

Cloé Pitiot

Qu'elle soit picturale, décorative ou spatiale, l'œuvre d'Eileen Gray, par la combinaison des modes d'expression, des champs artistiques et des techniques, célèbre un retour à l'émotion. Inscrite dans un processus de conception et de création relevant du *Gesamtkunstwerk*¹, elle s'exprime tout autant dans l'opulence des arts décoratifs, dans l'épure du modernisme que dans la véracité du vernaculaire. Dans ses projets, l'artiste — peintre, designer, architecte — ne néglige aucun langage et compose en fusionnant disciplines, outils et savoir-faire pour satisfaire « l'homme d'une certaine époque avec les goûts, les sentiments et les gestes de cette époque.² » fig. a

Née en 1878 près d'Enniscorthy, en Irlande, elle grandit entre la demeure familiale de Brownswood et la résidence de South Kensington à Londres. En 1900, elle a vingt-deux ans quand elle visite avec sa mère l'Exposition universelle de Paris qui retentit de manière décisive sur l'orientation de ses études. Bien que discrète et solitaire, Eileen Gray, farouchement indépendante, affiche un caractère des plus déterminés. Elle convainc ainsi son père, artiste amateur, de l'extraire de la très victorienne sphère familiale pour l'inscrire à Slade School of Fine Art à Londres.

Bien qu'elle y reçoive un enseignement d'avant-garde, elle part s'installer deux ans plus tard à Paris, plus souple en matière de mœurs que la capitale britannique. En 1902, après avoir exposé une aquarelle³ au 120^e Salon de la Société des artistes français, au Grand Palais, elle se forme successivement à l'Académie Colarossi et à l'Académie Julian.

Dès ses débuts, Eileen Gray évolue dans un milieu exclusivement anglo-saxon avec pour amis le peintre Wyndham Lewis fig. b, le portraitiste Gerald Festus Kelly, le poète occultiste Aleister Crowley, le photographe Stephen Haweis et la poétesse Mina Loy, la sculptrice Kathleen Bruce, son amie de la Slade School qui lui permet de rencontrer Auguste Rodin. Grâce à ce réseau, elle accède à toute l'avant-garde artistique anglaise et vit la genèse de l'imagisme et du vorticisme, mouvements majeurs outre-Manche qui façonneront assurément son œuvre.

En 1907, elle s'installe définitivement au 21, rue Bonaparte. Elle travaille avec le maître laqueur japonais Seizo Sugawara fig. c, auprès

Eileen Gray's artwork, whether pictorial, decorative or spatial, through her combination of modes of expression, and artistic and technical fields, celebrates a return to emotion. She practiced a process of conception and creation closely related to that of the Gesamtkunstwerk¹, expressing herself equally through the opulence of the decorative arts and the refined prototypes of modernism as through the veracity of the vernacular. In her projects, the artist—painter, designer, architect—left no language neglected and created her compositions by blending disciplines, tools and know-how to satisfy “the man of a certain epoch with the tastes, sentiments and gestures of this epoch.”² fig. a

Born in 1878 near Enniscorthy, Ireland, she grew up between Brownswood, the family homestead, and their residence in South Kensington in London. In 1900, she was twenty-two when she visited the Universal exhibition in Paris, which would have a decisive impact on the direction she took in her studies. Though a discreet loner, the fiercely independent Eileen Gray manifested a determined character, succeeding in convincing her father, an amateur artist, to extricate her from the very Victorian family sphere by enrolling her in the Slade School of Fine Art in London.

Although she benefited from avant-garde teaching there, she left two years later for Paris, a city with more liberal mores than those reigning in the British capital. In 1902, after exhibiting an aquarelle³ at the 120th Salon de la Société des artistes français, at the Grand Palais, she went on to study first at the Académie Colarossi, and hereafter at the Académie Julian.

From the beginning, Eileen Gray was developing in exclusively British circles with among



Page de gauche/
Left page

a. Eileen Gray,
circa 1913.

a. Eileen Gray,
circa 1913.

b. Wyndham Lewis,
Lady with French poodle,
crayon de couleur sur
papier, 1902.

b. Wyndham Lewis, *Lady
with French poodle*, color
pencil on paper, 1902.



duquel elle perfectionne sa technique acquise chez le laqueur D. Charles à Londres, et expérimente de nouveaux procédés de mise en œuvre des pigments. En parallèle, elle apprend la teinture et le tissage de la laine avec son amie Evelyn Wyld dans les contreforts de l'Atlas. Tapis et panneaux de laque sont ses principaux supports d'expression et elle ouvre en 1910, deux ateliers, l'un de laque⁴ avec Sugawara et l'autre de tissage de tapis⁵ avec Wyld.

Progressivement, le travail de la peinture, en deux dimensions, intègre la mesure de la profondeur. Les tapis forment ses nouveaux supports de recherche sur l'abstraction, quand les panneaux de laque s'assemblent et s'articulent pour se faire mobiles.



c. Seizo Sugawara dans son atelier au 11, rue Guénégaud à Paris, circa 1910.

c. Seizo Sugawara in his studio 11, rue Guénégaud in Paris, circa 1910.

her friends the painter Wyndham Lewis^{fig. b}, the portraitist Gerald Festus Kelly, the poet and occultist Aleister Crowley, the photographer Stephen Haweis, the poetess Mina Loy, and the sculptress Kathleen Bruce, her friend from Slade School days who also introduced her to Auguste Rodin. Thanks to this network, she had access to the entire English artistic avant-garde and saw the inception of Imagism and Vorticism, both major movements across the Channel and which undoubtedly influenced her work.

In 1907, she settled once and for all at 21, rue Bonaparte and was working with Seizo Sugawara^{fig. c}, the Japanese lacquer master, under whose guidance she was able to further develop the technical expertise she had learned from the lacquer master D. Charles in London, and was experimenting with new processes for utilizing pigments. In parallel, she was learning techniques for dying and weaving wool with her friend Evelyn Wyld in the foothills of the Atlas Mountains. During this period, rugs and lacquered panels were her main media of expression and in 1910 she opened two studios, one for lacquer⁴ with Sugawara and the other for rug weaving⁵ with Wyld.

Eileen Gray gradually integrated depth in her work with two-dimensional painting. Rugs served as her new medium for her experimentation with abstraction, while she was also assembling and linking her lacquered panels together to create mobile pieces. Henceforth, the form of the screen symbolized



d. Ensemble de mobilier présenté à la galerie Jean Désert, paravent en briques noires, table ajustable, tapis, s.d.

d. Furniture exhibited in the Jean Désert Gallery, lacquered screen, adjustable table, rug, n.d.

e. Ensemble de mobilier présenté à la galerie Jean Désert, paravent en briques noires, table ajustable, tapis, s.d.

e. The furniture pieces exhibited in the Jean Désert Gallery, lacquered screen, adjustable table, rug, n.d.

Le paravent symbolise désormais son attachement aux recherches sur la troisième dimension. En ce sens, *Le Destin*, exécuté en 1914 pour le collectionneur Jacques Doucet, est doublement emblématique : tridimensionnel, il signe chez Gray le glissement du figuratif à l'abstraction.

Cinq ans plus tard, en 1919, après avoir dû quitter Paris pendant la guerre pour rejoindre Londres, Eileen Gray s'engage dans la réalisation de ses premiers environnements intérieurs, notamment pour Madame Juliette Mathieu Lévy⁶. Dans ce projet, elle se distingue de ses contemporains par l'audace de ses propositions architecturales et des lignes de ses pièces de mobiliers ainsi que par ses nouveaux mélanges de matériaux comme l'amalgame du laque avec de la pierre du Japon réduite en poudre.

Le 17 mai 1922, elle ouvre la galerie Jean Désert au 217, rue du Faubourg-Saint-Honoré où elle présente mobilier en laque et tapis^{fig. d, e, f}. Si certains critiques ne lisent dans ses projets qu'une expérience décorative atypique et à l'instar de sa *Chambre à coucher boudoir pour Monte-Carlo*, un décor inspiré du film expressionniste allemand *Le Cabinet du docteur Caligari*, d'autres comme J.-J.-P. Oud, Jan Wils ou Frederick Kiesler, reconnaissent dès 1923 toute la modernité de sa démarche.

Jusqu'en 1930, année au cours de laquelle elle ferme sa galerie, Eileen Gray orchestre avec génie un talentueux réseau d'artisans. Derrière chaque innovation de la créatrice se lit la virtuosité des plus confirmés. Laqueurs, ébénistes, peintres, émailleurs, bronziers, dinandiers, tisserands, tapissiers, créateurs textile œuvrent pour elle dans des assemblages de matériaux atypiques, des teintes inédites, des vernis insoupçonnés qui lui permettent la production des plus astucieux meubles-prototypes du XX^e siècle. Jean Badovici, architecte roumain, créateur de la revue d'avant-garde *L'Architecture vivante*, est certainement celui qui saisit avec

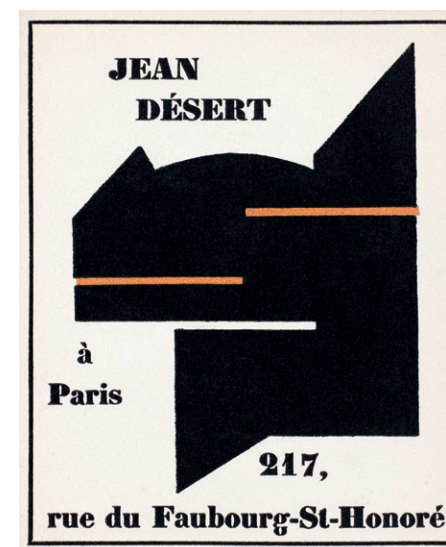


her interest in experimentation with three dimensional works. *Le Destin*, made in 1914 for the collector Jacques Doucet, was emblematic of this development in two ways in that while three-dimensional, it also signaled Gray's shift from the figurative to abstraction.

Five years later, in 1919, returning to Paris after leaving for London during the war, Eileen Gray undertook the creation of her first interiors, in particular for Madame Juliette Mathieu Lévy⁶. This project distinguished her from her contemporaries owing to her audacious architectural proposals and the clean lines of her furniture pieces as well as her blending of new materials such as the amalgam of lacquer with Japanese stone reduced to powder.

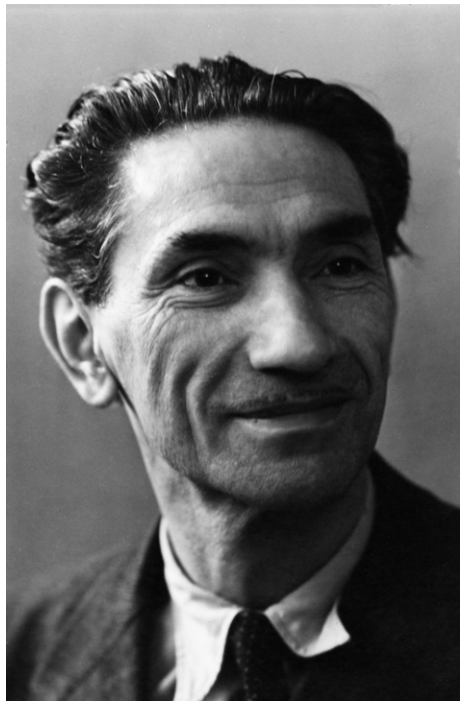
May 17 1922, she opened the Jean Désert gallery at 217, rue du Faubourg-Saint-Honoré, where she presented her lacquer furniture pieces and rugs^{fig. d, e, f}. Though some critics saw nothing more in her projects than an atypical decorative experiment and, like her Bedroom-Boudoir for Monte-Carlo, a décor inspired by the German expressionist film *The Cabinet of Dr. Caligari*, others, such as J.-J.-P. Oud, Jan Wils and Frederick Kiesler, already recognized in 1923 the fully modern aspect of her approach.

Until 1930, the year during which she closed her gallery, Eileen Gray was the genius at the center of a network of highly talented artisans. Behind each one of her innovations one can see the virtuosity of the most accomplished ones. Orchestrating lacquer masters, furniture makers, painters, enamellers, bronze casters, braziers, weavers, upholsterers, textile designers, she had them working in concert for her to create atypical assemblages of materials, using totally new dyes, and unimagined varnishes, all of which enabled her to produce some of the most ingenious furniture-prototypes of the 20th century. Jean Badovici, the Romanian architect and founder of the



f. Carton d'invitation pour l'exposition « Eileen Gray et Chana Orloff », 1923, sérigraphie sur papier.

f. Invitation card for the "Eileen Gray and Chana Orloff" exhibition, 1923, silk-screen printing on paper.

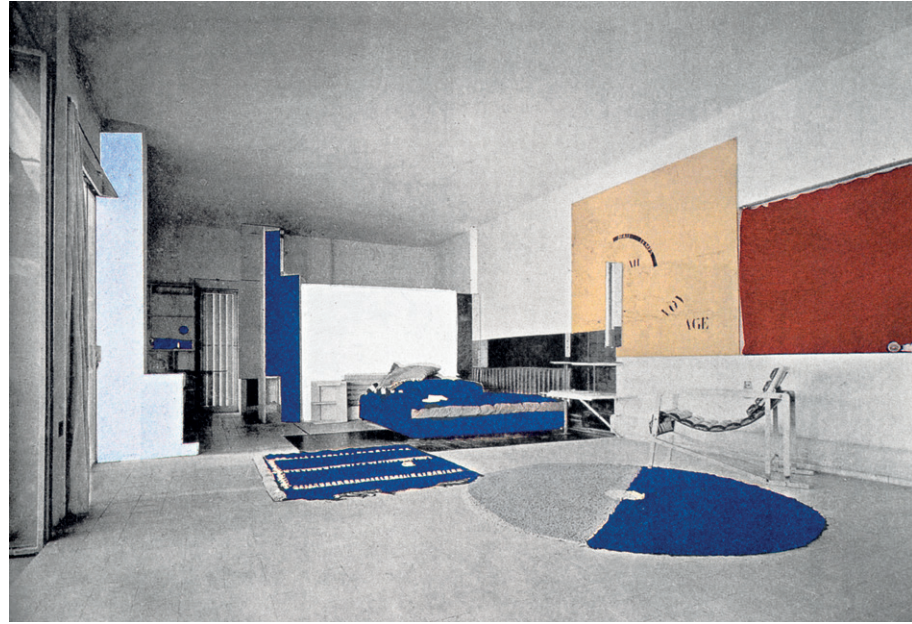


g. Portrait de Jean Badovici, s.d.

g. Portrait of Jean Badovici, n.d.

h. Eileen Gray et Jean Badovici, villa E1027 Intérieur de la grande pièce, photographie rehaussée au pochoir. Publiée dans tiré à part de L'Architecture vivante, E1027, Maison en bord de mer, Paris, Ed. Albert Morancé, 1929.

h. Eileen Gray and Jean Badovici, villa E1027 Interior of the main room, stencil enhanced photograph. Published in the offprint of L'Architecture vivante, E1027, Maison en bord de mer, Paris, Ed. Albert Morancé, 1929.



le plus d'acuité la richesse et la fécondité de l'œuvre de Gray, artiste inclassable, ni plus décorative que moderne, tout simplement ancrée avec clairvoyance dans les problématiques de son temps. Il parle ainsi de son œuvre d'où se dégage « une atmosphère d'infinité plastique où les plans se perdent les uns dans les autres, où chaque objet n'est plus saisi que comme un élément d'une unité mystérieuse et vivante qui le dépasse. L'espace n'est plus pour Eileen Gray qu'une matière plastique qu'on peut transformer et modeler selon les exigences de la décoration et qui offre à l'artiste des possibilités infinies. »⁷

De 1926 à 1929, le duo énigmatique, Gray/Badovici⁸ fig. g dessine et construit à quatre mains ce que chacun reconnaît comme l'un des chefs-d'œuvre du modernisme: la villa E1027^{fig. h}. Conçue sur la base d'un programme minimum, E1027 est la traduction architecturale du dialogue que Gray et Badovici instaurent dans L'Architecture vivante sous le titre « De l'éclectisme au doute » en 1929, l'année même où Gray contribue à la fondation de l'Union des artistes modernes. Projet organique doué d'une âme, la villa est un modèle de modernité sensible. Mobilier, architecture et paysage y conversent dans la plus stricte intimité, plaçant le corps au cœur même des ambitions de cette réalisation.

Deux ans plus tard, Gray conçoit sa propre villa, Tempe a Pailla⁹, refuge poétique sur la route de Castellàr à Menton. À la différence d'E1027, le projet, laboratoire de prototypes, marque l'indépendance conceptuelle de la créatrice. Combinant architecture moderne et vernaculaire, elle joue des codes et des références, révélant une répartition de l'espace dédié aux déplacements et à la vie d'une femme libre et libérée. fig. i

Pendant la guerre, après s'être réfugiée à Lourmarin dans une communauté d'artistes, elle entreprend la tâche délicate de restaurer

avant-garde magazine L'Architecture vivante, was certainly the person who most clearly grasped the richness and inventiveness of Gray's work, seeing her as an unclassifiable artist, neither more decorative than modern, simply intensely aware of the issues and challenges of her times. He had similar things to say about her work, which exudes "an infinitely malleable atmosphere where the planes faded into each other, where each object is understood as only an element of a mysterious and living unity that surpasses it. For Eileen Gray, space is more of a malleable material one can transform and model depending on decorative requirements and which offers infinite possibilities to the artist."⁷

From 1926 to 1929, the enigmatic Gray/Badovici⁸ fig. g duo together designed and built what everyone now recognizes as one of the masterpieces of modernism: the villa E1027^{fig. h}. The design based on a minimum program, E1027 is the translation into architecture of the dialogue Gray and Badovici began in L'Architecture vivante under the title "De l'éclectisme au doute" (from eclecticism to doubt) in 1929, the very same year Gray contributed to the founding of the Union des artistes modernes. Organic project endowed with a soul, the villa is a model of sensible modernity. Furniture, architecture and landscape dialogue in strict intimacy, placing the body at the very heart of the aspirations for this work.

Two years later, Gray designed her own villa, Tempe a Pailla,⁹ a poetic refuge on the road from Menton to Castellàr. Unlike E1027, this project, a laboratory of prototypes, underscored the designer's conceptual independence. Combining modern and vernacular architecture, she played with codes and references, revealing a distribution of space dedicated to moving about the house and the life of a free and liberated woman. fig. i

intégralement Tempe a Pailla retrouvée pillée et partiellement détruite. En 1954, elle choisit finalement de s'installer près de Saint-Tropez et de consacrer son énergie à l'agrandissement et à la rénovation de Lou Pérou, une ancienne bastide achetée en 1939. Comme Tempe a Pailla, Lou Pérou oscille entre architecture vernaculaire et moderne, se développant dans l'épure des fonctions et le dépouillement des lignes.

Ces trois constructions, E1027, Tempe a Pailla et Lou Pérou, ne sont pas les seules références architecturales de la créatrice. Des années 1920 jusqu'à la fin de sa vie, elle esquisse nombre de projets d'architecture, non connus à ce jour comme construits, mais qui entrent tous en résonance étroite avec les idées et les préoccupations de leur époque: logements ouvriers, centre culturel et social, centre de vacances, tente de camping. S'il reste d'Eileen Gray des œuvres uniques et résolument audacieuses, ses archives révèlent encore nombre de zones d'ombres sur cette femme hors du commun, qui traversa un siècle de création, s'affirmant comme l'une des exploratrices majeures de l'Art Déco et la mère incontestée de la modernité.

During the war, after first seeking refuge in an artists' community in Lourmarin, she undertook the delicate task of entirely restoring Tempe a Pailla, which upon her return she found had been sacked and partially destroyed. Finally, in 1954, she chose to settle near Saint-Tropez and to focus her energies on enlarging and renovating Lou Pérou, an old bastide purchased in 1939. Like Tempe a Pailla, Lou Pérou oscillates between vernacular and modern architecture, which she developed around the basic functions and with starkness of lines.

These three houses, E1027, Tempe a Pailla and Lou Pérou, are not the designer's only architectural references. From the 1920s until the end of her life, she sketched many architectural projects, not known to have been built as of today, but all of which resonate closely with the ideas and concerns of their period: worker's housing, cultural and social center, vacation center, and camping tent. If Eileen Gray has bequeathed to posterity unique and frankly audacious works, her archives reveal many gray areas in the life of this remarkable woman, whose creative arc covered an entire century, affirming her place as one of the major experimenters of the Art Deco style and the uncontested mother of modernity.

i. Eileen Gray, vue depuis la rue de la villa Tempe a Pailla, 1931-1934.

i. Eileen Gray, view from the street of the villa Tempe a Pailla, 1931-1934.

1. Œuvre d'art totale.

2. Eileen Gray et Jean Badovici, « De l'éclectisme au doute », E1027. Maison en bord de mer, tiré à part de L'Architecture vivante, Paris, Ed. Albert Morancé, 1929.

3. Derniers rayons de soleil d'une belle journée.

4. 11, rue Guénégaud, Paris.

5. 17-19, rue Visconti, Paris.

6. Rénovation de l'appartement situé au 9, rue de Lota à Paris.

7. Jean Badovici, « Entretiens sur l'architecture vivante », L'Architecture vivante, 1924.

8. E1027: formule combinant les prénoms et les noms des deux auteurs – E pour Eileen, 10 pour le J de Jean (dixième lettre de l'alphabet), 2 pour Badovici et 7 pour Gray.

9. Tempe a Pailla: Le temps des figues en dialecte mentonnais.

1. Total work of art.

2. Eileen Gray and Jean Badovici, "De l'éclectisme au doute", E1027. Maison en bord de mer, offprint of L'Architecture vivante, Paris, Ed. Albert Morancé, 1929.

3. Derniers rayons de soleil d'une belle journée (last rays of sunshine of a beautiful day).

4. 11, rue Guénégaud, Paris.

5. 17-19, rue Visconti, Paris.

6. Renovation of the apartment located at 9, rue de Lota in Paris

7. Jean Badovici, "Entretiens sur l'architecture vivante", L'Architecture vivante, 1924.

8. E1027: formula combining the first and last names of the two designers – E pour Eileen, 10 for the J of Jean (tenth letter of the alphabet, 2 for Badovici and 7 for Gray.

9. Tempe a Pailla: Le temps des figues (the season of figs) in the dialect of Menton.

