

PERROTIN

Claire TABOURET

Transfuge,

ART EXPO

December 2025

■ ART EXPO



Deux femmes
à l'assaut du
Grand Palais en
cette nouvelle
année. À ma
gauche, **Eva
Jospin** revient
sur la manière
dont la grotte

s'est imposée dans son travail comme l'envers
de la forêt. À ma droite, **Claire Tabouret** présente
six maquettes grandeur nature de ses futurs
vitraux de Notre-Dame incarnant l'esprit de la
Pentecôte. Rencontres, séparées. Balle au centre.

PAR MAUD DE LA FORTERIE — PHOTOS D'ÉDOUARD MONFRAIS-ALBERTINI

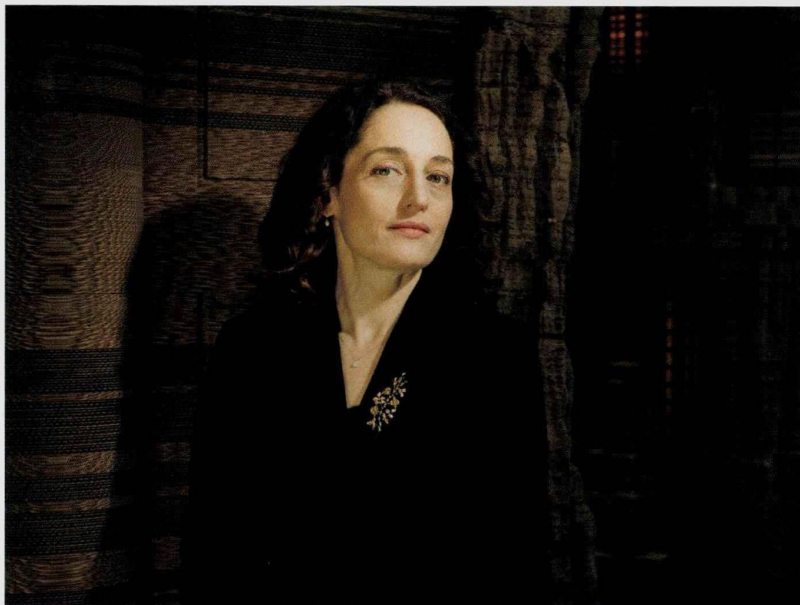
EXPO ART



EVA JOSPIN
Grottesco

**CLAIRE
TABOURET**
D'un seul souffle

Jusqu'au 15 mars.
Grand Palais.



« Les grottes baroques constituent une source d'inspiration majeure »

Eva Jospin

Avec *Grottesco*, Eva Jospin poursuit une recherche engagée depuis plus de dix ans autour de la grotte et de la forêt, deux motifs qui orientent sa manière de penser l'espace. Présentées au Palais des Papes à Avignon puis à l'Orangerie de Versailles, ses œuvres trouvent ici une nouvelle configuration, fidèle à une logique de reprises, de déplacements d'échelle et de subtiles variations. Cavités ouvertes, parois stratifiées et motifs en expansion structurent ses dessins à l'encre, ses sculptures de carton, mais aussi ses architectures imaginaires et ses œuvres brodées. Ses travaux évoquent alors les jardins baroques italiens, les rocailles fantaisistes du XVIII^e siècle et les grottes artificielles. L'artiste, au visage de madone, interroge cette expérience première du décor, lorsque l'œuvre instaure un espace à la fois réel et fictif, dont la perception demeure toujours labile. En juin prochain, sa séance d'installation sous la coupole de l'Académie des beaux-arts inscrira ce travail dans une autre temporalité, prolongeant une réflexion déjà ancienne sur la manière dont l'œuvre dialogue avec les architectures archaïques et le temps long.

Le titre de votre exposition, *Grottesco*, renvoie à une légende, celle d'un jeune romain tombé par inadvertance dans une cavité, où il découvre de magnifiques fresques oubliées; les vestiges de la *Domus Aurea* de Néron, ensevelie depuis des siècles. Pourquoi partir de cet épisode?

EVA JOSPIN : Il n'y a jamais véritablement de fil fictionnel dans mes œuvres, au sens narratif du terme; elles installent surtout un décor, et j'ai jamais cette idée de la découverte comme événement, puisque le terme grotesque demeure un mot lié à cet événement précis et non à un style. Je l'ai compris assez tard et je trouvais cela beau, cette manière dont la langue fonctionne, le fait que certains mots sont descriptifs tandis que d'autres sont commémoratifs. Le grotesque appartient à cette seconde catégorie, et cette idée me plaisait autant que celle d'imaginer la merveille qui gît sous la terre, que je relie également aux premières découvertes de grottes comme Altamira en Espagne, à la fin du XIX^e siècle, ou encore Lascaux dans les années 40. Dans ces moments de révélation, cette longue histoire de la peinture apparaît alors comme un fil enfoui, ininterrompu, que nous redécouvrons



© Simon Lerat pour le GrandPalaisRm, Paris, 2025 © Adapp, Paris 2025.

→
Forêt (détail),
2024, Eva Jospin
© Benoît Fougeirol -
courtesy Eva Jospin
et Musée national
d'art moderne



© Simon Lerat pour le GrandPalaisRm, Paris, 2025 © Adapp, Paris 2025.

tardivement, et dont l'origine est finalement très récente à l'échelle du temps.

Depuis une dizaine d'années, déjà, la grotte a pris racine dans votre travail, s'ajoutant à votre thème de prédilection, à savoir la forêt...

La grotte est venue assez vite dans mon imaginaire, avec ce désir d'œuvres qui prennent en compte le minéral et le souterrain. Tout s'est clarifié avec *Panorama*, cette œuvre semi-circulaire, que j'ai exposée en 2016 dans la cour Carrée du Louvre, dont la conception remonte à deux ans plus tôt. Ce qui m'importait alors était de repartir de cette pièce et d'un grand dessin à l'encre réalisé à la même époque à la Villa Médicis, *L'Encre des grottes*. À ce moment-là, j'avais déjà envie d'articuler la grotte à la forêt, ces deux mondes archaïques qui forment les fondations de mon travail, et ces œuvres ont ainsi ouvert une réflexion sur la manière dont les motifs se déploient et circulent donnant lieu à plusieurs bifurcations, notamment vers les folies architecturales et la question de la scénographie.

Ces développements successifs s'incarnent d'ailleurs dans la construction même du parcours...

Oui car une hybridation se crée entre des techniques d'abord développées dans des œuvres séparées. Ces jeux reviennent alors souvent, avec des formes qui se renvoient les unes aux autres tout en se déclinant à des échelles très différentes, parfois même contradictoires. J'avais envie de provoquer ce face-à-face entre la minutie des œuvres de petit format et le caractère monumental des grandes, et de laisser ainsi circuler des effets d'écho ou de miroir d'une œuvre à l'autre, d'écarter le regard du micro au macro. Il y a des œuvres que l'on surplombe et autour desquelles on tourne. D'autres demandent que l'on lève la tête pour les embrasser entièrement, jusqu'à ce que l'on se retrouve face au *Panorama*, impénétrable, qui marque la fin du parcours. Il faut alors rebrousser chemin et j'aimais cette idée d'une exposition pensée en phase A et en phase B, avec un revers, comme un Janus aux deux visages. L'aller correspond ainsi à une partie architecturale, maîtrisée, ordonnée, tandis que le retour ouvre sur une vision plus végétale et minérale, moins contrôlée, suffisamment vivante pour venir grignoter notre ordre rationnel.

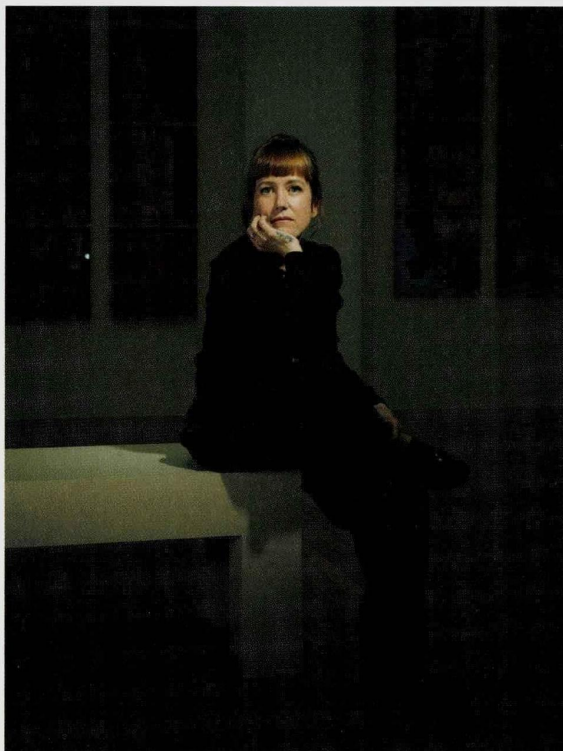
Quelle place la grotte occupe-t-elle ainsi dans cette pensée de l'espace ?

L'idée de matrice me conduit vers la grotte,

les cavités, et vers tout ce qui relève d'architectures archaïques. On peut imaginer la forêt comme une suite architecturale de pilastres, de colonnes ou de piliers. Elle peut aussi évoquer une charpente, la canopée faisant alors office de toit. La grotte, au contraire, renvoie au dôme et l'œuvre centrale, *Duomo*, présente ainsi comme une grotte-dôme avec ses plafonds gouttés, ses coupes, cette verticalité semblable à celle d'une cathédrale. Ce n'est pas la logique de la hutte : c'est un espace où l'air circule entre le visiteur et les hauteurs, même si certains passages peuvent se resserrer, avec cette idée des entrailles de la terre. Les grottes baroques constituent également une source d'inspiration majeure. J'aime beaucoup ces espaces mal définis entre le souterrain et le jardin, entre les profondeurs de la terre et les fonds marins. Il y a quelque chose d'indéterminé dans ces lieux clos à l'hybridité certaine, ne sachant plus très bien s'ils relèvent du centre de la terre ou des abysses et dont l'ambiguïté renvoie aussi à l'histoire des savoirs. À la Renaissance, lorsque les phénomènes de minéralisation n'étaient pas encore complètement compris, certains imaginaient que la roche avait une vie molle avant de se pétrifier, et c'est pourquoi les grottes avaient des représentations un peu marines.

Vos œuvres se passent toujours de la figure humaine. Est-ce une manière de déplacer notre rapport au temps long ?

La question de la figure humaine a été abordée de manière si puissante par d'autres artistes que je n'ai jamais ressenti le besoin de m'y confronter directement. Je cherche surtout à interroger la relation complexe que nous entretenons avec des environnements qui nous préexistent et qui, très probablement, nous survivront. Nous entretenons avec les espaces que nous habitons un rapport profondément ambivalent, pris entre harmonie et chaos. La question du temps long élargit cette focale. Elle introduit un désarroi face à des milieux naturels dont la complexité dépasse largement ce que nous avons imaginé. La nature finit toujours par reprendre ses droits, rappelant que notre désir de maîtrise a produit autant de bienfaits que de dégâts. Mais ce n'est pas mon rôle de traiter l'écologie de manière littérale. Ce qui m'importe est de maintenir ouvert un champ de réflexion plus vaste sur notre condition présente qui rejoint aussi la question des échelles, et la possibilité d'étendre cette variation au temps autant qu'à l'espace. Dans cette perspective, le grottesco devient le micro, l'événement.



« L'idée de me mettre
au service du respect,
de la coexistence et
de la paix s'est imposée
avec évidence »

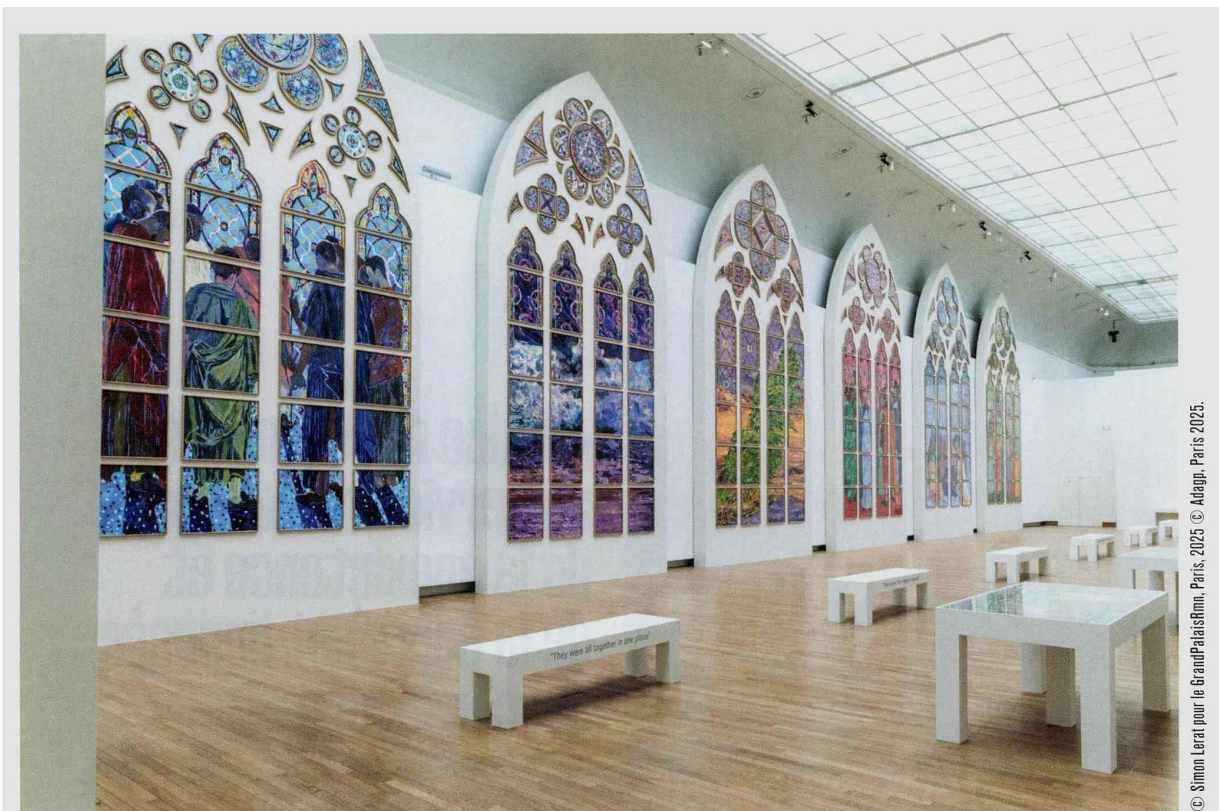
Claire Tabouret

Choisie en décembre 2024 pour réaliser les vitraux contemporains de la cathédrale Notre-Dame de Paris, Claire Tabouret présente au Grand Palais le travail préparatoire de cette commande publique hors norme. Réunies à taille réelle, les six maquettes donnent à voir un projet encore en cours, pensé dans un dialogue étroit avec l'architecture, la lumière et l'histoire du monument. Elles révèlent les étapes qui précèdent le passage du papier au verre, tandis que les vitraux sont actuellement en fabrication à l'atelier Simon-Marq, à Reims. Intitulée *D'un seul souffle*, l'exposition s'ancre dans le thème de la Pentecôte tel qu'il a été formulé dans le cadre de la consultation menée par l'archevêché de Paris. Plus qu'un simple cadre iconographique, ce motif engage une réflexion sur le collectif, la coexistence et la possibilité d'un regard partagé. Pensée pour un lieu sacré traversé chaque année par des millions de visiteurs venus d'horizons multiples, cette peinture figurative assumée s'élabore à partir du monotype et du pochoir, dans un équilibre chromatique attentif à la lumière blanche de la cathédrale. L'image, fragmentée par la structure même du vitrail, se compose ainsi au rythme des contraintes architecturales. En donnant

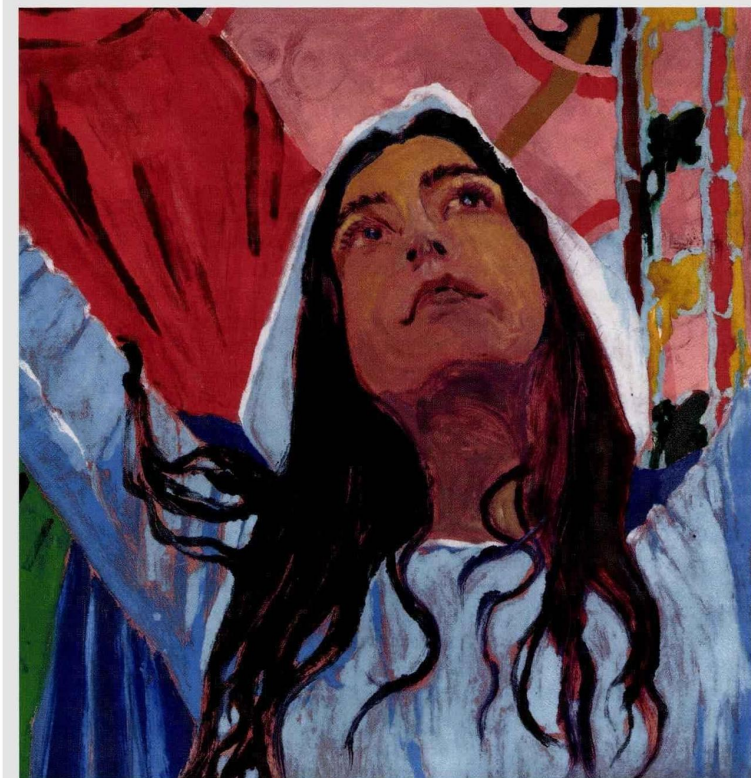
accès à ce processus, Claire Tabouret ouvre les portes de son atelier et interroge ce que signifie, aujourd'hui, peindre pour un monument appelé à traverser le temps.

Au Grand Palais, vous choisissez de montrer le travail préparatoire des futurs vitraux de Notre-Dame alors même qu'ils sont encore en cours de réalisation. Pourquoi ce choix ?

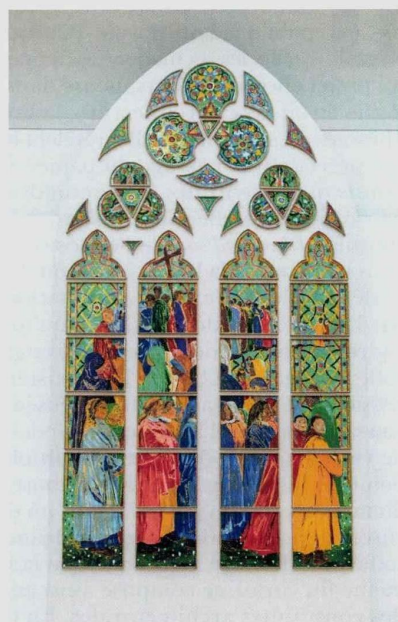
CLAIRE TABOURET : Lorsque le Grand Palais m'a invitée, je n'avais pas encore participé à la consultation pour les vitraux de Notre-Dame. J'avais imaginé une exposition assez vaste, pensée comme un retour sur les dernières années de mon travail. Entre-temps, le projet des vitraux a pris toute sa place, suscitant un fort intérêt du public, mais aussi une polémique. Il devenait difficile de montrer un travail sans lien avec ce dont tout le monde parlait alors. Il aurait inévitablement été perçu à travers ce prisme, au risque de créer une confusion. J'ai donc choisi d'assumer cet intérêt et de montrer le projet tel qu'il se présente aujourd'hui, encore en mouvement. C'était une manière d'ouvrir la porte de l'atelier, de laisser entrer le plus grand nombre, tout en affirmant que ce projet appartient à tous et s'adresse à tous, mais aussi de susciter une attente autour de l'installation des vitraux, à la fin de l'année 2026.



© Simon Lerat pour le Grand Palais Forum, Paris, 2025 © Adapp, Paris 2025.



←
Maquette Détail
16 © Marten
Elder © Adapp,
Paris, 2025.



© Simon Lerat pour le Grand Palais Forum, Paris, 2025 © Adapp, Paris 2025.

Le titre de l'exposition, *D'un seul souffle*, renvoie au thème de la Pentecôte. Est-ce celui-ci qui a motivé votre participation à la consultation?

Mon envie de participer à cette consultation était effectivement liée à ce thème et à ce qu'il engage symboliquement. À l'endroit où j'en suis dans mon parcours, l'idée de me mettre au service d'un projet fondé sur le respect, la coexistence et la paix s'est imposée avec évidence. L'appel à projets articulait également six phrases, chacune destinée à l'une des six baies, qui diffractent l'événement de la Pentecôte. Leur force poétique et évocatrice a constitué un point d'appui décisif dans mon travail. L'autre raison tient aussi au vitrail lui-même, à l'idée de voir mon œuvre transcrite en verre. C'est quelque chose que je n'avais encore jamais eu l'occasion de travailler à cette échelle. J'ai toujours pensé la peinture en lien avec une surface mouvante et la découverte des *Nymphéas* de Monet a été fondatrice à cet égard. Par la suite, j'ai peint des visages, le visage étant comme la surface de l'eau, où quelque chose échappe constamment. Le vitrail, par essence, relève de cette instabilité, puisqu'il est traversé par la lumière qui change constamment. Le rapport à l'œuvre évolue ainsi à chaque visite.

La scénographie permet de découvrir les maquettes grandeur nature – Les baies font près de sept mètres – réunies sur un même pan de mur...

Oui, et cette horizontalité, comme un travelling cinématographique, offre une lecture continue du récit. L'appel à projets insistait sur le choix d'une peinture figurative, qui puisse être comprise par tous. Cette exigence était centrale, et elle rejoint profondément ma manière de peindre. Je fais de la peinture figurative depuis toujours, sans l'avoir véritablement décidé. Ce n'est pas un choix raisonné, plutôt une vocation, quelque chose qui s'est imposé. La peinture m'a toujours paru être un langage, une manière de créer du lien avec les autres, au-delà même des cultures. Le public de Notre-Dame est immense — près de quatorze millions de visiteurs par an — venus du monde entier. Il rassemble des catholiques, bien sûr, mais aussi une grande diversité de visiteurs, chacun avec son histoire, sa sensibilité, sa culture. Il fallait que cela puisse être compris. Et la scénographie du Grand Palais permet également de percevoir plus clairement la manière dont j'ai pensé les passages chromatiques d'un vitrail à l'autre, dans la volonté de respecter l'équilibre déjà présent à Notre-Dame.

Dans ce même respect, vous avez aussi intégré des motifs ornementaux tirés des vitraux de Viollet-le-Duc...

J'ai souhaité faire référence aux vitraux de Viollet-le-Duc afin de créer une transition douce avec ce qui existe déjà dans la cathédrale, d'y inscrire une continuité. Il ne s'agit pas de reproductions exactes, mais plutôt d'une forme de souvenir, légèrement érodé, adouci par le passage du temps. Pour cela, j'ai découpé à la main des pochoirs à partir des motifs ornementaux. Ce geste introduit volontairement des variations, un léger tremblement. C'est un parti pris à l'opposé de la recherche de perfection et de répétition qui animait Viollet-le-Duc, à une époque où les techniques visaient précisément à effacer la trace de la main. Aujourd'hui, alors que tout peut être reproduit avec une grande précision, j'ai choisi ce contrepoint, en réintroduisant ce tremblement, cette imperfection que j'associe volontiers au cheminement spirituel, aux trébuchements, aux doutes et à l'âme humaine.

Certaines figures ont sans doute été plus sensibles à aborder que d'autres?

La figure de la Vierge Marie m'a profondément émue. Lorsque je l'ai peinte, dans mon atelier, ma main a légèrement tremblé. Je cherchais une émotion, quelque chose d'assumé dans sa fragilité, et je me suis éloignée des représentations traditionnelles, souvent retenues, introverties. Je voulais représenter la force de cette femme qui tient debout. Ici, elle est enracinée, les bras largement ouverts, le regard levé, les yeux encore humides, les cheveux défaits. Elle vient de traverser l'épreuve la plus violente que puisse connaître une mère et, dans le même temps, elle accueille la venue de l'Esprit Saint. Ces émotions demeurent visibles, très incarnées. C'est peut-être là que se joue la différence. Être une femme, être une mère, m'a conduite à l'aborder de manière très physique, moins conceptuelle, plus ancrée dans le corps.

Comment vit-on avec l'idée qu'une œuvre va s'inscrire durablement dans un monument comme Notre-Dame?

Paradoxalement, cela rend très humble. Ce n'est pas quelque chose qui se joue sur le terrain de l'intellect, mais dans une manière d'éprouver le travail. Si une œuvre traverse le temps, si elle dure, c'est parce qu'elle tient. On ne connaît pas toujours les peintres qui ont réalisé les vitraux du passé, mais on connaît les vitraux. Ce qui demeure, c'est la qualité du travail, et l'honnêteté avec laquelle il a été mené. ●