**Sylvia Bañares et al., *Mariano Fortuny, un Espagnol à Venise*. Paris, Palais Galliera et Paris Musées, 2017, 256 p.**

 Le Palais Galliera publie *Mariano Fortuny, un Espagnol à Venise* à l’occasion de l’exposition consacrée au couturier par le musée de la Mode de la Ville de Paris, du 4 octobre 2017 au 7 janvier 2018, sous la direction du conservateur général, Sophie Grossiord.

 Le catalogue s’ouvre sur les *Repères biographiques* de Christian Gros (conservateur du département théâtre et costumes de scène, Palais Galliera) et de Claudio Franzini (photographe spécialisé dans la photographie d’oeuvres d’art, musée Fortuny de Venise), particulièrement utiles au lecteur peu familier de l’artiste (1871-1949). Fils du peintre et collectionneur espagnol Mario Fortuny y Marsal, Mariano grandit dans une famille d’artistes, qui voyage régulièrement en Europe. Lui-même vivra entre l’Espagne, la France et l’Italie, et multiplie les contacts avec les milieux artistiques, toutes disciplines confondues. La journaliste Delphine Desvreux propose ensuite, en guise d’introduction, une réflexion sur la personnalité d’esthète de Mariano Fortuny, soucieux de s’entourer de beauté et de se protéger du monde dans son palais atelier vénitien (*De la vie comme tentative d’oeuvre d’art total*).

 L’ouvrage s’organise ensuite en quatre parties. La première − *Les sources d’inspiration* − revient sur les principaux stimuli de Mariano Fortuny. Dans *Les héritages de Mariano Fortuny*, le galeriste Guillermo de Osma s’attache aux tableaux de ce dernier : celui que la postérité retiendra surtout pour son travail sur le textile se considérait, en effet, plutôt comme un peintre, fidèle à la tradition familiale, et l’originalité de ses créations vestimentaires laissent malheureusement dans l’ombre des oeuvres de qualité. Outre leur intérêt intrinsèque, ces toiles méritent notre attention car elles ont nourri la créativité de l’artiste, ses réflexions sur la couleur et la lumière.

 Claudio Franzini poursuit l’analyse des activités « secondaires » du couturier, en se focalisant sur son travail de photographe (*Fortuny et la photographie. Dans les plis de la mémoire et du sentiment*). Son examen des documents (photos, correspondance, brevets, etc.) lui permet d’entériner l’expertise de Fortuny dans ce domaine − le styliste conçoit des appareils et du papier photo − et de définir son approche instrumentale du média. L’Espagnol prend conscience que la photographie est un moyen de faire voir, et la consultation de ses archives offre aujourd’hui au chercheur de comprendre comment Fortuny fragmentait le réel.

 Lucina Llorente Llorente est responsable de l’étude des matériaux et des techniques de la collection au Museo del Traje de Madrid. *Les motifs décoratifs des textiles de Fortuny* démontre toute la subtilité des inspirations « passéistes » du couturier, qui ne se contente pas de reprendre les motifs décoratifs (quels que soient la période historique et le style artistique), mais les adapte à la palette chromatique, des couleurs primaires médiévales aux collaborations entre couturiers et peintres au xxe siècle. Ces pages permettent au lecteur de comprendre que l’intérêt des tissus de Fortuny ne réside pas uniquement dans le goût ou l’habileté du couturier, mais surtout dans sa grande rigueur artistique.

 Dans la deuxième partie (*Le Palazzo Pesaro-Orfei, lieu de vie, lieu de création*), les auteurs s’attachent aux multiples réflexions artistiques nées au sein du Palais Pesaro-Orfei, aujourd’hui le musée Fortuny de Venise, où l’artiste réside de nombreuses années. Dans *L’officine de Mariano Fortuny*, Claudio Franzini retrace l’histoire du splendide bâtiment, de sa construction durant la seconde moitié du Quattrocento à sa transformation en musée.

 Daniela Ferreti, directrice du Palais Fortuny de Venise, dresse le portrait de l’épouse de Fortuny, Adèle Henriette Elisabeth Nigrin (1877-1965), à la fois muse et précieuse collaboratrice (*Henriette Fortuny, portrait d’une muse*). Ferreti insiste également sur le rôle fondamental d’Henriette Fortuny dans la préservation des archives de son époux, véritable mine d’or pour les chercheurs.

 Lucina Llorente Llorente propose une approche plus technique des créations de Fortuny, et démontre tout le savoir-faire de l’Espagnol, à la fois dans le domaine de la conception et de la réalisation. L’artiste mène de nombreuses recherches, afin de concrétiser ses projets, et ses découvertes et inventions le placent, encore aujourd’hui, à l’avant-garde des techniques décoratives (*Plissés et techniques d’impression*).

 Ana Roquero Caparros, spécialiste internationale des teintures anciennes, complète cette approche technique, par l’examen attentif des méthodes auxquelles recourt le couturier pour teindre ses étoffes (*Teinture secrètes*). La chercheuse procède par couleur (jaune, noir, bleu, écarlate) : elle rappelle la symbolique de la nuance, les moyens anciens pour l’obtenir et les choix de Fortuny. Elvira Gonzàlez Asenjo (docteur en histoire de l’art, Museo del Traje de Madrid) et Lucina Llorente Llorente approfondissent l’usage du rouge dans les tissus (*Une incomparable palette de rouges*).

 *Le châle Knossos et la robe Delphos*, la troisième partie, s’attache à ces deux pièces essentielles du vestiaire de Fortuny. Ilaria Caloi est collaboratrice scientifique à l’institut des civilisations, arts et lettres de l’Université Catholique de Louvain-la-Neuve. Dans *Le châle Knossos ou la modernité de motifs anciens*, la chercheuse retrace, en quelques paragraphes, la création de cette grande étole de soie rectangulaire, emblématique de Mariano Fortuny. Sylvia Bañares fait de même pour la robe Delphos, et démontre que la simplification à l’extrême du vêtement poursuit un seul but : magnifier la lumière, par sa réflexion au contact de la soie (*La robe Delphos, la lumière capturée*).

 Par son examen attentif des archives du musée Fortuny de Venise, Christian Gros peut mieux cerner la personnalité des clientes du célèbre couturier (sans surprise, souvent de riches voyageuses descendues dans des palaces vénitiens), et juger de leur implication dans la réalisation du vêtement (*Les ventes des robes Delphos et Eleonora*).

 Enfin, dans *Rayonnement et réception des créations de Fortuny*, les chercheurs soulignent les collaborations du couturier avec les artistes contemporains. Guillermo de Osma répertorie les citations du styliste dans les oeuvres littéraires de l’époque, et leur signification (e.g. Marcel Proust et sa nostalgie de Venise), mais aussi ses créations de costumes, notamment pour le dramaturge italien Gabriele D’Annunzio, et le recours à son système d’éclairage, par quelques metteurs en scène (*Les dimensions littéraires de Mariano Fortuny*). Cette étude, largement documentée, constitue l’une des plus abouties du catalogue.

 Elvira Gonzàlez Asenjo se focalise également sur les citations du couturier, mais en peinture, et plus particulièrement dans les portraits de Joaquin Sorolla y Bastida (*Fortuny habille les Sorolla*) : le raffinement, la modernité, les reflets de la robe Delphos séduisent évidemment le peintre.

 Sophie Grossiord signe les trois contributions suivantes. Dans *« J’ai enfin ma robe! »*, la chercheuse démontre l’engouement des élites pour les vêtements de Fortuny, dans les années 1910 et 1920, par une analyse des cahiers de vente, de correspondances de l’époque et des chroniques mondaines. Nous regrettons cependant, comme pour tous les chapitres où l’aspect commercial occupe une place plus importante, que le prix des robes ne bénéficie pas d’une meilleure « traduction », afin de permettre au lecteur de se faire une idée plus précise du caractère luxueux de ces vêtements. Il aurait été plus explicite, selon nous, de comparer les prix pratiqués par Fortuny au salaire moyen d’un ouvrier ou d’un employé.

 *Babani ou « le Palais des Soieries »* étudie la collaboration de Mariano Fortuny et de Vitali Babani : le marchand de luxe italien, basé à Paris, propose les collections de l’Espagnol au public parisien, en attendant que Fortuny possède sa propre boutique. La communauté d’inspiration entre les deux couturiers − intemporalité des créations, goût de l’exotisme, diversité des sources d’inspiration − explique certainement cet arrangement. Grossiord s’intéresse également aux relations de Fortuny et d’un autre grand nom de la mode parisienne de la Belle Epoque : Paul Poiret (*Un admirateur privilégié : Paul Poiret*). Malgré quelques divergences de sensibilité, Poiret propose en effet des créations de Fortuny à sa clientèle, et s’en inspire vraisemblablement pour ses propres croquis.

 Roberta Orsi Landini étudie depuis de nombreuses années les collections textiles du Palais Pitti de Florence, et a publié plusieurs essais dans ce domaine. Elle s’intéresse ici à la parenté spirituelle de Fortuny et d’une artiste italienne contemporaine : Maria Monaci Gallenga, 1880-1944 (*Maria Monaci Gallenga*). Elevée, comme Fortuny, dans un milieu aisé, artiste et cultivé, elle s’intéresse rapidement aux travaux de son aîné et reproduit une réflexion similaire sur la soie. Après Babani, Poiret et Monaci Gallenga, le catalogue se clôt sur une autre styliste contemporaine de Fortuny et sensible à son esthétique : Suzanne Bertillon (Sophie Grossiord, *Suzanne Bertillon*). Sans être une disciple de l’Espagnol, la jeune femme partage avec lui le goût de l’intemporalité et des influences multiples, et la création de textile convenant à la fois à l’habillement et à la décoration.

 L’ouvrage comporte également quelques annexes, plutôt destinées aux spécialistes : le catalogue des oeuvres exposées, avec descriptions précises et notices, de Mariano Fortuny et de Babani; une présentation des collection Mariano Fortuny du Museo del Traje de Madrid, et du Palazzo Fortuny de Venise; les autres oeuvres exposées; la liste des brevets demandés par Fortuny à l’Office national de la propriété industrielle de Paris; le tableau des ventes de la robe Eleonora au milieu des années 1920; enfin une riche bibliographie.

 Le catalogue démontre avec clarté et précision l’originalité des créations de Mariano Fortuny, et la multiplicité de ses centres d’intérêt (peinture, sculpture, photographies, voyages, etc.), au coeur de sa démarche créatrice. Le styliste libère le corps de la femme, en proposant des lignes fluides, aux antipodes de la silhouette corsetée des tailles de guêpes 1900. Son modernisme ne fait cependant pas table rase du passé, et s’inspire largement du vêtement antique (particulièrement hellénistique), médiéval ou Renaissance.

 Bien qu’édité par un musée de mode, le catalogue ne se limite pas aux travaux de Fortuny dans le domaine du vêtement, et de nombreux articles étudient, avec la même minutie que celle réservée aux robes Delphos et aux châles Knossos, les innovations de l’Espagnol dans la décoration ou la scénographie, notamment par ses réflexions sur la lumière. Cette ouverture permet au lecteur de mieux comprendre l’approche pluridisciplinaire de Mariano Fortuny, davantage un artiste complet (graveur, photographe, scénographe, etc.) qu’un « simple » styliste, et son inscription au sein des avant-gardes du début du xxe siècle. Le catalogue compte également des illustrations nombreuses, et de grande qualité, qui participent au didactisme de l’ouvrage, aisément accessible à un large public, sans pour autant faire l’économie de la précision et de la rigueur d’une étude universitaire.