jeux de saturation

Certaines productions du groupe Totem ont réellement marqué le design français, et notamment des pièces de mobilier datées du début du groupe, comme la « Table Zig-Zag » ou le « Tabouret Jupiter » mais il est important de remarquer leur production est très variée et sans frontière : objets, vidéo, installations, joaillerie, textile, motifs décoratifs...

L'esprit Totem s'exprime bien dans un album qu'ils ont auto-édité en 1983, « L'ile bleue », qui

101 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

102 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

rappelle le format Fanzine, dans lequel cohabitent des petites histoires écrites par chacun, un article de journaliste, des plans d'installations et même un projet refusé.

Jacques Bonnot explique : « Moi, je crois qu'on se rapprochait beaucoup plus de ce qui existait [en Grande-Bretagne], l'Art and Crafts, des artisans qui font des pièces uniques, qui ont des formes parfois un peu bizarres, mais c'était très beau. Et ce mouvement n'existait pas en France. »[103].

Figure 138 - Ensemble de 4 figures - Intérieur, 1984, pour l'exposition l'Île bleue.

L'Art and Crafts, en français « Art et artisanat » est un mouvement qui décloisonne les disciplines, comme l'architecture, les arts-décoratifs et la peinture dès les années 1860. Comme les artistes-artisans de l'Art and Crafts, les designers de Totem opèrent une fusion de l'art, de l'artisanat et de l'ornement. Tapisseries, mobilier, vases… Tous les domaines sont touchés. Michel Wlassikoff explique : « [Ce mouvement] appelle à la mobilisation de tous les arts pour constituer une alternative aux productions industrielles. »[104]. Les membres de Totem ont collaboré avec des céramistes, en ont appris les techniques, se sont intéressés aux motifs, et Claire Olivès était particulièrement intéressée par le textile, ils ont d'ailleurs eu l'occasion de collaborer avec un soyeux lyonnais. La joaillerie était aussi de leur ressort, par exemple Jacques Bonnot va bientôt faire don au MAMC+ d'une boucle d'oreille qu'il a créée.

[103] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot.

[104] WLASSIKOFF, M., « affiche », https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/affiche#c94158. WEB.

Cette fusion des disciplines se manifeste dans leurs expositions. Par exemple, lors de l'exposition L'Île bleue en 1984, Totem conçoit une mise en scène où le mobilier dialogue avec des bannières peintes. Une performance de la danseuse et chorégraphe Christine Graz y est également présentée. D'autres performances ont eu lieu, notamment à la Galerie Arrivetz à Lyon en 1982.

Figure 139 - Photographie de la performance Lasdasa chez Arrivetz, Lyon, 1982, où l'on voit du mobilier Totem en arrière-plan.

La provocation

Les membres de Totem ne se sont « jamais pris pour des designers très sérieux »[105] d'après Jacques Bonnot, et il ajoute que « Les gens à Paris qui s'occupaient de design pensaient qu'(ils) étaient de gros rigolos. ». Selon Vincent Lemarchands, le groupe Totem se plaçait régulièrement dans le registre de la provocation : « On est un petit peu des sales gosses »[106]. Cette provocation s'exprime de plusieurs manières :

« Un objet peut être créé ou consommé dans une démarche exclusivement affective. Si nous baptisons un objet « vase », ce n'est pas tres important que ce soit un vase. Son intérêt réside dans sa plastique, dans ce qu'il représente. On peut le mettre sur une cheminée ou sur une console, l'adopter comme un petit animal familier et ceci sans modifier fondamentalement son intérieur ou son comportement (.) dans ce cas, l'acte de consommer est totalement et exclusivement affectif, mais celui de le créer aussi. Cela n'implique rien de définitif, toutes les ambiguïtés y sont permises parce que la fonction n'est pas déterminante dans l'acte d'achat ni dans la consommation »

Figure 140 - Studio Totem, texte pour le catalogue d'exposition "Vivre en couleurs", 1985.

105 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

106 Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

Figure 141 - Frédérick du Chayla, Horloge, collection Lilas, 1986

- La critique du mobilier bourgeois : leur formation et leur expérience d'ébéniste leur procurent une très bonne connaissance du mobilier traditionnel ancien. D'ailleurs, les premiers meubles du groupe sont estampillés « **Totem.** », une tradition ancienne dans le monde de l'ébénisterie. Les pièces ont toujours des proportions réglementaires, en adéquation avec le mobilier traditionnel. Vincent Lemarchands évoque la chaise « Gamète » : « L'assise est à une hauteur de 42,5 cm, le dossier a une inclinaison de 12,5° par rapport à l'horizontale. La pastille qui est dans le dossier (...) est à une hauteur réglementaire (...) C'est un mobilier qu'on a réalisé uniquement pour être dans les clous », néanmoins : « L'assise est particulièrement inconfortable. (...) On a utilisé les références d'ergonomie pour réaliser quelque chose d'inconfortable ». Jacques Bonnot parle d'une chaise disparue : « 43 cm de haut, 3° en inclinaison du dossier. Les proportions sont les bonnes. C'est presque toujours possible de s'asseoir dessus, mais peut-être pas longtemps »[107]. Totem ne rejette pas le fonctionnalisme, ils jouent avec et y ajoutent surtout une fonctionnalité symbolique. Une de leurs dernières expositions présente le « Salon Lilas », composé d'un ensemble de meubles. Encore une fois, il s'agit d'une critique du mobilier bourgeois, illustrée par une horloge au design imposant et traditionnel, dont l'heure se lit non pas sur un cadran, mais sur son balancier au mouvement aléatoire.

Figure 142 - Jacques Bonnot, Table, 1987

-La dangerosité des objets : Si les créations de Totem évoquent la violence, la

107 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

provocation, cela s'exprime aussi dans leur utilisation. Les deux designers interrogés n'hésitent pas à dire qu'ils fabriquaient volontairement du mobilier inconfortable, mais aussi dangereux : « Une chaise que j'avais faite, un peu constructiviste. On pouvait à peine s'asseoir dessus, c'était dangereux » ou encore, à propos de la « Table Totem Exquis » : « On peut se piquer sur un truc, et à chaque fois, il y en a un autre sur lequel se cogner. Enfin, ce qui nous intéressait, c'étaient plutôt les accidents qui pouvaient naître des objets plutôt que les services qu'on pouvait rendre. »[108].

Totem : de l'émergence à la maturité.

Comment qualifier la production Totem ?

Tout au long de la vie de Totem, la production a été majoritairement réalisée « tout-à-la-main ». Jacques Beauffet explique : « Leur production était véritablement artisanale, ils avaient un atelier où ils fabriquaient eux-mêmes les pièces qu'ils concevaient (...) Parmi leurs créations, quelques pièces, des collections de luminaires, furent éditées mais la plupart des pièces ont été réalisées en très petits nombres, et certaines n'ont même jamais quitté le stade du prototype. Nous étions donc très loin de la production sérielle. »[109].

Les entretiens menés avec Jacques Bonnot et Vincent Lemarchand révèlent des propos parfois contradictoires, tant sur la qualification de leur production que sur leur volonté d'industrialisation.

Par exemple, ils ont souvent été classés dans les années 1980 entre art et design, et ils n'ont jamais réellement clarifié les choses à ce moment-là. Jacques Bonnot dit aujourd'hui à propos de la production Totem dit : « Je pense que c'est plutôt de l'art, moi. Mais sur la globalité,

[108] Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

[109] Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet.

pas sur chaque pièce. »[110] et rajoute qu'ils s'apparenteraient plutôt au mouvement Art and Crafts, comme expliqué plus tôt. Vincent Lemarchands dit, à propos de cette qualification entre art et design : « C'était une manière de nous marginaliser, je pense. Dire "Vous êtes entre art et design", ça voulait dire grosso modo : "Vous êtes hors-jeu.". »[111].

La volonté d'industrialisation existe depuis les débuts de Totem, comme en témoigne leur participation à l'exposition du VIA[112] en 1983 ; néanmoins, dans la première partie de la vie du groupe, la spontanéité et l'urgence de créer primaient sur la stratégie. Jacques Bonnot dit sobrement : « On a dit qu'ils étaient limités à 30 exemplaires parce que c'est le truc fiscal, mais on n'est jamais arrivé jusque-là, je pense. » Il ajoute : « Parce qu'on a été parfois contactés par, très peu d'ailleurs, quelques industriels qui nous ont demandé de dessiner des trucs pour la série, avec les contraintes de la série. » La contrainte liée à l'industrialisation de leur production est une notion forte chez Totem. Comme le souligne Vincent Lemarchand, le groupe a commencé à déléguer l'étape de la peinture à un laqueur professionnel, la société VIPAM : « On est passé d'une production interne autonome à une production externe avec la maîtrise d'entreprises extérieures. » Il ajoute : « On perdait un peu d'autonomie (...) quelque chose que l'on faisait instantanément dans la nuit, à la main, chez nous, il fallait le faire en plusieurs jours (...) il fallait payer, donc parfois on simplifiait pour que ça coûte moins cher. » Il parle d'une « forme de dépendance ». Il conclut enfin qu'avoir son propre atelier, pouvoir tout faire en interne, est une vision optimiste, mais qui a au moins « le mérite de la liberté ». Pourtant, Vincent Lemarchand exprime une déception face au manque d'intérêt des industriels pour leur travail, ce qui suggère qu'ils auraient souhaité franchir ce cap : « Pour le reste, nous n'avons eu aucun soutien d'industriel. Jamais un industriel n'est venu nous voir en disant : "Ce que vous faites, c'est nul, mais c'est intéressant." » Il ajoute : « Tant qu'on n'avait pas affaire à des industriels, pourquoi aurait-on été dans le fonctionnel ? Ce n'est pas notre langage. Nous n'avions pas à faire des meubles ceci ou cela. (...) On n'allait pas faire du mobilier industriel avant d'avoir les industries. ». Un

[110] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot

[111] Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands

[112] Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement

autre exemple significatif : au début des années 1980, Totem a refusé « un petit peu par bravade »[113] de collaborer avec Memphis pour leur deuxième collection. Il semblerait que cette décision ait fait débat dans le groupe, mais la volonté de conserver leur liberté et leur spontanéité l'a emporté. Vincent Lemarchands dit : « Comme on était très jeune encore, on n'a pas bien réalisé la chose, je pense ».

Et en effet, il apparaît que la production de Totem se divise en deux périodes distinctes : les débuts du groupe et sa maturité. Comprendre l'évolution de Totem au fil des années 1980 est essentiel pour appréhender pleinement leur production.

Les débuts :

Comme nous l'avons vu, le mobilier emblématique de Totem date des débuts du groupe. Caractérisé par des formes aiguës et des couleurs vives, il incarne les éléments distinctifs déjà évoqués : provocation, figuration, culture rock… Les premières années de Totem, qui s'achèvent en 1984 avec la création d'un bureau d'étude, « Studio Totem », sont marquées par une urgence de créer qui l'emporte sur toute stratégie. Le groupe privilégie une production artisanale au sein de ses propres ateliers, se montrant réticent à déléguer certaines étapes à d'autres entreprises et peinant ainsi à rendre sa production plus autonome. Ils refusent également des collaborations avec des designers emblématiques des années 1980, comme Memphis. Plutôt que d'externaliser, ses membres choisissent par exemple d'acquérir de nouvelles compétences, comme ce fut le cas lorsqu'ils se sont initiés à la céramique. Durant ses cinq premières années, Totem générait peu de revenus — « pas grand-chose », selon Jacques Bonnot. En parallèle de leur activité de designers, ils continuaient donc à exercer leur métier de restaurateurs de meubles.

[113] Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands.

La maturité :

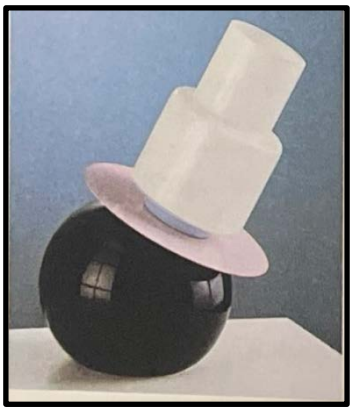


Figure 143 - Studio Totem, lampe pour le fabricant D'Albret, 1984.

En 1984, le groupe Totem se structure en SARL et devient un bureau d'études, marquant ainsi son passage à une phase de maturité. Il abandonne alors la restauration de meubles anciens pour se consacrer pleinement au design et à l'architecture intérieure. Jacques Beauffet explique dans Vivre en couleurs que cette évolution répond à une nécessité économique et traduit leur volonté de « rentrer dans le rang »[114]. Cette nouvelle orientation est également à l'origine des premières dissensions au sein du groupe.

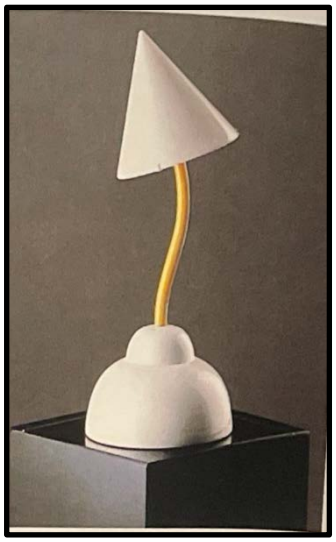


Figure 145 - Studio Totem, Jacques Bonnot, lampe "Cupidon" pour Drimmer, 1983.

Figure 145 - Studio Totem, collection Grenade, 1984.

À partir de 1985, ils arrêtent la production de leurs créations antérieures, et entrent dans un nouveau registre. La volonté d'industrialisation s'exprime de façon plus claire et structurée : ils créent une série de luminaires pour le fabricant D'Albret (Drimmer), en 1984 et sortent la collection Grenade, également en 1984, qui n'est pas éditée en série limitée. Totem montre dans

[114] Vivre en couleur

ces deux collections des formes plus épurées et des couleurs plus sobres. Ils participent également à l'exposition « Vivre en couleurs » de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, qui envisage alors de proposer une gamme d'objets dans le domaine des arts de la table. Pour cette exposition ils proposent six objets, des pièces raffinées, épurées et dans lesquelles le jeu sur la couleur est remplacé par un jeu sur les matières. Ces pièces ne sont pour autant pas dénuées d'humour. Une collaboration avec Alchymia était envisagée en 1986, mais le projet n'aboutit pas en raison de la séparation des membres de Totem. La collection « Lila » est la dernière du groupe encore réuni, et fait l'objet de l'exposition « Totem est de retour » à la galerie Naotu à Paris en janvier 1986. Frédérick du Chayla dira : « elle est nourrie de tout ce que nous avions fait jusque-là, de notre culture contemporaine et personnelle. Nous avions par ailleurs envie de répondre au design « sérieux » noir-gris-blanc de l'époque en jouant sur la monochromie proche du gris et de la couleur lila. »[115].

En 1986, l'expertise du Studio Totem est sollicitée en tant que consultants auprès de l'architecte Didier Guichard pour l'aménagement du Musée de Saint-Étienne, qui ouvrira ses portes en 1987. Leur contribution s'étend à la création d'une gamme complète de mobilier, comprenant des sièges et des tables pour la bibliothèque, le café et les salles d'exposition. Ils interviennent également dans l'aménagement du hall d'accueil et des espaces extérieurs. Leur rôle ne se limite pas à l'agencement : ils conçoivent l'identité visuelle de

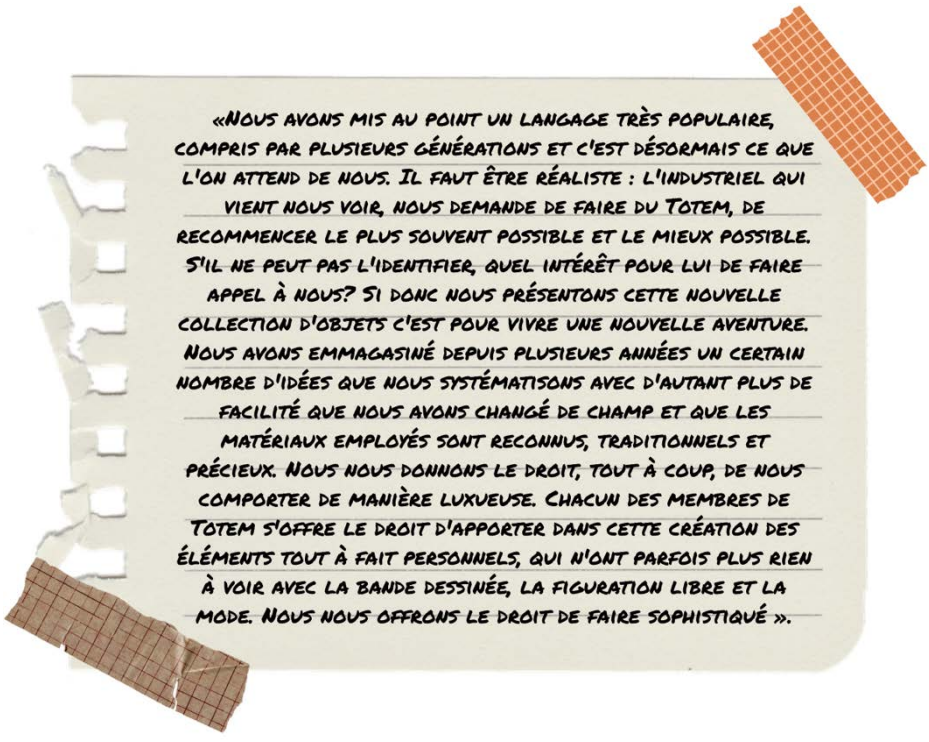

«Nous avons mis au point un langage très populaire, compris par plusieurs générations et c'est désormais ce que l'on attend de nous. Il faut être réaliste : l'industriel qui vient nous voir, nous demande de faire du Totem, de recommencer le plus souvent possible et le mieux possible. S'il ne peut pas l'identifier, quel intérêt pour lui de faire appel à nous? Si donc nous présentons cette nouvelle collection d'objets c'est pour vivre une nouvelle aventure. Nous avons emmagasiné depuis plusieurs années un certain nombre d'idées que nous systématisons avec d'autant plus de facilité que nous avons changé de champ et que les matériaux employés sont reconnus, traditionnels et précieux. Nous nous donnons le droit, tout à coup, de nous comporter de manière luxueuse. Chacun des membres de Totem s'offre le droit d'apporter dans cette création des éléments tout à fait personnels, qui n'ont parfois plus rien à voir avec la bande dessinée, la figuration libre et la mode. Nous nous offrons le droit de faire sophistiqué ».

Figure 146 - - Studio Totem, texte pour le catalogue d'exposition "Vivre en couleurs", 1985.

[115] Vivre en couleurs

l'institution, en créant des motifs pour les portes, les sachets et d'autres supports. Enfin, ils participent activement à la conception du second œuvre, en apportant leur vision sur l'éclairage, les garde-corps et d'autres éléments essentiels.

Figure 149 - Vue du hall d'entrée du Musée d'art moderne et contemporain, 1987.

Figure 149 - Studio Totem, chaise Manitoba pour le Musée d'art moderne et contemporain, 1987.

Figure 149 - Studio Totem, poignée de porte pour le Musée d'art moderne et contemporain, 1987

SYNTHÈSE : PLACE DU LAMPADAIRE ROBIN DES BOIS DANS LA PRODUCTION TOTEM

Le lampadaire Robin des bois, créé en 1981 ou 1982, correspond à la première période du groupe Totem et en revêt toutes les qualités : une fabrication spontanée, sans dessin préparatoire, en une nuit dans l'atelier du groupe Totem. Une production « tout-à-la-main » qui n'aurait jamais été imaginée en série. Les couleurs sont vives et tranchées, les angles sont aigus et le lampadaire incarne, avec son bec très pointu, cette « dangerosité » caractéristique des objets du groupe dans la première moitié des années 1980.

VALEURS DÉGAGÉES : LE LAMPADAIRE DANS LA PRODUCTION TOTEM

Resituer et comprendre le lampadaire à travers la production de Totem nous permet d'en dégager deux valeurs principales, qui sont essentiels à la formulation des propositions de traitement à venir.

Pour les mêmes raisons qu'exprimées plus tôt (page 102 – Valeurs dégagées - MAMC+), nous pouvons lui attribuer une **valeur d'usage**. En effet, Jacques Bonnot explique que le lampadaire, même si c'était de pour courtes durées, a été en fonctionnement au sein de l'atelier : « Moi, je mettais des petites ampoules, juste pour que ça éclaire un peu. (...) je ne l'ai jamais allumé longtemps.... »[116]. Et effectivement, des traces d'usage sont visibles, notamment la zone brûlée à l'intérieur du bec.

Nous avons déjà évoqué **la valeur d'art relative**[117], qu'il est tout à fait pertinent de mentionner une nouvelle fois ici. Une citation de Frédérick du Chayla illustre d'ailleurs parfaitement cette idée : « Chaque meuble est un signe, une calligraphie des années 80, c'est aussi une réaction à la crise. (...) le meuble devient une star. Il frime un peu. Et comme une star, il est voué sans doute à une gloire éphémère. Dans trois mois ou dans 5 ans, le contexte changera, et il sonnera peut-être faux. Après tout c'est un objet. Et un objet peut mourir. »[118]

Le lampadaire Robin des Bois est également un objet **d'artisanat**. Comme mentionné précédemment, les designers de Totem sont aussi restaurateurs de meubles, ébénistes ou menuisiers, et possèdent un savoir-faire artisanal affirmé. Leur maîtrise leur permet de concevoir des objets aux assemblages complexes, relevant notamment de l'ébénisterie. Par ailleurs,

---

[116] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot.

[117] Riegl. Cette valeur repose sur l'intention artistique originale de l'œuvre et l'appréciation de ses qualités esthétiques au moment de sa création. En fait, elle est liée aux critères stylistiques dominants à une époque donnée.

[118] Fréderick du Chayla dans le Catalogue d'exposition « Vivre en couleurs ».

Jacques Bonnot s'est particulièrement intéressé aux laques chinoises et a cherché à en reproduire l'effet en adaptant la technique avec des peintures synthétiques. Le lampadaire Robin des Bois incarne ainsi l'ensemble de ces compétences et savoir-faire.

PARTIE 5 - DIAGNOSTIC, PRONOSTIC, PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'OBJET

BREF RAPPEL DU CONSTAT D'ÉTAT

État sanitaire :

Bon. Aucun trou d'envol, aucune moisissure

Défauts de mise en œuvre :

Coulures, défauts de peinture, instabilité du pied.

Anciennes restaurations :

Ancienne retouche, trace d'essuyage, changement de l'ampoule.

Altérations généralisées :

Empoussièrement, encrassement, rayures, taches, empreintes de doigts,

Altérations du support :

Zone brûlée, fissures, soulèvements du placage, lacunes, enfoncements.

Altérations de la couche picturale :

Écailles, craquelures, lacunes de la couche de préparation, lacunes de la couche de peinture, frottements, rayures, cloques.

Autres altérations :

Dépôts de surface, rouille, noircissement du verre, très gros encrassement du fil.

L'identification de l'origine des altérations est essentielle pour comprendre l'objet et formuler des propositions de traitement respectueuses de son histoire. Nous verrons dans cette partie que les altérations sont causées par de multiples facteurs, parfois accumulés, qui sont décrits ci-dessous :

Un manque de finition : *Défaut de stabilité de l'œuvre, défaut de peinture, coulures, tâches.*

En effet, l'artiste ayant réalisé l'œuvre très rapidement admet lui-même n'avoir accordé que peu

d'importance aux finitions : « un truc qu'on fait vite fait quoi. »[119]

Un défaut d'utilisation : *Brûlure, perte de matière.*
Une ampoule non adaptée, trop puissante, a pu être utilisée, ou le lampadaire a été utilisé de façon prolongée. Jacques Bonnot explique : « Je mettais de petites ampoules, juste pour que ça éclaire un peu. De mémoire, c'était un truc plus petit. Moi, je ne l'ai jamais allumé longtemps. »[120]

Les altérations dues à un accident : *Rayures, fissures, lacunes du stratifié, perte de matière picturale, frottements.*
Le manque de stabilité de l'objet est peut-être responsable d'une chute : la lacune du bec est l'altération la plus flagrante, mais une chute a également pu causer les altérations décrites plus tôt.

Les altérations dues au vieillissement des matériaux : *fissures du stratifié, craquelures de la peinture.*
Les matériaux vieillissent et le bois bouge dans le temps, certaines fissures du stratifiées pourraient s'expliquer de cette manière, ainsi que les craquelures de la couche picturale.

Les altérations dues à une mauvaise manipulation : *Griffures, fissures, rayures, frottements, lacunes de la couche picturale, enfoncements, taches.*
L'objet a été conservé pendant des années dans l'atelier Totem ; il a probablement été manipulé maintes fois pour être déplacé, de façon plus ou moins précautionneuse. La vie d'atelier, les éclaboussures et les mains sales pourraient aussi expliquer les différentes tâches, de toutes les couleurs et de toutes origines, présentes sur toute la surface de l'objet. Il a également été manipulé à plusieurs reprises, parmi lesquels : le don au musée et lors de deux expositions.

Les altérations dues à un de mauvaises conditions de conservation : *Griffures, rayures, frottements, lacune de la couche picturale, enfoncements, taches, empoussièrement et encrassement.*

---

119 Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot
120 Ibid

L'objet a d'abord été conservé dans l'atelier Totem, exposé aux conditions d'un atelier d'ébénisterie (poussière, dépôts…), avant d'être stocké de façon peu soigneuse dans un dépôt à l'arrière de l'atelier — « Il est resté dans les dépôts (…) une espèce de hangar pourri où on entassait des trucs » —, ce qui a probablement contribué à certaines des altérations décrites plus tôt.

Un constat d'état détaillé, avec localisation précise de chaque altération est visible en Annexe 1.

SYNTHÈSE DU PRONOSTIC

Pour résumer, le constat d'état du Lampadaire Robin des bois ainsi que son histoire a révélé que l'œuvre présente différents types d'altérations : des « **défauts de mise en œuvre** », des « **anciennes campagnes de restauration** », mais aussi « **des altérations évolutives accélérées par les agents extérieurs** », « **altération non évolutives** », et enfin des « **altérations non évolutives pouvant altérer la compréhension de l'objet par le public** ». Nous pouvons établir la liste suivante, où la même altération peut apparaître dans différentes « catégories ».

- Défauts de mise en œuvre : *Instabilité de l'objet, coulures, défauts de peinture*.
Ces défauts, quand ils ne mettent pas en danger l'objet et le public (instabilité) sont essentielles à la compréhension de du lampadaire. Ils témoignent de la spontanéité et de l'urgence de créer de l'artiste.

- **Anciennes campagnes de restauration** : *retouche, changement de l'ampoule, traces de nettoyage*.

- Altérations non évolutives : *empoussièrement et encrassement, rayures, taches, enfoncements, traces de chaleur, cloques, lacunes de la couche de peinture, frottements, rayures, dépôts de surface, noircissement du verre*.

- Altérations non évolutives accélérées par des agents extérieurs, notamment la manipulation de l'objet : *Instabilité de l'objet, brûlure du bois, fissures, soulèvements du placage,*

écailles de la couche picturale, craquelures de la couche picturale, lacunes de la couche de préparation, corrosion.

En l'état, ces altérations ne progresseront pas. Toutefois, la manipulation de l'objet (déplacement, exposition, etc.) risque d'aggraver son état. Il est donc essentiel de les stabiliser afin de prévenir toute altération supplémentaire ou perte de matière.

- **Altérations non évolutives pouvant altérer la réception de l'objet par le public** : *empoussièrement et encrassement, lacune du bec, traces de nettoyages, traces de doigts, non-fonctionnement du lampadaire, lacunes de la couche picturale*.

Ces altérations sont stables et ne mettent pas en danger l'objet dans le futur, néanmoins elles nuisent considérablement à la compréhension de l'objet. D'une part, toute modification de la brillance de la surface altère le travail de Jacques Bonnot sur les laques, compromettant ainsi l'effet recherché par l'artiste. D'autre part, la lacune du bec altère véritablement le message véhiculé par le lampadaire : d'abord, Jacques Bonnot, pour décrire l'objet dit « le bec pointu du chapeau du moyen-âge »[121], puis la dangerosité de l'objet est effacée : « les objets du studio Totem sont conçus pour être dangereux (...) nous anticipions même les accidents qui pourraient avoir lieu »[122]. Enfin, l'absence de fonctionnement de l'éclairage prive l'objet d'une dimension essentielle de son message, la lumière faisant pleinement partie de sa conception.

[121] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot.

[122] Annexe 4 – Entretien avec Vincent Lemarchands.

DISCUSSIONS QUI ORIENTENT LES PROPOSITIONS DE TRAITEMENT

Rappel des valeurs

Les analyses précédentes (« Valeurs dégagées – MAMC+ » et « Valeurs dégagées – Totem ») mettent en évidence plusieurs valeurs importantes : la valeur artistique, la valeur d'art relative, la valeur d'authenticité, la valeur de rareté, la valeur d'usage et la valeur artisanale.

Valeurs essentielles

Parmi ces valeurs, notre priorité est de restaurer la **valeur d'usage** de l'objet, car la lumière fait partie intégrante de l'œuvre. Nous souhaitons également rétablir **sa valeur artistique et esthétique** dans le but de respecter l'intention de Jacques Bonnot et plus largement du Studio Totem, notamment à travers ses formes aiguisées et ses peintures harmonieuses, vives et brillantes.

Questions posées par l'objet

L'objet présente de nombreuses altérations non évolutives, mais dont la dégradation est accélérée par des facteurs extérieurs, comme la manipulation. Ces altérations, bien qu'elles ne compromettent pas immédiatement la perception de l'œuvre par le public, nécessitent néanmoins une intervention pour éviter toute dégradation supplémentaire.

Certaines altérations, comme les lacunes de la couche picturale ne menacent pas directement l'intégrité de l'objet, mais peuvent être jugées esthétiquement gênantes en rompant l'harmonie de l'objet. Il conviendra donc de décider si une intervention sur ces éléments est souhaitable.

Certaines altérations, comme les taches / taches de peinture montrant des empreintes de peuvent être également jugée esthétiquement gênantes, mais peuvent être aussi considérées comme témoin de la vie de l'objet dans un atelier d'ébénisterie, avec les désordres que cela cause.

Questions soulevées par une remise en fonctionnement du lampadaire Robin des bois.

Etude comparée : Vitra Design Museum, Musée des Arts Décoratifs, Centre Pompidou.

La question de la remise en fonctionnement du lampadaire Robin des Bois nécessite une attention particulière. Afin d'éclairer notre décision — remettre ou non en fonctionnement ce luminaire, et si oui, selon quelles modalités — nous avons choisi de mener une première étude comparative. Nous avons ensuite approfondi la question de l'obsolescence des œuvres technologiques, et la manière dont elle s'applique au lampadaire Robin des Bois. Enfin, nous détaillerons le travail à réaliser sur la lumière en cas de remise en fonctionnement du luminaire.

Cette étude portera sur la présentation des luminaires dans plusieurs institutions reconnues : le Musée des Arts Décoratifs à Paris, le Vitra Design Museum à Weil-am-Rhein, ainsi qu'au Centre Pompidou à Paris. Ces musées ont été sélectionnés en raison de l'importance de leurs collections d'objets de design, ainsi que pour leur accessibilité. Nous avons sollicité les responsables de collections du Musée des Arts Décoratifs et du Vitra Design Museum, mais n'avons pas obtenu de réponse à ce jour. Nous nous baserons donc sur les observations réalisées lors de nos visites des expositions. En revanche, nous avons pu échanger avec Marc Mameaux, électromécanicien au Centre Pompidou, qui a apporté des éléments précieux à notre réflexion. Enfin, Pascal Cuisinier, galeriste spécialisé dans les luminaires, a également été sollicité et interrogé dans le cadre de cette étude.

Vitra Design Museum

Le Vitra Design Museum sélectionne pour ses expositions temporaires une série d'objets réunis autour d'une thématique spécifique. Depuis mai 2024, l'exposition Science-Fiction Design: *From Space Age to Metaverse* est présentée et se poursuivra jusqu'en mai 2025. Les pièces exposées sont directement liées au thème : des créations de designers inspirés par la science-fiction et par des visions imaginaires du futur. L'exposition, scénographiée par le designer Andrés

Reisinger, rassemble aussi bien des œuvres emblématiques des années 1960-1970 que des créations contemporaines.

Qu'observe-t-on ?

Dans un premier temps, nous observons que quatre luminaires sont présentés dans cette exposition. Deux d'entre eux sont présentés allumés (Galaxy de Charles & Ray Eames, un modèle conçu en 1949 mais produit en 2023 et la lampe King Sun modèle 4045/5 de Gae Aulenti, datant de 1967), les deux autres sont présentés éteint (la lampe Super Guppy de 1987 et le lampadaire de Gio Ponti de 1957). Nous n'avons pas pu examiner en détail le câblage de chaque luminaire ; néanmoins, nous avons observé que le lampadaire de Ponti est équipé d'un fil d'alimentation, roulé à côté, d'apparence plutôt ancienne.

Figure 153 - EAMES, C.&R, "Galaxy" (1949), 2023.

Figure 153- AULENTI, G., "King sun" modèle 4045/5, 1967.

Figure 153 - Détail, PONTI, G., Lampadaire, 1957.

Figure 153 - PONTI, G., Lampadaire, 1957.

Que peut-on tirer de l'observation ?

Nous pourrions penser que la question de mise aux normes et de sécurité peut déterminer ou non l'exposition de luminaire allumé ou éteint. En effet, un luminaire récent, de Charles et Ray Eames, édité en 2023 est présenté allumé, tandis que deux luminaires plus anciens, celui de Ponti (1957) et Aulenti (1967) sont présentés éteints. En revanche, le modèle King Sun, de 1967, est lui présenté allumé (on le branché à une rallonge, au dernier étage de l'étagère).

Musée des Arts Décoratifs

Les collections permanentes du Musée des Arts Décoratifs (MAD) présentent les objets de design tantôt selon une organisation chronologique ou thématique, tantôt par typologie d'objet. Les pièces sont parfois mises en scène en résonance avec d'autres objets de design, tandis qu'elles sont parfois exposées selon une approche plus classique, en « galerie », similaire à celle observée au Vitra Design Museum.

Qu'observe-t-on ?

Comme au Vitra Design Museum, bien que le nombre de luminaires exposés soit ici bien plus important, ils sont présentés tantôt allumés, tantôt éteints — la majorité étant éteinte.

Ci-dessous, un extrait d'échange avec un gardien de salle du Musée des Arts Décoratifs, permettant de confirmer nos observations :

> *« — Je me demandais si les luminaires étaient parfois allumés ?*
> *— Ah non non, eux, ils ne sont jamais allumés.*
> *— Savez-vous pourquoi ?*
> *— Ah, mais ce ne sont pas des luminaires.*
> *— Ce ne sont pas des luminaires ?*
> *— Si, ce sont des luminaires, mais ici ils font partie du décor. En tout cas, non, ils ne sont jamais allumés. »*

La plupart des luminaires, lorsqu'ils sont éteints, présentent leurs fils d'aspect ancien, enroulés à leur côté, comme nous pouvons l'observer sur la Lampe Pipistrello de Gae Aulenti (1965), la lampe de bureau Antony de Serge Mouille (1955) ou encore le Lampadaire Terminus d'Ettore Sottsass (1982). On remarque que les seuls luminaires présentés allumés sont des luminaires récents comme la Lampe Tutu 2.0 et Thabisa Mjo, datée et 2018 et l'Installation S de Muller et Van Severen, datée de 2011.

Figure 160 - Vue d'exposition. On y voit entre autres : NOGUCHI, Lampe Akari 25N, 1960, Lanterne Akari 31N, 1956, Lanterne Akari 1AG, 1960 / PERRIAND, appliques, vers 1962, MOUILLE, Applique à deux bras, 1954.

Figure 156 - Détail, NOGUCHI, Lanterne Akari 31N, 1956.

Figure 155 - MJO, LAMPE TUTU 2.0, 2018.

Figure 157 - Vue d'exposition - On y voit, entre autres : CASTIGLIONI, Lampadaire Arco, 1962 / AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965 / SOTTSASS, Suspension, 1957.

Figure 161 - AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965.

Figure 155 - MULLER, VAN SEVEREN, Installation S, 2011.

Figure 162 - Détail, AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965.

Figure 158 - MOUILLE, Lampe de bureau Antony, 1955.

Figure 164 - Vue d'exposition. On y voit entre autres : SOTTSASS, Lampadaire Terminus, 1982 et Lampe Ashoka, 1981.

Figure 159 - Détail - SOTTSASS, Lampe Ashoka, 1981.

Figure 163 - Détail, - MOUILLE, Lampe de bureau Antony, 1955.

Que peut-on en tirer ?

Ces observations nous amènent à envisager que des questions de mise aux normes, et plus largement de sécurité, influencent la décision d'exposer les luminaires allumés ou éteints. Ainsi, plus un luminaire est récent, plus il est probable qu'il réponde aux normes actuelles et puisse être présenté en fonctionnement.

Par ailleurs, nous avons remarqué que la lampe Tutu 2.0 projette une lumière en forme d'étoile, créant un effet visuel distinctif. Cela suggère que l'intérêt esthétique ou scénographique produit par l'allumage d'un luminaire peut également être un critère dans le choix de sa présentation.

Galerie Pascal Cuisinier

Un entretien avec Pascal, propriétaire de la Galerie d'art Pascal Cuisinier à Paris, spécialisée dans les luminaires, nous apporte un nouvel éclairage. Dans sa galerie, tous les luminaires sont présentés allumés, dans un double objectif : mettre en valeur la fonction de l'objet et répondre à une logique commerciale. À l'inverse, les musées poursuivent une ambition différente : conserver les objets dans leur dimension historique. Les objets et les éléments technologiques qui les composent doivent témoigner de leur époque et rester disponibles pour la recherche future. Remplacer des composants tels que les ampoules ou les câbles, pourrait revenir ainsi à altérer l'intégrité de l'objet et à « trahir » la mission patrimoniale des institutions muséales.

Hypothèses :

À partir de nos observations sur la présentation des luminaires au Vitra Design Museum, au Musée des Arts Décoratifs à Paris, et de notre entretien avec Pascal Cuisinier nous formulons les hypothèses suivantes :

- La mise aux normes des lampadaires, et plus généralement les enjeux de sécurité, conditionneraient la possibilité d'exposer les luminaires allumés.
- L'intérêt visuel ou scénographique d'un luminaire pourrait également influencer la décision de le présenter en fonctionnement.
- Des considérations logistiques — telles que l'accès à des prises électriques et la faisabilité du branchement — pourraient également peser dans ce choix.
- Une remise aux normes impliquerait le remplacement de certains composants historiques du luminaire, ce qui altérerait son rôle en tant que témoin d'une époque."

Centre Pompidou

Nous allons confronter ces observations et hypothèses aux éléments recueillis lors de notre échange avec Marc Mameaux, électromécanicien au Centre Pompidou, que nous avons interrogé sur les critères guidant la mise en fonctionnement ou non des luminaires exposés dans la collection permanente du Centre Pompidou.

Marc Mameaux explique qu'au Centre Pompidou « tout ce qu'on peut allumer, on l'allume ». Une salle est d'ailleurs dédiée à l'architecture et au design ; et que pendant longtemps, une autre salle était spécifiquement consacrée aux luminaires. Dans cette dernière, entre quinze et vingt luminaires étaient exposés, dont seulement deux restaient éteints.

Plusieurs raisons peuvent expliquer qu'un luminaire ne soit pas présenté allumé :

- Lorsque son fonctionnement présente un risque pour l'œuvre elle-même. Par exemple, Marc Mameaux évoque le cas d'un objet qui présente une ampoule apparente, donc nécessite une ampoule tungstène[123], qui est elle-même protégé par une grille métallique. La surchauffe de l'ensemble pourrait endommager le revêtement peint du luminaire.
- Lorsque le luminaire n'est pas conforme aux normes de sécurité en vigueur.
- Lorsque son allumage mettrait en péril d'autres œuvres exposées dans la même salle. Par exemple, si des arts graphiques sont exposés et que l'on doit respecter une limite d'éclairement de 50 lux, un luminaire trop puissant sera exposé éteint. Si l'éteindre dénaturerait son sens ou sa présentation, des discussions seront engagées entre conservateurs, restaurateurs, techniciens et commissaires.
- Lorsque l'effet visuel original ne peut être fidèlement reproduit. Dans ce cas, la décision est prise de ne pas allumer le luminaire plutôt que de dénaturer l'objet.
- Si certains composants du luminaire, notamment l'ampoule, sont aujourd'hui introuvables. Même si le musée dispose d'une ou plusieurs ampoules d'avance, il peut être décidé de ne pas allumer l'œuvre pour prolonger sa durée de vie, puisque ses jours sont comptés.

Marc Mameaux rajoute que parfois l'allumage des luminaires est scénarisé, de façon que les luminaires ne soient pas tous allumés en même temps, ce qui prolonge également leur durée de vie. Dans ce cas, les arrivées électriques vers ces luminaires sont contrôlées par un contrôleur central.

La question de l'obsolescence

Pour revenir à la dernière raison pouvant justifier qu'un luminaire ne soit pas présenté allumé : « si certains composants du luminaire, notamment l'ampoule, sont aujourd'hui introuvables ». On parle alors d'obsolescence, pouvant même entraîner la mort de l'œuvre. Les restaurateurs du patrimoine sont de plus en plus souvent confrontés au phénomène d'obsolescence technologique des œuvres . Les domaines des installations, du design, de la création industrielle, du cinéma et des nouveaux médias sont particulièrement concernés par la disparition progressive de certaines technologies, comme l'explique Véronique Sorano-Stedman[124], qui était cheffe du service de la conservation-restauration des œuvres modernes et contemporaines au Centre Pompidou. Elle précise : « Le constat est évident aujourd'hui d'une incompatibilité entre la durée de fonctionnement d'une œuvre et la disponibilité des composants électroniques utilisés, qui est de plus en plus brève. » Laure Vidal, conservatrice-restauratrice du patrimoine, a également étudié cette question et évoque plusieurs exemples[125] : elle observe la mort de l'œuvre Ensemble de télévision de César, exposée au Centre Pompidou, car on ne saurait la remettre en fonctionnement sans retrouver un écran identique à celui d'origine. Elle cite aussi un exemplaire du Rotorelief de Duchamp, daté de 1965, rendu hors d'usage après un mauvais branchement électrique.

[124] SORANO-STEDMAN, V., Les collections du Centre Pompidou et l'obsolescence, in Techne, n°37, 2013, pp. 30-35.

[125] VIDAL, L., Réflexions sur l'obsolescence technologique dans l'art contemporain, in Techne, n°37, 2013, pp. 89-92.

Comment ces considérations s'appliquent-elles au lampadaire Robin des bois ?

Figure 166 - Lampadaire Robin des bois, au fond, lors de l'exposition « Totem, 1980-1987 » au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne, septembre-novembre 2000.

Les considérations évoquées ci-dessous s'appliquent au lampadaire Robin des Bois, mais peut-être dans une moindre mesure.

Le lampadaire Robin des Bois ne semble pas présenter un système endommagé, mais possède néanmoins un système électrique qui n'est pas conforme aux normes actuelles De plus, nous savons, grâce à notre entretien avec Jacques Bonnot, qu'il équipait ses luminaires d'ampoules à incandescence (éclairant par la mise à incandescence d'un filament de tungstène), lesquelles sont aujourd'hui encore trouvables et utilisables, bien qu'elles ne soient plus commercialisées.

Figure 165 - Zone brûlée dans le bec.

Aussi, l'ampoule incandescente chauffe beaucoup et présente un danger pour l'œuvre, puisque la douille est située très près du bois et a déjà provoqué une zone de carbonisation, qui pourrait s'aggraver en cas de remise en fonctionnement avec une ampoule incandescente.

Le lampadaire Robin des bois présente un effet lumineux spécifique, une lumière assez théâtrale en triangle inversé, qui répond aux formes du lampadaire, comme nous pouvons l'observer sur une vue de l'exposition « Totem 1980-1987 ». La source lumineuse semble bien trop puissante pour le lampadaire lors de cette exposition, mais nous savons que l'ampoule originale était plus petite, comme l'explique Jacques Bonnot : « De mémoire, c'était un truc plus petit. »[126]

[126] Annexe 2 – Entretien avec Jacques Bonnot.

De plus, nous pouvons considérer que pour le lampadaire Robin des bois, à la différence de l'écran pour l'Ensemble de télévision de César évoqué plus tôt, l'ampoule n'est pas l'œuvre, mais produit un effet appartenant à l'œuvre. D'ailleurs, comme nous venons de le dire, il semblerait que l'ampoule actuelle ne soit pas l'ampoule originale, dont nous ne connaissons pas la référence. L'ampoule est à incandescence, car c'est ce qui s'utilisait le plus dans les années 1980, et encore dans les années 2000, au moment de son exposition au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne. Finalement, que l'ampoule soit à incandescence ou non ne change rien à l'effet lumineux produit par l'œuvre, tant que nous parvenons à reproduire cet effet.

De plus, l'ampoule est invisible pour le visiteur, puisqu'elle est située dans le creux du bec, à presque deux mètres de hauteur. Pour une œuvre telle que la lampe Ashoka de Sottsass, un changement d'ampoule par une ampoule moderne, à l'aspect différent de celles utilisées dans les années 80, serait problématique, car produirait irrémédiablement un changement de l'œuvre. Concernant le lampadaire Robin des bois, il serait possible de remplacer l'ampoule actuelle par une source d'éclairage sécurisée, sans aucun risque d'altérer visuellement l'œuvre.

PARTIE 6 – LES PROPOSITIONS DE TRAITEMENT

OBJECTIFS DES PROPOSITIONS DE TRAITEMENT

La restauration de la **valeur d'usage** et des **valeurs artistiques et esthétique** de l'objet n'implique pas nécessairement une restauration à l'état 0, au moment de sa création.

Nous formulerons ici trois niveaux possibles de restauration de l'objet basées sur ces considérations.

PROPOSITIONS DE TRAITEMENT

Proposition n°1 : Minimaliste - Stabilisation de l'objet.

Stabiliser l'objet :

- Stabilisation du pied
- Refixage des écailles de bois dans la zone brûlée
- Refixage des feuilles de placage soulevées
- Refixage des écailles de la couche picturale
- Retrait de la rouille et protection

Proposition n°2 – Interventionniste – Stabilisation de l'objet et restauration de sa lisibilité.

Stabiliser l'objet :

- Stabilisation du pied
- Refixage des écailles de bois dans la zone brûlée
- Refixage des feuilles de placage soulevées
- Refixage des écailles de la couche picturale

- Retrait de la rouille et protection

Rendre à l'objet sa lisibilité :

- Dépoussiérage et décrassage : retrait de la crasse, des traces de nettoyage, des empreintes de doigts.
- Restitution de la lacune du bec.
- Remise en fonctionnement du lampadaire.

Proposition n°3 – Très interventionniste – Stabilisation de l'objet, restauration de sa lisibilité et interventions esthétiques.

Stabiliser l'objet :

- Restitution de la stabilité du pied
- Refixage des écailles de bois dans la zone brûlée
- Refixage des feuilles de placage soulevées
- Refixage des écailles de la couche picturale
- Retrait de la rouille et protection

Rendre à l'objet sa lisibilité :

- Dépoussiérage et décrassage : retrait de la crasse, des traces de nettoyage, des empreintes de doigts.
- Comblement des lacunes de la couche picturale
- Restitution de la lacune du bec.
- Remise en fonctionnement du lampadaire.

Interventions esthétiques :

- Retrait des taches de différentes nature.
- Retouche des griffures.
- Comblement et retouche des traces de chaleur.

Nous proposons également un **traitement préventif contre les insectes et les parasites du bois.** Même si une observation à l'œil ne fait apparaître aucune altération allant dans ce sens, nous proposons dans le cadre de cette restauration un traitement préventif contre les insectes et les parasites du bois afin de limiter tout désagrément futur.

REGARD DE L'INSTITUTION

Les discussions avec les responsables de l'œuvre, au sein du Musée, mettent en avant une volonté de conserver les traces de la vie de l'objet, et garder un témoignage du statut de prototype de l'objet. La proposition n°2 « Interventionniste – Stabilisation de l'objet et restauration de sa lisibilité » a été retenue, avec quelques ajustements.

On souhaite intervenir en premier lieu pour **stabiliser l'objet**. Nous interviendrons sur les altérations évolutives (fragilité de la zone carbonisée, soulèvement des feuilles de placage, écailles de la couche picturale….). Néanmoins, nous souhaitons conserver le statut de « prototype » / « non-fini » de l'objet : stabiliser le lampadaire en conservant visuellement son aspect instable (légèrement bancal).

Ensuite, il s'agira de rendre à l'objet sa **lisibilité** : interventions de dépoussiérage et de décrassage sans retirer les tâches historiques (taches de peinture avec ou sans empreinte digitale, qui témoignent de la vie du lampadaire au sein de l'atelier Totem), mais retrait des taches graisseuses ou résultant de résidus d'adhésifs. On souhaite redonner aux peintures leur vivacité et leur brillance, comme l'ont voulu les designers du studio Totem pour leurs objets. Jacques Bonnot, passionné de laques japonaises, travaillait particulièrement sur la brillance de ses peintures.

On souhaite conserver les traces d'incidents liés à son instabilité et donc les traces résultant de son statut de prototype : la lacune du bec sera comblée mais retouchée un ton en dessous de la couleur de la peinture originale. On conserve les traces de brûlures sur la couche picturale, qui ne présentent aucun risque d'évolution et qui témoignent d'un défaut de mise en œuvre ou d'utilisation.

La remise en fonctionnement du lampadaire a été décidée, laissant ainsi le choix au commisariat de le montrer allumé ou éteint lors d'une potentielle exposition. Nous avons pro-

posé plusieurs possibilité pour sa remise en fonctionnement, et un système non invasif et amovible a été validé : une ampoule sur batterie qui sera placée à l'intérieur du bec, et qui pourra être allumée ou éteinte à l'aide d'une télécommande.

TESTS

Travail sur la lumière

Il est important pour le lampadaire Robin des bois de s'interroger sur la façon de le remettre en fonctionnement. Si changer l'ampoule ne semble pas être un obstacle, il est important, comme le souligne Marc Mameaux, de se rappeler que le fonctionnement d'une œuvre implique une maintenance, et que la maintenance implique de manipuler l'objet, ce qui comporte un risque de l'abîmer.

Il sera important d'étudier plusieurs points et de réaliser des tests pour :

- Trouver un système permettant de remettre en fonctionnement l'œuvre de manière le moins invasive possible, et qui interagit au minimum avec l'objet.
- Trouver un système permettant d'allumer ou d'éteindre l'objet facilement.
- Définir une teinte de lumière : chaude ou froide.
- Définir l'intensité de la lumière
- Définir l'opacité de l'ampoule.

Ces trois derniers points (teinte, intensité mesurée en lumens, et opacité de l'ampoule) serviront de référence à l'avenir.

Le schéma ci-contre montre une ampoule prise dans un cerclage en métal, en laiton par exemple. Les tiges avec des « embouts » permettent la suspension de l'ampoule en venant s'appuyer contre les parois intérieures du bec.
Les embouts permettent de protéger l'intérieur du bec du lampadaire de toute dégradation qui pourrait être causé par le métal, et par le poids du système.

Modèle de croisillon amovible

Test pour stabiliser l’objet : lester le pied

Une solution de stabilisation de l’objet doit être trouvée, sans quoi le lampadaire représente un danger, tant pour lui-même que pour le public. Toutefois, il est essentiel de ne pas altérer son identité de prototype. L’objectif est donc de préserver une forme d’instabilité visuelle, tout en assurant une stabilité structurelle, afin de garantir la sécurité de l’objet.

Nous proposons d’utiliser un système de lestage amovible : un poids pourra être placé dans le pied, auquel sera fixée une barre métallique relativement souple, conçue pour s’insérer dans le tube du lampadaire. Des tests sont en cours.

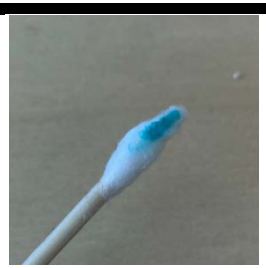
Test de sensibilité aux solvants de la couche picturale.

Le test de sensibilité de la couche picturale aux solvants est une étape essentielle avant toute intervention.Nous avons reproduit une stratigraphie similaire à celle du lampadaire : contreplaqué - plusieurs couches d'enduit appliquées au pinceau et poncées minutieusement - peinture glycérophtalique appliquée au pistolet à peinture.

Résultats :

1ère phase : Tests des solvants.

Solvant	Temps	Sensibilité	Photo coton	Commentaire	
White spirit	5 sec.	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	
	10 sec.	Un peu sensible.		N'altère pas la brillance.	
	20 sec.	Un peu sensible.		N'altère pas la brillance.	

Éthanol/Isopropanol	5 sec.	Très sensible.		Altère la brillance : matité.	
Acétone	5 sec.	Très sensible.		Altère la brillance : matité.	
Eau	5 sec.	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	
	10 sec.	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	
	20 sec.	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	
Shellsol T	5 sec	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	
	10 sec	Pas sensible.		N'altère pas la brillance.	

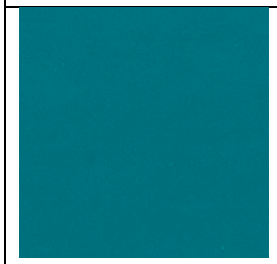
	20 sec	Pas sensible.		N’altère pas la brillance.	
Acétate d'éthyle	5 sec.	Sensible.		Altère la brillance : matité.	
Isooctane	5 sec	Pas sensible.		N’altère pas la brillance.	
	10 sec	Pas sensible.		N’altère pas la brillance.	
	20 sec	Pas sensible.		N’altère pas la brillance.	
Lactate d'éthyle	5 sec.	Très sensible.		Altère la brillance : matité.	

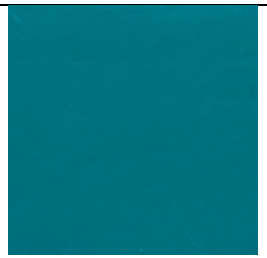
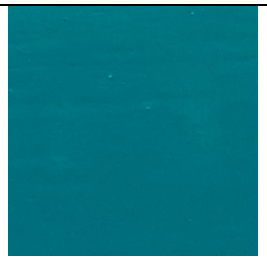
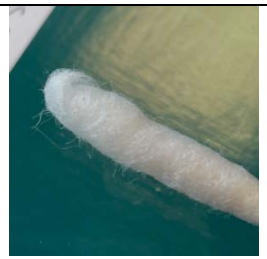
2e phase : Affiner le choix des solvants.

Protocole :

Le solvant est appliqué en mouvements circulaires, avec une légère pression, pendant 20 secondes.

Témoins :

Couleur	**Brillance**
	

Solvant	**Temps**	**Coton**	**Effet sur la couche picturale**		**Commentaire**	
			Couleur	*Brillance*		
Isooctane	20sec				Évaporation très rapide	
White-spirit	20sec				Évaporation rapide	
Shellsol	20sec				Évaporation lente	

Tests imprégnation du bois par l'adhésif

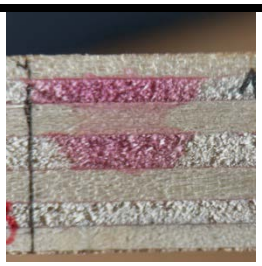
Objectif :

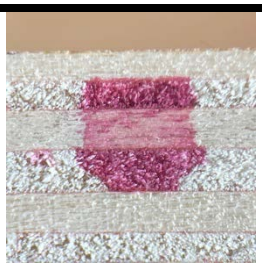
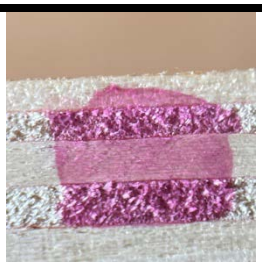
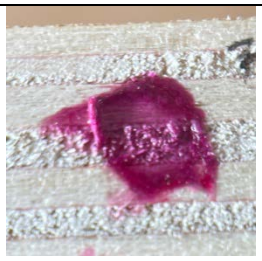
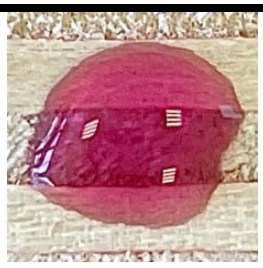
Pour le refixage des soulèvements du placage ainsi que pour la consolidation des fissures, nous recherchons un adhésif à la fois solide et suffisamment flexible pour accompagner les mouvements du bois. Nous souhaitons également qu'il forme une fine pellicule adhésive en surface, afin d'assurer une bonne adhésion. Les questions liées à la facilité de mise en œuvre sont, pour l'instant, laissées de côté et seront évaluées ultérieurement.

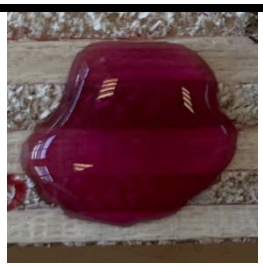
Protocole / mise en œuvre :

L'adhésif est préparé à différentes concentrations, puis appliqué sur le chant du contreplaqué à l'aide d'une seringue. Après 24 heures, le temps nécessaire à un séchage complet, nous observons la pénétration de l'adhésif dans le bois ainsi que l'épaisseur du film formé.

Résultats :

Adhésif	**C°**	**Application**	**Après séchage**	**Epaisseur du film**	
Colle d'esturgeon	2,5%			Très fin	
	5%			Très fin	

	10%			Très fin	
Colle de poisson liquide	25%			Fin	
	50%			Fin	
Methocel A4M - eau	2,5%			Fin	
	5%			Epais	
Méthocel E4M - eau	2,5%			Fin	

	5%			Moyen	
Methocel A4M - eau/éthanol	2,5%			Moyen	
	5%			Epais	
Colle d'os/nerf				Très épais	

Test imprégnation de l'apprêt par l'adhésif et effets du séchage sur l'apprêt ;

Objectif :

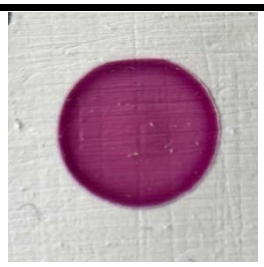
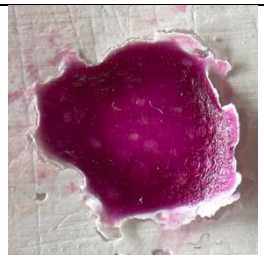
Pour le refixage des soulèvements du placage, nous allons tester l'imprégnation de l'adhésif dans la couche de préparation. En effet, le lampadaire Robin des Bois présente généralement la stratigraphie suivante : contreplaqué – apprêt – peinture. Nous recherchons un adhésif qui ne se diffuse pas excessivement dans l'apprêt, qui se rétracte peu et ne provoque pas de soulèvements de cette couche. Les questions de facilité de mise en œuvre sont, pour l'instant, laissées de côté et seront évaluées ultérieurement. Nous testons les mêmes adhésifs que ceux évoqués précédemment.

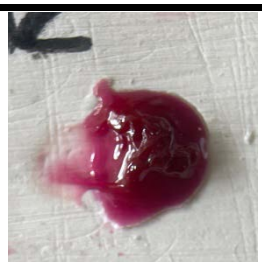
Mise en œuvre :

Sur une feuille de Mélinex, nous appliquons une fine couche d'apprêt, très lisse. Après séchage, cette couche est minutieusement poncée. L'adhésif, préparé à différentes concentrations, est appliqué à l'aide d'une seringue.

Résultats :

Adhésif	C°	Application	Après séchage	Epais-seur du film	Retracta-tion	
Colle d'es-turgeon	2,5%			Aucun	aucune	
	5%			aucun	légère	
	10%			Très fin	totale	
Colle de poisson li-quide	25%			moyen	totale	
	50%			Epais	importante	

Methocel A4M - eau	2,5%			Fin	importante	
	5%			Moyen	totale	
Méthocel E4M - eau	2,5%			Très fin	aucune	
	5%			moyen	légère	
Methocel A4M - eau/éthanol	2,5%			moyen	légère	
	5%			moyen	importante	

Colle d’os/nerf				Très épais	aucune	

Essai des effets de la pression sur la couche picturale

Objectif :

Dans le cadre de la consolidation des fissures, en particulier celle qui traverse la base de haut en bas, il sera nécessaire, après l'application de l'adhésif, d'exercer une pression sur les bords de la fissure (pour rapprocher les deux parties) et sur le dessus (pour maintenir la base dans son plan) jusqu'à ce que le tout soit complètement sec, soit pendant 24 heures.

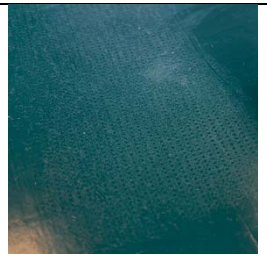
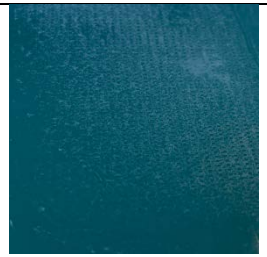
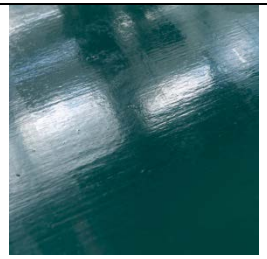
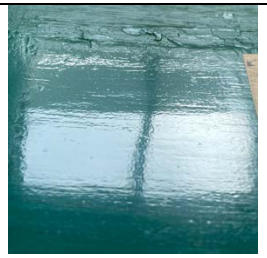
Mise en œuvre :

Une reproduction de la couche picturale a été réalisée, conformément à la méthode décrite précédemment.

Les matériaux sont superposés, avec plusieurs couches isolantes : mousse, papier Bolloré, Melinex. L'ensemble est ensuite pressé à l'aide d'un serre-joint sur l'échantillon de la couche picturale.

Figure 167 - Tests de la mise sous pression des échantillons de couche picturale.

Résultats :

Stratigraphie matériaux	**Temps**	**Après retrait dispositif**	**Après nettoyage à l'eau**	**Après 24h**	**Commentaire**	
Contreplaqué Mousse de polyéthylène, Papier bolloré 22g/ m2 Tyvek	24 h			Pas de changement	Le motif du tyvek s'est imprimé sur la peinture.	
Contreplaqué, Mousse de polyéthylène, bolloré 22g/ m2, Tyvek,Melinex côté siliconé	24h				Après le retrait du dispositif, la zone est beaucoup plus brillante. Aucun changement après nettoyage à l'eau (température ambiante et eau chaude). Néanmoins, après 24h, la zone retrouve son aspect initial.	
Contreplaqué Mousse de polyéthylène, papier bolloré 22g/ m2 Tyvek, Melinex côté non- siliconé	24h				Après le retrait du dispositif, la zone est beaucoup plus brillante. Aucun changement après nettoyage à l'eau (température ambiante et eau chaude). Aspect revient à la normal après 24h	

Test d’un adhésif de refixage pour le placage

Objectif :

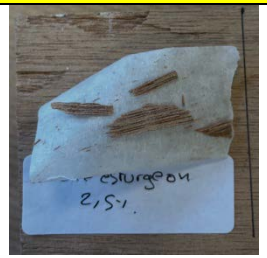
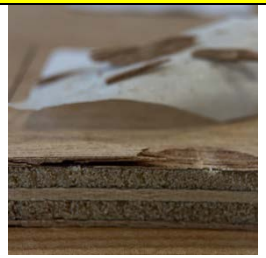
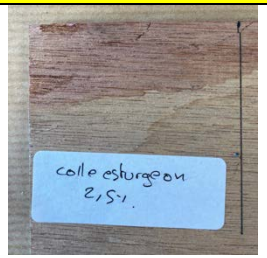
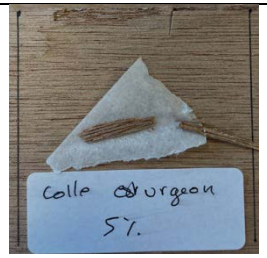
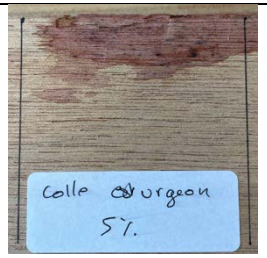
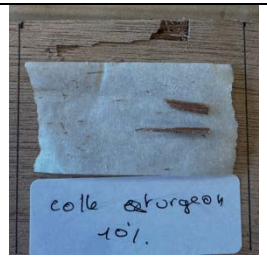
Différents adhésifs doivent être testés à diverses concentrations pour le refixage des soulèvements du placage. Les soulèvements ne dépassent pas 1 mm entre la surface et la feuille de placage soulevée. Des soulèvements ont été créés sur le placage d'une planche de contreplaqué à l’aide d’un scalpel.

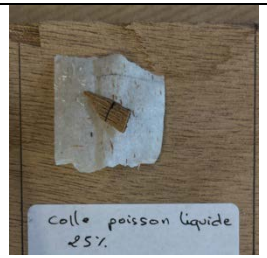
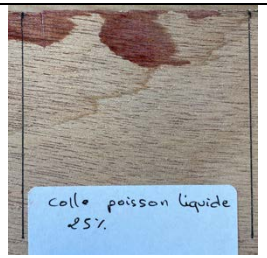
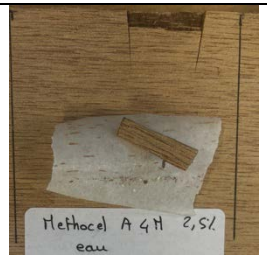
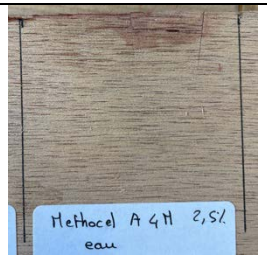
Protocole :

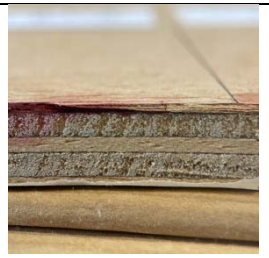
L’adhésif est appliqué, à l’aide d’une seringue, d’un pinceau ou d’un scalpel, entre deux couches de placage. Une fois l’adhésif en place, une surface intermédiaire (Melinex, côté siliconé vers le collage) est positionnée, puis l’ensemble est mis sous pression pendant 24 heures.

Figure 168 - Tests de consolidation des soulèvements du placage.

Résultats :

Adhésif	C°	Avant		Après		Mise en œuvre	Adhésion	
Colle d'estur-geon	2,5%					Facile	Moyenne	
	5%					Facile	Moyenne	
	10%					Facile	Très bonne	

Colle de poisson liquide	25%					Facile	Très bonne	
	50%					Facile	Très bonne	
Metho-cel A4M eau	2,5%					Facile	Très bonne	

	5%					Facile	Très bonne	
Métho-cel A4M étha-nol/eau	2,5%					Facile	Très bonne	
								
	5%					Facile	Très bonne	

Test de comblements

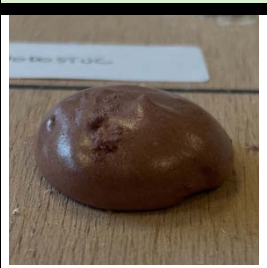
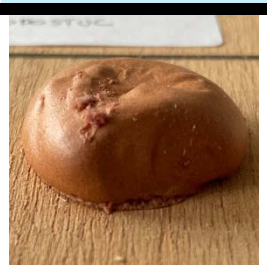
Objectif :

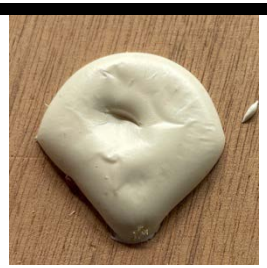
Nous souhaitons réintégrer l'extrémité du bec en utilisant des matériaux compatibles avec le contreplaqué, offrant une excellente tenue, la possibilité d'obtenir une forme aiguisée, et une facilité de mise en œuvre.

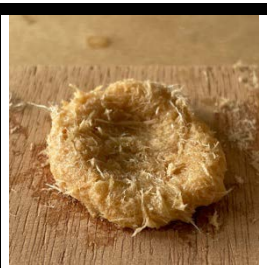
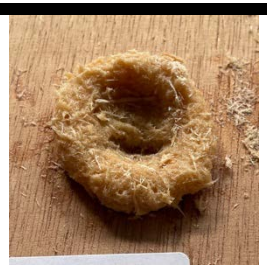
Mise en œuvre :

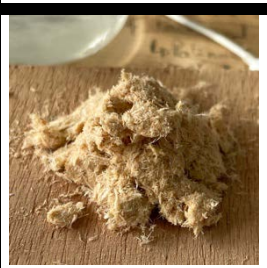
Nous réalisons plusieurs mastics de différentes natures, présentés dans le tableau ci-dessous. Lors de la première phase, nous testons leur dureté après séchage ainsi que leur adhésion au contreplaqué. Lors de la deuxième phase, nous affinons nos choix, ajustons les concentrations des différentes charges et testons à nouveau leur dureté et leur adhésion. Enfin, lors de la troisième phase, nous testons le façonnage du mastic.

Résultats :

Maté-riaux	**C°**	**H-0**			**Après 24h séchage**			**Après 48h**		
		Photo	Application	Adhésion	Photo	Adhésion	Séchage	Adhésion	Séchage	
Microbal-lons phéno-liques + colle de poisson liquide 50%	18%		Difficile, trop mou / aucune structure.	Bonne		Très bonne	Sec en sur-face / en-core mou	Très bonne	Sec	
	32%		Moyenne / légère structure.	Bonne		Très bonne	Sec en sur-face / en-core mou	Très bonne	Sec	
Conclu-sion	Pour une plus grande facilité de mise en œuvre, on conserve une concentration de 32% pour la phase 2.									

Modostuc			Moyenne / légère structure.	Bonne		Très bonne	Sec	Très bonne	Sec
Conclusion	Malgré une légère difficulté de mise en œuvre, on conserve le Modostuc pour la phase 2.								
Micro-billes de verre + colle de poisson liquide 50%	26%		Difficile, trop mou / aucune structure.	Bonne		Très bonne	Sec en surface / encore mou	Très bonne	Sec
	40%		Facile / structure possible.	Bonne		Très bonne	Sec en surface / encore mou	Très bonne	Sec

	60%		Facile / structure possible.	Aucune		Aucune	Sec en surface / encore mou / présente des craquelures.	X	Sec	
Conclusion	On conserve la concentration à 40% pour sa facilité de mise en œuvre.									
Sciure de balsa + colle de poisson liquide	10%		Difficile, trop mou / légère structure.	Bonne		Très bonne	Sec en surface / encore mou	Très bonne	Sec	
50%	15%		Facile / structure possible.	Moyenne : adhésion partielle		Partielle	Sec en surface / encore mou	Mauvaise		

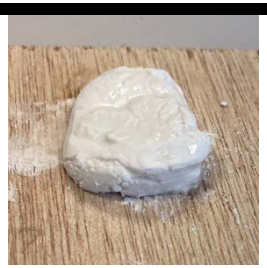
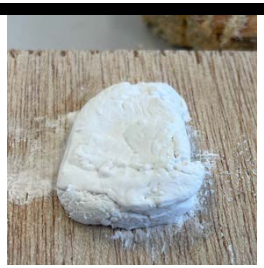
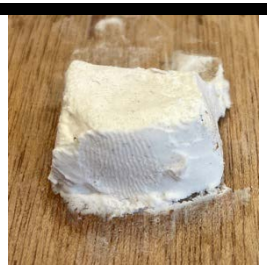
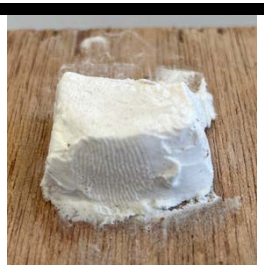
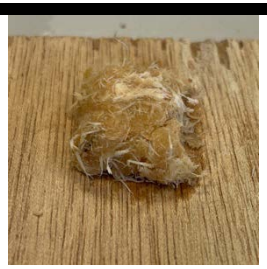
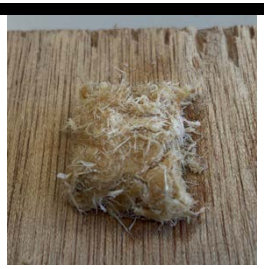
	20%		Facile / structure possible.	Moyenne		Aucune	Sec en surface / encore mou			
	5g/1,2g		Difficile / aucune structure.	Aucune		Aucune	Sec			
Conclusion	Pour la phase 2, on testera une concentration à 12,5%.									

Phase 2 – Sélection des charges et tests

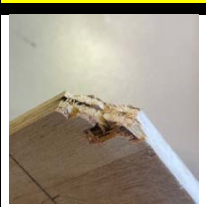
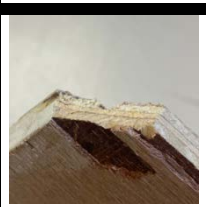
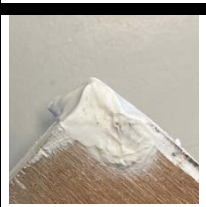
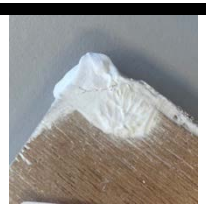
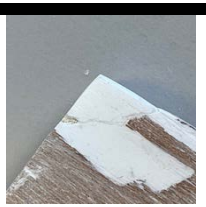
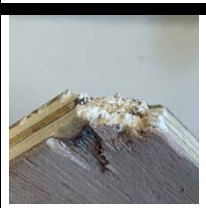
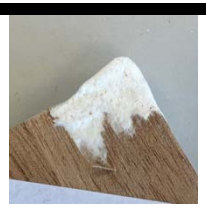
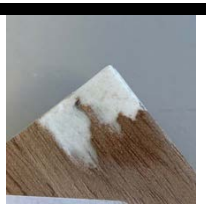
Au regard des tests déjà réalisés, donc décidons de tester pour cette phase 2 :

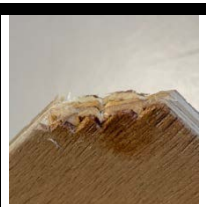
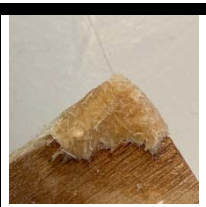
- Microballons phénoliques + colle de poisson liquide 50% / 32%
- Microballons phénoliques + colle de poisson liquide 50% / 45%
- Modostuc
- Microbilles de verre + colle de poisson liquide 50% / 40%
- Sciure de balsa + colle de poisson liquide 50% / 12,5%

	C°	H-0			Après 48h			
		Photo	Applica-tion	Adhésion	Photo	Adhésion	Façonnage	
Micro-ballons phéno-liques + colle de poisson liquide 50%	32%		Facile	Bonne		Très bonne		
	45%		Moyenne	Bonne		Très bonne		

Modos-tuc			Moyenne	Bonne		Très bonne		
Micro-billes de verre + colle de poisson liquide 50	40%		. Facile	Bonne		Très bonne		
Sciure de balsa + colle de pois-son li-quide 50%	12,5%		Facile	Moyenne		Très bonne		

Phase 3 : façonnage de coins aiguisés

Matériaux	C°	Avant	H-0			Après séchage				
		Photo	Photo	Applica-tion	Adhésion	Photo	Adhésion	Façon-nage	Photo	
Microballons phénoliques + colle de pois-son liquide 50%	32%			Facile	Bonne		Très bonne	Facile		
Modostuc				Difficile	Bonne		Très bonne	Très fa-cile		
Microbilles de verre + colle de poisson li-quide 50	40%			.Facile	Bonne		Très bonne	Très fa-cile		

Sciure de balsa + colle de poisson liquide 50%	12,5%			Difficile	Moyenne		Mauvaise	X	X

Conclusion :

Le lampadaire Robin des bois, œuvre singulière née de l'esprit libre, inventif et rebelle du groupe Totem, témoigne d'une époque, d'une esthétique, mais aussi d'une démarche expérimentale rare dans l'histoire du design français.

Au fil de ce mémoire, nous avons tenté de répondre à la question suivante : comment la conservation-restauration peut-elle relever les défis posés par un objet de design dont l'instabilité structurelle et la fragilité lors de l'activation font partie intégrante de son identité de prototype ?

L'analyse menée tout au long de ce travail a permis d'appréhender le lampadaire dans toutes ses dimensions : formelle, matérielle, historique, symbolique et fonctionnelle, ainsi que les défis spécifiques que sa conservation et sa restauration posent aujourd'hui.

En effet, sa fragilité, son instabilité structurelle et son fonctionnement problématique — loin d'être de simples défauts — constituent l'essence même de son identité de prototype. Toute intervention de conservation-restauration doit donc les considérer avec justesse, en respectant ses valeurs artistiques, esthétiques et d'usage.

En accord avec le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne Métropole, un protocole de restauration a pu être établi, adapté à la complexité d'un objet de design aux statuts multiples, composé de matériaux hétérogènes, et dont la lumière constitue un élément central. Cette méthode n'a été rendue possible que grâce à un dialogue constant entre les différentes parties prenantes, nourri d'allers-retours, de remises en question, et d'ajustements, tant sur les approches classiques de l'étude historique que sur les dimensions technico-scientifiques et muséales.

Cette étude s'inscrit dans une réflexion plus large sur les enjeux contemporains de la conservation-restauration des objets de design, où chaque objet, chaque matériau,

chaque usage appelle une approche sur mesure, à la fois sensible et rigoureuse. La remise en fonctionnement des luminaires, en particulier, soulève des problématiques complexes liées à l'obsolescence des composants, à la sécurité, mais aussi à la fidélité au projet initial. Elle s'inscrit pleinement dans les débats actuels sur la conservation des œuvres technologiques, où la réactivation est à la fois un défi technique et un choix éthique.

Bibliographie :

Monographies : le design dans les années 80 :

ANARGYROS, S., Le mobilier français : 1980..., Paris, Éditions du Regard, 1983.

ANARGYROS, S., Le style des années 80 : architecture, décoration, design, Paris, Rivages, 1986.

BARRE-DESPOND, A., MATHEY, F., Au bonheur des formes : design français 1945-1992, Paris, Éditions du Regard, 1992.

BONY, A., Les années 80, Paris, Éditions du Regard, 1995.

BRUNHAMMER, Y., Le mobilier français : 1960-1998, Paris, Massin, 1998.

BURE, G. (De), Le mobilier français 1965-1979, Paris, Éditions du Regard, 1983.

Collections :

BEAUFFET, J., Design Collection du Musée d'Art Moderne de St-Etienne Ed. Cité du Design, Saint-Etienne, 2008

BARGUES, C.,, Maurice Allemand ou comment l'art moderne vint à Saint-Étienne (1947-1966). Une histoire des collections - ISBN : 978-2-491853-01-3 (br.)

DANCER-MOURÈS, M., MAMC+ Saint-Étienne Métropole, Paris, Editions Scala, 2017

DANCER-MOURÈS, M., MAMC+ Saint-Étienne Métropole, auteur : Martine Dancer-Mourès, Lyon, Nouvelles éditions Scala, L'esprit du lieu, 2017

BEAUFFET, J., Design Collection du Musée d'Art Moderne de St-Etienne Ed. Cité du Design, Saint-Etienne, 2008

BARGUES, C., Maurice Allemand ou comment l'art moderne vint à Saint-Étienne (1947-1966). Une histoire des collections , 2021.

Catalogues d'exposition :

[PARIS, Louvre des antiquaires, 1981] 1930 : quand le meuble devient sculpture, du 6 mars au 6 juin 1981, LEDERFAJN, A., LENORMAND, X., Paris, Le Louvre des antiquaires, 1981.

[SAINT ETIENNE. Maison de la Culture et de la Communication. 1984] Totem l'ile bleue : 84, du 27 mars au 6 mai 1984, BONNOT, J., BEAUFFET., J, Saint-Etienne, Maison de la Culture et de la Communication, 1984.

[JOUY-EN-JOSAS, Fondation Cartier pour l'art contemporain. 1985] Vivre en couleur, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, France, 1985

[PARIS, Forum du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1988] Design français : 1960-1990 : trois décennies, du 22 juin au 26 septembre 1988, Centre de création industrielle, Agence pour la promotion de la création industrielle, Centre national des arts plastiques, Paris, APCI. Paris, Centre Georges Pompidou, 1988

[POITIERS. Musée Sainte-Croix. 1995] Douze ans d'acquisition d'art contemporain en Poitou-Charentes, 1983-1995, du 9 mai - 17 septembre 1995, CHUPIN, O., Poitiers, Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charentes, 1995

[PARIS, Centre Pompidou, 2009] VIA design 3.0 : 1979-2009, 30 ans de création de mobilier, du 16 décembre 2009 au 1er février 2010, GUILLAUME, V., LAIZE, G., Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.

[PARIS, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, 2000] Totem 1980-1987, du 22 septembre au13 novembre 2000, FAYOLLE, C., Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

[PARIS, Musée Arts Décoratifs, 1990] Les Années VIA : 1980-1990, du 24 avril au 26 août 1990, BRUNHAMMER, Y., DELAPORTE, G., Musée des arts décoratifs, Les Arts décoratifs, Paris, Union des arts décoratifs, 1990.

Revues :

Mars 1995, "Plaisir sous condition", Architecture d'intérieure Crée, n°264

Février 1986, "Totem, tableaux d'une exposition", L'atelier des métiers d'Art, n°105

Matériaux / Conservation-restauration :

RUIZ, P., « L'aquazol et ses applications », Conservation restauration des biens culturels, n°31, p. 35-42

KONECZNY, P., « Resin retouching conference workshop : properties of pigments and retouching and their use: Courtauld Institute of Art, London, 21st April 2006", Picture restorer (The), Printemps 2007, n° 31, p. 6-9

JEGHERS, A., « Les Gamblin Conservation Colors : investigation sur un matériau de retouche récemment commercialisé », Bulletin APROA-BRK, 3ème trimestre 2006, n° 3, p. 7-10

EBERT., B, SINGER, B., GRIMALDI, N., « Aquazol as a consolidant for matte paint on Vietnamese paintings», Journal of the Institute of Conservation, 2012, 35:1, 62-76

SACCANI, I., BESTETTI, R., Materials and methods for the self-production of retouching colours: LaropalA81, Paraloid B72, Gum Arabic and Aquazol based colours, Porto : Centro per lo Studio dei Materiali per il Restauro, 2014

VINCOTTE., A, BEAUVOIT., E., BOYARD, N., GUILMINOT., E., Effect of solvent on PARALOID® B72 and B44 : acrylic resins used as adhesives in conservation, Heritage Science Year, 2019

Valeurs :

COMETTI, J.-P., Conserver / Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique, Paris, Gallimard, 2016, p. 92

APPELBAUM, B., Conservation Treatment Methodology, London, Routledge, 2007.

RIEGL, A., Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine / Aloïs Riegl ; traduit et présenté par Jacques Boulet, Paris ; Budapest ; Torino : L'Harmattan, 2003

Mémoires / Thèses :

LEMAITRE, A., La Cape et Le Tiputa. Critique d'un outil méthodologique (la typologie de valeurs culturelles) à travers l'étude préalable à la conservation-restauration d'un objet métis, DNSEP Art, mention Conservation-Restauration, Avignon, École supérieure d'art d'Avignon, 2020

MARANDON, I., Le design comme moyen de reconstruction d'une identité territoriale: cas de la ville de Saint-Etienne, Mémoire, Kedge Business school, Saint-Etienne, 2016.

Autres :

BARRE-DESPOND, Dictionnaire international des arts appliqués et du design, Paris, Editions du Regard, 1996

DELOCHE, B., Les ateliers lyonnais de menuiserie en meubles et d'ébénisterie, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1992.

Webographie :

"Collections", https://mamc.saint-etienne.fr/fr/collections, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne - MAMC+, 2024, WEB, 20/11/2024

"Ils ont fait les collections", https://mamc.saint-etienne.fr/fr/le-musee/ils-ont-fait-les-collections, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne - MAMC+, 2024, WEB,

20/11/2024

“Notre histoire”, https://mamc.saint-etienne.fr/fr/le-musee/notre-histoire, Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Etienne - MAMC+, 2024, WEB, 23/11/2024

“Notre mission”, https://mamc.saint-etienne.fr/fr/le-musee/notre-mission, Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Etienne - MAMC+, 2024, WEB, 23/11/2024

“Musée d’art moderne et contemporain, Saint-Etienne métropole”, https://www.navigart.fr/MAMC-saint-etienne-collections/artworks, Navigart, 2024, WEB, 23/11/2024

Saint-Étienne, ville Unesco de design, Un territoire de recherche et d’expérimentation, https://www.citedudesign.com/fr/a/saint-etienne-ville-unesco-de-design-961, Cité du Design, WEB, 18/02/2023

Table des figures

Figure 2 - Lampadaire Robin des bois, vue de face. ..... - 14 -
Figure 2 - Lampadaire Robin des bois, vue de profil. ..... - 14 -
Figure 3 - Mesures du lampadaire. ..... - 17 -
Figure 4 - Dénomination des différentes parties. ..... - 17 -
Figure 5- Matériaux constitutifs, vue du dessus.Figure 6 - Dénomination des différentes parties. ..... - 17 -
Figure 7 - Matériaux constitutifs, vue du dessous. ..... - 20 -
Figure 8- Matériaux constitutifs, vue du dessus. ..... - 20 -
Figure 9 - Matériaux constitutifs, vue de dos. ..... - 20 -
Figure 10 - Schéma, localisation contreplaqué peint. ..... - 20 -
Figure 11 - Schéma, localisation contreplaqué peint. ..... - 21 -
Figure 12 Localisation stratigraphie 2 ..... - 21 -
Figure 13 Stratigraphie 2 : de la face vers le dos. ..... - 21 -
Figure 14 - Détail, brillance dos.Figure 15 Stratigraphie 2 : de la face vers le dos. ..... - 21 -
Figure 16 - Stratigraphie 1 ..... - 21 -
Figure 17 Stratigraphie 2 : de la face vers le dos.Figure 18 - Stratigraphie 1 ..... - 21 -
Figure 19 - Stratigraphie 3 : la base à l'intérieur du bec. ..... - 22 -
Figure 20 - Localisation stratigraphie 3 ..... - 22 -
Figure 21 - Stratigraphie 4 : de l'extérieur vers l'intérieur. ..... - 22 -
Figure 23 - Stratigraphie du contreplaqué l Crédit photo : Le contreplaqué. WEB. ..... - 23 -
Figure 23 - Soulèvement d'une feuille de placage. ..... - 23 -
Figure 24 - Soulèvement d'une feuille de placage. ..... - 25 -
Figure 25 - Détail, couche de préparation, jambe. ..... - 30 -
Figure 26 - Détail, couche de préparation, base. ..... - 30 -
Figure 27 - Détail, brillance dos. ..... - 31 -
Figure 31 - Détail, stratigraphie bec. ..... - 31 -
Figure 31 Détail, stratigraphie base. ..... - 31 -
Figure 31 - Détail, intérieur du bec. ..... - 31 -
Figure 31 - Détail, plume. ..... - 31 -
Figure 32 - Détail, bec. ..... - 31 -

Figure 33 - Localisation du contreplaqué stratifié. ..... - 33 -
Figure 34 - détail - coin du pied, vue du dessous. ..... - 33 -
Figure 35 - Publicité Formica, 1958, montrant un intérieur en stratifié. ..... - 34 -
Figure 36 - Publicité Moulinex, 1950. Cette archive illustre le développement des "arts ménagers". ..... - 34 -
Figure 37 - Stratigraphie du stratifié, issu de BOLMONT, D., Le guide du bois et ses dérivés : l'arbre et la forêt, les propriétés, le séchage, la préservation, Paris : AFNOR, 2010. ..... - 35 -
Figure 38 - Panneaux de stratifiés empilés, après l'étape de la compression sous haute pression l Crédits : Polyrey. WEB. ..... - 35 -
Figure 41 - Schéma, localisation de l'acier tubulaire peint. ..... - 37 -
Figure 41 - Localisation acier peint, vue du dessus. ..... - 37 -
Figure 41 - Stratigraphie, acier tubulaire peint, pied. ..... - 37 -
Figure 42 - Partie haute du tube d'acier. ..... - 38 -
Figure 43 - Détail, tôle d'acier galvanisé l Crédit photo : Le Bon Métal. ..... - 38 -
Figure 44 BREUER, siège "Wassily", 1925-1926 l Crédit photo : Borowski. ..... - 38 -
Figure 45 Totem, Console, 1983. ..... - 38 -
Figure 46 - Détail, bidon en acier galvanisé, 1930. La couche de zinc présente des zones de corrosion l Crédit photo : Institut Canadien de Conservation. ..... - 41 -
Figure 48 - Stratigraphie 7 : de l'extérieur vers l'intérieur ..... - 42 -
Figure 48 - Localisation bois peint. ..... - 42 -
Figure 49 - Détail, percement de la plume. ..... - 42 -
Figure 51 - Détail, hêtre. Dans BENOIT, Y., Guide des essences de bois, Paris, Eyrolles, 2018. ..... - 43 -
Figure 51 - Détail, frêne. Dans BENOIT, Y., Guide des essences de bois, Paris, Eyrolles, 2018. ..... - 43 -
Figure 52 - Détail, vis-boule. ..... - 45 -
Figure 55 Détail, stries visibles sur la plume. ..... - 46 -
Figure 55 - Détail, collerette de la vis. ..... - 46 -
Figure 55 - Détail, trou lamé. ..... - 46 -
Figure 58 - Schéma, deux panneaux du bec désassemblées. ..... - 48 -
Figure 58 - Schéma, deux parties du bec assemblées. ..... - 48 -
Figure 58 - Détail, rainure au dos de la base qui accueille le tube. ..... - 48 -

Figure 60 - Schéma, pied désassemblé. ..... - 49 -
Figure 60 - Schéma, pied assemblé. ..... - 49 -
Figure 61 - Schéma, localisation du vissage et boulonnage, vue du dessus. ..... - 50 -
Figure 62 - Schéma, localisation des vissages et boulonnages, vue du dessous. ..... - 50 -
Figure 64 - Détail, vissage de la traverse au panneau rectangulaire. ..... - 51 -
Figure 64 - Schéma, localisation des vissages. ..... - 51 -
Figure 67 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages à coupe d'onglet, vue du dessous. ..... - 52 -
Figure 67 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour l'assemblage à coupe d'onglet, vue de face. ..... - 52 -
Figure 67 - Schéma, assemblage lamello à coupe d’onglet ..... - 52 -
Figure 70 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages sur chant, vue du dessous. ..... - 52 -
Figure 70 - Schéma, localisation de la technique du lamello pour les assemblages sur chant, vue de face. ..... - 52 -
Figure 70 - Schéma, assemblage lamello sur chant. ..... - 52 -
Figure 71 - Capture d'écran montrant l'insertion d'une lamelle dans une rainure l Crédit : Astuces Design, février 2023, " 8 techniques d'assemblage. « YouTube, 3:26. ..... - 53 -
Figure 73 - Schéma, localisation des clous, vue du dessous. ..... - 54 -
Figure 73 - Détail, deux clous, vue du dessous. ..... - 54 -
Figure 76 - Détail, délimitation peinture bec-base. ..... - 55 -
Figure 76 - peinture verte à l'intérieur du bec. ..... - 55 -
Figure 76 - partie cachée de la plume. ..... - 55 -
Figure 77 - Détail, mini-gouttelettes peinture jaune, bec. ..... - 55 -
Figure 78 - Détails, mini-gouttelettes peinture verte, bec. ..... - 56 -
Figure 80 - Détails, mini-gouttelettes peinture rouge, plume. ..... - 56 -
Figure 80 - Détail, traces de pinceau peinture bleue, sous le pied. ..... - 56 -
Figure 81 - Stratigraphie de la couche picturale du bec. ..... - 57 -
Figure 82 - Localisation des défauts de mise en œuvre. ..... - 60 -
Figure 83 - Une coulure visible sur la jonction entre le bec et la base. ..... - 61 -
Figure 84 - Un défaut de peinture visible sur le dessus de la base. ..... - 61 -
Figure 85 - Localisation d'une ancienne restauration. ..... - 62 -

Figure 86 - Une ancienne retouche visible dans le coin supérieur droit. ..... - 63 -
Figure 87 - Traces d'essuyage. ..... - 63 -
Figure 88 - - Une zone de fort encrassement observée sur le pied. ..... - 64 -
Figure 89 - Zone de rayures sur le bec. ..... - 65 -
Figure 90 - Une tâche observée sur la jambe. ..... - 65 -
Figure 91 - Empreintes de doigts sur la base. ..... - 66 -
Figure 94 - Localisation des altérations du support, vue du dessus. ..... - 67 -
Figure 94 - Localisation des altération du support, vue de face. ..... - 67 -
Figure 94 - Localisation des altérations du support, vue du dessous ..... - 67 -
Figure 95 - Zone brûlée dans le bec. ..... - 68 -
Figure 96 - Détail d'une fissure s'étendant du bas du bec au bas de la base. ..... - 68 -
Figure 98 - Localisation de la fissure de la base, vue de face. ..... - 69 -
Figure 98 - Localisation de la fissure de la base, vue de dos. ..... - 69 -
Figure 99 - Un soulèvement du placage sur la partie haute de la base. ..... - 69 -
Figure 100 - Lacune du stratifié au bout du bec. ..... - 70 -
Figure 101 - Enfoncement sur un côté de la base. ..... - 70 -
Figure 103- Localisation des altérations de la couche picturale, vue de face. ..... - 71 -
Figure 103- Localisation des altérations de la couche picturale, vue de dos. ..... - 71 -
Figure 104 - Localisation des altérations de la couche picturale, vue du dessus. ..... - 72 -
Figure 105 - Écailles de peinture autour de la lacune du bec. ..... - 72 -
Figure 106 - Traces de chaleur sur la partie droite, à l'extérieur du bec. ..... - 73 -
Figure 107 - Figure 109 - Cloques sur la partie droite, à l'extérieur du bec. ..... - 73 -
Figure 108 - Craquelures sur le bec. ..... - 74 -
Figure 109 - Lacune de la couche de préparation sur la base. ..... - 74 -
Figure 110 - Lacunes de la couche de peinture sur la jambe. ..... - 75 -
Figure 111 - Frottements sur la boule, au dos. ..... - 75 -
Figure 112 - Rayures sur la base, au dos. ..... - 76 -
Figure 113 - Dépôts de mouchoirs et écailles de bois. ..... - 76 -
Figure 114 - Insecte mort retrouvé sous le pied. ..... - 77 -
Figure 115 - Vis rouillé, à l'intérieur du bec. ..... - 77 -
Figure 116 - Ampoule du lampadaire. ..... - 78 -
Figure 117 - Détail de l'encrassement du fil. ..... - 78 -

Figure 118 - Détail, zone de forte fluorescence sous lumière UV, bec. ..... - 79 -
Figure 119 - Jacques Bonnot, Lampe Zig-Zag, 1981-82. ..... - 80 -
Figure 120 - Claire Olivès avec les peintres Vincent Corpet et Denis Laget, Atelier de Totem, Lyon, 1983. ..... - 81 -
Figure 121 - Lampadaire Robin des bois, au fond, lors de l'exposition « Totem, 1980-1987 » au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne, septembre-novembre 2000. ..... - 82 -
Figure 122 - Pages 784-785 du Catalogue de La Manufacture Française d'Armes et Cycles de Saint-Etienne, 1908. ..... - 85 -
Figure 123 - Musée d'Art et d'Industrie, 1960. ..... - 87 -
Figure 124 - Vue extérieure du MAMC+, Saint-Etienne. Crédit photo : Charlotte Piérot. - 91 -
Figure 125 - Rietveld, Fauteuil Red and blue chair, 1918. Crédit Photo : Yves Bresson / MAMC+ ..... - 94 -
Figure 126 - Perriand, Meuble de rangement, 1950. Crédit photo : Yves Bresson/ MAMC+ ..... - 95 -
Figure 127 - BRAUN, Robot Multipress, 1953. Crédit photo : Yves Bresson/ MAMC+. - 95 -
Figure 128 - SOTSSASS, Étagère Carlton, 1981 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+ - 97 -
Figure 129 - KURAMATA, How high is the moon, 1987. | Crédit photo: Yves Bresson/MAMC+ ..... - 97 -
Figure 130 - Totem, Poignée de porte, 1986 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+. . - 99 -
Figure 131 - Totem, Fauteuil, 1987 | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+ ..... - 99 -
Figure 132 - Vue de l'exposition "Totem, 1980-1987" au Musée d'art moderne et contemporain | Crédit photo : Yves Bresson/MAMC+. ..... - 99 -
Figure 133 - Vue de l'exposition "Totem, 1980-1987" en 2000. ..... - 102 -
Figure 134 - De gauche à droite : Frédérick du Chayla, Vincent Lemarchands, Claire Olivès, Jacques Bonnot. Catalogue Totem 1980-1983. | Crédit photo : inconnu. ..... - 105 -
Figure 135 - Jacques Bonnot, Tabouret Jupiter, 1982 ..... - 107 -
Figure 136 - Totem, Table Totem Exquis, 1982 ..... - 108 -
Figure 137 - Photo de l'exposition "La figuration libre dans ses meubles" à la Galerie Beaubourg. On y voit le chaise "Punto y coma" à côté d'une peinture de Robert Combas : "Rhinocéros, 1957. ..... - 109 -

Figure 138 - Ensemble de 4 figures - Intérieur, 1984, pour l'exposition l'Île bleue. ... - 110 -
Figure 139 - Photographie de la performance Lasdasa chez Arrivetz, Lyon, 1982, où l'on voit du mobilier Totem en arrière-plan. ..... - 111 -
Figure 140 - Studio Totem, texte pour le catalogue d'exposition "Vivre en couleurs", 1985. ..... - 111 -
Figure 141 - Frédérick du Chayla, Horloge, collection Lilas, 1986 ..... - 112 -
Figure 142 - Jacques Bonnot, Table, 1987 ..... - 112 -
Figure 143 - Studio Totem, lampe pour le fabricant D'Albret, 1984. ..... - 116 -
Figure 145 - Studio Totem, collection Grenade, 1984. ..... - 116 -
Figure 145 - Studio Totem, Jacques Bonnot, lampe "Cupidon" pour Drimmer, 1983.- 116 -
Figure 146 - - Studio Totem, texte pour le catalogue d'exposition "Vivre en couleurs", 1985. ..... - 117 -
Figure 149 - Vue du hall d'entrée du Musée d'art moderne et contemporain, 1987.. - 118 -
Figure 149 - Studio Totem, poignée de porte pour le Musée d'art moderne et contemporain, 1987. ..... - 118 -
Figure 149 - Studio Totem, chaise Manitoba pour le Musée d'art moderne et contemporain, 1987. ..... - 118 -
Figure 153 - EAMES, C.&R, "Galaxy" (1949), 2023. ..... - 129 -
Figure 153- AULENTI, G., "King sun" modèle 4045/5, 1967. ..... - 129 -
Figure 153 - PONTI, G., Lampadaire, 1957. ..... - 129 -
Figure 153 - Détail, PONTI, G., Lampadaire, 1957. ..... - 129 -
Figure 155 - MULLER, VAN SEVEREN, Installation S, 2011. ..... - 131 -
Figure 155 - MJO, LAMPE TUTU 2.0, 2018. ..... - 131 -
Figure 156 - Détail, NOGUCHI, Lanterne Akari 31N, 1956. ..... - 131 -
Figure 157 - Vue d'exposition - On y voit, entre autres : CASTIGLIONI, Lampadaire Arco, 1962 / AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965 / SOTTSASS, Suspension, 1957. ..... - 131 -
Figure 158 - MOUILLE, Lampe de bureau Antony, 1955. ..... - 131 -
Figure 159 - Détail - SOTTSASS, Lampe Ashoka, 1981. ..... - 131 -
Figure 160 - Vue d'exposition. On y voit entre autres : NOGUCHI, Lampe Akari 25N, 1960, Lanterne Akari 31N, 1956, Lanterne Akari 1AG, 1960 / PERRIAND, appliques, vers 1962, MOUILLE, Applique à deux bras, 1954. ..... - 131 -
Figure 161 - AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965. ..... - 131 -

Figure 162 - Détail, AULENTI, Lampe Pipistrello, 1965. ..... - 131 -
Figure 163 - Détail, - MOUILLE, Lampe de bureau Antony, 1955. ..... - 131 -
Figure 164 - Vue d'exposition. On y voit entre autres : SOTTSASS, Lampadaire Terminus, 1982 et Lampe Ashoka, 1981. ..... - 131 -
Figure 165 - Zone brûlée dans le bec. ..... - 135 -
Figure 166 - Lampadaire Robin des bois, au fond, lors de l'exposition « Totem, 1980-1987 » au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Etienne, septembre-novembre 2000. ..... - 135 -
Figure 167 - Tests de la mise sous pression des échantillons de couche picturale. . - 156 -
Figure 168 - Tests de consolidation des soulèvements du placage. ..... - 159 -
Figure 177 Jacques Bonnot au Café des Fauves à Lyon, le 27 janvier 2025. | Crédit photo : Lise Pinazo ..... - 206 -
Figure 178 Jacques Bonnot au Café des Fauves à Lyon, le 27 janvier 2025. | Crédit photo : Lise Pinazo ..... **Erreur ! Signet non défini.**
Lampadaire Robin des bois, vue de profil.Figure 179 Jacques Bonnot au Café des Fauves à Lyon, le 27 janvier 2025. | Crédit photo : Lise Pinazo ..... **Erreur ! Signet non défini.**
Figure 180 Jacques Bonnot au Café des Fauves à Lyon, le 27 janvier 2025. | Crédit photo : Lise Pinazo ..... **Erreur ! Signet non défini.**

ANNEXES

Annexe 1 - Localisaton des altérations

Les altérations généralisées, les défauts de mise en œuvre et les anciennes campagnes de restauration

Les altérations généralisées

Concernant les altérations généralisées nous retrouvons un empoussièrement et un encrassement, plus ou moins présent selon les zones, que nous détaillerons.
Aussi, de légères griffures sont présentes sur l'ensemble de la surface.

Empoussièrement, encrassement

Fig. X Bec - zone d'empoussièrement et d'encrassement

Fig. X Fil - zone d'empoussièrement et d'encrassement

Fig. X Pied - zone d'empoussièrement et d'encrassement

Fig. X Bec - zone d'empoussièrement et d'encrassement

Fig. X Interrupteur -- zone d'empoussièrement et d'encrassement

Griffures

Fig. X Zones de griffures

Fig. X Base - griffures

Fig. X Bec - griffures

Fig. X Interrupteur - griffures

Les défauts de mise en œuvre

Coulures

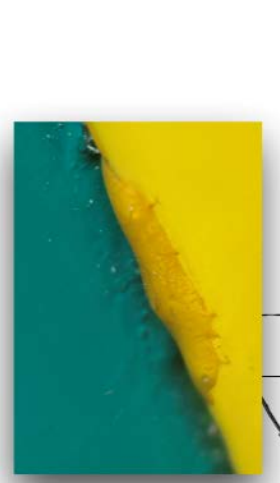


Fig. X - Photo, détail, coulures (de colle? xxx)

Fig. X - Photo, détail, coulures (de colle? xxx)

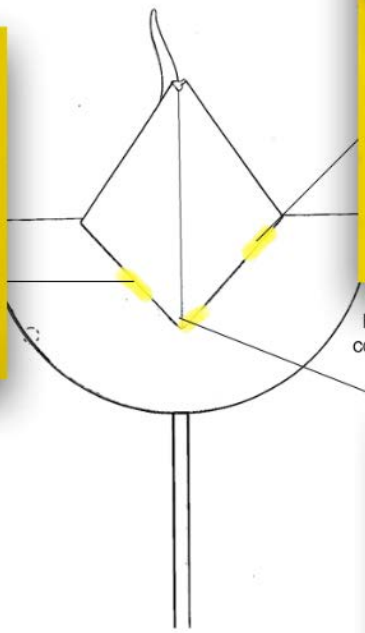


Fig. X - Schéma, coulures (de colle? xxx)

Fig. X - Photo, détail, coulures (de colle? xxx)

2.3 Cloques de peinture

Fig. X - Photo, détail, cloques de peinture (origine ? Xxx)

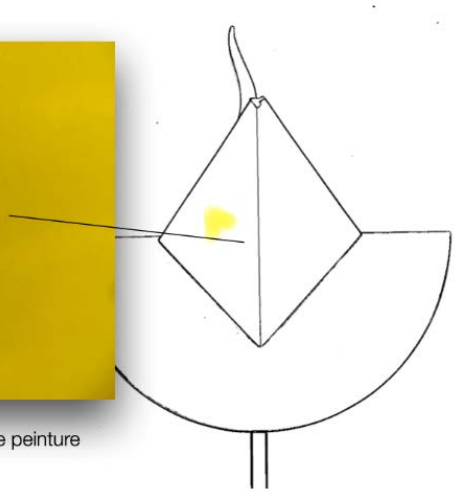


Fig. X - Schéma, vue de face - localisation cloques (xxx origine?)

2.4 Défaut de surface, défaut de peinture

Fig. X - Photo, détail, défaut surface (

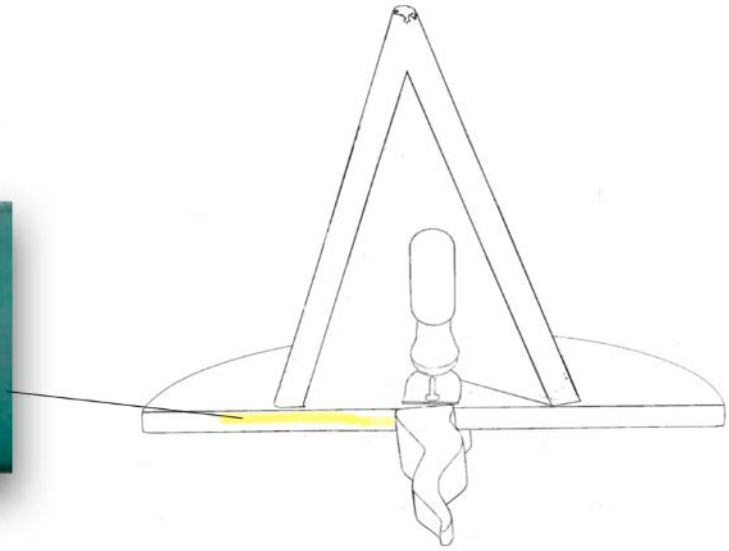


Fig. X - Schéma, vue du dessus - localisation défaut

Ancienne campagne de restauration

3.1 Retouche

Fig. X - Photo, détail, ancienne retouche

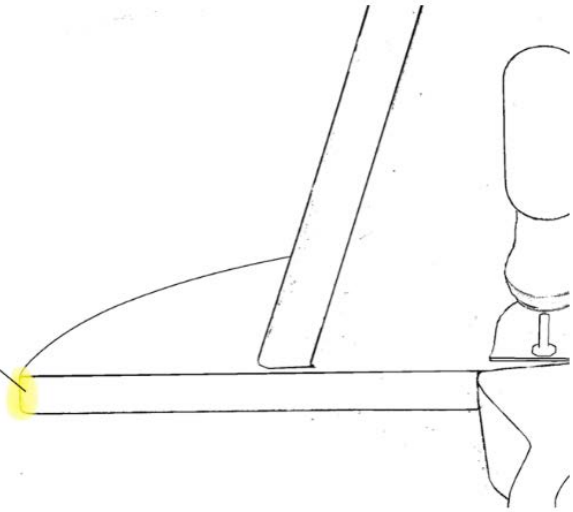
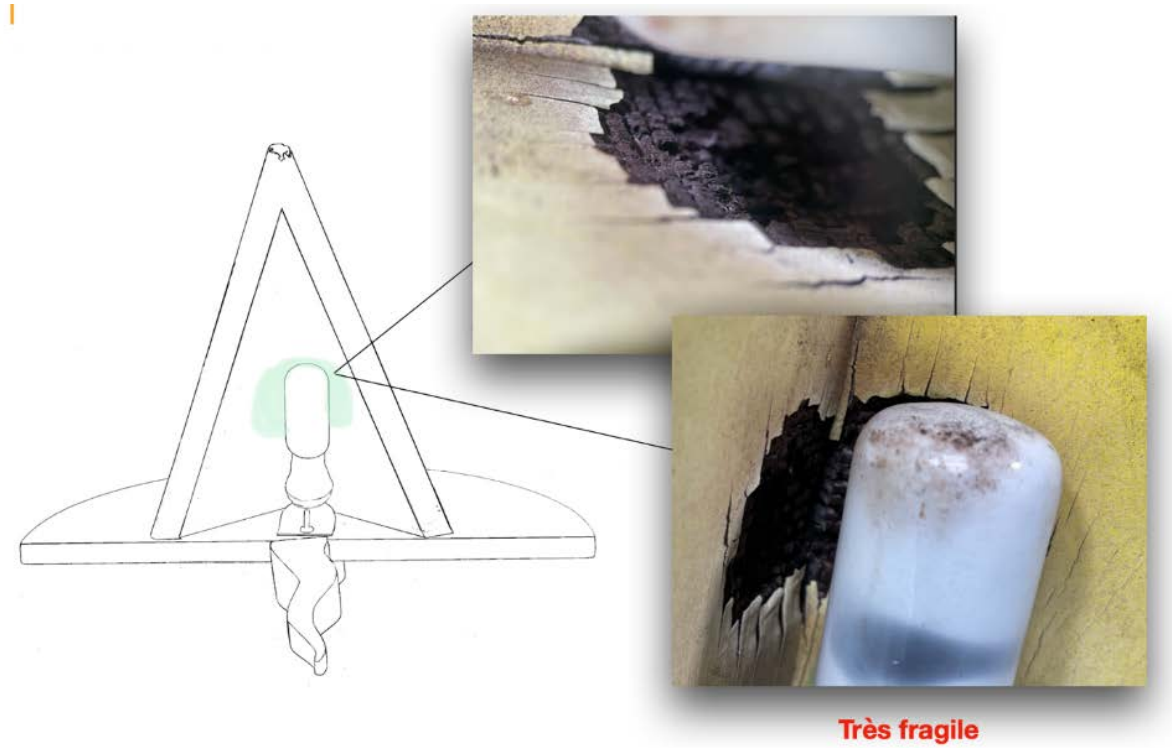


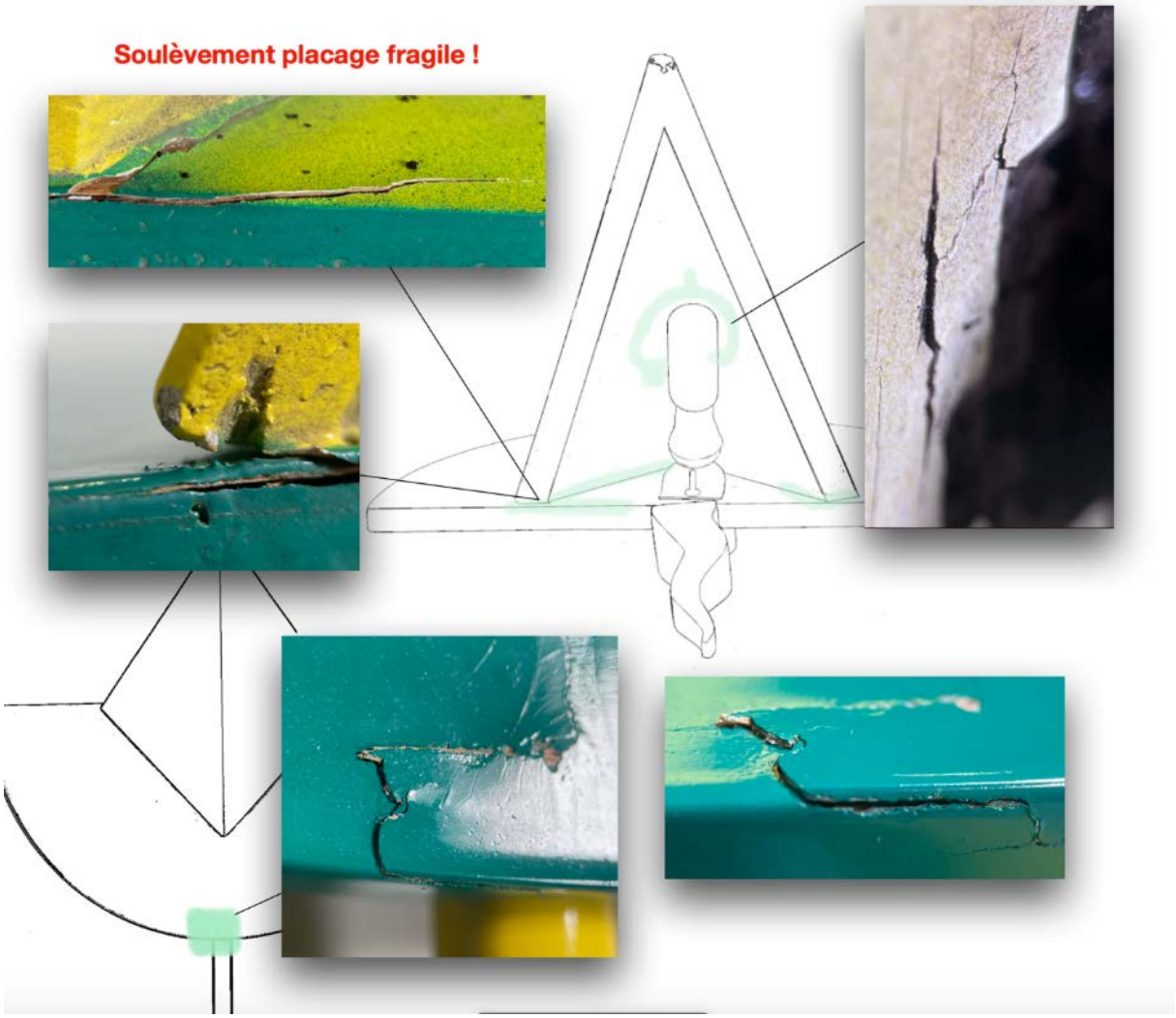
Fig. X - Schéma, détail - vue du dessus - localisation retouche

Les altérations du support

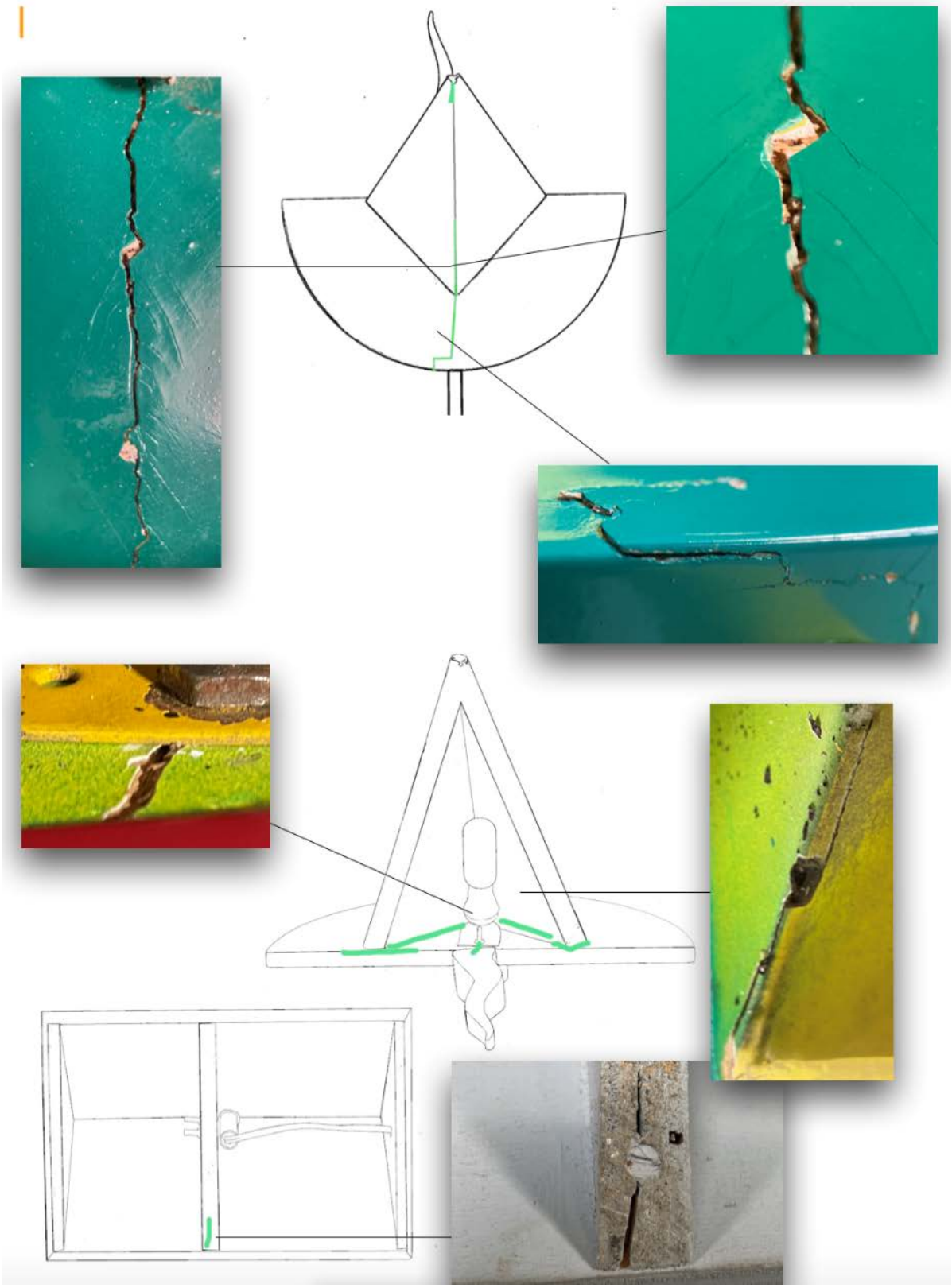
Carbonisation



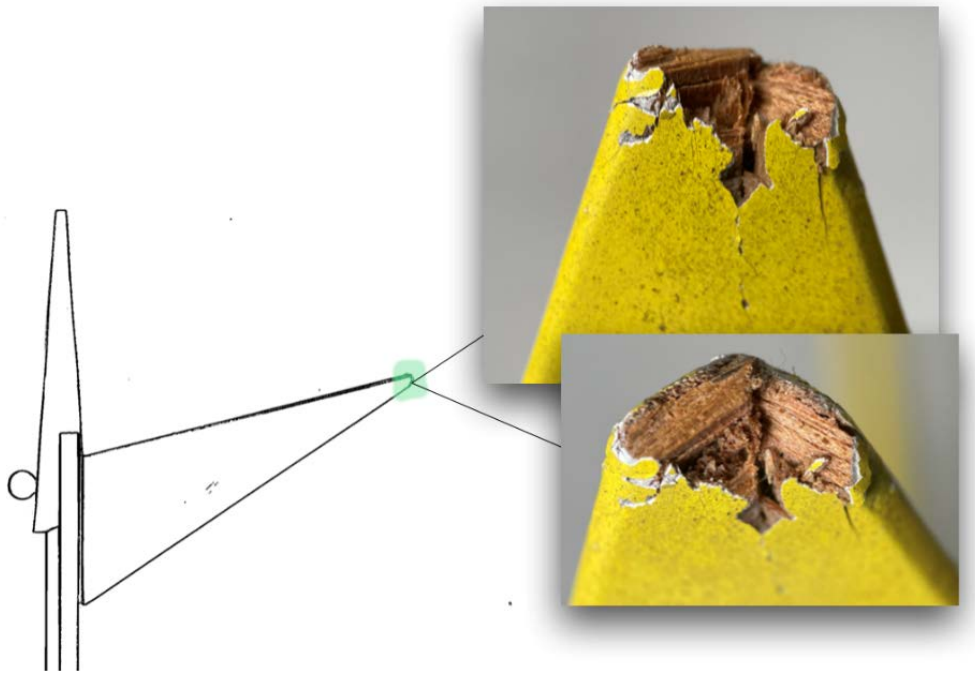
Soulèvements placage



Fissures

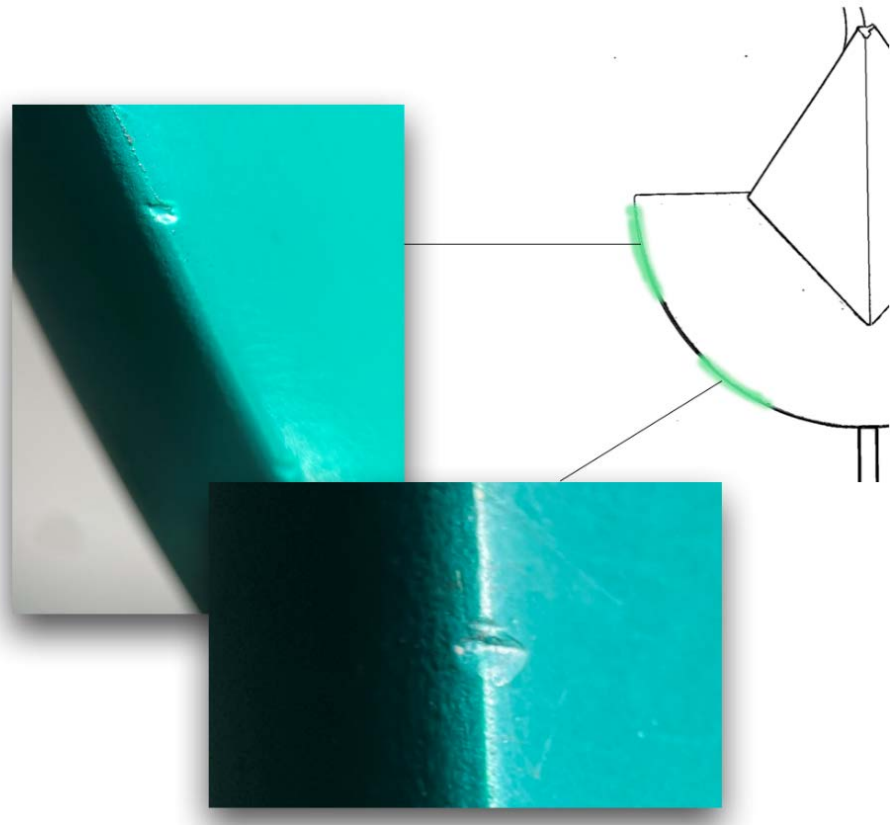


La-

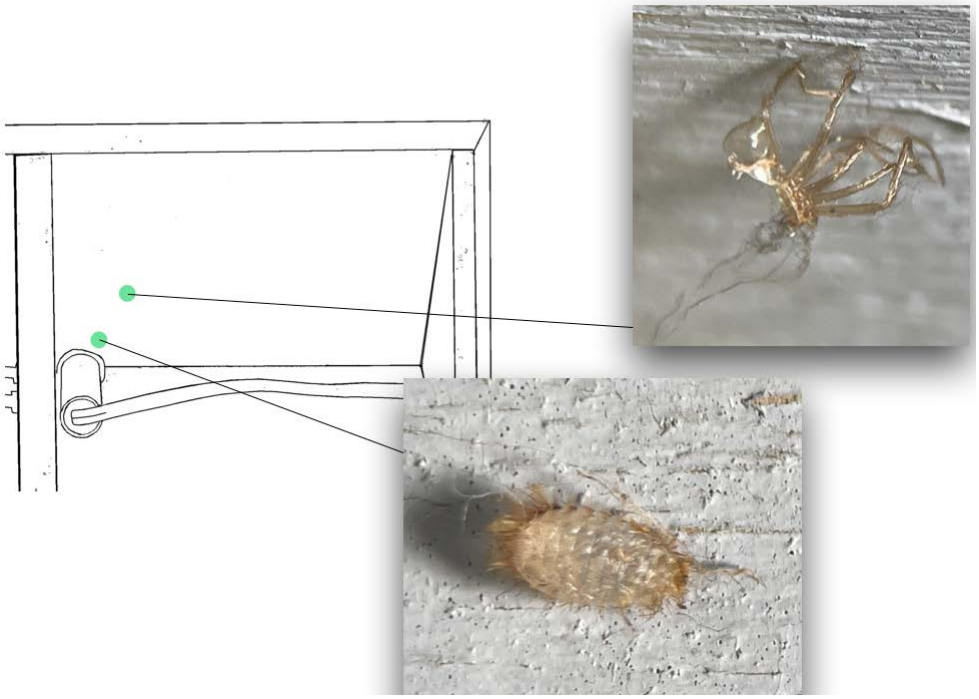


cunes

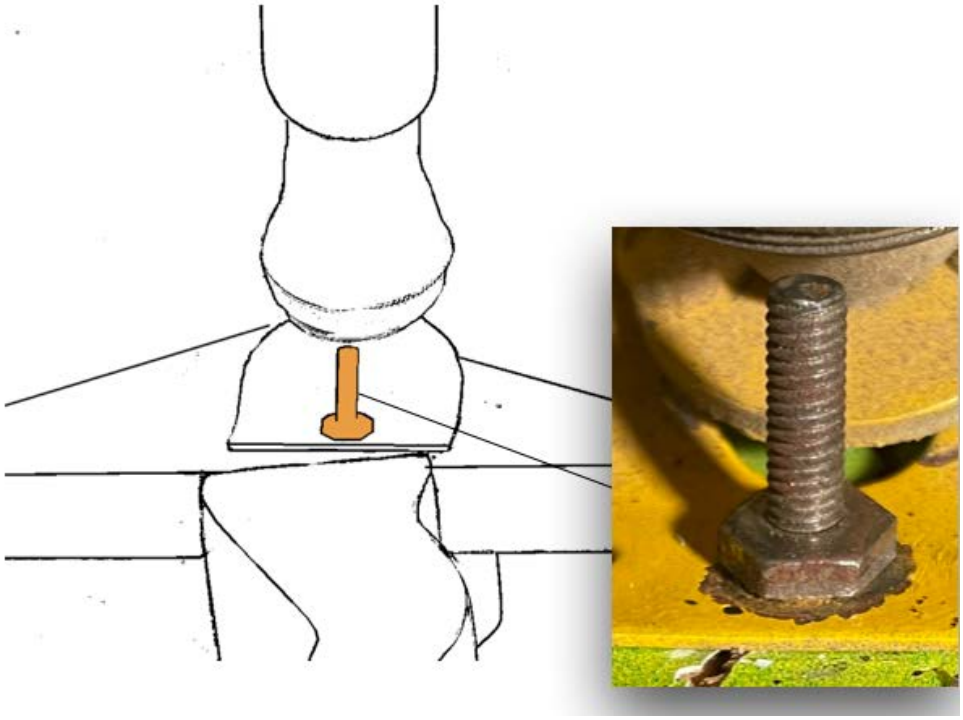
Enfoncements



Insectes

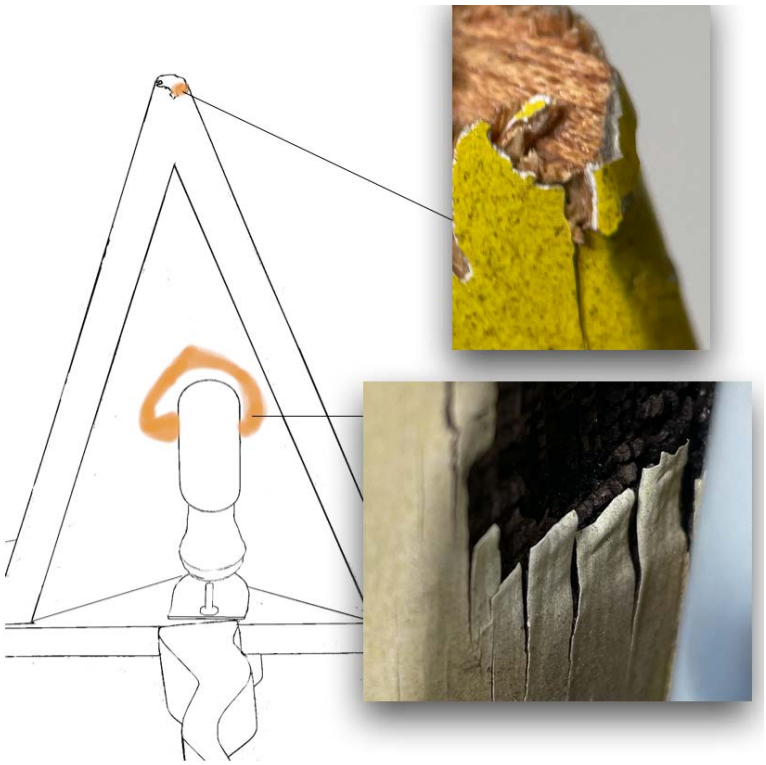


Rouille

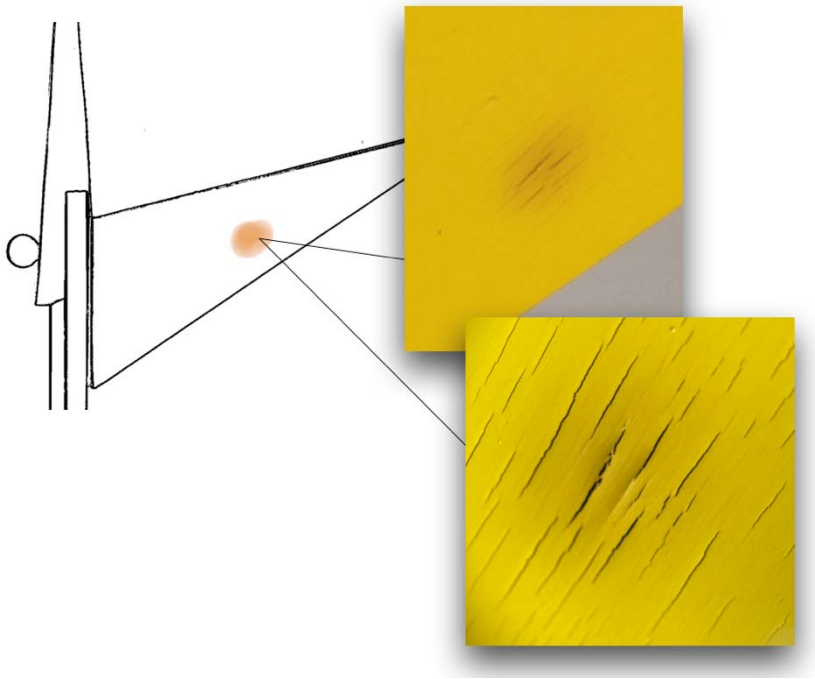


Les altérations de la couche picturale

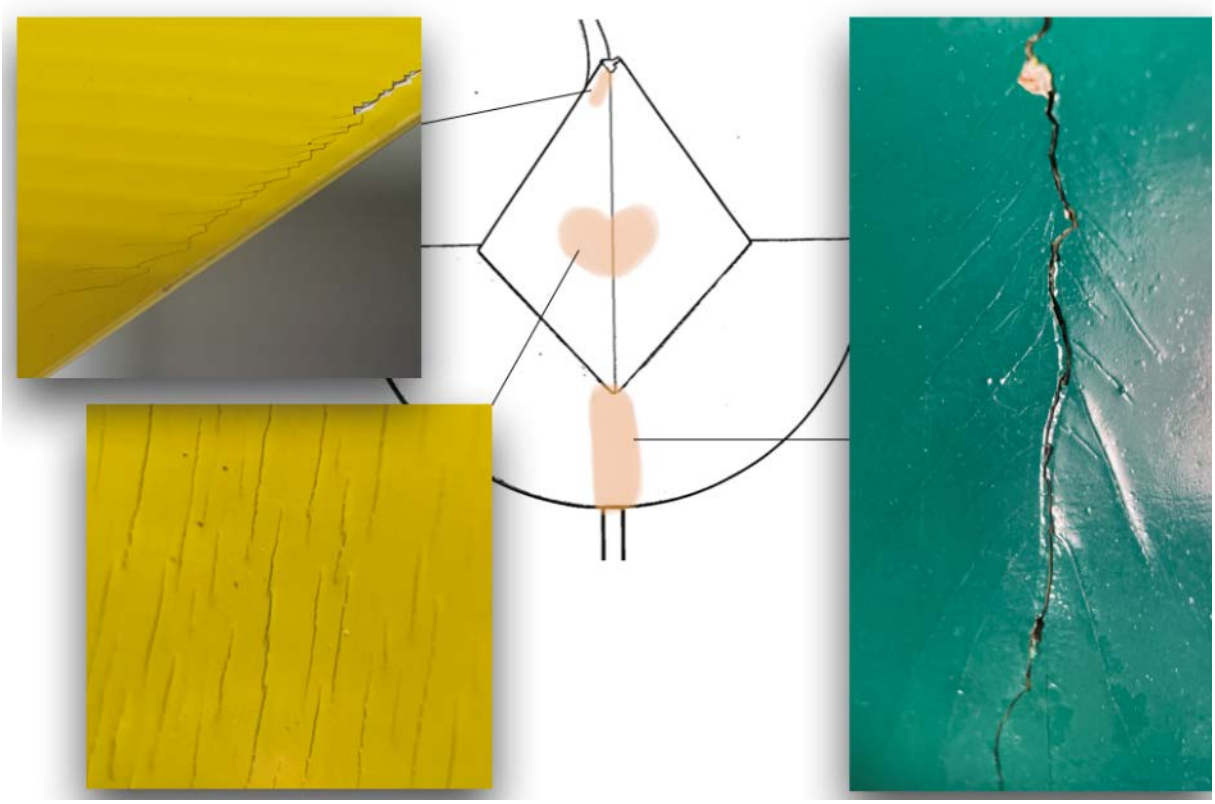
Écailles



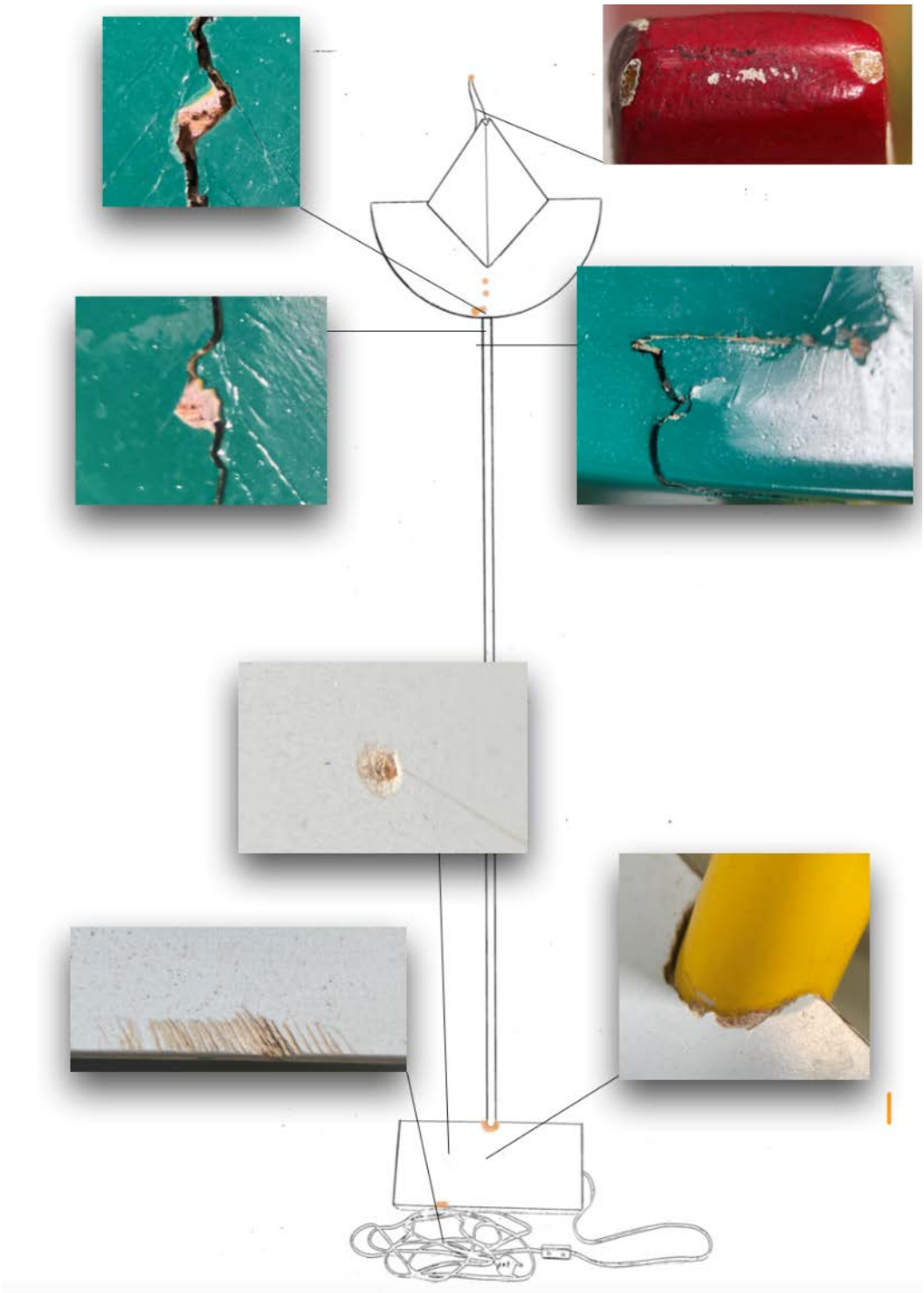
Traces de chaleur

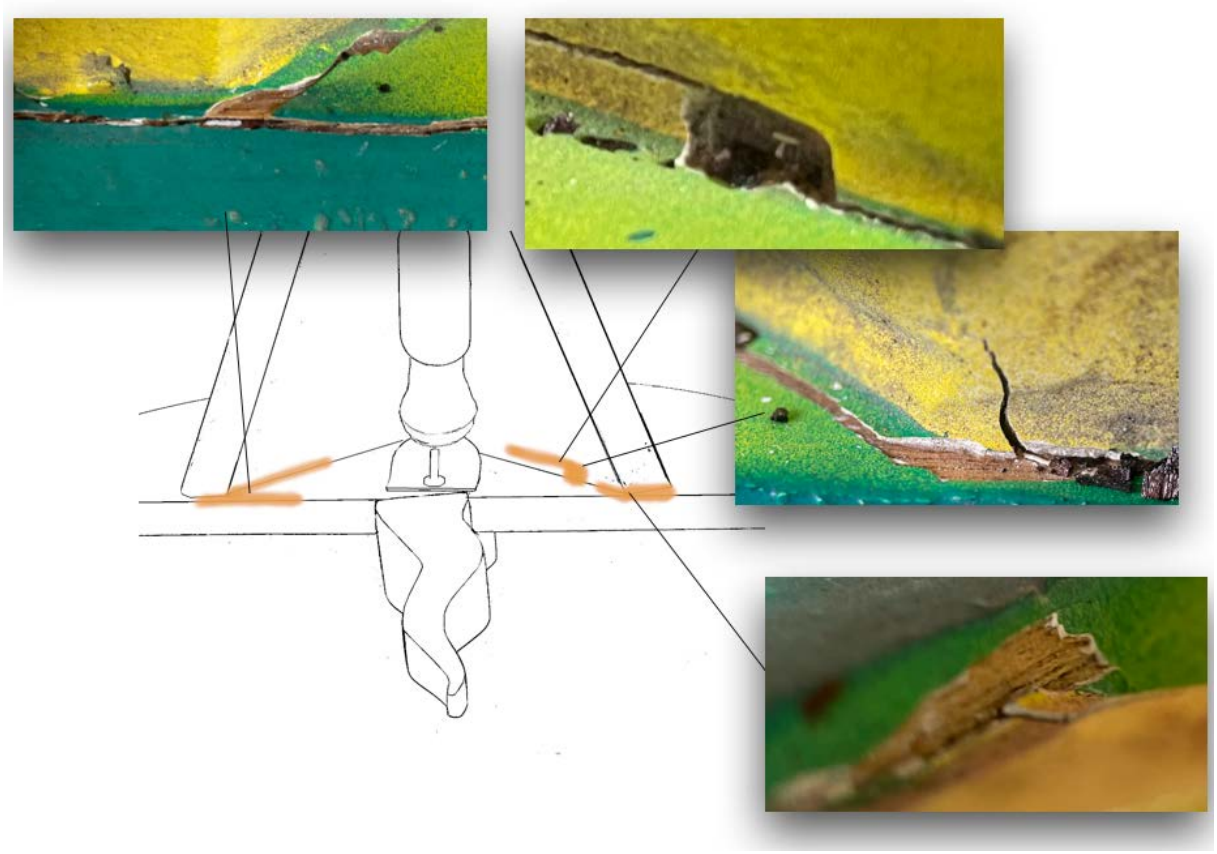


Craquelures

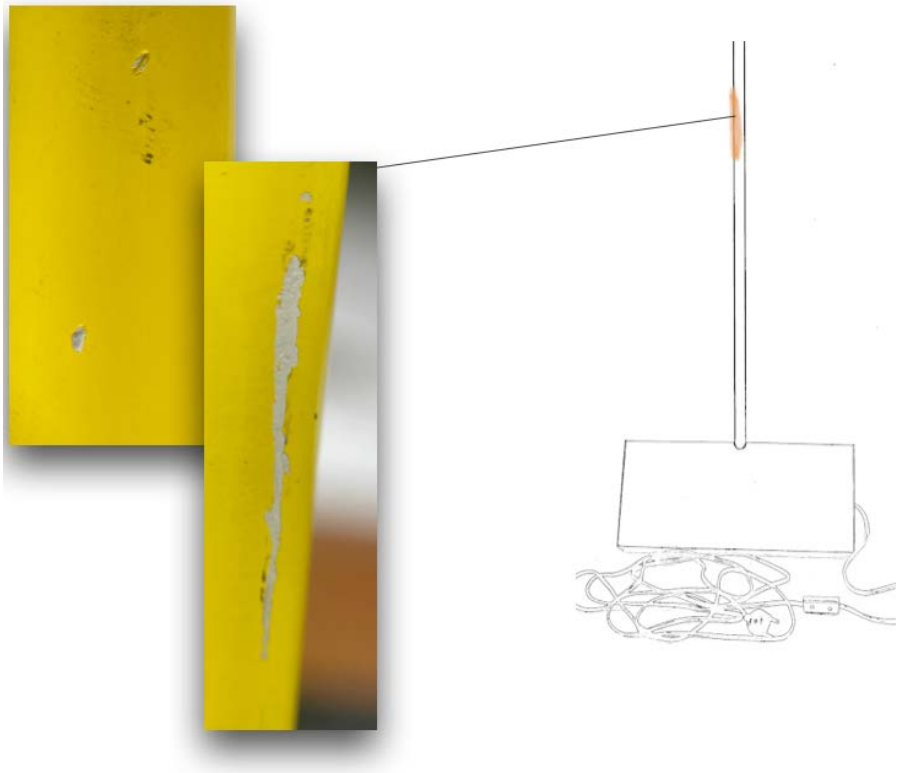


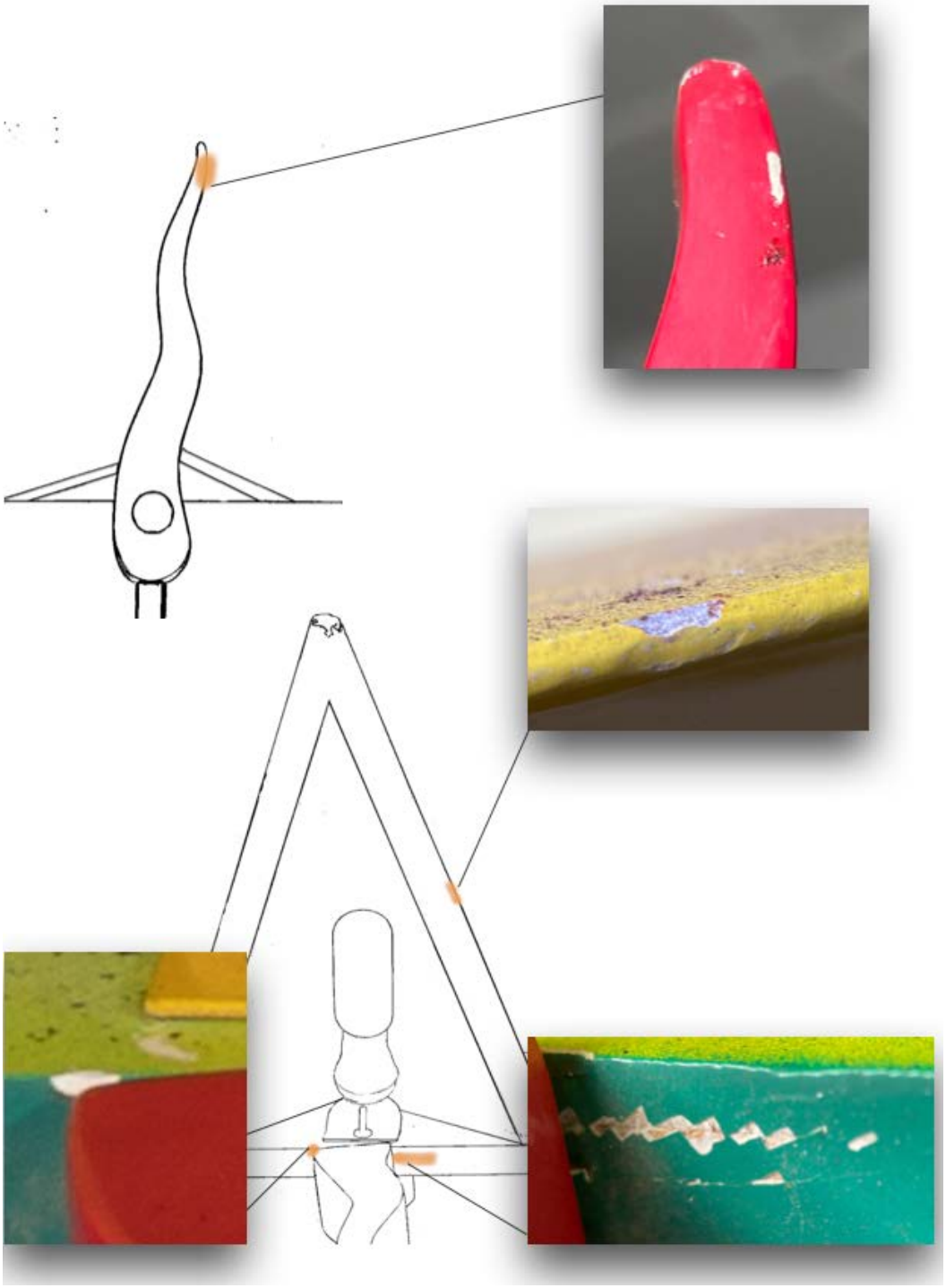
Lacunes couche de préparation



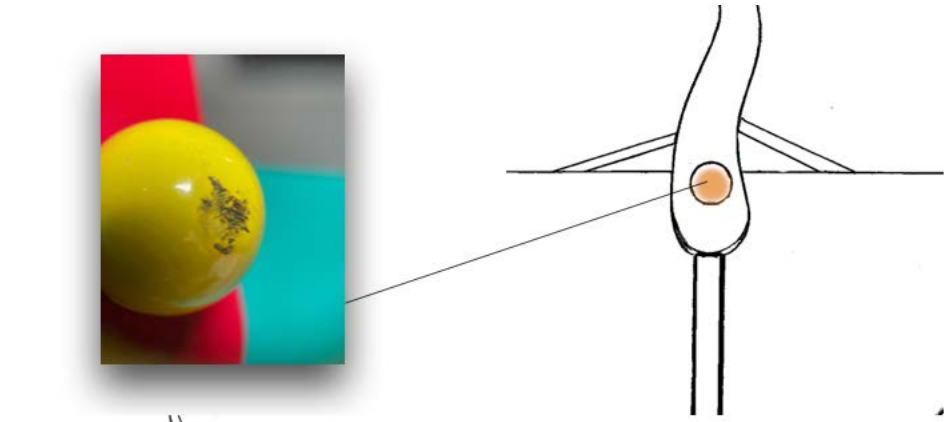


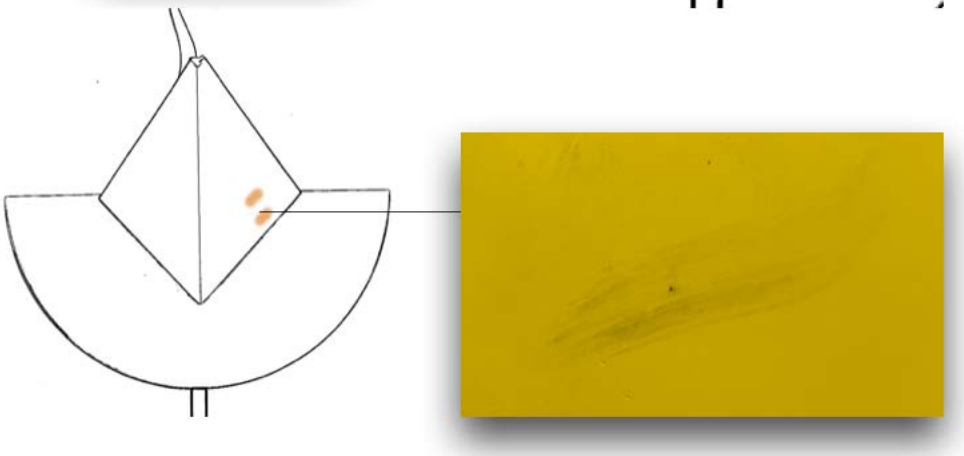
Lacunes couche de peinture





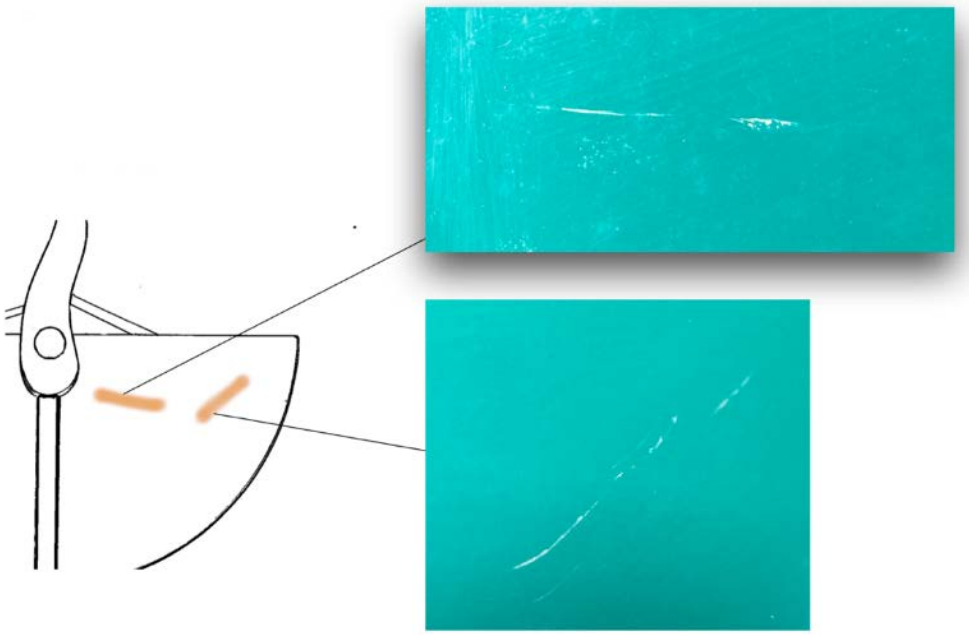
Frottement / Frottement et tâch



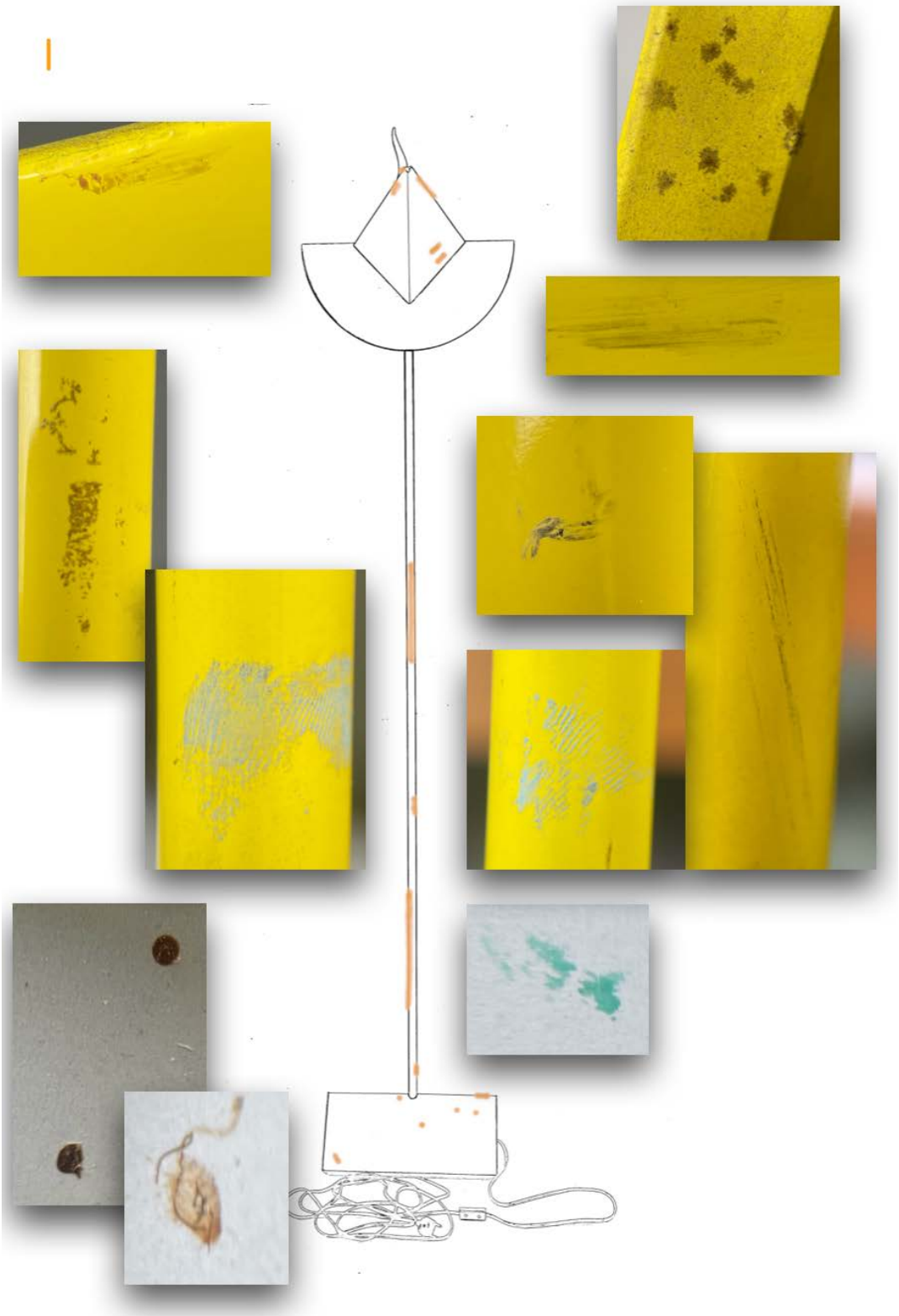


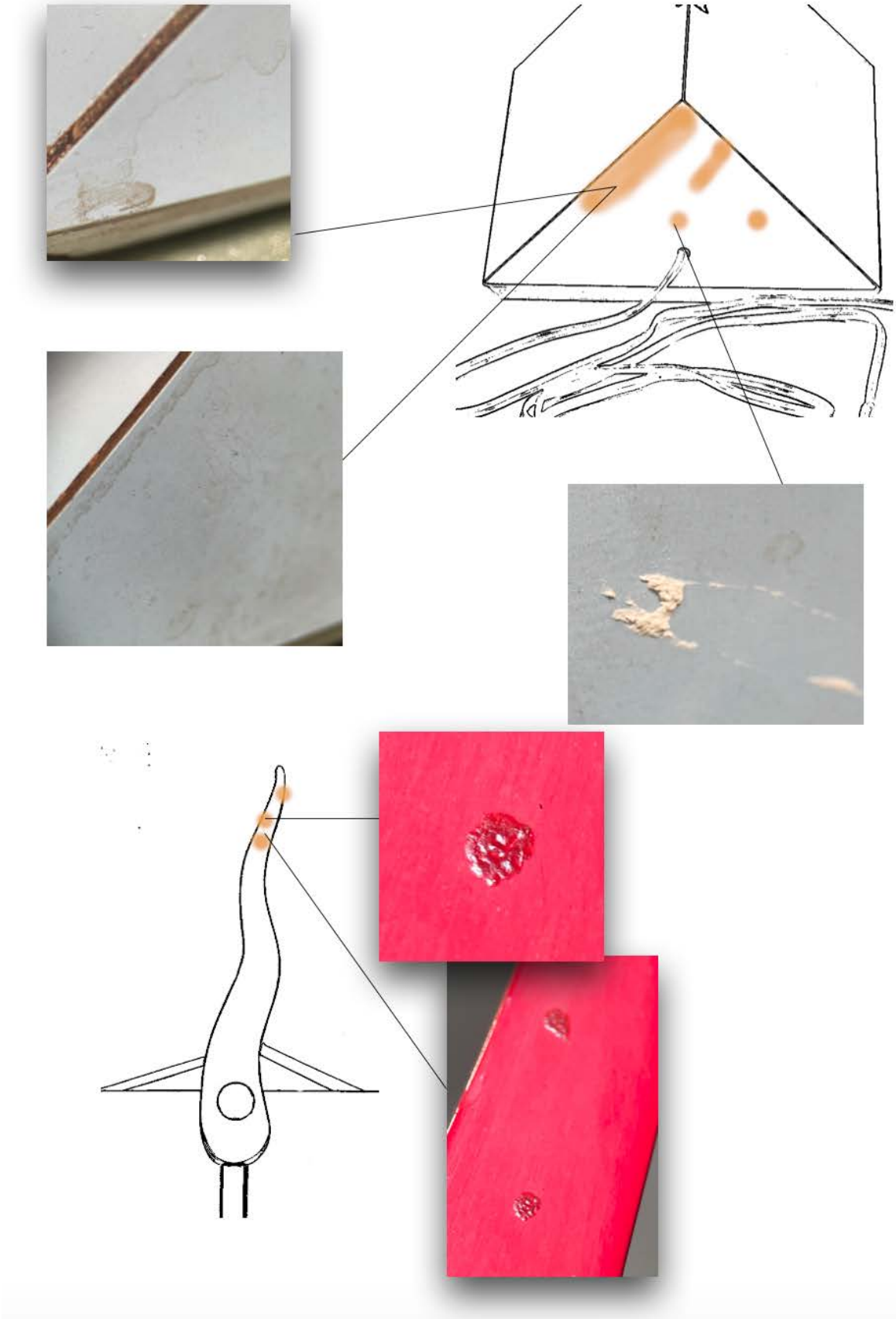
e

Rayures

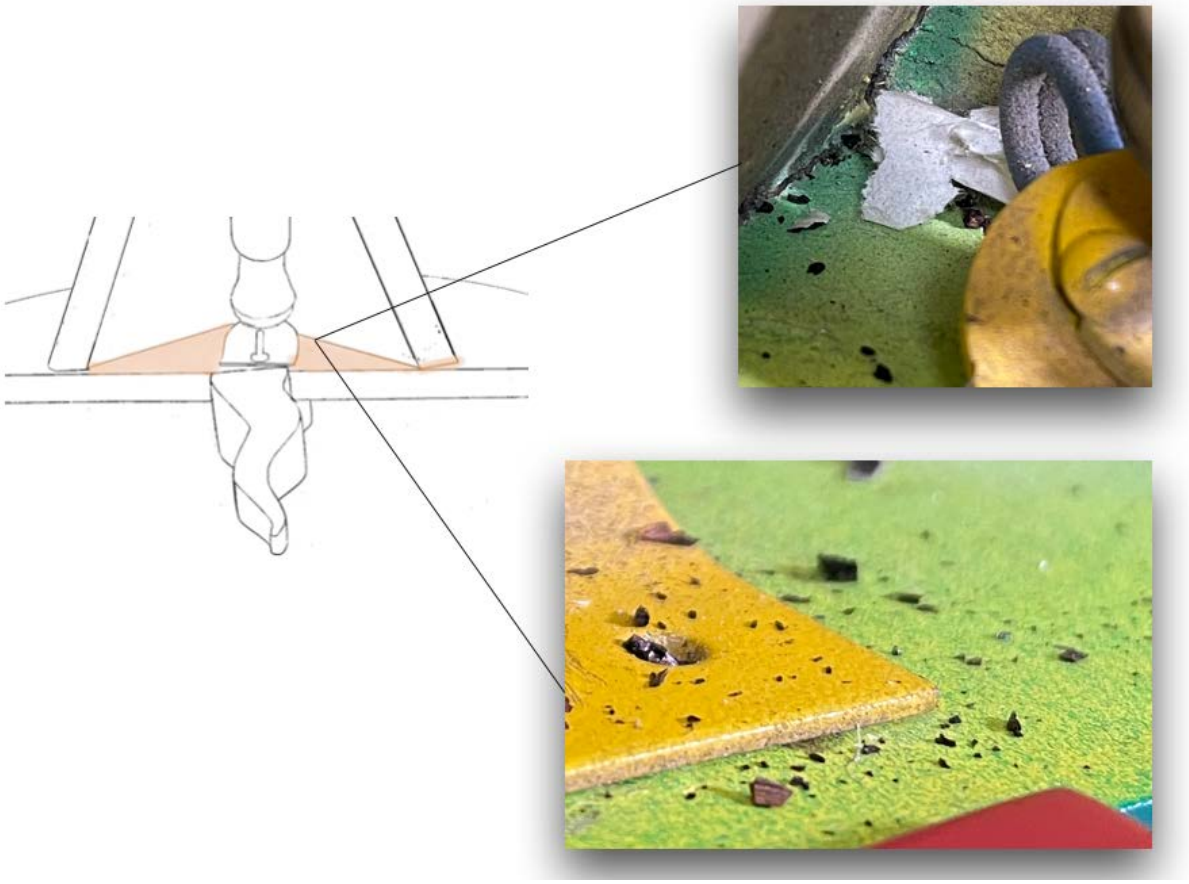


Tâches de différentes natures





Dépôts exogènes et endogènes



Annexe 2 - Entretien avec Jacques Bonnot

Figure 169 Jacques Bonnot au Café des Fauves à Lyon, le 27 janvier 2025. | Crédit photo : Lise Pinazo

L'entretien avec Jacques Bonnot s'est déroulé le lundi 27 janvier 2025 à 14h30, au Bistrot des Fauves à Lyon. Nous nous sommes installés face-à-face près de la baie vitrée. Il y avait beaucoup d'affluence cet après-midi-là. Jacques Bonnot est un habitué de ce café, il y vient tous les jours ou presque. L'entretien a été enregistré, avec l'accord du designer, avec l'application Dictaphone de mon téléphone.

L'entretien ayant divagué sur divers sujets, qui s'éloignaient du Lampadaire Robin des bois, il a été décidé de le retranscrire en ne retenant que les passages ayant un lien avec le lampadaire.
Ces passages ont été réorganisés de façon thématique.

Jacques Bonnot :

« J'ai fait plein d'autres choses. »

« J'étais un joaillier au début. »

« Je suis habitué à ne jamais dire ce que je faisais avant, j'efface mes traces dans la neige. »
« Juste avant Totem, j'avais un atelier juste derrière la gare Part-Dieu. »

« Je suis profondément intellectuel, je pense que c'est un peu mon défaut. »

« Moi je dessine beaucoup »

L'esprit Totem :

« C'était notre culture : le rock, etc… Je crois qu'on avait plus envie de faire ça que de la marqueterie. Mais attention, la marqueterie, on le faisait bien. »

« À un moment donné, on s'est dit : on fait ça, c'est notre culture. »

« On connaissait beaucoup de monde de la new wave (…) cold wave, etc. »

« On ne s'est jamais pris pour des designers très sérieux. »

« Les gens à Paris qui s'occupaient de design pensaient qu'on était des gros rigolos. »

« C'est un état d'esprit mais on a tous les quatre des sensibilités diverses (…) moi j'étais aussi beaucoup militant. »

« On a eu envie de produire des objets à notre image, à l'image de notre génération. »

« « Totem rejette le fonctionnalisme » : à mon avis, c'est nos conneries, ça. »

« Moi, je crois qu'on se rapprochait beaucoup plus de ce qui existait aux USA, l'Art & Craft, des artisans qui font des pièces uniques, qui ont des formes parfois un peu bizarres, mais c'était très beau. Et ce mouvement n'existait pas en France. »

« Il y avait les Anglais, les punks, tout ça… On voyait tout ça, Claire était un peu punk, moi, j'étais à cheval entre le grunge et le hippie. »

« Une chaise qui a été volée dans une expo… tout était désaxé dessus, un essai de faire n'importe quoi. »

« Moi, j'adore faire n'importe quoi, avec ma vie, j'ai fait n'importe quoi de toute façon. Quand je travaille pour les autres, j'ai toujours été très consciencieux, mais quand je travaille pour moi, je fais n'importe quoi. »

Sur la photo dans l'atelier: « L'étagère ressemble au lampadaire, mais c'est Fred. Ça y ressemble, mais évidemment, on s'est influencés. »

« C'était bien. Vu la différence d'âge qu'on avait les uns les autres, moi, j'ai vécu des choses assez incroyables dans le théâtre, dans la musique et tout ça, et eux, du côté du rock. On a mixé un peu tout ça et je pense que pour nous, ça a été très riche. »

Biographie du lampadaire :

La création du lampadaire :

« Non, la date (du lampadaire), c'est trop loin. »

« C'était pas très solide, c'était genre un prototype, un truc qu'on fait vite fait quoi. »

« On a tout créé sur place, parfois même sans dessin. Ça, le lampadaire, il n'y a pas de dessin, je n'ai jamais fait de dessin pour lui. »

« Je l'ai fait tout seul. Un après-midi, je me suis dit : je fais un lampadaire. J'ai une lampe Zigzag, ça fait partie de ça. La lampe, je ne l'ai pas faite tout de suite, je l'ai dessinée et puis il y avait plusieurs modèles, dont un que j'ai perdu, je ne sais pas où il est. C'est un truc d'un après-midi où je ne savais pas quoi faire et j'ai fait ça. Il y avait la lampe Zigzag et il y avait ça, et il y avait un autre truc mais je n'arrive pas à me souvenir de ce que c'était. »
« Je les ai faits en même temps, c'est la même histoire. »
« Robin des Bois, on comprend un peu : le nez pointu pour le chapeau, le vert pour la nature (...) tu vois, il y a le bleu en bas, c'est un non-sens, le bleu en bas, parce que dans la symbolique des couleurs, normalement, on doit faire quelque chose de sombre en bas, ça aurait dû être l'inverse

en fait. Le vert, il aurait dû être là, mais il y a toujours des circonstances : pourquoi j'ai fait ça en bleu ? Car j'avais des panneaux qui étaient bleus, stratifiés, j'avais ça dans un coin, je les ai récupérés et je les ai récupérés. Et tout le reste est fait au pinceau. (...) Les panneaux bleus n'étaient pas peints, c'est, tu sais, du stratifié, du truc de cuisine... Formica nous a aidés pendant une époque. La tige est en métal, et tout le reste du bois peint au pinceau. »

« Le jaune, je ne sais plus, je crois que c'est parce que les couleurs allaient bien ensemble. »

« Robin des Bois... Quand c'était fait, j'ai dit : c'est Robin des Bois. »

« Je suis sûr qu'à chaque fois qu'on a baptisé un objet, on l'a fait après. »

« Quand j'étais petit, j'ai lu plein de bandes dessinées Robin des Bois, donc ça a dû revenir comme ça. »

« J'ai dû me dire : « Cette pointe, c'est comme le chapeau du Moyen Âge, avec son truc rouge. » »

« Et en plus, il n'était pas très stable. » « Il a pu tomber parce que la base n'était pas assez grande. »

« Je crois que j'ai eu vaguement le projet, mais je n'ai jamais fait de socle plus large.»

« Moi, je mettais des petites ampoules juste pour que ça éclaire un peu. De mémoire, c'était un truc plus petit. Moi, je ne l'ai jamais allumé longtemps... c'était toujours compliqué, l'histoire des ampoules. »

« Je n'avais même pas pris le temps de peindre en blanc à l'intérieur pour que ce soit un bon réflecteur, c'est dire... J'ai fait ça vite fait et on oublie. »

« Flamme au pinceau ou à la bombe, je ne me souviens pas. »

« Je m'étais mis en tête d'être un grand laqueur, ce qui n'a jamais été le cas. En fait, ça m'a passionné pendant une époque, je regardais comment les Chinois faisaient les laques, etc. »

« Pas de la peinture à l'eau, je pense que c'était du polyuréthane. »

« Couche de préparation puis du papier de carrossier hyper fin. »

« C'est possible, glycérophtalique, car je n'aime pas trop les odeurs de peinture. »

« Ça (le lampadaire), c'est des bouts de contreplaqué ramassés dans les chutes de l'atelier, il n'y a rien de noble là-dedans. »

« C'était collé comme ça, on utilisait la technique du lamello pour assembler (…) tu mets une petite pastille qui gonfle… Xxx vérifier. »

La vie du lampadaire

« C'était peut-être quelqu'un qui a mis une ampoule trop grosse, ce n'est pas moi c'est sûr. »

« Il a été très peu éclairé, ce lampadaire, on l'a mis dans un coin, on l'a oublié et moi je suis passé à autre chose. »

« Quand je l'ai quitté, quand j'ai divorcé avec lui, je ne sais pas où il était, il n'était pas en très bon état mais pas en mauvais état… Il a traîné dans l'entrée de Totem pendant longtemps. »

« Le lampadaire n'était pas chez moi mais j'avais des trucs chez moi. »

« Il était chez Totem, il est resté dans les dépôts, je ne sais pas où. (…) Derrière, on avait une espèce de hangar pourri où on entassait des trucs. »

« Il avait encore le bout de son bec quand je l'ai vu la dernière fois, ça fait plus de 40 ans. »

L'emploi des matériaux :

« On avait une culture de menuisier, donc naturellement, on utilisait du bois, beaucoup de hêtre, car c'est très bien pour la laque, ça ne bouge pas trop. On a utilisé des trucs contemporains aussi, comme le médium, tu sais, cette espèce de matière dense, comme l'isorel, mais beaucoup plus pressé. Pour les surfaces peintes, c'est bien, c'est résistant et ça permet de faire de belles laques. »

« Poncer plusieurs fois, faire des surfaces les plus propres possibles… Plein de couches que tu croises et tu ponces avec du papier de plus en plus fin. Bien sûr, au début, il faut que ce soit très bien préparé. »

« Fait à la main, au pinceau. Au début, on a eu un aérographe, puis tout a été fait au pinceau (…) de belles soies. »

« On anticipait un peu le vieillissement des matériaux… »

« Contreplaqué, pas stratifié. »

« À l'époque, on n'avait pas beaucoup de choix, il n'y avait pas de LED, très peu d'halogènes et là-dedans, tu ne peux pas mettre d'halogène de toute façon, et puis c'était de l'incandescence et c'était baïonnette, jamais vis à l'époque (…) on n'avait pas tellement le choix, je crois que c'était une lumière plutôt chaude, un 3000-3500 kelvins. »

À propos de l'importance accordée aux matériaux originaux : « Non, parce que quand je l'ai fait, je n'y ai pas accordé trop d'importance. Peut-être que, sans faire exprès, j'ai utilisé des trucs pas trop pourris, mais en même temps, je crois que j'étais trop jeune pour être précis à ce point-là.

Le design au début des années 80 :

« Il y a eu un renouveau, certains designers ont bien tiré leur épingle du jeu, puis il y avait le V.I.A, qui a quand même été un support énorme pour le design. Après, ça n'a pas toujours été très terrible, mais ils nous ont beaucoup aidés. Ils ne nous ont pas donné beaucoup d'argent, mais

ils nous ont beaucoup montrés, exposés. Ça, il faut reconnaître qu'ils nous ont aidés. »

« On était quand même à une période où l'image avait une énorme importance, donc on a re-découvert un design qui était un peu perdu, qui était le design industriel. D'ailleurs, on avait le FDI, qui nous a dragués un certain nombre de fois, mais ils ne nous aimaient pas du tout, on les faisait vraiment chier. Ils trouvaient qu'on était des gens qui n'avaient rien dans la tête, car tout était calculé… et entre-temps, il s'est créé cette école de design industriel à Paris qui a tout re-pris en main, mais il y a eu toute cette période très culturelle. (…) »

La production Totem, exposition, vente et patrimonialisation :

« Je vois ça comme un chemin qu'on a parcouru, qui était drôle quand même. On a vendu quand même, aux musées on a donné des trucs mais on a vendu. »

« Tout Totem a fait des dons, j'étais le premier. »

« J'ai donné, car je savais que je ne me préoccuperais plus de ça et je ne voulais pas que ça se perde. Je me suis fait engueuler par mon ex, car je ne m'occupais de rien. »

À propos du lampadaire : « Je n'ai jamais eu le projet de le vendre. »

« Quand Fred l'a donné au musée, je ne sais pas s'il a fait une expo d'ailleurs, je ne me souviens pas. »

« C'est possible qu'on l'ait exposé à la galerie Beaubourg avec le reste, mais je ne me souviens plus. »

Art ou design :

« Nous, on a parlé des séries limitées et tout pour se rapprocher plutôt de l'art, comme les tirages photos, les gravures… »

« Finalement, il y a très peu de choses qui ont fait l'objet d'une série. On a dit qu'ils étaient limités à 30 exemplaires, car c'était le truc fiscal, mais on n'est jamais arrivés jusque-là, je pense. »

« Prototype : oui, on peut dire ça. C'est un peu un prop, mais ce qu'on disait, moi, je pense que c'est toute l'ambiguïté entre le mot design et des objets qui sont finalement des objets d'art, mais comme si c'étaient des meubles ou des objets usuels. Le monde de l'art ne voulait pas que ce soit de l'art. On a toujours été un peu à cheval entre ces deux trucs, et je pense que le mot prototype est plutôt design, car qui dit prototype dit qu'on va faire une série. (…) Moi, je n'ai jamais pensé que ce serait une série. Ce n'est pas un prototype, c'est une pièce unique. Personnellement, je n'ai jamais eu l'intention d'en faire mille exemplaires. (…) Pour les autres objets, non, parce que parfois on a été contactés, très peu, par des industriels qui nous ont demandé de dessiner des trucs pour la série, avec les contraintes de la série : ça, ça ne peut pas se faire en série, ce genre de truc. Après, on a inventé plein d'histoires de notre côté, pour dire « Ahhh, le monde du design, ça ne serait plus comme ça plus tard, c'est des robots qui vont fabriquer des meubles… » »

La fin du groupe :

« Je suis parti de Totem, car je me suis dit : mais qu'est-ce que tu fais, tous tes trucs autour de l'écologie ? »

« On s'est vraiment accrochés à nos histoires, à notre imaginaire, et je ne le regrette pas du tout. Mais bon, après, j'ai senti qu'il y avait des choses plus présentes, j'ai trouvé du boulot dans le théâtre. »

Annexe 3 – Entretien avec Jacques Beauffet

L'entretien a été réalisé sous la forme d'un appel téléphonique, le 20 février 2025 à 14h30. L'entretien a été enregistré avec l'application dictaphone d'un ordinateur.
Il a été retranscrit sur le type Ubiqus IO. La transcription débute après les formules de politesses, et omet certaines digressions, peu nombreuses.

Lise Pinazo : Pour situer un peu les choses, pourriez-vous vous présenter et préciser vos fonctions au sein du Musée d'Art Moderne et Contemporain, ainsi que les périodes correspondantes ?

Jacques Beauffet : Étant Stéphanois, j'ai fréquenté le Musée dès mon enfance. Très tôt, je me suis intéressé à ce qui y était exposé, notamment à l'art moderne, grâce au travail de Maurice Allemand, qui en était alors le conservateur. J'ai d'ailleurs eu l'occasion de le rencontrer quand j'avais une dizaine ou une douzaine d'années ; il avait été surpris de voir un jeune visiteur aussi intéressé. J'ai ensuite rencontré Bernard Ceysson par l'intermédiaire de l'artiste Philippe Artias, qui travaillait à Saint-Étienne. Nous fréquentions l'un et l'autre son atelier sans jamais nous être croisés, jusqu'au jour où Artias, lors d'une visite commentée au Musée, m'a proposé de m'accompagner pour me présenter à celui qui allait en devenir le conservateur. C'était à l'époque du passage de témoin entre Maurice Allemand et Bernard Ceysson. Ceysson terminait une visite commentée; Il m'a expliqué qu'il allait prendre la suite de Maurice Allemand et qu'il souhaitait développer la médiation au sein du Musée et m'a demandé si je serais intéressé pour donner quelques conférences ou assurer des visites commentées. J'étais étudiant à ce moment-là, cela m'arrangeait bien. C'est ainsi que nous nous sommes connus et que nous avons commencé à travailler ensemble. Il m'a très vite impliqué dans la vie du Musée. C'était au début des années 1970, Bernard Ceysson préparait alors deux expositions : l'une consacrée au peintre américain Peter Saul et l'autre à Bernard Rancillac. J'ai ainsi participé à ma première exposition

au Musée en rédigeant le texte du catalogue de l'exposition Peter Saul, tandis que Bernard Ceysson prenait en charge celui sur Rancillac. Peu à peu, il m'a intégré aux décisions concernant la politique d'exposition et d'acquisition du Musée. En 1974, j'ai rejoint officiellement le Musée en tant que chargé de mission, avant d'être nommé conservateur au printemps 1977. J'ai occupé plusieurs années ce poste, avant de devenir conservateur en chef après la création du Musée d'art moderne. À cette époque, la direction regroupait trois institutions : le Musée de la Mine, le Musée d'Art et d'Industrie et le Musée d'art moderne. Bernard Ceysson a quitté ses fonctions en 1998 et je lui ai succédé. Pendant un temps, j'ai dirigé les trois musées, avant que le Musée d'art moderne ne passe sous la gestion de la communauté d'agglomération, en 2000, tandis que les deux autres Musées sont restés Ville de Saint-Étienne. Je me suis donc retrouvé à la tête du seul Musée d'art moderne jusqu'à 2005. Ensuite, la communauté d'agglomération a nommé un directeur général, Lorand Hegyi. J'ai alors poursuivi mon travail en tant que directeur des collections jusqu'à mon départ à la retraite en 2008.

LP : En 1987, vous vous êtes retrouvés à l'étroit, notamment parce que vous aviez commencé à collectionner l'art contemporain.

JB : Oui, et depuis longtemps. Maurice Allemand, dès sa nomination au Musée en 1947, avait commencé ce travail. Il a poursuivi son action en s'inscrivant dans l'esprit du Musée d'Art et d'Industrie, et a considérablement développé les collections consacrées aux cycles, au textile et aux armes. Mais il a surtout mis l'accent sur l'art moderne. Durant les vingt années où il a dirigé le Musée, les expositions se sont progressivement recentrées sur l'art du XXe siècle. Il a organisé de grandes rétrospectives, comme celle consacrée aux premières générations de l'art abstrait en 1957, ou encore une exposition majeure sur la sculpture, « Cent sculpteurs de Daumier à nos jours ». Au début des années 1960, il a aussi présenté une exposition sur les techniques du papier collé, du collage et de l'assemblage. C'était l'une des premières fois, ou presque, qu'un musée en France, du moins en région, montrait des œuvres d'artistes du pop art américain. En 1964, l'année même où Robert Rauschenberg remportait le Grand Prix de la Biennale de Venise, il était déjà présent dans cette exposition de Maurice Allemand. Son travail a donc été fondamental et nous a bien préparé le terrain. Dans les années 1970, avec Bernard Ceysson, c'est l'art contemporain qui a été privilégié. Entre 1970 et l'inauguration du nouveau Musée en 1987, les collections d'art contemporain se sont considérablement développées,

tout comme la politique d'exposition. Cette expansion a d'ailleurs justifié la construction d'un nouveau bâtiment : l'ancien ne pouvait plus contenir des collections devenues trop importantes. Il fallait absolument trouver une solution à cette situation devenue problématique.

LP : Pourquoi Maurice Allemand s'est-il intéressé à l'art contemporain ? C'était assez précoce dans l'histoire. Je me demande pourquoi Saint-Étienne et pourquoi l'art contemporain à ce moment-là ?

JB : Je pense que c'était à la fois son goût personnel et une conviction. En arrivant à Saint-Étienne, une ville profondément marquée par la révolution industrielle, il avait conscience d'avoir à faire à une ville sans long passé ni traditions artistiques établies, une ville un peu « far west », née de l'ère industrielle qui comptait environ 18 000 habitants au début du XIXe siècle et déjà plus de 100 000 au tournant du XXe . En fait, dans une « ville moderne » il fallait montrer de l'art moderne. C'est pourquoi il a mis un accent particulier sur cet aspect des collections. Très vite, après Grenoble, qui a une antériorité avec le travail mené par Andry-Farcy dès les années 1920, le Musée de Saint-Étienne est devenu, grâce à Maurice Allemand, l'un des premiers musées d'art moderne et contemporain hors de Paris, dès les années 1950. Le Musée de Grenoble possède sans doute une collection plus complète pour la première moitié du XXe siècle, tandis que le Musée de Saint-Étienne s'est doté d'une collection bien plus importante à partir de la fin des années 1960. Sans oublier Lyon qui a depuis rattrapé son retard avec l'intégration de belles collections par le biais de legs au Musée des Beaux-Arts, ainsi qu'avec la création d'un Musée d'art contemporain.

LP : Pourriez-vous maintenant me parler des politiques d'acquisition du Musée d'art moderne et contemporain durant les années 1980-1990 ? Comment ont-elles évolué au fil du temps ?

JB : Je dirais qu'il y a eu deux périodes distinctes : une avant 1987, année de l'ouverture du Musée d'art moderne, et une autre qui fait suite à cette ouverture. Le Musée disposait auparavant de moyens financiers relativement modiques. Se tourner vers l'art contemporain était alors un parti pris délibéré, dicté à la fois par l'intérêt des conservateurs pour l'art « en train de se faire » et par des contraintes budgétaires. Dans les années 1960 et 1970, notamment dans la seconde moitié de cette période, il était devenu très difficile de procéder à certains rattrapages, d'acquérir des

œuvres de l'art moderne historique, en tout cas pour les représentants les plus importants, en raison de l'évolution des prix. Chaque opportunité a été saisie pour enrichir ce fonds, mais l'accent a surtout été mis sur l'art contemporain. C'était aussi pour nous, compte tenu du budget dont nous disposions, ce qu'il y avait certainement de plus évident. S'intéresser à des artistes que l'on appellerait maintenant « émergents », permettait d'acquérir leurs œuvres et développer une collection dans les meilleures conditions possibles. Les acquisitions se sont d'abord concentrées sur l'art français, autour de la figuration narrative, puis du mouvement Supports/Surfaces. Toutefois, nous nous sommes également tournés assez tôt vers l'art américain, malgré la difficulté qu'il y avait à acquérir des pièces. Le marché américain était bien plus onéreux que le marché français, les prix avaient déjà explosés. Pour le pop art notamment il était déjà trop tard, même si nous avons pu, néanmoins, acquérir quelques pièces significatives. En revanche, nous avons commencé à nous intéresser très tôt aux artistes de la génération du minimal art et de l'art conceptuel. Dès les années 70, au Musée d'Art et d'Industrie, des expositions collectives étaient consacrées à certains de ces artistes, où apparaissaient les principaux créateurs américains de la génération minimaliste, et une exposition personnelle a été dédiée à Robert Morris … Les choses ont considérablement changé à partir de 1987. Avec l'ouverture du Musée d'art moderne, le budget du Musée a fortement augmenté, la ville de Saint-Étienne ayant accru les crédits alloués tant au fonctionnement du Musée qu'à l'enrichissement des collections. De plus, nous avons commencé à recevoir des aides de l'État qui n'existaient pas auparavant, conséquences de l'action de Jack Lang. À cette période, Bernard Ceysson et Antoine Guichard, alors président du groupe Casino, ont mis en place une politique de mécénat exceptionnelle. Durant près de dix ans, Casino, un groupe stéphanois, a apporté un soutien financier significatif, qui a beaucoup aidé au développement du Musée dans tous ses aspects en nous laissant une liberté totale quant à l'usage de ces fonds. Cela nous a permis d'acquérir des équipements, d'informatiser la gestion du Musée dès la fin des années 1980, de développer les domaines de la médiation, de l'édition, de procéder à des acquisitions plus importantes, parfois même inespérées. Avec ces nouveaux moyens, à partir de 1987, nous avons aussi ouvert de nouveaux axes de collection. Avant cette date, nous portions déjà un intérêt à des domaines peu pris en compte par les musées d'art moderne, comme la photographie et le design. À partir de l'ouverture du Musée d'art moderne, avec de plus vastes locaux et davantage de crédits, nous avons pu concrétiser cette orientation, et commencer à collectionner dans ces domaines, parallèlement au travail réalisé autour de l'art contemporain. Le marché de la photographie et du design étant

alors encore émergent, nous avons saisi cette opportunité afin de constituer des collections remontant à l'origine de ces pratiques, avec un fondement véritablement historique.

LP : Vous évoquiez tout à l'heure la médiation, et il me semble que le Musée d'art moderne et contemporain, et même avant lui le Musée d'Art et d'Industrie, avait déjà mis en place un important projet pédagogique. Pourriez-vous m'en dire quelques mots ?

JB : Oui, bien sûr. C'était d'ailleurs une préoccupation très tôt exprimée par Maurice Allemand, qui avait conscience que la politique d'ouverture à l'art moderne qu'il initiait n'était peut-être pas la plus évidente à faire accepter par le public. Il a donc rapidement mis en place ce qu'il appelait « le service éducatif », qui consistait à organiser des cycles de conférences, des visites guidées autour des collections, entre autres. Cette initiative a ensuite été reprise et développée par Bernard Ceysson lorsqu'il est arrivé à la direction du Musée en 1968. Il a souhaité donner encore plus d'ampleur au travail de médiation autour de l'art contemporain. C'est aussi à cette période que des liens ont été noués avec la jeune université de Saint-Étienne, qui n'existait pas encore à l'époque de Maurice Allemand puisqu'elle est née en 1968-1969, pratiquement au moment où Bernard Ceysson prenait ses fonctions. Très tôt, il a collaboré avec l'université, notamment à travers l'organisation de colloques d'histoire de l'art en partenariat avec le CIEREC (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine), dont certains ont véritablement fait date. Dans la continuité du travail amorcé par Allemand, il a également renforcé l'offre de conférences et de visites commentées, en élargissant leur accès à un public plus jeune, avec la création d'ateliers destinés aux enfants.

Il a aussi initié le développement d'une bibliothèque-documentation accessible au public. Lorsque Maurice Allemand a quitté le Musée, il n'y avait en effet aucun fonds documentaire sur place. Pas un seul livre, pas un seul catalogue. En 1968, le Musée ne disposait que d'un abonnement à la revue L'Œil et à celui de la Revue du Louvre. C'est donc en partant de zéro que s'est constituée une véritable bibliothèque, aujourd'hui richissime, mise à la disposition du grand public et des chercheurs. Un travail important a ainsi été réalisé pour favoriser la diffusion et la compréhension de l'art contemporain.

LP : Revenons maintenant à la collection de design. Nous avons évoqué les politiques d'acquisition et d'exposition pour l'art contemporain, et à partir de 1987, avec le nouveau bâtiment, vous avez commencé à collectionner le design. Ce choix n'est pas anodin. Pourquoi avoir pris cette direction parmi tant d'autres possibles ? Qui en a été à l'origine et pour quelles raisons ?

JB : C'est une décision que nous avons prise d'un commun accord avec Bernard Ceysson. Nous avions tous deux un intérêt ancien pour le design, même si jusque-là aucune pièce n'avait été acquise pour le Musée. Nous avions néanmoins organisé des expositions, comme « L'Art dans les années 30 en France », où cette dimension des arts appliqués et du design était déjà intégrée. En 1987, un changement majeur s'est opéré : les collections, autrefois réunies en un seul lieu, se sont retrouvées géographiquement séparées, bien que l'idée d'un pôle commun et d'une direction unifiée ait subsisté. En arrivant dans le nouveau bâtiment, nous voulions essayer de conserver quelque chose de ce qu'avait été l'identité du Musée d'Art et d'Industrie. L'origine du Musée d'Art et d'Industrie remonte à la fin du XIXe siècle, sous l'impulsion de Marius Vachon, qui en a assumé la direction pendant un an et demi seulement, mais a joué un rôle déterminant dans la définition du concept. Dès le départ, ce musée avait pour vocation de rassembler dans un même espace des productions artistiques et des objets relevant de la technique : armes, textiles, cycles, etc. Il réunissait ainsi les témoignages de ce que l'on appelait les Beaux Arts, et ce que l'on appelait alors les Arts Appliqués, l'union du beau et de l'utile. En intégrant une collection de design au Musée d'art moderne, nous avons cherché à perpétuer cette approche, en assurant une continuité avec l'esprit initial du Musée d'Art et d'Industrie. C'était une manière de poursuivre cette idée fondatrice du XIXe siècle en l'inscrivant dans le contexte d'un Musée d'art moderne et contemporain.

LP : À ce moment-là, avez-vous établi un réel lien entre vos acquisitions d'art contemporain et la collection de design ? Y avait-il une correspondance, des influences communes ?

JB : Oui, bien sûr. Notre intention était d'explorer et de mettre en évidence certains croisements. D'ailleurs, la première œuvre de design à entrer dans les collections l'a été avant 1987, grâce au don d'une boutique de design stéphanoise : celui de la fameuse « Red and Blue Chair » de Rietveld. Cette chaise illustrait parfaitement les connexions qui pouvaient exister entre différents

domaines artistiques, notamment le dialogue entre un groupe d'artistes, de peintres, d'architectes et de designers. D'un point de vue pédagogique, elle permettait d'établir des liens évidents avec le néo-plasticisme, l'œuvre de Mondrian, de Van Doesburg, et plus largement de la création plastique avec le design d'objet. Dès le départ, nous avions cette volonté de construire la collection de design en écho avec l'art contemporain. Cependant, notre objectif était également de constituer, en profitant d'un marché encore favorable à cette époque, une collection permettant aux visiteurs de retracer de manière cohérente l'histoire du design, de ses origines à la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui. Cette connexion s'est bâtie de manière empirique, en tenant compte de la collection d'art existante. À plusieurs reprises, nous avons organisé des expositions établissant des ponts entre ces deux aspects de la collection. Néanmoins, constituer cette collection historique et cohérente représentait un défi, car il était difficile de se procurer certaines pièces, le marché du design étant alors très restreint et principalement concentré à Paris. À la fin des années 1980, il n'existait que deux ou trois galeries spécialisées dans ce domaine, toutes à Paris. Nous avons donc commencé à fréquenter ces galeries, en particulier celle de François Laffanour, toujours active aujourd'hui. Cela nous a permis d'acquérir des témoignages emblématiques du design de la première moitié du XXe siècle, notamment des œuvres de figures marquantes comme Perriand, Prouvé, Le Corbusier, Aalto ... Par ailleurs, le musée continuant à développer une collection d'art américain, nous avons aussi orienté nos acquisitions vers le design américain, le couple Eames, Bertoia ... en privilégiant dans un premier temps le mobilier. Toutefois, nous avons rapidement pris conscience que le design ne pouvait se résumer à cette seule catégorie d'objets. Nous avons alors décidé d'élargir notre champ d'action afin de couvrir l'ensemble des productions relevant du design, incluant ainsi des objets du quotidien. C'était une chose de prendre cette direction, et une autre de rassembler un ensemble significatif de ces objets. L'élément déclencheur a été notre rencontre, au début des années 1990, avec Alain Ménard, propriétaire d'une galerie située rue de Lille à Paris. Passant devant sa vitrine, nous avons été intrigués par l'exposition d'objets usuels, de petits objets du quotidien : aspirateurs, machines à coudre, machines à écrire, ventilateurs... Poussant la porte de la galerie, nous avons découvert un passionné du "petit design", Alain Ménard qui nous a dit sa passion pour ces objets, qui relevaient d'un domaine alors largement négligé. Il nous a expliqué que sa galerie vivait essentiellement grâce aux prêts pour le cinéma et la télévision, avec la reconstitution de décors types des années 1950 ou 1960, car il existait très peu de collectionneurs pour ces objets. Jean-Bernard Hebey, dont nous avons fait la connaissance plus tard, était

un collectionneur singulier, auteur d'une collection ahurissante pour cette catégorie d'objets. Alain Ménard nous a alors proposé l'acquisition de vastes ensembles d'objets à ses yeux essentiels dans l'histoire du design, issus de marques emblématiques en ayant marqué l'histoire, telles que Braun et Olivetti. À partir de là, nous avons enrichi notre collection initialement centrée sur le mobilier en intégrant des objets liés aux divers aspects de la vie quotidienne : équipements de bureau, ustensiles de cuisine, objets pour le corps, etc. Nous avons porté une attention particulière aux marques qui, à nos yeux, apparaissaient particulièrement représentatives, exemplaires. Ainsi, nous avons focalisé notre intérêt sur Braun en Allemagne, Olivetti en Italie, et en France sur les productions du groupe SEB, sans pour autant exclure d'autres designers ou fabricants. La collection s'est ensuite considérablement étendue, allant de la petite cuillère à l'architecture, puisqu' avec l'achat de la "Bulle six coques" nous avons acquis au moins un témoignage architectural. Cette expansion s'est opérée rapidement, entre 1988 et le début des années 1990.

LP : Vous avez donc commencé à collectionner divers objets, tant domestiques que du mobilier. Avez-vous rencontré des défis spécifiques en matière de conservation ? Comment conserve-t-on des objets de design, qui sont composés de matériaux très variés ?

JB : Effectivement, la question est complexe. C'est une problématique que nous avions déjà rencontrée dans le domaine de l'art moderne et contemporain. Par exemple, j'évoquais précédemment l'exposition de Maurice Allemand consacrée aux collages et assemblages. Dans ce type d'œuvres, les matériaux sont souvent périssables, et certains peuvent évoluer considérablement avec le temps, voire se détériorer ou disparaître totalement. L'art moderne a souvent délaissé les matériaux traditionnels de la peinture et de la sculpture pour adopter des matériaux inédits, tels que les plastiques et autres matières synthétiques. Nombre d'artistes ont également exploré l'assemblage, créant des installations parfois totalement improbables, soulevant d'emblée de nombreuses questions en matière de conservation, auxquelles il a fallu répondre au cas par cas. Il est important de noter que les ateliers de restauration traditionnels, formés aux techniques classiques telles que la peinture à l'huile sur toile, la tempera ou l'aquarelle, étaient souvent inadaptés et profondément démunis face à ces nouveaux défis de conservation propres à certaines œuvres contemporaines. Cette difficulté se retrouve aussi dans le domaine du design, où l'on était confronté à des matériaux que peu de restaurateurs maîtrisaient, tels

que les plastiques et les matières synthétiques. Certaines de ces matières peuvent rapidement devenir pulvérulentes, se désagréger, se craqueler ou même se dissoudre. Ainsi, chaque fois qu'une question de restauration se posait, que ce soit pour l'art contemporain ou le design, il fallait chercher la personne capable d'y répondre. Cela a parfois été compliqué, et certains problèmes se sont révélés presque insolubles. Cette situation soulevait également des interrogations sur les limites de la restauration. Par exemple, la question s'est fréquemment posée en ce qui concerne les mousses utilisées dans les années 1960-70 par de nombreux créateurs, souvent recouvertes de textiles comme le jersey, qui résistaient mal à l'épreuve du temps et à l'usage des propriétaires. Il est donc clair que ce fut un problème complexe. Avec les collections d'art contemporain, nous avons parfois été confrontés à des situations véritablement rocambolesques, liées à la conservation, mais aussi provoquées par des vols. Par exemple, nous possédons un tableau de Jim Dine qui intègre plusieurs éléments d'assemblage, dont une paire de bretelles vertes qui a été volée lors d'une présentation de l'œuvre dans les salles du musée. Comment remplacer une paire de bretelles de marque américaine, fabriquées dans les années 1960-70, lorsque cet incident survient dans les années 1990, que le fabricant n'existe plus et que ce modèle n'est plus disponible ? Beaubourg a d'ailleurs rencontré un problème similaire avec le vol d'un chapeau dans un grand tableau d'assemblage de Martial Raysse intitulé « Soudain l'été dernier ». Il s'agissait d'un grand portrait photographique retouché avec des couleurs fluo, auquel l'artiste avait ajouté une véritable serviette de bain et un chapeau de paille. Le chapeau a été volé, et le tableau est resté longtemps en réserve sans ce dernier. Il était impossible de restaurer l'œuvre, Martial Raysse n'ayant accepté la restitution qu'à condition de retrouver un chapeau exactement identique à celui qui avait été volé, ce qui était impossible. Il s'agissait d'un type de chapeau semblable à ceux vendus par Prisunic l'espace d'une saison. Un autre cas similaire concernait le remplacement d'un iguane naturalisé, volé dans une œuvre d'assemblage de Daniel Spoerri à Beaubourg. Les conservateurs pensaient ne pas rencontrer de problème, mais ayant sollicité un taxidermiste, ce dernier ne leur a proposé que des iguanes jugés trop beaux, trop bien faits, alors que celui subtilisé semblait être un spécimen plus rustique, ramené on ne sait d'où, qu'on avait laissé sécher quelque part. L'œuvre a longtemps été considérée comme irréstaurable, jusqu'à ce qu'un conservateur, passant devant un restaurant algérien ou tunisien en banlieue, découvre l'iguane qu'il leur fallait, accroché au mur d'une de ses salles. Ils l'ont racheté au restaurateur et ramené un iguane presque identique à celui qui avait été volé. Parfois, on peut en juger, des restaurations se font de manière totalement inattendue à l'issue

de circonstances tout à fait improbables ! Dans le domaine du design, la situation est plus complexe. Il faudrait parfois posséder deux exemplaires d'un même objet afin de disposer de pièces de rechange en cas de besoin. Par exemple, nous conservons deux exemplaires d'un même modèle de téléviseur de Roger Tallon. Un jour, un visiteur a trouvé amusant de voler l'embout de l'antenne télescopique d'un de ces téléviseurs. Heureusement, nous avions un second exemplaire dans les collections du musée. Il arrive donc qu'il soit nécessaire, pour certains objets de design, de constituer un stock de pièces de rechange pour anticiper ou compenser d'éventuels accidents ou vols. Il doit y avoir quelque part dans ma cave une machine à écrire « Valentine » d'Ettore Sottsass trouvée sur une brocante. Elle était incomplète, mais j'ai pensé qu'un jour elle pourrait servir à réparer ou compléter l'exemplaire qui figure dans les collections du Musée anticipant les difficultés auxquelles nous avons à faire face face pour certaines restaurations. Le vol de petits objets, parfois un simple acte de défi de la part de visiteurs, est un problème récurrent. S'agissant de la conservation du design, cela fait maintenant dix-sept ans que j'ai quitté le musée ! Je suppose qu'aujourd'hui, des personnes formées aux techniques et matériaux spécifiques au design sont désormais en mesure de répondre efficacement aux demandes de restauration. Cependant, la diversité des matériaux et des techniques utilisées reste tellement vaste, évoluant constamment, que trouver des solutions pour chaque problème demeure une tâche difficile.

LP : En parlant d'Ettore Sottsass, cela nous permet de faire la transition vers le groupe Totem. J'ai l'impression, à travers ce que j'ai pu lire et entendre, que le groupe Totem et le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Étienne entretiennent une relation particulière. Quelle est la nature de cette relation ?

JB : Effectivement, avant même l'ouverture du Musée d'art moderne, nous étions, Bernard Ceysson et moi, tournés vers les formes les plus contemporaines dans le domaine des arts plastiques et nous avions dirigé également notre attention vers le design le plus actuel. À l'époque, nous nous intéressions beaucoup à ce qui se passait en Italie, aux groupes comme Alchimia et surtout Memphis, dont les témoignages nous étaient parvenus bien plus tôt. Nous avons connu le travail de Totem et rencontré ses membres en 1983 ou 1984, grâce à Didier Semin, qui dirigeait à l'époque la section d'art plastique de la Maison de la Culture de Saint-Étienne. Il avait organisé en 1984 une exposition intitulée L'île Bleue, et j'avais été sollicité pour rédiger le texte

introductif du petit catalogue. Nous nous sommes intéressés à eux parce que nous avons retrouvé chez Totem ce qui nous avait attirés dans le design de Memphis : un groupe qui rompait avec l'esthétique fonctionnaliste pour proposer un design différent, intégrant notamment une dimension ludique, semblable à celle de Memphis. Cette approche, qui intègre la couleur, la fantaisie, l'humour allant parfois jusqu'à l'absurde dans certaines pièces, suscitant des jeux de mots plastiques ou des rébus visuels. Cela nous a particulièrement intrigués et intéressés. Cela correspondait au moment où, avec Bernard Ceysson et Didier Guichard, l'architecte du futur musée, nous nous étions engagés dans une réflexion autour de la création d'un nouveau musée d'art moderne pour abriter les collections de Saint-Étienne. Nous pensions que, réfléchissant à un nouveau musée, il nous fallait aller jusqu'au bout; nous avons donc voulu susciter la création d'un mobilier - mobilier de bureau, lamifié et poignées des portes, mobilier pour la bibliothèque, le restaurant, la création d'un kiosque d'accueil ... et de le confier à une jeune équipe de designers, en prise avec les questionnements de l'époque. Ce choix contrastait avec l'architecture du musée, qui, elle, demeurait plus minimaliste et fonctionnaliste. Nous voulions insuffler une touche de fantaisie et de créativité à travers la présence de Totem. À partir de ce moment-là, nous avons suivi de très près leur travail en nous rendant plusieurs fois dans leur atelier à Lyon, une ville qui nous offrait une certaine commodité pour échanger et suivre leur évolution. Aussi, dans un contexte de débat sur la décentralisation de l'art dans les années 80, nous souhaitions aussi favoriser l'éclosion d'un groupe de jeunes designers créant en province. Il y avait en effet un aspect un peu militant dans notre démarche, en soutenant un architecte et des designers tous issus de notre région.

LP : À travers mes lectures, j'ai plutôt constaté que la collection de design s'est initialement orientée vers le fonctionnalisme, et que le design, si l'on parle de production en série ou industrielle, ne semble pas vraiment correspondre à l'approche de Totem.

JB : Pas du tout, en effet. Certains membres de Totem avaient fait l'école Boulle, une école très traditionnelle dans l'acquisition des techniques liées au mobilier et à l'ameublement. Leur production était véritablement artisanale, ils avaient un atelier où ils fabriquaient eux-mêmes les pièces qu'ils concevaient. Cela explique d'ailleurs que peu de pièces aient été éditées en grand nombre. Parmi leurs créations, il y a quelques pièces, des collections de luminaires, furent éditées mais la plupart des pièces ont été réalisées en très petits nombres, et certaines n'ont

même jamais quitté le stade du prototype. Nous étions donc très loin de la production sérielle. Je parlais de Memphis tout à l'heure, un groupe qui a rapidement trouvé des relais pour fabriquer et diffuser ses créations à l'échelle internationale, ce qui n'a jamais été le cas de Totem.

LP : Pourquoi Totem a-t-il été inclus dans les collections, puisqu'il ne répond pas tout à fait à ces critères ?

JB : Il est vrai que dans les années 80, il y a eu une volonté de rupture de la part de nombreux designers. Totem fait partie de ce mouvement. Il y a eu d'autres groupes, comme Garouste et Bonetti, et même certains aspects du travail de Stark à l'époque, qui brisaient avec ce côté fonctionnaliste devenu dominant et que certains avaient tendance à considérer comme sclérosant et ennuyeux. Il y a eu une volonté de dynamiter ce système-là. Et c'est aussi cela qui nous a intéressés, nous n'avons pas voulu rester enfermés dans une attitude dogmatique, mais plutôt prendre en compte ce phénomène qui se déroulait devant nos yeux.

LP : Au Musée d'art moderne et contemporain, les expositions de design étaient plutôt thématiques, et d'un coup, il y a eu cette exposition consacrée à Totem en 2000, une rétrospective.

JB : Le groupe n'existant plus en tant que tel, cela nous avait semblé intéressant et sympathique de faire un point sur l'expérience Totem, avec un recul suffisant. Nous voulions aussi montrer l'évolution du travail de ceux qui avaient continué à créer dans le domaine du design. Plusieurs membres du groupe avaient, en effet, abandonné le design. Par exemple, Vincent Lemarchand s'était presque entièrement tourné vers l'enseignement, Jacques Bonnot vers d'autres domaines, les spectacles pyrotechniques il me semble ? Claire Olivès, quant à elle, continuait un peu le design, mais à l'époque de la rétrospective, elle s'intéressait plutôt au papier peint, après s'être tournée, un temps, vers le design de mode, la chaussure plus particulièrement. Nous avons donc voulu dresser un bilan, raconter l'histoire du groupe sous la forme d'un hommage, et montrer l'évolution des travaux de ceux qui, parmi les membres du groupe, continuaient à produire du design.

LP : Comment avez-vous accueilli le don de Jacques Bonnot en 1993 ? Avez-vous tout accepté ? Et qu'en est-il des dons des autres designers ?

JB : Ces dons ont été ponctuels et étalés dans le temps. Jacques Bonnot a donné un ensemble d'objets relativement important, accompagnés d'une grande quantité de dessins préparatoires originaux. C'est un don que nous ne pouvions accueillir que très favorablement, compte tenu du travail que nous avions accompli autour de Totem. Il y avait d'abord cette présence permanente de Totem au sein du Musée, aujourd'hui presque totalement gommée. Par exemple, l'ancien restaurant du Musée a vu son mobilier complètement changé. Dans les bureaux, le mobilier a également été remplacé. La documentation, face à l'expansion de la bibliothèque, a vu disparaître le mobilier conçu par Totem. Ce qui demeure, ce sont quelques détails: les portes qui conservent leur lamifié et leurs poignées Totem. Le kiosque qui était à l'entrée du Musée a été entièrement démonté. Il ne reste pratiquement plus rien aujourd'hui de l'intervention de Totem en 1987. Quand Jacques Bonnot a fait sa donation, l'ensemble était à peu près intact. Ce don est donc intervenu à un moment où le Musée portait véritablement l'empreinte de Totem, et pour nous, il était évidemment bienvenu puisqu'il nous permettait de compléter l'ensemble existant et de disposer, en ce qui concerne Totem, d'un véritable fonds de référence, avec à la fois des objets, les dessins préparatoires, des projets non réalisés. Si l'environnement a changé, le Musée demeure, pour l'œuvre de Totem, un véritable centre de ressource.

Annexe 4 - Entretien avec Vincent Lemarchands

L’entretien a été réalisé sous la forme d’un appel téléphonique, le 12 décembre 2025 à 11h. L’entretien a été enregistré avec l’application dictaphone d’un ordinateur. Il a été re-transcrit sur le type Ubiqus IO. La transcription débute après les formules de politesses, et omet certaines digressions.

Lise Pinazo : Nous allons aborder la période "avant Totem" et "pendant Totem", en particulier la première moitié des années 80, en lien avec le Lampadaire Robin de 81-82. Pour commencer, pourriez-vous présenter votre formation, vos expériences avant et pendant Totem, ainsi que ce que vous avez fait après avoir quitté le groupe.

Vincent Lemarchands : Chacun de nous 4 a un parcours différent avant Totem. Concernant mon parcours avant la constitution de Totem : en 1978, j'ai obtenu un baccalauréat scientifique. Issu d'une famille de scientifiques, je n'ai pas souhaité suivre cette voie. J'ai donc débuté mon parcours en effectuant des stages chez des restaurateurs de meubles et en restaurant de nombreux meubles avec mon cousin, restaurateur émérite. Nous restaurions des meubles achetés aux puces, une pratique courante à l'époque : acheter, réparer et revendre. C'était un moyen de gagner de l'argent, pas facile, mais que j'appréciais. J'ai fait cela quelques mois.. Je voulais faire de la restauration, réparer des meubles anciens et beaux. J'avais cette culture, pas celle de la création. Je n'avais aucune envie de créer de nouveaux meubles, cela ne me concernait pas. Pour moi, dessiner concernait des objets anciens. J'ai fait des stages, notamment un long stage en restauration à Lyon, dans un atelier tenu par un grand antiquaire lyonnais, Monsieur Poulet. Je me suis spécialisé chez lui en vernis ancien. Entre autres, vernis au tampon, vernis mêché, des choses sophistiquées pour l'époque, et ça se vendait plutôt bien. C’était parfois un peu "bidouillé", mais avec des finitions élaborées et sophistiquées. J'ai fait du vernis pendant un an, ce qui n'était plus très intéressant au bout d'un moment, mais j'ai vu que de très beaux meubles dans cet atelier. C'est-à-dire que j'ai vu passer des meubles estampillés, des choses stimulantes pour quiconque s'intéresse à la restauration. Mais c'était évidemment très mal payé et très fatigant, car, jeune arpète dans un atelier de menuiserie, on fait

toutes les livraisons, tous les travaux de force, le décapage des meubles anciens... Et comme je me tapais toutes les corvées, j'avais peu de temps consacré aux belles choses. Auparavant, j'ai fait un stage de formation et j'ai rencontré les autres membres de Totem. Un jour, Frédérick du Chayla m'a dit : "Tu fais du vernis, et moi, entre autres, je fais de la marqueterie, travaillons ensemble ». Je me suis installé avec Fred à la Croix-Rousse où travaillaient déjà Jacques Bonnot et Claire Olivès. On s'est retrouvé au 51 rue du Bon Pasteur, où Frédérick travaille toujours aujourd'hui. Notre projet avec Fred, c'était de faire de la restauration. Jacques Bonnot, l'auteur du lampadaire, était peut-être un peu moins restaurateur, plutôt menuisier, petite fabrication.

LP : Et quand vous avez rejoint le groupe, est-ce que les trois autres membres du groupe Totem créaient déjà des meubles ?

VL : Fin 79, leur idée était déjà de créer et d'exposer. Ils avaient choisi le nom "Totem", mais aucun meuble n'existait encore. Dans les premiers mois, j'ai entendu parler de créations, mais je n'étais pas directement concerné, j'observais, je voyais des choses parfois un peu étranges, mais ça ne me concernait pas. Avec Fred, nous avions un atelier de restauration qui fonctionnait bien, avec de belles pièces de Gallé, Nogaret, Hache, appartenant à des collectionneurs lyonnais. La restauration nous permettait de vivre.

LP : À quel moment avez-vous compris que cela vous intéressait ?

VL : À partir d'un certain moment, j'ai observé ce qu'ils faisaient. Ça m'intriguait, même si je ne me sentais pas encore concerné. Je me suis dit que c'était marrant de vouloir créer des choses inédites. Nous avions suivi un stage de formation commun en juin 1978. On s'est rencontrés là. À la fin du stage, il fallait réaliser un meuble complet. J'avais fabriqué une commode de style Régence. Frédérick avait fait un meuble classique, en placage. Jacques, lui, s'orientait vers des meubles contemporains, bien réalisés et intéressants. Mais celle qui m'a le plus marqué, c'est Claire. Elle avait conçu une banquette magnifique, cannée, inspirée de motifs arabo-andalous. Originaire d'Afrique du Nord, elle avait une culture méditerranéenne. Elle s'intéressait à créer des meubles en lien avec cette culture. Sa banquette, un peu dans l'esprit de Gaudí, m'a vrai-

ment impressionné par sa réalisation. Je regardais ce qu'ils faisaient, en me disant que ça m'intéressait, même si je ne me sentais pas directement impliqué. Un jour, lors d'une discussion, Fred, Jacques, ou peut-être les deux, m'ont incité à dessiner des choses et je l'ai fait. C'était une sorte d'invitation. J'ai dessiné mes premiers meubles. C'était après la première exposition de Totem, que j'avais manquée.

LP : On parle de l'exposition dans la galerie du VIA, c'est bien cela ?

VL : Non, la première exposition de Totem a eu lieu à Lyon, chez Marc Gibourg, dans une galerie appelée Envers en février 1981. Après cette exposition à Lyon, il y a effectivement celle du VIA, où l'on présente une nouvelle collection de meubles. J'ai participé à la fabrication, mais pas au dessin. Je n'ai donc pas de meubles au VIA, mais je suis davantage impliqué. J'ai commencé à travailler avec eux sur la réalisation de leurs pièces. C'est ainsi que j'entre dans cette histoire.

LP : Après cette exposition, après le VIA, c'est le moment où vous commencez à dessiner ?

VL : La première grande exposition à laquelle je participe en tant que designer, c'est La Figuration Libre dans ses meubles, à la galerie Beaubourg à Paris en avril 1982. C'est une galerie située rue Beaubourg, à proximité du centre Beaubourg, Nous exposons avec deux jeunes peintres de notre génération : Robert Combas et Hervé Di Rosa. Nous nous entendons bien, même si on les voit peu. Ce sont des artistes encore importants aujourd'hui, associés à ce qu'on appelait alors la Figuration Libre, ou Nouvelle Figuration.
LP : La Nouvelle Figuration, c'est quoi ?

VL : Ce sont de jeunes artistes issus des écoles d'art françaises — notamment celles de Montpellier ou de Sète — qui reviennent à une forme de figuration après les années 1970, durant lesquelles l'abstraction, a été très présente. Les années 70 ont vu l'essor d'un art très conceptuel, souvent dépourvu de représentation figurative, très mental, minimaliste, qui triomphent dans les galeries internationales, notamment à New York. Ce mouvement

remonte aux années 50-60 avec Robert Morris, puis avec le développement de l'art conceptuel dans les ateliers américains, notamment avec des artistes comme Donald Judd. Toute cette génération produisait des œuvres très géométriques, abstraites, minimales — du land art, aussi. En réaction, cette nouvelle vague braille : « On revient aux personnages, aux corps, aux figures, à la nécessité de montrer, de raconter des choses. »

LP : Si l'on peut définir un peu le style, les inspirations, les références de Totem : quelles seraient-elles ? Dans la littérature, on évoque des influences issues de la culture populaire, du punk, des séries télé, des bandes dessinées de science-fiction... Mais selon vous, quelles sont les références de Totem ?

VL : C'est la vraie question. Totem, c'est d'abord quatre personnes, avec des inspirations très différentes. Au départ, on se dit : « On ne trouvera jamais un langage commun, car nos références sont trop éloignées ». Dès le début de Totem, Jacques est quelqu'un qui possède une culture artistique assez forte, avec une compétence visuelle forte: C'est un très bon photographe, qui a aussi conçu des pièces de bijouterie.. Moi, j'ai une culture différente, plus scientifique, pas spécialement artistique. Frédérick Du Chayla, lui, a une culture musicale très poussée : il connaît parfaitement la musique contemporaine, le rock, la musique expérimentale et la littérature. Claire, de son côté, a une culture visuelle très marquée, très 2D, centrée sur le signe, et une forte affinité avec les cultures méditerranéennes et d'Amérique latine. On avait donc devant nous un « paquet » assez hétéroclite. Et de ces différences, on devait faire un avantage, un langage visuel commun. Cela passe notamment par une volonté de créer du mobilier multi référencé, dissonant, très coloré, braillard. À l'époque, dans les années 70, le mobilier est souvent en bois naturel, en métal chromé, en verre fumé — mais l'ensemble est plutôt sombre, sinistre. Dans les années 60, il y avait des choses très intéressantes, très vives, notamment avec des designers comme les Eames, Nelson qui ont travaillé pour Knoll, etc. Mais dans les années 70, le design devient plus rationnel, plus triste. Il y a une sorte de retour à la nature, mal vécu, décevant. Les grands designers de la décennie précédente comme Paulin, Held, Mourgue et d'autres sont mis à l'écart, critiqués par les mouvements contestataires qui les voient comme des partisans d'une consommation effrénée. Le design c'est la consommation de choses artificielles, non essentielles. Il est alors perçu comme bourgeois,

mentalisé, peu réjouissant. Nous arrivons à contre-courant en disant : « Un, la couleur, on prend. Deux, la figuration ou la narration, on prend aussi ». Il s'agit de réintroduire des éléments de récit dans le mobilier et les objets, les inscrire dans leur époque. Et cette époque n'est pas très narrative, mais elle est profondément contestataire. Si vous me demandez quelles étaient nos références culturelles, je peux dire que je suis un enfant d'*Hara-Kiri ou Fluide Glacial*. Aujourd'hui, cela pourrait être mal interprété, mais à l'époque, l'énergie contestataire passait par ce type de média. Nous étions nourris par les mouvements de la scène rock, la musique contestataire punk, les télévisions et radios libres. Ce n'étaient pas toujours des modèles recommandables, mais cette effervescence contestataire nous intéressait énormément.

LP : Si l'on parle maintenant de vos meubles, de votre mobilier… Je sais que vous avez également exploré d'autres domaines, mais nous y reviendrons. Comment cette rébellion s'exprime-t-elle concrètement dans vos créations ? Contre quoi vous positionnez-vous, et comment cela se traduit-il dans vos meubles ?

VL : Contre quoi ? Ce que nous désignons à travers nos meubles, c'est toujours un intérieur bourgeois. Nous sommes encore dans une forme de contestation héritée de l'après-68. Cela ne plaira peut-être pas à tout le monde, tant pis, mais c'est ainsi que je le vois. Notre travail vise à pointer un certain type de mobilier — précisément celui que nous connaissons intimement, car c'est aussi celui que nous restaurons. Il s'agit donc de meubles bourgeois, que nous connaissons parfaitement, ce qui nous permet de les critiquer en toute connaissance de cause. Cela nous distingue, par exemple, de certaines productions parisiennes issues des écoles d'art ou des Arts Déco. Il y a là des démarches très intéressantes, bien sûr, mais souvent portées par des personnes peu expérimentées dans la fabrication concrète des meubles. Nous, nous savons démonter une commode du XVIIIe siècle, la restaurer pour la restituer à son propriétaire. Cette maîtrise technique nous confère une expérience précieuse que l'on retrouve dans notre approche du design. Par exemple, lorsque nous dessinons un siège, cela donne lieu à une déclinaison complète : chaise, fauteuil, tabouret — tous les types d'assise. C'est une manière de travailler qui relève d'une culture d'ébéniste, fondée sur la variation, comme on la retrouve dans le mobilier classique. En somme, nous contestons le mobilier bourgeois, mais précisément

parce que nous le connaissons intimement. Et c'est cette connaissance profonde qui fonde la légitimité de notre critique.

LP : Vous reprenez aussi certains codes du mobilier classique, en un sens ?

VL : Absolument. Il y a même une forme d'appréciation du mobilier classique. Je pense qu'avant de pouvoir critiquer quelque chose, il faut d'abord le connaître et éventuellement le respecter. C'est une étape essentielle du processus. En réalité, je crois que l'on ne peut véritablement critiquer que ce que l'on connaît et ce que l'on aime. C'est en cela que nous étions, à notre manière, un peu des sales gosses. À l'époque, nous étions parfois franchement insupportables. Et nous avons beaucoup joué sur cet aspect.

LP : Vous auriez pu être un groupe de rock, à cette époque.

VL : L'analogie a souvent été faite, en effet. Il y avait ce côté un peu météoritique chez nous : on surgissait, on créait, on bousculait un peu tout le monde, puis on repartait. Cela correspond bien à l'esprit des années 80 : une époque d'explosions créatives tous azimuts. On dit souvent que les années 80 étaient les années fric, personnellement, je ne suis pas d'accord. Peut-être que c'était vrai sur le plan politique, mais en termes de création, c'était une période d'une générosité incroyable. Ce sont les années 90 qui, à mon sens, sont les années fric. Nous, à cette époque, on ne gagnait pas grand-chose, c'est certain. On ne roulait pas sur l'or. Mais nous étions présents dans tous les réseaux dits créatifs : la scène du design, bien sûr, mais aussi celle de la sculpture. On nous a souvent associés aux sculpteurs, nous participions à des expositions aux côtés de jeunes sculpteurs et de peintres. C'était très riche, ces croisements, ça donnait des choses intéressantes. Nous étions également en contact avec des gens de notre domaine : les gens du groupe Memphis, que nous connaissions très bien, mais aussi ceux d'Alchimia.

LP : Je reviendrai sur ce point un peu plus tard, mais c'était effectivement un aspect qui m'avait beaucoup intéressée. Pour revenir à la naissance de Totem, donc au tout début des années 80 : si vous deviez décrire le groupe avec trois adjectifs à cette époque, lesquels choisiriez-vous ?

VL : Trois adjectifs, c'est toujours un peu réducteur, mais je vais me prêter à l'exercice. Disons que pour le premier, j'hésite entre « bordélique » et « irrespectueux », car c'est un peu dans cet esprit qu'on a démarré. Je vais dire « irrespectueux ». On avait bien sûr du respect pour les choses qu'on aimait — les arts, les gens qu'on fréquentait, le mobilier que l'on restaurait et prolongeait —, mais dans notre manière de faire, il y avait du désordre, de la spontanéité. Donc peut-être que finalement, « bordélique » convient mieux. Le deuxième adjectif, ce serait expérimental. On n'a jamais cessé d'explorer, de tester. On ne dit pas qu'on a tout réussi, mais on a toujours cherché, jusqu'à la fin du groupe. Je pense notamment à l'une de nos dernières expositions, celle qu'on appelait le Salon Lilas, qui était encore une fois la critique du mobilier bourgeois. À chaque étape, on était dans une logique d'expérimentation, de proposition. On refusait de nous reposer sur nos lauriers. Jacques, dans le groupe, jouait un rôle central à cet égard : il remettait tout en cause. Parfois c'était pénible, mais toujours stimulant et ça donnait des résultats. Tous les projets n'étaient pas concluants, mais on proposait toujours quelque chose de fort. Et on n'avait pas peur de l'échec. Ce qui nous préoccupait davantage, c'était de ne pas gaspiller les ressources financières dont on disposait pour produire, plus que de se louper sur le plan conceptuel. C'est, je crois, une vraie qualité. Et pour le troisième adjectif, j'aimerais dire inventif, notamment en termes de formes. On nous a souvent comparés à d'autres designers, français ou italiens. Par exemple, on nous a catalogués comme les « petits frères » de Memphis. On s'entendait très bien avec certains d'entre eux, tout comme avec des membres du groupe Alchimia. Je pense par exemple à Ugo La Pietra, que j'ai davantage côtoyé après la dissolution de Totem, mais que nous avions déjà invité à exposer à l'époque. Il y avait aussi Shiro Kuramata, un designer d'origine japonaise que j'aime beaucoup. Il travaillait à Paris, il a créé des pièces sublimes. C'était pour moi quelqu'un de très important. On s'intéressait également à des profils comme Daniel Weil, qui explorait la technologie dématérialisée — très en avance pour l'époque. Il y avait aussi des designers allemands, bref, tout un réseau. Le livre qui, à mon sens, représente bien cet environnement créatif dans lequel on se situe s'intitule "Design als Gegenstand". Il illustre le milieu dans lequel on évolue et exprime beaucoup plus que la simple parenté avec Memphis.

LP : On en arrive parfois même à confondre le mobilier Totem avec celui de Memphis. Pourtant, il me semble que vous étiez, à cette époque, davantage proches d'Alchimia que de Memphis, non ?

VL : Oui, tout à fait. En fait, quand Memphis est apparu, nous, on avait déjà commencé : c'était fin 1980, début 1981. La première exposition de Memphis a eu lieu en septembre 1981. On a reçu une proposition pour participer à leur deuxième collection, mais on a finalement décliné. C'était une décision collective, même si, personnellement, j'étais plutôt favorable à y prendre part. Il y avait des désaccords internes, et on a choisi de ne pas y aller, pour des raisons qui peuvent tout à fait se défendre. Mais il faut reconnaître que cette décision a un peu tendu nos relations avec Memphis, notamment avec Sottsass et Barbara Radice, directrice artistique du groupe, une journaliste milanaise très influente à l'époque, véritable grande prêtresse de Memphis.. On avait été invités, et logiquement, on aurait dû accepter. Memphis, c'était une grosse boutique, une véritable vitrine. médiatiquement parlant, avec des moyens que nous n'aviions pas.. Être associé à eux aurait sans doute permis de nous situer à un certain niveau. Mais à l'époque, on était jeunes, et on n'a pas mesuré pleinement l'enjeu. Quand on regarde les invités aux collections Memphis, ce ne sont que des gens qui ont poursuivi leur carrière sans aucun problème de parenté. Nous, on a dit non, un peu par bravade, ce qui n'était sans doute pas bon. Moi, qui étais le plus jeune, j'étais partisan de dire « On va chez Memphis comme invités, on participe à leur collection ». On nous proposait simplement de contribuer à une collection, pas d'intégrer le groupe. C'était une collaboration ponctuelle. Mon idée, à l'époque, c'était même d'inverser ensuite la logique : une fois qu'on aurait participé à leur collection, proposer à certains de collaborer avec nous, de venir produire quelque chose dans notre cadre, avec nos moyens. Parce qu'on produisait nos pièces nous-mêmes, c'est en partie ce qu'on a fait avec George et Nathalie. Bon, on ne va pas refaire l'histoire, mais j'étais vraiment tenté par ça.

LP : Vous aviez rencontré les designers de Memphis à l'occasion d'un séjour ou d'une exposition en particulier ?

VL : La première fois qu'on est allés à Milan, c'est surtout les membres d'Alchimia qu'on a rencontrés. Et à cette époque-là, Sottsass faisait encore partie d'Alchimia. Il y a eu une conjonction de circonstances favorables : on a rencontré des personnes avec qui le contact est bien passé, notamment Paola Navone, une créatrice formidable. Elle nous a mis sur de bons rails à Milan, et grâce à elle, on a obtenu des articles dans la presse. À ce moment-là, il n'y avait pas encore toutes les tensions internes qui sont venues avec la création de Memphis. On avait aussi de très bons contacts avec Alessandro Mendini, avec Alessandro Guerriero, et ces échanges se sont poursuivis. Vers la fin de Totem, on avait même commencé à préparer une collection pour Alchimia : il y avait notamment un tapis, un cabinet, et des propositions assez variées. Tous ces projets, ces dessins, on les a conservés. On prévoit d'ailleurs un dépôt de ces archives au Musée de Saint-Étienne, où ils seront versés officiellement. Personnellement, je vais aussi y déposer d'autres documents, notamment autour de Caravelles I et II — un projet sur lequel j'ai travaillé après Totem — ainsi que sur la Biennale du design de Saint-Étienne.

LP : Je voulais retourner à la base : pourquoi le nom Totem ?

VL : Ah, je pourrais répondre lâchement que je n'étais pas là quand le nom a été choisi — ce qui, d'ailleurs, n'est pas tout à fait faux. Quand je suis arrivé à la Croix-Rousse pour rejoindre Frédérick, le projet était déjà en route. Le nom Totem faisait partie des toutes premières décisions, si ce n'est la première. Personnellement, je n'ai pas souvenir d'avoir participé à la discussion autour du choix du nom. Je me rappelle en revanche d'autres discussions pour nommer des projets comme Grenade, que nous avons décidés collectivement. Ce que je peux dire, en revanche, c'est que l'idée était de trouver un mot simple, fort, et surtout très évocateur. Un mot à la fois chargé de sens et ouvert à l'interprétation, qui offre une certaine polysémie. Ce principe, on l'a ensuite appliqué à d'autres projets. Grenade, par exemple : on aimait que cela renvoie à la fois au fruit, à l'arme, à la ville. Même chose pour Caravelles, qui évoquait un oiseau, une voiture, les bateaux de Christophe Colomb… C'était une pluralité d'images associées à un seul mot. On ne calculait pas le sens des mots, mais le mot avait plusieurs sens communs sans que l'on y soit pour quelque chose. Memphis, d'ailleurs, c'est la même logique : une ville d'Égypte ancienne, une ville du rock, un mot chargé. Je crois que c'est Sottsass lui-même qui l'a proposé. On

était au même moment portés par les mêmes désirs, même si ce n'était pas la même génération : lui était déjà un homme expérimenté, pas un gamin — mais au fond, c'était un sale gosse comme nous.

LP : Vous étiez quand même très proches de ce groupe-là.

VL : Oui, bien sûr. On n'a jamais minimisé cette proximité. D'ailleurs, on aimait beaucoup ce qu'ils faisaient. Il y avait beaucoup de choses intéressantes. Même si, à la fin, Memphis a pris un tournant qui, à mon sens, relevait un peu du contresens : faire revenir des gens plutôt conceptuels et minimalistes vers la production d'objets.

LP : Vous avez réalisé des affiches, des installations, des collaborations architecturales, des logos… Est-ce qu'on peut dire que vous avez œuvré dans le champ du design au sens large ? C'est une expression que j'ai croisée dans un ouvrage, et j'aimerais savoir ce qu'elle évoque pour vous. Vous avez même fait de la performance, il me semble.

VL : Pas de performance à titre personnel, non. Mais nous avons participé à des installations qui, parfois, se mélaient à la performance, disons. C'était dans l'air du temps. Personnellement, j'ai adoré collaborer avec la compagnie Castafiore (Karl Biscuit et Marcia Barcellos) pour produire une installation scénique. Et comme c'était quelque chose qu'on appréciait chez d'autres artistes ou designers, on s'y est essayé aussi. Mais ça n'a jamais été central pour nous. Ce qui nous semblait être notre domaine naturel, c'était l'objet. Et l'objet, on y est arrivés par l'ébénisterie. À l'origine, on voulait presque dissimuler ce passé artisanal, comme si c'était une faiblesse. Mais avec le recul, c'est probablement ce qui nous a donné notre autonomie dans la production. On ne demandait à personne de produire nos objets.

LP : C'est justement ce que je voulais vous demander : est-ce que vous fabriquiez tout vous-mêmes ou est-ce que vous déléguiez une partie de la production ?

VL : Au départ, on faisait tout à l'atelier. Tous nos meubles, toutes nos pièces étaient entièrement réalisées sur place. Par exemple, le lampadaire Robin des Bois a été fabriqué à

100 % à l'atelier. Dans mon souvenir, Jacques le dessine un soir, et le lendemain matin, il est déjà produit. Il n'y avait pratiquement aucun délai entre la conception et la fabrication. Chez Jacques, c'était très rapide, instantané. D'ailleurs, il avait réalisé deux modèles dans la foulée — Robin des Bois et un autre dont j'ai oublié le nom — tous deux faits en l'espace d'une soirée, ou peut-être deux jours. En tout cas, c'est allé très vite. Et ça, c'était rendu possible grâce à notre autonomie de production. Mais assez rapidement, on s'est ouverts à d'autres formes de production. Dès qu'il a été question d'intégrer des éléments en métal, on s'est posé la question. Même chose pour le verre ou la céramique. Par exemple, on a travaillé avec une entreprise de céramique Drimmer très tôt dans notre parcours. On n'y connaissait pas ggrand chose au départ, alors on est allés visiter leurs ateliers, comprendre leurs savoir-faire. Et là, je dirais qu'on est véritablement passé d'ébénistes/menuisiers à designers. Il y a aussi eu cette petite exposition à Genève, qu'on mentionne rarement. On y a présenté de petits objets. Jacques, par exemple, s'est appuyé sur son passé de dessinateur de bijoux — il a fait des variations de formes classiques de bagues, de colliers… Pour cette expo, il a dessiné et fait le prototype d'une boucle d'oreille unique un pendentif, réalisée par un ami bijoutier à Lyon. Moi, j'ai conçu un petit verre, qui a d'ailleurs intégré les collections du Musée de Saint-Étienne par la suite. On a aussi présenté des vases composés de verre et de parties en métal argenté pour la fondation Cartier entre autres. Donc, on est passés d'une production totalement autonome à une production externe, avec la « maîtrise » d'entreprises extérieures Cela dit, dès le début, on avait déjà dû faire appel à des spécialistes. Pour la première exposition de Totem, tout était fait à la main — et on nous a reproché le manque de « propreté » ou de finition. Pour la suivante, au VIA, toutes les pièces ont été laquées par un professionnel. Le résultat était impeccable, mais on avait perdu une partie de notre autonomie : il fallait passer par l'extérieur, ce qui ralentissait le processus et le compliquait. Ce qu'on aurait pu produire en une nuit à l'atelier, demandait désormais plusieurs jours, avec des coûts, des délais, des ajustements. On entrait dans une logique de contrainte, notamment financière. Et d'une certaine manière, on devenait dépendants — au moins économiquement — pour pouvoir continuer à produire.

LP : Et ça, vous n'aimiez pas trop…

VL : Exactement. À chaque nouvelle collection, il fallait allonger le fric pour la produire, tout simplement. Aujourd'hui, beaucoup rencontrent ce même problème. Dès qu'on veut produire, soit on dispose d'un atelier, comme nous à l'époque, et on peut fabriquer en interne — ce qu'on appelle aujourd'hui l'autoédition, un terme peut-être un peu optimiste, mais ça a au moins le mérite de la liberté— soit il faut trouver le budget pour faire fabriquer à l'extérieur. Ce problème, on l'a rencontré jusqu'au bout. Même pour la collection Lilas, par exemple, ça a été très compliqué, avec des pièces qui n'avaient rien à voir les unes avec les autres. C'était un travail de monochromie il a fallu composer avec cette contrainte unique de la couleur lilas, de cette non-couleur qui était à l'inverse de ce que l'on faisait d'habitude. Il fallait dénicher les bons tissus, les bonnes laques, les bonnes peintures — tous dans cette même teinte. D'ordinaire, on jouait avec des couleurs très franches, très contrastées, des compositions multicolores. Là, avec une seule couleur, il a fallu se concentrer sur d'autres dimensions : les formes, les textures. Mais ça a aussi généré des richesses particulières. Par exemple, Jacques a dessiné pour cette collection une chaise — la chaise Lila, qui fait aujourd'hui partie de la collection du Musée de Saint-Étienne — en utilisant un tissu moiré couleur lilas. Ce matériau était très intéressant, car il générait des effets de matière.

LP : Je pense que je reviendrai un peu plus tard sur les matériaux. Mais là, j'ai une autre question : est-ce que vous avez, à un moment donné, écrit un manifeste ou quelque chose dans cet esprit-là ?

VL : Non, non, rien de cet ordre à l'époque de Totem. Il n'y a pas eu de texte fondateur. On a écrit certaines choses plus tard — moi y compris — mais c'était davantage lié à nos expériences personnelles. On a plutôt fonctionné avec des slogans. Par exemple, notre tout premier catalogue s'appelait « Totem et le mystère de la vieille boulangerie ». C'était un clin d'œil à l'univers de la bande dessinée, à Tintin.. Et puis ce titre avait aussi une part de vérité : notre premier local, trouvé par Fred à la Croix-Rousse, était effectivement une ancienne boulangerie. Il n'était pas cher, très pratique pour travailler. Et si on a pu l'obtenir, c'est parce que le syndicat de la boulangerie avait fait détruire le four, pour éviter une nouvelle installation concurrente dans le quartier. On se retrouvait donc avec un espace un peu étrange : une grande cheminée sans rien en dessous, une devanture de boutique

avec un rideau… L'endroit avait une vraie atmosphère, un cachet particulier. Ça marquait les esprits.

LP : Êtes-vous resté dans cet atelier ou avez-vous déménagé, ou eu d'autres ateliers à titre personnel ?

VL : Nous sommes restés collectivement à la Croix-Rousse, rue du Bon Pasteur. Pour ma part, j'ai beaucoup bougé. En 91, quand on a fait Caravelle 2, j'étais hébergé chez d'autres designers, parce qu'on s'était séparé. Mes ateliers ont toujours été liés à mes lieux de vie, ou alors à Saint-Étienne, en lien avec l'école. Mais je n'ai jamais eu d'atelier de production ailleurs.

LP : Et comment signiez-vous vos créations, sous votre nom ou celui de Totem ?

VL : Tant que le groupe existait, nous signions nos pièces en mentionnant d'abord le nom du groupe, « Totem. », suivi de nos noms individuels. Ainsi, dans les collections, cela apparaissait comme : Groupe Totem, Vincent Lemarchands ou Jacques Bonnot ou Frédérick Du Chayla ou Claire Olivès. Toutefois, en tant qu'ébénistes, certains meubles portent une estampille, une tradition ancienne où le nom de l'atelier d'ébénisterie était fondu ou gravé sur du métal, puis frappé à chaud ou à froid sur le meuble, souvent au dos ou sur la tranche d'un tiroir. Cette marque, qui a perduré jusqu'au XIXe siècle, identifiait l'atelier ou le fabricant. Au départ, pour affirmer notre identité d'ébénistes, nous avons créé une estampille pour Totem. Les premiers meubles de Totem sont donc estampillés, avec la mention « Totem. », suivie d'un numéro, qui correspondait à un tirage limité. Comme des tirages artistiques. Au début, les meubles sont estampillés et numérotés sur 30. Par exemple, les meubles comme « Ponto y Coma » ou « Gamète » étaient estampillés sur 30. Tout comme le « Fauteuil Zèbre » ou la « Table Zig-zag ». Bien que l'estampillage soit parfois un peu violent et compliqué, nous l'appliquions selon les cas, notamment pour identifier les séries.

LP : Tous vos objets n'ont pas été produits en série, mais ceux qui l'ont été l'ont été en séries de 30, c'est bien ça ?

VL : Oui, les pièces étaient proposées en série. Selon les commandes, nous les fabriquions, les estampillions et les numérotions. Cela a fonctionné ainsi au début, lorsque nous maîtrisions les commandes. Cependant, dès que nous avons commencé à travailler le métal ou le verre, cela est devenu difficile. Nous avons dû chercher d'autres solutions et, finalement, nous avons cessé de faire ça. Nous avons estimé que le simple fait de proposer et d'exposer les pièces suffisait à en déterminer l'origine. Si vous devez fabriquer des meubles Totem, ce n'est pas simple, ils ne sont pas faciles à faire.

LP : Je voulais justement vous demander comment vous conceviez les objets. Est-ce que vous travailliez parfois sur commande, comme pour le mobilier du restaurant Le Petit Faucheux à Tours ou du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne ? Sinon, vous créiez des prototypes, les objets numéro 1, puis les commandes suivaient-elles si l'occasion se présentait ? Est-ce que cela fonctionnait sous forme de catalogue ?

VL : En fait, nous exposions les pièces. Nous participions à pas mal d'expositions et nous montrions souvent nos créations. Parfois, on nous demandait une pièce pour un shooting photo ou un événement particulier. Nous prêtions alors un meuble, et cela pouvait déboucher sur une commande, mais généralement pour une ou deux pièces, ce qui n'était pas beaucoup. Il fallait trouver des solutions pour répondre à ces commandes, ce qui n'était pas toujours simple. Plus ça allait, plus nous devions fabriquer à l'extérieur, plus c'était compliqué d'en demander une ou deux. C'est un problème récurrent dans l'édition limitée ou l'autoédition : c'est très difficile à gérer. À un moment donné, on se rendait compte que cela n'était pas rentable, car même si les pièces étaient chères à l'époque, certaines pièces nous coûtaient plus que ce qu'elles nous rapportaient. Cela nous permettait surtout de nous faire connaître.

LP : Concernant le Lampadaire Robin des bois, que le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne m'a confié, il est indiqué « prototype ». Cet objet a-t-il fait l'objet d'une série ?

VL : Je ne me souviens plus, mais il serait préférable de poser la question à Jacques. Il me semble qu'il avait proposé ces luminaires et qu'on les avait montrés en précisant que, si des demandes de réalisation étaient faites, il n'y aurait pas de problème. Cependant, je ne pense pas qu'il y ait eu de demande spécifique pour ce luminaire.

LP : Vous m'aviez dit que vous déclinez certains objets, notamment les assises. Mais concernant le Lampadaire Robin des bois, savez-vous s'il faisait partie d'un ensemble ?

VL : Je pense qu'il vaut mieux poser la question directement à Jacques. Chacun de nous avait une pratique différente. Jacques dessinait beaucoup et a d'ailleurs laissé un grand nombre de dessins au Musée de Saint-Étienne. Certains étaient très abstraits, mais on y retrouvait des éléments réutilisables pour différents objets. Il est donc possible qu'il ait conçu ce luminaire dans le cadre d'un ensemble de dessins. Il faudrait lui demander directement ou consulter les archives pour voir s'il y a des éléments similaires. Je crois qu'à peu près à la même époque, il a dessiné un tabouret appelé « Jupiter ». Ce tabouret, conçu pour enfants, est un truc assez incroyable, un objet assez redoutable, d'une dangerosité totale. Mais il est possible que ce soit à la même période. Il faudrait lui demander dans quel état d'esprit il a créé ces objets à l'époque. Jacques produisait beaucoup de dessins et de prototypes, il arrivait souvent qu'il passe à autre chose sans donner suite à certains projets. Il avait un côté « monsieur plus » et réalisait souvent des productions limitées à une seule pièce. Si vous regardez l'exposition « Figuration libre dans ses meubles » de 1982, vous verrez des sièges, des mobiliers du Petit Faucheux, et une chaise tripode très étrange appelée « Robotnik ». Cette chaise, que j'aimais beaucoup, très inspirante était dissymétrique et réalisée avec un stratifié particulier, un produit de Formica qui était un stratifié à pastilles, avec un relief dessus. Malheureusement, cette chaise a été volée lors d'une exposition et n'a jamais été retrouvée. C'était un truc qu'on voulait continuer mais Jacques n'a jamais voulu la refaire, mais c'était un objet intéressant. Bien que très instable et inconfortable, c'était une belle réussite de Jacques sur ce thème.

LP : En parlant de ça, je voulais vous demander si vous fabriquiez des objets fonctionnels et quel était votre rapport à cette notion ? Quel rôle attribuiez-vous à ces objets ?

VL : J’ai enseigné en école d’art pendant longtemps, donc, plutôt que de vous donner une réponse toute faite, je vous retournerais la question : qu’entendez-vous par fonctionnel ? Finalement, toutes les chaises que nous avons dessinées peuvent être utilisées, même si cela peut être périlleux. La question pourrait plutôt être : « est-ce qu’on a fait du mobilier qui a des vertus ergonomiques, confortables ? ». Ce n’est pas le cas. Bien que certains meubles aient été conçus en tenant compte de ces critères, ce qui nous intéressait était davantage la fonction psychologique des objets : ce qu'ils évoquent, ce qu'ils provoquent, et à quoi ils servent. C’était plus une démarche de provocation que de service fonctionnel. Un exemple : la chaise « Gamète » que j'ai dessinée. Elle a une hauteur de 42,5 cm, un dossier incliné à 12,5° par rapport à la verticale, et la pastille dans le dossier se trouve entre les omoplates d’une personne de taille moyenne. L’assise est particulièrement inconfortable, mais elle respecte les normes. C’est un mobilier conçu pour répondre aux critères réglementaires, mais sans chercher à être confortable. C’était une démarche volontairement provocatrice : on a utilisé les références d’ergonomie pour réaliser des choses impraticables. C’est un état d’esprit, proche de la provocation. La table Totem Exquis, par exemple, pour laquelle on a dessiné quatre pieds différents, chacun relié différemment au plateau. Ce qui rend l’objet complexe à utiliser : on peut se prendre les pieds dans un pied, se piquer ou se cogner. Ce qui nous intéressait, c’étaient plutôt les accidents possibles que les objets pouvaient provoquer plutôt que les services qu'ils pouvaient rendre. J’ai même conçu un meuble qui prenait prétexte du nombre de morts qu’il y avait dû à de nombreux accidents d'avion de l’époque, qui tombaient de manière assez régulière. L'idée était de se demander pourquoi un avion devait inspirer la sécurité. Raymond Loewy, dans son livre Never Leave Well Enough Alone (traduit par « La laideur se vend mal », qui évoque le rôle de la peau d’un objet. Il compare l’aspect extérieur d’un avion à celui de Marilyn Monroe : « Si un avion était transparent et qu'on voyait ce qu’il y a à l’intérieur, jamais on ne monterait dedans, car cela serait trop inquiétant ». L’avion, doit avoir une peau lisse, fluide et opaque. Comme pour Marilyn, si on voyait ses organes on aurait plutôt peur d’elle, au lieu d’être attiré. C’est un exemple de la fin des années 1950, mais Loewy montre que la fonctionnalité des objets n'est pas seulement liée au service qu'ils rendent, mais à ce qu'ils inspirent, à la sécurité qu'ils véhiculent. Un avion, même transparent, pourrait techniquement voler, mais on ne s’y sentirait pas en sécurité. C'est une réflexion sur la manière dont les objets sont perçus, au-delà de leur simple utilité.

LP : Est-ce que Totem a bénéficié du soutien d'associations, de groupes, de galeries, ou de collectionneurs ? Par exemple, le VIA. Comment cela s'est-il passé, notamment avec le comité pour la Valorisation de l'Innovation dans l'Ameublement, qui a été lancé par le ministère de la Culture en 1979 ?

VL : Effectivement, nous avons bénéficié d'un soutien très fort du VIA. Le VIA a été créé pour encourager l'innovation dans le mobilier. Cela s'est produit un peu avant l'arrivée de Jacques Lang, et il a été mis en place pour essayer de proposer des choses innovantes dans le domaine du mobilier français. À cette époque, les Italiens, notamment, dominaient copieusement le marché du mobilier. En France, c'est donc l'UNIFA, l'Union des Fabricants et Industriels de l'Ameublement, qui a lancé le VIA, en prélevant une taxe parafiscale sur les ventes de mobilier. Cet argent était redistribué pour stimuler la création dans le domaine du mobilier. Ça ne faisait pas toujours l'unanimité, mais cela a permis de soutenir la création. L'UNIFA a confié la gestion du VIA à M. Maugirard, responsable de l'atelier mobilier aux Arts Décoratifs, particulièrement intéressé par l'innovation, les nouvelles formes et par la provocation aussi. Donc, quand Jean-Claude Maugirard a vu des pièces de Totem, alors que leur showroom était à peine ouvert, ils ont tout de suite pris contact avec nous pour montrer nos prototypes au showroom du VIA, Place Saint-Oppotune. Dès lors, le VIA nous a soutenus à plusieurs reprises et pendant longtemps, notamment en nous offrant des opportunités d'exposition à Milan, au Salon du meuble, ce qui nous a permis d'être publiés à l'international, dans des magazines du monde entier. C'était une chance énorme, car au début, nous n'avions pas les moyens de nous exposer à l'international. Donc, grâce au VIA, Totem a pu vraiment montrer ses pièces au Salon de Milan.

LP : Très bien, c'est donc à l'international que cela s'est fait, mais en France, vous aviez déjà une certaine notoriété avant d'être repérés par le VIA. Selon vous, à quoi cette popularité est-elle due ?

VL : Nous avions une certaine réputation, mais elle ne concernait pas le domaine du design. À l'époque, il n'y avait pas beaucoup de design en France. Les rares demandes que

nous avons reçues venaient principalement de fabricants de luminaires, comme Drimmer, mais pour le reste, nous n'avons eu aucun soutien de la part des industriels. Jamais un industriel n'est venu vers nous pour dire : "Ce que vous faites, ce n'est pas bon, mais c'est intéressant." Même la critique était frileuse. On entendait souvent des remarques comme : "On ne peut pas faire ça, ça ne va pas, ce n'est pas possible." Mais en Italie, ils réalisaient ce genre de choses tous les jours, sans problème. En France, c'était plutôt un enchaînement d'atermoiements: "Ce n'est pas ce que veut le public, vous comprenez." Comme si on savait ce que le public voulait. C'était vraiment consternant. Pourtant, nous exposions dans des galeries d'art contemporain, nos œuvres étaient achetées par des musées, et nous recevions même des commandes pour des restaurants. Nous intéressions tout le monde, sauf les gens du design.

LP : J'ai vu dans certains écrits que vous étiez entre art et design. Qu'en pensez-vous ?

VL : Je vais être un peu direct, car ceux qui disaient cela... Eh bien, ils avaient vu juste en remarquant qu'on n'était pas dans une production fonctionnelle, mais tant qu'on n'avait pas eu affaire à des industriels, pourquoi devions-nous produire des objets fonctionnels ? Ce n'était pas notre langage. Nous n'avions pas à concevoir des meubles arbitrairement fonctionnels, sur un mode industriel avant de nouer des contacts avec l'industrie, c'était absurde. Nous, on continuait à faire nos expositions, à produire des objets qui n'avaient de fonction que pour nous, ou des fonctions psychologiques. Nous n'avions pas du tout envie de faire autre chose. Lorsque l'on nous a demandé de travailler avec la céramique, nous l'avons fait parfaitement, nous nous sommes plié aux contraintes et nous avons trouvé ça intéressant. Et puis, , nous avons entendu : "Ah, vous êtes entre art et design." C'était en réalité une façon de nous marginaliser. Ce n'était pas une observation sur la qualité artistique de nos objets. De toute façon, les musées et les collectionneurs comprenaient ce que nous faisions. Mais, lorsque l'on nous a dit que nous étions entre art et design, cela voulait en réalité dire : "Vous êtes hors jeu." Ce genre de déclaration, c'était aussi une façon de nous exclure. Et je pense que ça rejoint une autre réalité : en France, nous avons été remarqués par la presse généraliste, comme Actuel ou Libération, mais jamais par la presse spécialisée. Quand nous avons eu des échanges avec des revues comme ArchiCrée, qui parlait un peu de design et d'architecture, nous n'avons jamais eu

d’articles approfondis. Même le magazine Intramuros, qui commençait à se faire connaître, ne nous a jamais consacrés d'article. C'était décevant. Je pense qu’en partie, c’était dû au fait que nous n’étions pas parisiens. Nous étions des marginaux, des "punks". Ils n'auraient jamais pris la peine de venir à Lyon pour voir ce que nous faisions, jamais. Cette classe parisienne spécialisée était d’une pauvreté intellectuelle inouïe. C’était la vraie faiblesse du design français à l’époque. Je vais vous dire autre chose : souvent, nous étions qualifiés de créateurs de mobilier "ludique". J’ai lu cette remarque un nombre de fois incalculable. Le terme "ludique" sous-entendait une connexion avec le jeu et l’enfance. Mais ce que nous faisions parlait aussi de cul, de violence, de mort, de vanité... Ces gens-là n'ont jamais eu l’once d’un regard professionnel.." Mais non, ils ne sont jamais venus. C’était censé être des professionnels, mais... immobiles. En Italie, il est de bon ton de s’extasier devant le travail de Memphis, et en France, ils nous rangeaient dans des cases comme "ludique" ou "artistique". C’était pitoyable, pathétique, petit. Professionnellement, ça n’avait que très peu d’intérêt....

LP : Pour revenir à l’atelier de la Croix-Rousse, c’est aussi un lieu d’exposition. Pouvez-vous m’en parler ?

LV : Au départ, Totem entretenait de nombreux contacts avec les acteurs du design italien et européen. Nous voulions montrer leurs créations qui étaient en phase avec notre culture, notre goût. Très vite, nous nous sommes liés d’amitié avec Memphis et Alchimia, et nous avons invité nos amis de Memphis, comme Javier Mariscal, pour une expo sur ses meubles ou Nathalie du Pasquier et George Sowden, pour préparer une exposition intitulée « Objects For The Electronic Age ». Il s'agissait d'objets réalisés avec du métal et du stratifié, imprimés. C’est une série magnifique d’objets. Certains d’entre eux se trouvent au musée de Saint-Étienne, tandis que d’autres ont été acquis par des institutions ou des collectionneurs. . En partie acquis par le FRAC Rhône-Alpes, ils ont été mis en dépôt au musée de Saint-Étienne. Nous étions vraiment fiers d’avoir pu organiser une petite exposition, mais avec des objets magnifiques et des idées extrêmement créatives, grâce à George et Nathalie, qui sont des amis proches. Nous aimons ce qu’ils font, et eux aussi, d’ailleurs. Il y a eu aussi une exposition de dessins d’Alchimia, qui font partie des choses

qu’on a énormément aimé montrer. Je pense que l’intérêt de cette exposition aurait mérité qu’elle soit suivie par des achats d’institutions culturelles. Malheureusement, il y a eu très peu de pièces achetées, et nous étions navrés, car nous estimions que ces dessins auraient vraiment enrichi une collection dans un musée. Le problème, c’était déjà à l'époque à des budgets incertains et des dotations instables sur le chapitre Design,. On ne faisait plus d’achats de design. À ce moment-là, l’art contemporain se repliait sur lui-même Il y a un manque de cohérence en France, où pendant un temps, on s’intéresse fortement au design, puis un jour, par manque de budget, on coupe les vivres et on arrête tout. Du coup, les objets intéressants qui avaient été achetés au départ pour enrichir une collection de design, se retrouvent isolés. Seul le musée de Saint-Étienne a toujours structuré sa collection autour d’un questionnement sur le fonctionnalisme et acquis régulièrement des pièces, aussi bien historiques qu’étrangères, comme Kuramata. Mais il y a un contexte particulier Stéphanois, qui lui permet de continuer dans cette voie. À Paris, structurer et organiser le projet design, a semblé très compliqué pour de nombreuses raisons. Il y a déjà des institutions qui sont concernées et de taille énorme (Art Déco et CCI/Beaubourg), institutions souvent dominées par d’autres secteurs, comme la mode ou l’Art. Ce n’est pas que la mode ou l’art ne soit pas intéressants, mais ils tirent le design vers une dimension très particulière, au même titre que le graphisme, que cela rend difficile une vision purement objet. Ce sont là mes réflexions personnelles suite à mon expérience à Saint-Étienne et de tout ce que cela a engendré. Après, il y a plusieurs acceptions, bien sûr. Le problème du design dans le champ public, c'est qu'il manque une vision propre d’ensemble, et je pense que ça demeure le cas aujourd’hui.

LP : Si l'on se projette dans les années 80, avec les premières acquisitions des musées de Grenoble et de Chambéry, vos créations intègrent les collections. Quelle a été votre perception de la patrimonialisation de vos objets, un phénomène particulier pour des objets de design ?

VL : Cela donne une certaine modestie à ce qu'on peut faire. Les premiers meubles que j'ai dessinés ont été achetés par des musées et des collectionneurs, pas nécessairement des « utilisateurs » alors qu’au début, je n’avais pas d’intention particulière de création. Ce qui m’a un peu déstabilisé, c’est que certaines demandes étaient assez drôles. Par

exemple, pour le musée de Grenoble, ces objets n'étaient pas destinés à être intégrés aux collections. Le musée n'avait pas de collection de design, et n'en a toujours pas. Les sièges ont été achetés pour les gardiens de salles. Je me disais que ce n'était pas sympa pour eux, ces sièges étant peu confortables. Il était difficile d'imaginer un gardien les utiliser pendant des heures. C'était une forme de provocation de la part du conservateur présenter les choses comme ça. Ces sièges sont toujours dans les collections du musée de Grenoble, non pas comme matériel technique, mais comme œuvres de collection. Tant mieux, bien sûr. Je ne sais pas ce que cela signifie vraiment, car je n'ai pas cherché à être "patrimonialisé", mais je pense que ce que nous faisions avait un sens initial que nous n'avions pas forcément intégré au tout début. C'était peut-être plus significatif que ce que nous imaginions. Les conservateurs, directeurs de centres d'art, galeristes, ont probablement pressenti que cela avait une signification réelle pour l'époque. Certains conservateurs, comme Jacques Beauffet et Bernard Ceysson du musée de Saint-Étienne, très clairvoyants, avaient très tôt intégré l'héritage industriel local à la collection: de simples objets comme des cycles, des tissus, des fusils. Ils ont continué à enrichir leur collection avec des objets de référence du design, dont Totem. Lors de l'exposition "L'île bleue" en 1984, nous avons eu notre premier contact avec eux. Ils nous ont dit : "Ce que vous faites nous intéresse. Nous aimerions que vous travailliez sur le futur musée, qui ouvrira en 1987, et que vous dessiniez le mobilier." Bien que nous ne proposions pas de mobilier particulièrement fonctionnel à l'époque, ils ont compris l'intérêt de faire appel à nous. C'était une démarche originale, et c'est eux qui l'ont initiée. Au ministère de la Culture, des personnalités avaient des rapports plus complexes avec le design. Jacques Guillot, par exemple, directeur chargé de l'ouverture du Centre d'Art Le Magasin à Grenoble. Son intérêt pour le design était plus complexe. Lors de la création de Caravelles, il a voulu y prendre part. Nous lui avons proposé de réaliser une exposition rétrospective des dix premières années de travail d'Alchimia (1976-1986). Cela aurait été une exposition splendide. Mais il a préféré ne pas proposer une rétrospective dans ses premières expositions. Ce qu'il voulait, c'était confronter l'art et le design. Il a invité des artistes comme le groupe General Idea et les artistes Ken Lum et Bertrand Lavier. Comme matériaux de base à leur travail, il m'a demandé de fournir aux artistes des objets produits l'année même par des designers de renom. C'était trop compliqué pour être vraiment clair. Bertrand Lavier a refusé le projet et le groupe General Idea et Ken lum ont eu les plus grandes difficultés à

s’en tirer. C’était un projet difficile. À mes yeux, un projet sur le rapport l’art / design ne peut trouver un équilibre réel. Ce projet était centré sur l’art, et le design et les designers n’y étaient pas justement montrés. Si l’on veut faire une exposition sur l’art et le design, il faut qu’ils aient un lien réel, qu’ils parlent de la même chose. Mais dès qu’il s’agit de traiter du lien entre les deux, c’est toujours déséquilibré. Je n’ai jamais vu une exposition réussie sur ce thème vraiment convaincante. Ce sont des démarches compliquées, car l’art et le design ne se montrent pas de la même manière, et ne répondent pas aux mêmes logiques. Si on les confronte sans précaution, on appauvrit souvent le design.

LP : Les objets de design, comme les consoles, sièges, ou tables quelle est leur place dans les musées, et comment les exposer ?

VL : Quel musée ? Il faut sortir de la logique française. Par exemple, au Victoria and Albert Museum à Londres, des bénévoles vous accueillent et vous demandent ce que vous souhaitez voir. Dans les musées qui privilégient la patrimonialisation, on conserve les objets pour leur sens lié au contexte de leur époque. Cette approche est intéressante, car elle permet de témoigner de chaque époque et lieu de production. Cela a du sens, mais si l’on considère ce qui est le plus gratifiant de chaque époque, cela devient plus complexe. Par exemple, le mobilier de Versailles : est-ce du patrimoine, ou est-ce que Versailles lui-même représente le patrimoine ? C’est une question qui n’a pas de réponse simple. Le patrimoine est un sujet complexe. Mettre du design dans un musée de mobilier, comme aux Arts Décoratifs à Paris, revient à dire que ce n'est pas uniquement du design industriel, mais aussi un design enraciné dans l'artisanat et les arts décoratiifs. L'industrie n'existait pas au XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi, on intègre le design dans une continuité du patrimoine artisanal, ce qui introduit une vision non industrielle du design. Cela s'inscrit dans une conception anglaise du design, vu comme un acte de conception et non comme la marque de l’époque industrielle. Le musée de Saint-Étienne a une collection qui repose sur la fonction des objets. Mais ils incluent aussi des objets non fonctionnels, comme Totem, ou des créations de Ron Arad et Mark Newson, qui sont difficilement abordables. Ils ont également le fauteuil "How high the moon?" de Shiro Kuramata. Ce fauteuil en grillage ne doit pas être utilisé : s’y asseoir déforme la grille. C’est une pièce visuelle-

ment accueillante, mais qui pose un piège. Si vous vous asseyez dedans, vous le détruisez. Conceptuellement, c'est très fort. La collection du musée de Saint-Étienne se distingue par sa réflexion sur la fonction des objets, qui n'est pas limitée au mobilier fonctionnel. Ils ont choisi des pièces qui explorent cette notion de manière souple, élastique et riche. C'est probablement l'une des collections les plus belles en France, bien qu'elle ne soit pas la plus fournie, elle est certainement l'une des plus réfléchies.

LP : Les musées adoptent des choix distincts pour la présentation des objets de design. Quelle approche rend le mieux compte de l'objet lui-même ?

VL : La protection, à travers des piédestaux, ne me dérange pas si elle sert à éviter l'utilisation abusive. Ce qui pose problème, c'est quand un meuble n'a plus de fonction. Totem entre un peu dans cette catégorie. Certains objets, comme ceux de Kuramata, risquent de se dégrader avec l'utilisation. Ce type de mobilier n'est pas conçu pour être utilisé de manière fonctionnelle. Pour Totem, le mobilier est très inconfortable, c'est donc impossible d'en faire un salon. En ce qui concerne Kuramata, on éviterait également un usage direct, car cela abîmerait les pièces. Ce qui compte, c'est ce que cela révèle de l'époque. L'exposition de Totem au musée de Saint-Étienne en 2000, qui couvrait la période 1980-87, a soulevé cette question. Nous en étions très fiers. Nous avons choisi une approche muséographique unique, en collaborant avec Charles Auburtin, un artiste, peintre et musicien proche de nous à l'époque, qui a créé un décor inspiré des motifs et formes développés par Totem. Il a sélectionné des éléments graphiques et les a reproduits à l'échelle des murs du musée. Si elle a plu à certains, d'autres l'ont jugée écrasante. Cela reflète bien une époque où l'on travaillait avec des effets de saturation. Contrairement à aujourd'hui, où l'on privilégie la raréfaction, le minimalisme et les détails sur-signifiants, nous remplissions l'espace. Nous voulions un univers immersif.

LP : L'immersion et la saturation étaient des effets marquants.

VL : L'idée était de ne pas craindre la surcharge. Par moments, il est nécessaire de saturer l'espace, tandis qu'à d'autres, il peut être libéré. Selon le choix, l'effet produit est différent. Nous avons parfois opté pour une approche minimaliste, en isolant un objet pour

en faire un détail significatif. D'autres fois, l'espace était rempli de signes. L'important était de ne pas se limiter dans ces choix. Je pense que Totem a offert une grande liberté dans cette sélection.

LP : Concernant les matériaux de Totem. Vous avez principalement utilisé du stratifié pour le mobilier, ainsi que de la céramique et du verre. Pourquoi avoir choisi ces matériaux ?

VL : Nous avons délibérément évité le bois massif. À l'époque, il y avait déjà des designers qui produisaient des collections en frêne ou en olivier. Nous, ce qui nous intéressait, c'était des objets artificiels qui témoignaient non pas de la nature, mais de la facture. Nous recherchions des matériaux décorés, parfois travaillés avec des imprimés. Nous avons même essayé de collaborer avec des soyeux lyonnais pour produire un tissu imprimé, on a produit une pièce de tissu qui a donné un habit, ce n'est pas très documenté. Malheureusement, même s'ils sont très créatifs, les soyeux n'ont pas saisi notre vision. Un exemple : Claire Olivès, avait un fort talent pour le 2D, pour le dessin textile. Elle a créé des motifs magnifiques dans les années 80. Nous avons présenté ses dessins aux soyeux, mais ils ont rejeté ses propositions en affirmant qu'elles n'étaient pas dans l'air du temps. À la place, alors que je n'étais pas très bon en 2D, ils ont choisi un dessin que j'avais réalisé, inspiré de "Les petits hommes qui dansent" de Conan Doyle. C'était un motif simple, sans prétention. Les soyeux l'ont interprété comme un graffiti, ce qui correspondait à leur recherche de ce type de graphisme. Ils pensaient avoir trouvé un motif de rue, ce qui n'était pas le cas. Ce manque de connexion avec eux a été décevant. En Italie, ce genre de collaboration serait naturel, car les industriels cherchent à ancrer leurs créations dans une culture visuelle. En France, malheureusement, les industriels, souvent trop ingénieurs, considèrent que les goûts et les couleurs ne se discutent pas, ce qui conduit à des produits sans signification, créant ainsi un vide culturel et visuel dans les créations. Les produits ne racontent rien.

LP : Je voudrais revenir sur les matériaux. Ce qui m'intéressait dans le Lampadaire Robin des bois, c'est sa forme, ses couleurs et sa peinture brillante. Les matériaux que vous choisissiez avaient-ils une signification particulière ? Quelles étaient leurs propriétés que vous recherchiez dans votre travail ?

VL : Pour « Robin des Bois », il serait préférable de poser la question à Jacques, mais ce projet était proche de ce que nous faisions tous. Nous utilisions souvent des couleurs vives, parfois primaires et saturées, et nous les opposions de manière contrastée. Nous aimions ce langage, qui s'apparente à celui des jouets, des graphes et des panneaux. L'énergie de l'objet provient de ses formes, de ses couleurs, de ses matériaux. C'est une énergie qui attire, qui capte l'attention. Lorsqu'on se promène dans la rue et qu'on voit un objet de couleur vive au sol, on est naturellement attiré, on s'en approche. Peut-être qu'après, on le repose, mais cette attraction est immédiate, spontanée. On jouait beaucoup avec les matières, les finitions, les structures et les formes. Nous cherchions à rendre les objets attractifs par leur composition. Si quelque chose est naturel, il y a une forme de retenue, on y va prudemment, peut-être en hésitant avant de toucher. Mais ces objets-là étaient immédiatement manipulés. Dans la fabrication du mobilier pour les Petits Faucheux, par exemple, nous n'avions pas les moyens de créer des pièces uniques, dessinées et fabriquées une par un : 58 chaises, 15 tables. Nous ne pouvions pas fournir des objets originaux. Il fallait adopter une méthode. Nous avons donc opté pour une formule qui permettait d'avoir des objets bien fabriqués, tout en étant séduisants et faisant partie d'une collection. Nous avons chacun choisi une forme de siège, une couleur de stratifié et une couleur de laque. En combinant différentes couleurs et finitions de manière aléatoire, nous avons créé une série d'objets uniques, mais tous appartenant à la même collection. C'était une réponse qui était à la fois conforme à ce qu'on souhaitait voir, et qui avait un coût de fabrication raisonnable, et donc un coût raisonnable pour le restaurant. Nous avons réalisé des tables en mosaïque de gris, qui étaient finalement très intéressantes. C'était une autre approche, mais cela restait fidèle à l'esprit de Totem.

LP : Concernant l'altération des matériaux et leur vieillissement, est-ce un aspect que vous aviez anticipé ? Par exemple, pour les objets de design laqués, il peut y avoir des fissures, des décollements, ou des craquelures au fil du temps.

VL : Nous avons choisi de travailler avec un laqueur pour éviter les problèmes liés à la laque réalisée manuellement, qui était longue et peu satisfaisante en termes de qualité

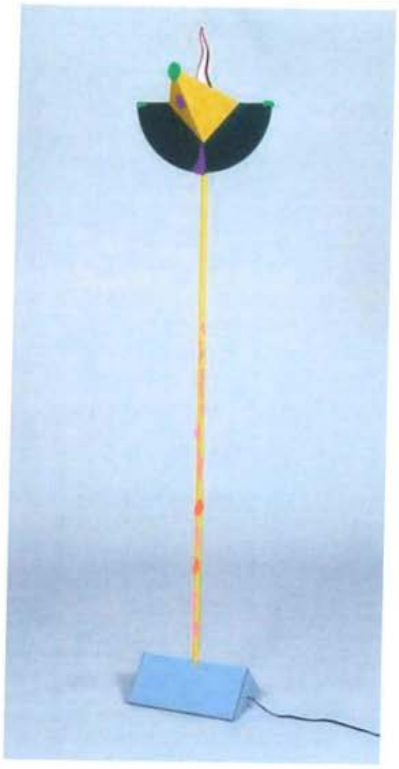
de finition. Le laqueur, pour éviter de devoir reprendre les pièces, a insisté sur l'application d'apprêts, le ponçage des surfaces et la préparation des meubles pour éviter les fissures, en particulier lors des assemblages. Ces apprêts permettaient de garantir une certaine solidité au départ, mais avec le vieillissement, des fissures apparaissent inévitablement, principalement dues à l'usage des meubles et à leur poids. Il y en a très peu, mais elles sont présentes. Nous avons toujours cherché à faire une fabrication solide. Par exemple, la "Table Zig-Zag" de Jacques Bonnot, une petite table rouge avec un tiroir jaune, était une pièce complexe à réaliser. Son design s'inspirait des premiers ordinateurs des années 80, qui n'étaient pas destinés à un usage domestique, mais professionnel. À l'époque, les bureaux étaient souvent associés à des ordinateurs dont le processus d'impression générait des listings de feuilles accordéon. Jacques a transcrit cette image dans le design de la table. Pour cette table, nous avons utilisé du MDF, un matériau plus facile à travailler, notamment sur les bords. Il permettait de sceller les bords et de donner un aspect lisse. Jacques a également utilisé des lamellos pour renforcer les angles et maintenir la structure, ce qui rendait la fabrication assez complexe, des séries d'angles assez compliqués. Les assemblages et les angles étaient très techniques, et la laque devait dissimuler tous les aspects de fabrication. Cela a été un exploit de produire ces pièces en quantité, avec environ une vingtaine d'exemplaires réalisés.

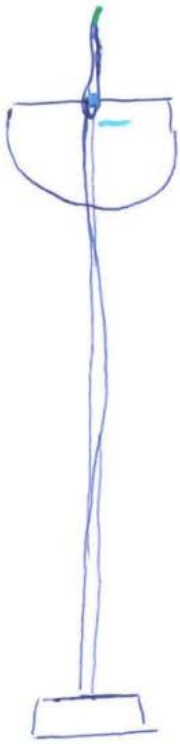
LP : Vous aviez un savoir-faire en ébénisterie qui vous permettait de réaliser des meubles solides.

VL : Nous n'étions pas dans la simplicité. C'est probablement ce qui nous a parfois été reproché. Nos objets étaient plus complexes à fabriquer, parfois même disproportionnés, comme le « Lampadaire Robin des bois », dont le bec jaune immense, qui a dû se casser en tombant. Jacques n'a jamais pris le temps de lester suffisament l'objet, avec du béton ou autre chose pour le stabiliser. C'était une vie trépidante chez Totem. Pendant sept ans, c'était non-stop, avec peu de vacances, peu de week-ends. On produisait constamment, ce qui était épuisant. Parfois, quelqu'un comme Jacques, avant de terminer un objet, en entamait déjà un autre. C'est pourquoi certains objets sont à la limite de l'ébauche ou de la maquette. On était des ébénistes-punk si tu veux.

Annexe 4 – Constats d'état préalables

178





STUDIO TOTEM

Lampadaire Robin des bois
1981 - 1982

Contreplaqué et tube d'acier, peinture glycérophtalique au pinceau
191,5 x 39 x 35 cm

Inv.: 93.41.5

- fissure
- enfoncement
- traces de peinture / doigt
- perte de matière picturale
- instabilité du pied et de la partie supérieure
- rayure.

intervenant Jouis Thomas
16 juin 2023

2.01.2024
Quelques traces de chiures de mouche sur base bleue + trous + tâches couleurs -

182/..192