

# La sculpture

au musée des Beaux-Arts d'Orléans



*Henri Gaudier-Brzeska taillant le buste d'Ezra Pound*

Le terme sculpture vient du latin *sculper* = tailler, enlever. Ce mot renvoie à la pierre et à l'importance accordée à ce matériau par les Romains.

En France, le mot s'impose à la Renaissance. Au Moyen Âge, on parlait d'images et d'imagiers tant pour la peinture que pour la sculpture.

### La sculpture se caractérise par :

- La présence de trois dimensions, c'est un volume qui vit dans et par l'espace qui l'entoure.
- La création d'un volume dont la finalité n'est pas utilitaire mais esthétique, spirituelle, sensorielle... Cependant, les limites sont parfois floues avec le domaine des objets d'art (céramique, tapisserie, joaillerie...). La perméabilité des domaines, des techniques, des matériaux laisse parfois perplexes celui qui tente de classer les créations humaines.
- La prédominance de l'homme et de l'animal comme source d'inspiration ; le paysage et la nature morte sont presque absents de la sculpture et n'interviennent que comme éléments de situation ou de décor.

### Rondes bosses et reliefs

- La sculpture en relief est solidaire d'un fond. La manière dont les formes émergent de ce fond permet de classer les œuvres en bas et haut reliefs. Dans tous les cas le relief n'offre qu'un point de vue privilégié (frontal). Ce type d'œuvre est propice à la narration, à la sculpture de détails et aux jeux d'ombre et de lumière. Ces œuvres sont généralement intégrées à une architecture ou à une sculpture monumentale, sur le socle le plus souvent.
- La ronde bosse est autonome, elle vit et anime l'espace qui l'entoure. On peut tourner autour, sauf si elle est placée dans une niche ou s'il s'agit d'un buste dont on occulte la vision arrière en le plaçant contre un mur afin de privilégier les autres points de vue. La ronde bosse induit l'idée de synthèse, de monumentalité et joue avec les pleins et les vides.

## Démarches de sculpteurs

**La taille** s'applique à tous les matériaux solides traités par enlèvement de matière.

Il s'agit d'une démarche centrifuge qui nécessite une conception mentale préalable car le repentir n'est pas possible.

Cette technique nécessite des outils adaptés au matériau.

Les formes sont synthétiques du fait de la résistance de la matière ; c'est la beauté de cette dernière qui est mise en valeur.

**Le modelage** s'applique aux matières ductiles. Il s'agit d'une démarche centripète dans laquelle les mains jouent le rôle principal, les outils n'intervenant que de manière accessoire.

Le travail par adjonction et retrait successifs permet le tâtonnement et l'expression de la spontanéité du sculpteur.

**L'assemblage** de matériaux identiques ou différents offre de grandes possibilités créatrices. Cette technique permet également le tâtonnement. Les vides, les couleurs, les textures jouent un rôle important dans ce type d'œuvres.

**Le moulage et la fonte** n'obéissent pas à des démarches de créations, ils font suite à l'acte créateur lui-même. Ce sont des moyens techniques permettant soit de réaliser une œuvre dans un matériau pérenne, soit de la multiplier.

**L'œuvre unique en sculpture est rare. Le temps et le coût des matériaux obligent souvent le sculpteur à produire plusieurs exemplaires.**

## Matériaux et outils

### L'argile

L'argile est un matériau abondant dans la nature, donc peu coûteux ; sa mise en œuvre ne nécessite pas de techniques ni d'outils complexes. Elle se caractérise par sa malléabilité et peut être utilisée sous forme de bloc de terre à modeler ou être liquéfiée et coulée dans un moule. Son grand inconvénient reste sa fragilité qui est atténuée par la cuisson. Celle-ci modifie l'aspect, la couleur et la sonorité de la matière.

Le **fil d'acier** sert à couper la portion de terre désirée. Les **mirettes** sont constituées d'anneaux métalliques placés aux deux extrémités d'une tige de bois. Leurs formes sont très variées, elles permettent d'enlever les excédents de terre. Les **ébauchoirs**, en bois, servent à aplatir, amincir, modeler, lisser la matière et laissent souvent des traces sur l'œuvre. La **spatule** permet de réaliser des aplats et l'**éponge** sert à lisser.



## La pierre

La pierre est un matériau abondant, pérenne, présentant une grande diversité de grains, de couleurs, de dureté. Le choix dépend souvent des ressources locales, mais la pierre la plus recherchée des sculpteurs est le marbre blanc. La pierre nécessite du temps et de la force. La forme du bloc et son aspect sont essentiels, ils guident l'artiste au cours de sa création.

La **pointe** est l'outil de base, elle sert à enlever de la matière. La grosseur de la pointe est choisie en fonction de l'état d'avancement de la taille. La **gradine** est une tige d'acier dont l'un des bouts est aplati et dentelé. Elle permet, après le travail de dégrossissage avec la pointe, de dégager les formes. L'écartement des dents permet d'obtenir des effets de matière très variés. Le **ciseau plat** est constitué d'une tige dont l'une des extrémités est aplatie et forme un tranchant. Il sert à aplanir les surfaces, à gommer les traces laissées par la gradine et à créer des passages entre les plans. C'est un instrument de finition. Ces outils sont utilisés avec une **masse** en acier pour les pierres dures, un **maillet** en bois pour les pierres tendres. Ce travail de percussion permet de détacher la matière. L'angle que forme l'outil avec la surface de la pierre varie en fonction du degré d'avancement du travail. Avoisinant un angle de 45° au début, il est peu à peu réduit et l'outil se rapproche de la pierre pour dégager le modelé. Le sculpteur termine son travail avec des **rifloirs** (râpes). Pour le polissage, des **abrasifs** de plus en plus fins sont utilisés : papiers émeri, papiers de verre fins, pierre ponce... L'usure de la surface permet d'obtenir un aspect lisse et brillant.



## Le bois

Le bois est un matériau abondant mais fragile et périssable. Il en existe une grande variété de dureté, de densité, de grains et de résistance différents. Le bois se caractérise par sa structure fibreuse hétérogène qui contraint le sculpteur à s'adapter au matériau. Comme pour la pierre, la matière première guide les choix de l'artiste. Seul le bois sec est propice à être sculpté. Le cœur de l'arbre et l'aubier sont écartés, on utilise généralement les cernes proches du cœur.

Le **ciseau** est constitué d'une lame d'acier biseauté dont le tranchant entame le bois tandis que le biseau le soulève. Les **gouges** sont des outils tranchants concaves et semi-circulaires. Ces outils sont utilisés avec un **maillet** en bois. Pour les finitions, on utilise des **limes**, des **râpes**...



## Autres matériaux

Les matériaux utilisés par les sculpteurs sont très nombreux et appelés sans cesse à se multiplier du fait de la multitude des matières plastiques, des nouveaux alliages... et surtout du fait de la modification de la notion de sculpture.

En effet, les artistes font appel, depuis longtemps déjà, au façonnage et à l'assemblage de matériaux "pauvres" comme la tôle, le carton, le ciment, le béton, le plexiglas... et aux matériaux de rebut, largement utilisés depuis les dadaïstes\*.

Au-delà de l'intrusion du quotidien dans la sculpture, c'est le concept même de l'œuvre pérenne qui est aujourd'hui souvent remis en cause par l'introduction de l'éphémère. La sculpture peut être élaborée avec de la glace, de la nourriture, de la lumière, où en mettant en scène l'homme lui-même, cependant la sculpture humaine s'apparente plus au happening\* qu'à la sculpture proprement dite.

\* mots définis dans le glossaire en fin de dossier

# Œuvres du musée

La sélection présente des œuvres d'époques, de techniques, de matériaux diversifiés. Elles sont présentées chronologiquement.

## **Anonyme, Allemagne, Rhin moyen**

### ***Vision d'Isaïe***

Dernier quart du 11<sup>e</sup> siècle

Ivoire - 22,5 x 11,7 x 1,8 cm



La provenance de cette remarquable plaque d'ivoire demeure inconnue, de même que sa destination : feuillet de diptyque (tableau miniature précieux destiné à soutenir la prière individuelle) ou plat de reliure enchâssé à l'origine sur la couverture d'un livre ?

La *Vision d'Isaïe* illustre un sujet rarement représenté dans l'ivoirerie médiévale. Le Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère, trône sous un dais d'architectures symboliques représentant la Jérusalem céleste, dominée au centre par le trône d'Hétimasie, vide en attendant la seconde venue du Christ pour le Jugement dernier. Il remet à saint Jean, les mains couvertes d'un linge par respect, le Livre que ce dernier va dévorer (Apocalypse, X, 9), tandis qu'à droite un ange purifie les lèvres d'Isaïe avec un chardon ardent (Isaïe, VI, 6). Le Christ foule de son pied gauche deux figures nues. La scène du registre inférieur représente l'enseignement du Christ aux apôtres. La composition, formellement et symboliquement, est centrée autour du Christ : en bas, son incarnation sur terre, en haut, l'attente de son retour, et, de part et d'autre, Isaïe, le prophète qui annonça sa première venue, et saint Jean, son retour.

Les deux courants majeurs de l'ivoirerie romane se retrouvent ici. La bordure ornée de palmettes, les arcades où se contraignent les personnages, les détails des architectures illustrent la prédominance de l'élément décoratif et la soumission à la « loi du cadre ». Le travail de l'ivoire, très creusé, dégagant plusieurs plans en profondeur, la vigueur des personnages traduisent une recherche d'effet plastique et une aspiration à la troisième dimension. Ces caractéristiques sont partagées par un groupe d'ivoires, dont le seau liturgique du trésor d'Aix-la-Chapelle est un autre exemple, issus du milieu rhénan au 11<sup>e</sup> siècle.

## **Cercle de Jean de Liège et d'André Beauneveu**

### ***Vierge allaitant l'Enfant***

Dernier quart du 14<sup>e</sup> siècle

Marbre - Hauteur : 170 cm



Ces deux artistes dominent la sculpture du nord de la France dans la seconde moitié du 14<sup>e</sup> siècle. Jean de Liège apparaît à Paris en 1361. Il travaille pour le roi dès 1364 et jusqu'à sa mort en 1381. Il réalise des effigies du roi et de la reine, des tombeaux royaux pour la basilique de Saint-Denis, nécropole des rois de France. Son contemporain, André Beauneveu est présent lui aussi à partir de 1364 à la cour de Charles V. Il réalise, entre autres choses, le gisant du roi pour son tombeau à Saint-Denis. Son style se caractérise par la recherche de monumentalité et le souci de réalisme.

C'est en qualité d'enlumineur qu'il apparaît à la fin des années 1380 auprès du duc Jean de Berry. Il aurait également supervisé le décor peint et sculpté du château de Mehun-sur-Yèvre.

Cette statue provient de l'abbaye cistercienne de la Cour-Dieu. Disparue à la Révolution, l'abbaye de la Cour-Dieu a été fondée en 1118. L'évêque d'Orléans, Jean II, dota cette communauté de quelques terres et d'une forêt à Ingrandes (aujourd'hui sur le canton de Neuville-aux-Bois dans le Loiret). Elle est la sixième abbaye de l'ordre de Cîteaux à naître en France après Cîteaux, Clairveaux, La Ferté, Pontigny et Morimond. Le grand autel est dédié à la Vierge Marie, patronne de l'ordre de Cîteaux.

Cette imposante Vierge à l'Enfant, dont plusieurs fragments ont été recollés, était sans doute présentée dans l'église abbatiale. C'est un modèle qui a circulé dans le milieu cistercien. En effet, la Vierge Marie occupe une

place centrale dans cet ordre : elle a enfanté le Christ, Fils de Dieu, et celui-ci l'a choisie pour être la Mère de tous les croyants. Saint Bernard, moine fondateur, est d'ailleurs l'un des premiers religieux à nommer Marie, Notre Dame, au 12<sup>e</sup> siècle et à se présenter comme « le nourrisson de Notre-Dame ».

La Vierge debout devait porter une couronne dont la trace est encore visible. Elle tient l'Enfant Jésus sur son bras droit et l'allait. Dans sa main gauche, un de ses attributs, certainement un lys ou un sceptre, a disparu. Son visage grave et peu expressif ajoute à son attitude pondérée.

Sa silhouette massive est noyée dans un drapé aux plis amples et tuyautés. Le pan du manteau ramené sous le bras droit en offre un bel exemple sous forme d'une cascade de plis. L'un des genoux qui pointe sous la robe et le manteau, dessine un long pli diagonal sur le devant. Une pointe de chaussure dépasse même de la robe. Un voile recouvre sa chevelure hormis deux longues mèches ondulées. Cette abondance de plis, le traitement subtil du marbre et la qualité du polissage de la pièce en font une pièce de grande qualité dont le style rappelle celui des sculpteurs parisiens des tombeaux royaux placés dans la basilique de Saint-Denis.

Le thème de la Vierge allaitant l'Enfant est fréquemment représenté à partir du 14<sup>e</sup>, tout d'abord en sculpture. Cette représentation offre un vaste champ à l'expression des rapports entre l'Enfant Jésus et sa mère. Mais surtout, la Vierge a envers son fils des gestes maternels. Sa tête est légèrement inclinée vers l'enfant. Celui-ci prend dans sa bouche le sein qu'il serre dans ses mains. Le contact est charnel : les lèvres du nourrisson pincet le mamelon de sa mère. La sculpture transcrit avec beaucoup de réalisme le corsage à boutonnée que la Vierge a dégrafé pour donner le sein. Cette scène finement observée souligne la dimension humaine de cette relation.

## **Baccio Bandinelli** **Florence, 1493 – 1560**

### ***La Flagellation***

Vers 1532

Marbre – 63 x 81 x 6,5 cm

L'artiste, formé dans l'atelier d'orfèvre de son père, devient l'élève de Giovanni Francesco Rustici, ami de Léonard de Vinci. Il est l'un des artistes attiré de la famille Médicis. Comme la plupart des sculpteurs florentins, il subit l'influence de Michel-Ange, qu'il imite et concurrence.



L'inspiration antique est visible dans les accessoires qui ont aussi pour fonction de situer l'histoire, mais surtout dans le choix du bas-relief qui renvoie aux décors des sarcophages antiques. On remarque en particulier la composition en frise, la place centrale du Christ, la recherche de symétrie et le dynamisme apporté par la variété des positions. Le modelé des corps et la graduation du relief rend l'illusion des corps dans l'espace.

La maîtrise du langage plastique s'appuie sur une parfaite connaissance de l'anatomie. Celle-ci repose sur les dissections humaines, pratiquées par certains artistes eux-mêmes au 16<sup>e</sup> siècle, et sur l'étude de la sculpture antique. Cette approche du corps par le

biais d'œuvres artistiques conduit à la recherche de la beauté idéale qui trouve son origine chez un philosophe grec, Platon, l'un des auteurs préférés des humanistes italiens.

## **Anonyme, Italie** ***Le Massacre des Innocents***

1707

Terre cuite, bas-relief - 85 x 165 x 19 cm

Cet étonnant bas-relief de grandes dimensions est surmonté des armoiries de la famille des Phélypeaux, marquis de la Vrillière, qui a fourni plusieurs hommes d'État à la monarchie française. Propriétaires du château de Châteauneuf-sur-Loire (Loiret), les Phélypeaux ont agrandi leur château qu'ils ont ensuite revendu au 18<sup>e</sup> siècle au duc de Penthièvre.





La scène religieuse, empruntée à l'Évangile selon saint Matthieu, est présentée dans un décor architectural. Peu après la naissance de Jésus, Hérode, roi de Judée, ordonne la mise à mort de tous les enfants de moins de deux ans dans la région de Bethléem. Perspective et profondeur sont suggérées par la succession de différents plans où l'on retrouve l'opposition entre le haut-relief des scènes du premier plan décrites avec précision et le faible relief du fond. La recherche de la composition, nerveuse et mouvementée, et le caractère dramatique de la scène accentué par la torsion des corps qui s'affrontent, montrent la dextérité de l'artiste à suggérer la puissance émotionnelle de l'événement.

Plus souvent traité par les peintres que par les sculpteurs, le thème du Massacre des Innocents connaît un regain d'intérêt aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Probablement commandé par Louis II Phélypeaux (1672-1725), le thème du bas-relief laisse supposer qu'il ornait la chapelle du château, l'église ou bien l'hôpital pour les enfants trouvés. Les Phélypeaux entretenaient des relations privilégiées avec l'Italie ; dans l'inventaire après décès de Louis Phélypeaux, marié à une Florentine, figure une collection d'œuvres italiennes acquises par des émissaires chargés de rechercher des œuvres d'art.

Le goût des Phélypeaux pour l'Italie, l'existence d'une collection d'œuvres italiennes, la présence d'artistes venus de la péninsule pour travailler au décor du château nouvellement agrandi permettent d'avancer qu'un artiste italien est l'auteur de ce bas-relief.

## Jean-Baptiste Nini Urbino (Italie), 1717 – Chaumont-sur-Loire, 1786

### **Benjamin Franklin (1706-1790) au bonnet de fourrure**

1777

Épreuve en terre cuite, médaillon - Diamètre : 11,5 cm



Le profil en médaillon fait partie de l'histoire du portrait depuis les monnaies et médailles de l'Antiquité. Mais cette forme d'art du petit portrait en terre cuite se développe particulièrement durant la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle témoignant d'une mode chez les amateurs, dont Jean-Baptiste Nini est à l'origine.

Après une période de formation au dessin et à la sculpture à l'Académie de Bologne, où il obtient le grand prix de sculpture en 1735, Nini part pour Madrid, où dès 1747 il se montre expert dans l'usage de l'eau-forte et de la sculpture, en particulier dans le genre du portrait. C'est en 1772 que Nini s'installe à Chaumont sur les rives de la Loire : il signe un contrat avec Jacques Donatien Leray (1726-1803), qui lui confie la direction de sa manufacture de tuilerie.

Pour la mise en forme des médaillons, Nini utilise des argiles maniées, tamisées dans des étoffes de soie et décantées. La « bouillie » obtenue est coulée dans des moules en terre cuite, en plâtre ou peut-être en métal. Les pièces en terre crue étaient probablement cuites dans un four de potier, en même temps que d'autres productions plus communes, à une température de 950° C à 1000° C. Cette technique a permis une production en série pour les souverains d'Europe et surtout pour Franklin.



Le médaillon représentant *Benjamin Franklin au bonnet de fourrure*, un des personnages les plus populaires de l'histoire des États-Unis. Écrivain, scientifique et homme politique, il est sans doute la personnalité la plus célèbre de toutes les réalisations de Nini et la plus largement diffusée. C'est au cours de la mission diplomatique de l'Américain en France, en 1776, que ce modèle est mis au point. Sous la tranche du buste, un blason imaginé par l'artiste rappelle la découverte scientifique de la foudre et l'invention du paratonnerre

## Jean-Baptiste Pigalle

Paris, 1714 – Paris, 1785

### **Voltaire nu**

1770

Terre cuite - 27,1 x 16 x 16,1 cm

Une inscription manuscrite sur la base précise que l'œuvre fut donnée par Pigalle à son ami Desfriches, amateur orléanais, avec l'ébauche du *Citoyen*, qui présente le même type de modelage nerveux à partir de boulettes juxtaposées travaillées à l'ébauchoir.



Cette esquisse fut présentée par Pigalle à la société de gens de lettres, parmi lesquels Diderot et d'Alembert, rassemblés chez madame Necker le 17 mai 1770 avec le projet d'ériger une statue en marbre, payée par une souscription internationale, à l'illustre philosophe. Dès le 30 mai, Pigalle est à Fernay pour modeler la tête de Voltaire. Le modèle en plâtre est achevé en 1772 et le marbre, offert à Voltaire et aujourd'hui au Louvre, en 1776.

L'œuvre finale, qui diffère peu de son ébauche, fit scandale. Premier exemple d'une statue érigée à un écrivain de son vivant, usage réservé jusque-là au monarque, témoignage du culte dont était alors l'objet Voltaire, elle choque par la nudité réaliste du modèle. Voltaire même avait tenté de dissuader Pigalle d'un tel traitement avant de se raviser dans une lettre célèbre où il écrit : « c'est un crime, en fait de beaux-arts,

de mettre des entraves au génie ». Diderot, tenant d'une nudité héroïque à l'exemple des Grecs, semble avoir conseillé à Pigalle de s'inspirer d'une statue antique connue alors comme *Sénèque mourant*.

Cependant, le sculpteur donne à voir un corps nu, hormis un drapé descendant de l'épaule gauche et couvrant les reins, et décharné de vieillard, sans aucun souci d'idéalisation ; une idée sans précédent qui provoque de nombreux sarcasmes (le roi de Suède Gustave III propose de souscrire pour un manteau). Le but n'était pas de choquer, mais de magnifier par contraste la tête de l'écrivain et, allié à une pose dynamique, donner à voir le triomphe de l'esprit sur le corps.

## Jean-Antoine Houdon

Versailles, 1741 – Paris, 1828

### **François-Marie Arouet, dit Voltaire**

1778

Terre cuite, épreuve de série - 49 x 42 x 34 cm (sans piédouche)



Artiste reconnu et apprécié, formé à l'Académie royale de peinture et de sculpture puis à l'Académie française à Rome, Houdon rencontre Voltaire, alors au sommet de sa gloire, lors de son retour triomphal sur la scène parisienne. Le philosophe pose pour lui avec complaisance dans son atelier lors de deux-trois séances ; trois mois plus tard lorsqu'il décède, le 30 mai 1778, le sculpteur réalise son masque mortuaire.

Voltaire a plus de 80 ans : le visage amaigri, les cernes, les rides, la bouche édentée sont traités avec un grand souci de réalisme. Au-delà de la physionomie, c'est la psychologie du modèle qui intéresse l'artiste ; la vivacité du regard, le sourire narquois, l'intelligence sensible dans le large front traduisent l'esprit ironique, incisif et sarcastique de l'écrivain. La présence du modèle est accrue par le choix du matériau, la terre cuite, qui facilite la représentation du moindre détail et dont la texture et la couleur

chaude apportent une sensation tactile. Voltaire est vêtu d'un habit à la française : c'est l'homme contemporain et non le héros immortalisé par la figuration à l'antique qui est représenté ici.

Houdon cependant réalise plusieurs versions de ce buste, en costume contemporain, avec ou sans perruque ou à l'antique, et dans des matériaux divers (plâtre, marbre, terre cuite) afin de s'adapter à une large clientèle. Cette offre variée et la célébrité de ses modèles, tels que Rousseau, Molière ou La Fontaine également présents dans les collections du musée d'Orléans, valent à Houdon de nombreuses commandes et une reconnaissance internationale : Catherine II, Thomas Jefferson ou encore Frédéric II lui achètent des bustes de Voltaire, le plus célèbre philosophe des Lumières.



**James Pradier (Jean-Jacques dit)**  
**Genève, 1790 – Bougival, 1852**

***Vénus surprise au bain***

1829

Marbre - 182 x 59,5 x 58 cm



James Pradier est formé par Frédéric Lemot à l'École des beaux-arts de Paris où il obtient le prix de Rome de sculpture en 1813. Il séjourne en Italie jusqu'en 1818 puis regagne Paris où il sera l'un des sculpteurs les plus appréciés du public sous la monarchie de Juillet. S'il sculpte des portraits et répond à de nombreuses commandes officielles, il est avant tout le sculpteur de la femme. Surnommé « le dernier des Grecs », son style classique est cependant éloigné de la pureté néoclassique d'un Canova. La sensualité qu'il imprime aux corps l'en éloigne et provoque quelques scandales (*Satyre et bacchante*, 1834, musée du Louvre).

Commandée en 1826, *Vénus surprise au bain* fut exposée au musée du Luxembourg avant d'être envoyée à Orléans en 1849. La tortue figurée sous le pied droit, emblème très ancien de Vénus, permet d'identifier la déesse de l'amour et de la beauté. Comme souvent chez Pradier - à l'exception des statuette destinées à l'édition et aux collectionneurs privés -, on observe une dichotomie entre le visage inexpressif, intemporel et le traitement du corps, dont le modelé ferme met en valeur les galbes parfaits et les lignes souples d'une pose déhanchée, accentuant ainsi sa plasticité et la sensualité du modèle.

**Pierre Jean David d'Angers**  
**Angers, 1788-Paris, 1856**

***La Patrie appelant ses enfants à la défense de la Liberté***

1835-1836

Terre cuite, bas-relief - 30 x 71 x 5 cm

Fils du sculpteur angevin Pierre Louis David, Pierre Jean, nourri d'idéal républicain, se forme d'abord à l'École centrale d'Angers, puis à Paris, en 1808, où il reçoit les conseils du peintre Louis David et du sculpteur Roland. Prix de Rome en 1811, il effectue son séjour de pensionnaire en Italie pendant cinq ans. De retour en France, il connaît rapidement le succès.

En 1823, la ville de Marseille reprend un ancien projet d'érection d'un arc de triomphe pour la porte d'Aix, principale entrée de la ville, destiné à célébrer la dynastie des Bourbons. La chute de Charles X en 1830 et l'avènement d'un régime plus libéral avec Louis-Philippe conduisent à un changement du programme décoratif conçu par David d'Angers et Étienne Jules Ramey. Ces projets sont parmi les premiers à ressusciter les gloires militaires de la Révolution et de l'Empire.



David d'Angers réalise *La Bataille de Fleurus* (remportée par le maréchal Jourdan) et *La Bataille d'Héliopolis* (victoire du maréchal Kléber) pour la façade nord et sous la voûte *La Patrie appelant ses enfants...* (parfois nommé *Le départ des volontaires*). Ces trois terres cuites ont été précédées par des dessins et suivies par des modèles en terre plus élaborés pour le monument inauguré le 4 juin 1835.

Dans cette esquisse façonnée rapidement en aplatissant des boulettes de terre, l'artiste insiste sur

l'effet de foule tumultueuse exprimant toute une gamme d'émotions contradictoires, d'énergie fougueuse, inspiré peut-être de la colonne de Trajan observée dans sa jeunesse. Cette vision pêle-mêle d'une foule contemporaine apparaît en rupture avec la tradition néoclassique.

## Henry de Triqueti Conflans-sur-Loing, 1803 – Paris, 1874

### Moïse exposé par sa mère

1857

Marbre – Diamètre : 66 cm

Issu d'une famille aisée et cultivée, formé par les peintres Girodet-Trioson et Louis Hersent, Triqueti choisit finalement la sculpture. N'ayant pas suivi le cursus académique, il puise dans l'art antique, médiéval et renaissant et opère une synthèse de ces sources et de l'étude du modèle vivant et de la nature. Auteur des portes de bronze de l'église de la Madeleine à Paris, il réalise des œuvres prestigieuses pour les familles royales française et anglaise.



Moïse naît en Égypte, où son peuple vit en exil depuis trois siècles, au moment où un pharaon, s'alarmant du nombre d'Hébreux, ordonne la mort de tous les enfants mâles nouveaux nés. La mère de Moïse enfreint la loi, mais craignant d'être découverte, finit par aller déposer son fils dans une corbeille sur les bords du Nil où il est trouvé et adopté par la fille de Pharaon.

Le geste délicat de la mère qui enveloppe de son corps l'enfant, endormi dans une innocente insouciance, et son visage empreint de mélancolie, de douleur contenue et de résignation expriment le drame du moment. La vision romantique très personnelle de Triqueti s'appuie sur l'attitude sensible des personnages destinée à émouvoir.

Le traitement en haut-relief, la grâce du visage de la mère, la fluidité des lignes, le *contrapposto* de l'enfant évoquent les reliefs de Donatello ou Andrea Della Robbia et les figures maniéristes\*. Mais l'extraordinaire rendu des textures et la précision des détails apportent une note réaliste à cette vision purement plastique des formes.

Le fond, au-delà de la scène représentée, fait allusion à « la mer de joncs », image du peuple hébreu retenu en Égypte, que Moïse libèrera. La sauterelle évoque la huitième plaie d'Égypte et le lys, symbole de royauté, Moïse guide de son peuple vers la terre promise. L'histoire de Moïse est ainsi décrite dans l'espace de l'œuvre qui contient tout, comme le cercle.

## Auguste Rodin Paris, 1840 – Meudon, 1917

### L'Ombre

1902

Bronze - 96 x 46 x 27,5 cm

Passionné de dessin depuis l'enfance, c'est en suivant des cours de dessin d'après la bosse (la sculpture) qu'il commence à modeler la terre. Pendant une vingtaine d'années, il gagne sa vie comme modelleur d'ornements décoratifs dans le Paris d'Haussmann, puis à Bruxelles.

Sa carrière de sculpteur débute par un scandale : en 1877, il expose l'*Âge d'airain* et est accusé de moulage sur le modèle. En 1880, il est disculpé grâce à l'intervention de sculpteurs influents. Il reçoit la même année la commande d'une porte pour le musée des Arts décoratifs qui devait s'élever à l'emplacement de ce qui deviendra la gare puis le musée d'Orsay. Il travaille à cette porte toute sa vie et la laisse inachevée. Inspirée de la *Divine Comédie* de Dante, cette œuvre monumentale regroupe de très nombreuses figures qui deviennent des sculptures autonomes comme *Le Penseur*. Parallèlement, Rodin accepte d'autres commandes, telle celle des *Bourgeois de Calais* et se consacre à des projets plus personnels.

Pour répondre aux commandes et mener à bien ses recherches, Rodin s'entoure dès 1885 de collaborateurs. Il dispose d'assistants, de mouleurs (qui réalisent les moules et tirent les plâtres à partir des originaux en terre) et de praticiens qui taillent la pierre. Vers 1900, son atelier comptait une cinquantaine de personnes.

Ses débuts sont marqués par Michel-Ange qu'il étudie au Louvre et lors d'un voyage en Italie en 1876. Plus tard, il se tourne vers la statuaire grecque et est fasciné par l'aspect fragmentaire des sculptures antiques. Le nu, le frémissement des muscles, la traduction de la sensualité sont au centre de ses recherches. Si ses premières œuvres expriment la vie par de petites surfaces irrégulières qui jouent avec la lumière, les sculptures

postérieures deviennent plus lisses et plus compactes. Il élimine de plus en plus les détails superflus, l'anecdote descriptive pour se concentrer sur la forme elle-même. Ses personnages y perdent souvent tête, bras ou jambes car son regard sur les œuvres antiques lui fait découvrir que l'expressivité d'un fragment est souvent supérieure à une représentation détaillée.



Il s'agit d'une des *Trois Ombres* qui couronnent la *Porte de l'Enfer*, devenue sculpture autonome. Le groupe est constitué de trois personnages identiques, placés de telle manière que, vus d'un point fixe, ils apparaissent sous différents angles de vue. Les *Trois Ombres* dominent et contemplent le spectacle des passions humaines qui s'étend à leurs pieds.

Le mot " ombre " évoque une forme qui est à la fois présente et absente. Cette ambivalence apparaît dans le traitement plastique du personnage : d'un côté, l'énergie que traduit la puissante musculature, de l'autre l'accablement suggéré par la position du corps.

Pour traduire cette vie qui semble frémir à fleur de peau, Rodin utilise un traitement de la surface caractéristique d'une grande partie de son œuvre : ces facettes qui réfléchissent la lumière, estompent les contours et font vibrer la forme dans l'espace. Par ailleurs, il omet ou transforme certains éléments pour renforcer l'expressivité d'une ligne. Ainsi la main droite disparaît pour former une ligne continue avec la jambe et il donne au cou une courbure improbable mais nécessaire à l'idée qu'il veut transmettre au spectateur.

*L'Ombre* semble exprimer le drame humain, la lutte entre le corps et l'âme. Elle ne raconte aucune histoire, ne fait référence à aucun personnage réel ou mythique, elle ne renvoie qu'à elle-même, à sa propre force expressive.

## **Antoine Bourdelle** **Montauban, 1861 – Le Vésinet, 1929**

### ***Nobles fardeaux***

Vers 1910

Bronze

Dès l'enfance, Bourdelle dessine et taille le bois dans l'atelier de son père qui est ébéniste. Après des études à l'École des beaux-arts de Toulouse, il rejoint celle de Paris. Mais son admiration pour la simplicité des formes médiévales et pour l'art archaïque en général le conduit à rejeter l'enseignement et l'art académique. Praticien chez Rodin à partir de 1890, il subit l'influence du maître. Cependant, très vite, il essaie de trouver son propre style, s'attachant à l'architecture des formes et refusant la sensualité du modelé. Peu à peu, il simplifie ses plans, épure ses volumes, sans renoncer au mouvement comme en témoigne l'œuvre qui le révèle en 1910, *Héraklès archer*.

À partir de 1914, il abandonne le mouvement pour se concentrer sur les formes et leur relation à l'espace. À la recherche de la permanence intemporelle, il simplifie ses figures pour aboutir à un traitement par masses et à une densité des volumes qui leur apportent monumentalité, calme et noblesse.



Le modèle pour cette sculpture est Cléopâtre Sévastos, la femme de Bourdelle, que l'on reconnaît à son visage triangulaire et à ses tresses relevées.

Cette représentation d'une mère qui tient son enfant devant elle n'est pas sans évoquer l'image des vierges médiévales caractérisées par leur frontalité mettant en valeur l'Enfant qu'elles présentent au monde. Cependant la figure de Bourdelle transcende cette référence en intégrant la femme au monde quotidien par le mouvement de la marche et la corbeille qu'elle porte sur la tête. Elle devient ainsi l'image intemporelle d'une mère nourricière qui assume ses " nobles fardeaux " avec grâce et noblesse.

Le visage impassible et le hiératisme de la tête et du buste, qui évoquent peut-être quelque souvenir de caryatide, sont contrebalancés par le mouvement de la jupe dont les plis répercutent le mouvement de la marche et par le bras levé qui soutient la corbeille. Par ce jeu de courbe et de contre-courbe (bras/hanche) associé au rythme des plis du vêtement, la figure semble prendre possession de l'espace sans rien perdre de sa stabilité.

## Henri Gaudier-Brzeska

**Saint-Jean-de-Braye, 1891 – Neuville-Saint-Vaast, 1915**

Enfant, Henri Gaudier dessine beaucoup et se familiarise avec le travail du bois dans l'atelier de son père, menuisier-charpentier. Il s'installe à Paris fin 1909 et décide de devenir artiste. Ses premières sculptures sont influencées par Rodin.

En 1911, il part pour Londres afin d'échapper au service militaire. Sa compagne, Sophie Brzeska le rejoint. Il signe désormais Gaudier-Brzeska.

Il entre en contact avec les milieux artistiques et littéraires londoniens en 1912, rencontre Claude Lovat Fraser, artiste et écrivain, qui lui commande son portrait (*Masque ornemental*). Il rencontre le sculpteur Jacob Epstein qui rentre d'un séjour à Paris et l'informe des recherches de l'avant-garde parisienne (Modigliani, Brancusi, Picasso...). Gaudier dessine beaucoup : ses amis, des scènes prises sur le vif dans la rue, au zoo, dans les squares et s'inscrit à la St Bride's School pour dessiner d'après le modèle (il croque 150 à 200 figures par séance). Il participe aux Omega Workshops, ateliers d'arts appliqués qui assurent un revenu régulier aux artistes créant anonymement des objets décoratifs (tel *Le Chat* en céramique du musée).

En juin 1914, Gaudier est l'un des onze fondateurs du vorticisme\*.

Pressentant l'imminence d'un conflit, Gaudier rédige le catalogue de ses œuvres et une sorte de testament dans lequel il lègue presque tout son œuvre à Sophie Brzeska. Il rejoint la France et est enrôlé en septembre après quinze jours d'entraînement. Le 5 juin 1914, il est tué sur le front de l'Artois, à Neuville Saint-Vaast.



Après des débuts fortement marqués par le style de Rodin, Gaudier-Brzeska abandonne la veine expressionniste pour une simplification des volumes. Cette évolution est déjà sensible dans le **Masque ornemental (1912)**. Ce monumental masque de bronze est le produit de l'une des premières commandes reçues par l'artiste, par l'entremise du journaliste Haldane MacFall. Le modèle en est probablement le graveur Claude Lovat-Fraser, descendant d'une noble famille écossaise.

Ce masque est pourtant bien plus qu'un simple portrait. Par le jeu des volumes et de la matière, par le traitement différencié des masses, tantôt lisses et douces, tantôt rugueuses et géométriques, par l'asymétrie de la composition, il fait de ce portrait un objet d'ornement bizarre, rappelant l'Inde ou le Moyen-Orient antique, contrées encore chargées de mystère et de saveurs propres à exciter l'imagination. Comme arraché à un temple inconnu, le portrait-masque fait du modèle une figure contemporaine et éternelle, un homme et un dieu à la fois.



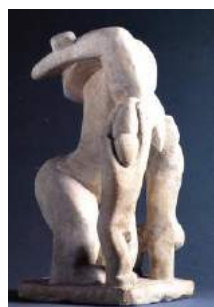
Ces caractéristiques sont développées dans des œuvres telles que **Deux hommes portant une jatte (1914)** ou la *Caritas* (1914). La filiation des œuvres de Gaudier-Brzeska avec l'art africain y est à la fois consciente et fortuite : l'artiste fréquentait le British Museum, mais il exprime aussi dans ses lettres son refus de la "recherche esthétique insipide" et revendique pour lui-même son "prolongement des traditions des peuples barbares avec lesquels [il] se sent en accord".

Gaudier-Brzeska ne copie pas les masques et statuettes alors qualifiés de "primitifs". S'il retient et transpose parfois tels quels certains éléments, il se sent libre de les combiner entre eux pour aboutir à une simplification des formes, à une économie de moyens et à la force qui en résulte, comme Brancusi qu'il admirait. Cette démarche l'amena par la suite à adopter les préceptes du "vorticisme".

## Maternité dit aussi Caritas

1914

Pierre de Portland - 48 x 26 x 22,5 cm



Au contact de Constantin Brancusi et de Jacob Epstein, qu'il rencontre à Londres, il devient l'un des principaux adeptes de la taille directe. Ses recherches stylistiques donnent naissance à des œuvres où s'opère une synthèse originale tendant vers l'abstraction, entre cubisme\* et primitivisme\*.

Gaudier inscrit cette sculpture dans son catalogue manuscrit (9 juillet 1914) sous le titre de *Maternité*, thème récurrent dans son œuvre, dont un dessin préparatoire à l'encre est également conservé. Le traitement impersonnel des visages, réduits à une forme d'œuf, gravée d'un triangle pour la mère, s'inscrit dans la démarche vorticiste de l'artiste. Il traite les



formes d'une manière synthétique, organise les masses comme un jeu d'équilibre dans lequel le vide devient un élément plastique à part entière et refuse le modelé. Aucun point de vue n'est privilégié, seul le déplacement autour de la sculpture permet d'appréhender l'œuvre. L'imbrication étroite des formes et l'avidité avec laquelle les enfants s'accrochent aux seins nourriciers de leur mère, dont la contrecourbe du corps traduit un mouvement de recul, créent une tension découvrant une étrange relation filiale.

## **Aristide Maillol**

**Banuyls-sur-Mer, 1861 – 1944**

### **La Nymphé**

1937

Bronze - 156 x 59 x 44 cm

Maillol arrive à Paris en 1882. Il suit les cours de l'École des beaux-arts et fréquente ceux de sculpture à l'École des Arts décoratifs.

À partir de 1903, à la suite de graves problèmes oculaires, il se consacre uniquement à la sculpture et à un sujet quasi exclusif, la femme. Le succès de *Pomone* au Salon de 1910 lui apporte de nombreuses commandes : monument à Cézanne, à Debussy, à Mermoz et plusieurs monuments aux morts.

Maillol apparaît très vite comme une alternative à la toute puissance de Rodin pour les jeunes artistes. Ses femmes sereines, monumentales, aux volumes pleins et au modelé lisse ouvrent une autre voie.

On ne peut pas parler d'évolution stylistique chez Maillol mais plutôt d'une recherche permanente de perfection formelle et d'harmonie. En éliminant l'expressivité, le drame, le mouvement, la passion, il se place à l'opposé de Rodin.

« Il faut être synthétique (comme) les sculpteurs nègres qui ont réduit vingt formes en une » (Maillol).

L'économie de moyens qui guide sa main vers la forme pure trouvera un écho chez de nombreux sculpteurs du 20<sup>e</sup> siècle, en particulier chez Brancusi et Henri Moore.

Cette figure à laquelle il commence à travailler en 1930 donne naissance au groupe *Les Trois Nymphes* qui est exposé au Petit Palais à Paris en 1937. Dans le groupe les deux autres nymphes font face à la nymphé principale (qui correspond au modèle du musée) et toutes trois se tiennent par la main, ce qui explique le geste en suspens de la figure isolée.

Quand on suggéra à Maillol d'appeler son groupe " Les Trois Grâces ", il répondit : « Mes nymphes sont trop lourdes, trop construites pour être des grâces, mais elles peuvent prétendre à la qualité de nymphes qui, bien charpentées, courent pieds nus dans les bois et les prés ».

Pour lui, la réalisation d'un groupe sculpté était un défi lancé à lui-même et l'œuvre finale un hommage à la jeunesse et à la beauté immuable.

On retrouve dans cette sculpture les qualités de l'art de Maillol :

- un corps lisse, compact, aux contours simplifiés ne laissant apparaître ni musculature, ni ossature ;
- une sensation de calme, d'impassibilité, de silence et de grâce ;
- la sensualité d'un corps aux galbes parfaits et fermes ;
- un visage serein, grave, intemporel.

Pour obtenir ces effets, Maillol use de formes simples, amples et stables. Les plans se fondent les uns dans les autres et la lumière glisse sur les surfaces lisses. La densité des volumes apporte une impression de force et de tranquillité.

## **Ossip Zadkine**

**Vitebsk (Biélorussie), 1890 – Neuilly-sur-Seine, 1967**

### **Le Compositeur**

1938

Bronze - 44 x 21 x 24 cm

Zadkine est né dans une famille bourgeoise et cultivée. À seize ans, il se rend en Angleterre pour poursuivre ses études, puis obtient en 1909 l'autorisation de sa famille de s'installer à Paris où il suit les cours de l'École des beaux-arts. La rupture avec l'enseignement académique est consommée l'année suivante. Il découvre Rodin, la sculpture médiévale, l'art africain et s'intéresse aux recherches de Braque et Picasso. En 1911, il expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne et se lie avec Max Jacob, Apollinaire, Brancusi, Lipchitz et



Archipenko. Les œuvres de cette époque sont mal connues car il a détruit la plupart de ses sculptures, il semble cependant qu'il intègre dès 1912 les principes cubistes\*.

C'est après la guerre qu'il élabore son style personnel. Après une phase où les éléments cubistes sont traités de façon décorative, il évolue vers une expressivité plus lyrique qui atténue la rigidité du langage cubiste. Il participe au retour à des sujets littéraires et à des formes classiques (*Orphée*, 1928 ; *Les Ménades*, 1932). Zadkine se laisse guider par le matériau (il pratique la taille directe du bois et de la pierre) et par ses sentiments et ses émotions. S'il conserve l'usage de déformations, d'inversions (plein/vider ; ombre/lumière ; lignes courbes/lignes droites), c'est pour renforcer l'expressivité de ses figures et donner forme à ses sensations. Exilé à New-York pendant la Seconde Guerre mondiale, il commence une carrière d'enseignant qu'il poursuivra, de retour à Paris, à l'Académie de la Grande Chaumière puis à l'École des beaux-arts. Son œuvre, stimulée par la situation tragique de la guerre, atteint sa maturité dans des sculptures tourmentées qui font un large usage des vides.

Le thème de l'artiste, du créateur, qu'il soit musicien, peintre, poète ou sculpteur est récurrent dans l'œuvre de Zadkine. Le personnage assis, la main droite soutenant la tête, évoque la méditation et rappelle à la fois *La Mélancolie* de Dürer et *Le Penseur* de Rodin.

Zadkine combine dans cette sculpture des traitements variés des formes :

- la densité des masses apporte la stabilité,
- la pose désaxée et l'envolée de la chevelure créent un dynamisme, lui-même repris par le rythme des lignes (cordes du violoncelle, stries sur la jambe, séparation nette des doigts des mains et des pieds, lignes de la partition),
- la traduction du relief par le creux rappelle son intérêt pour les formes cubistes, de même que la juxtaposition de plusieurs points de vue pour le visage.

L'ensemble conserve cependant une profonde unité car le choix de ces différents traitements plastiques tend à renforcer l'expressivité du compositeur, à traduire sa pensée intériorisée et à évoquer de manière poétique le rythme musical.

## **Raymond Mason**

**1922, Birmingham (Royaume-Uni) – Paris, 2010**

### ***Le Départ des fruits et légumes du cœur de Paris le 28 février 1969***

1969-1971

Moulage en résine époxy (à partir de modèles en plâtre), peinture acrylique - 310 x 315 x 135 cm

Raymond Mason étudie à Londres (1937-1942) et se tourne vers la sculpture en 1944 sous l'influence de Maillol. Il s'installe à Paris en 1946 où il vit et travaille jusqu'à sa mort. Deux artistes auront une influence capitale sur son œuvre : Giacometti et Balthus.

Après avoir travaillé le bronze, Mason essaie avec succès le moulage en résine époxy qui permet d'allier légèreté et solidité, relief et couleurs.

Depuis son enfance à Birmingham, Mason aime à observer la vie quotidienne. Apprenant le transfert des halles centrales à Rungis, il décide de créer une sculpture pour rendre hommage à une page de l'histoire de Paris. Deux ans lui sont nécessaires pour réaliser cette sculpture monumentale : à partir de nombreux dessins pris sur le vif, d'études de détail, l'artiste conçoit un immense relief qu'il modèle, moule, puis peint.

La scène, organisée en frise, se déroule entre l'église Saint-Eustache et l'architecture en métal et en verre des pavillons Baltard : les familiers des halles, marchands, travailleurs et clients, transportent leurs fruits et légumes et se mêlent pour former un cortège presque solennel. L'œuvre met en valeur les petites gens, le travail, la beauté du quotidien, les relations humaines et témoigne avec nostalgie d'un « paradis perdu ». L'emploi de la polychromie, qui n'est pas sans évoquer les arts populaires ou ceux du Moyen Âge, ancre la scène dans le réel, l'inscrit dans le temps.

Il écrit à propos de cette œuvre :

« L'artiste, si je parle pour moi, est porté par un seul mouvement, qui va vers la vie, vers les autres. Je cherche à exprimer et, si possible, à magnifier le monde qui m'entoure, celui que je connais (...). Je m'intéresse plus spécialement à l'être humain, au mode de vie des gens modestes. »

« Le marché des Fruits et Légumes, merveilles de la nature, qui se tenait la nuit, sous les étoiles, au centre historique de la plus belle ville du monde, dépassait de très loin une question de commerce.

Il était un lieu de bonheur. (...)

Le travail y était dur. La pluie et le froid à supporter, cela aussi était dur. (...) Pourtant l'enchantement était tel que cette dureté se transmuait en une étrange douceur (...)

J'ai essayé avec la présente sculpture de reconstituer, au mieux de mes moyens, cette vision éclatante. Mon œuvre sera de toute évidence un pauvre substitut de mon émotion devant l'étalage superbe. (...) C'est l'homme du Moyen Age qui s'en va. La « petite légume » de notre espèce ; il sortait de terre et prenait une forme n'importe comment. Mais c'était un homme naturel et il poussait toujours. Nous ne verrons plus une pareille tête. (...)

Puis il y avait les moments où je me disais en fin de journée : « Tiens ! un nez en pomme de terre ». Il y en avait d'autres encore mieux, couleur aubergine. Le chou-fleur revenait, cette fois-ci en forme d'oreille, même la pomme d'Adam (elle est derrière la feuille de chou). J'étais encore plus ravi quand je mis dans le demi-fond un couple qui s'embrasse et je pus me dire : « Voilà qui suggère les fruits défendus ». Un spectateur bienveillant trouvera à démêler d'autres fils de pensée – j'ose espérer plus sérieux – ce qui me paraît normal puisque l'œuvre m'a occupé l'esprit de façon permanente pendant deux ans. »

Au 2<sup>e</sup> étage du musée, vous trouverez un espace avec une vitrine consacrée au matériel du sculpteur. Plusieurs sculptures réalisées dans des matériaux variés sont présentées.

**L'enfant à l'oiseau** de Pierre-Charles Bridan (1730-1805), marbre

**L'espiègle** de Félix Sanzel (1829-1883), marbre

Le thème de l'enfance dans l'art prend de l'importance à partir du 18<sup>e</sup> siècle avec E. Vigée-Lebrun en peinture ou J. A. Houdon en sculpture. Au 19<sup>e</sup> siècle, l'enfant acquiert un nouveau statut. Individu à part entière, il est reconnu comme futur citoyen par les lois scolaires de Jules Ferry. Sa représentation n'est plus liée à la maternité, mais exalte au contraire son individualité et son tempérament enjoué comme dans la savoureuse petite espiègle. La blancheur du marbre accentue le sentiment d'innocence qui émane de ces enfants.

**Trois enfants faisant de la musique** de Clovis Monceau (1827-1892), terre cuite

Ce concert champêtre, dont on notera l'étrange rassemblement d'instruments (violoncelle, biniou, triangle, tambourin et flûte de pan à l'arrière-plan), semble un heureux prétexte à l'évocation d'un univers enfantin, idéal et onirique qui cache peut-être une allégorie de la musique.

**Jeune femme** de Charles Malfray (1887-1940), plâtre et bronze

Il s'agit d'une étude pour une des figures d'angle située à la base du monument aux morts d'Orléans. Malfray aime les formes amples qui occupent l'espace. Le modelé vigoureux et le port de tête noble permettent à l'œuvre d'échapper au statisme qui pourrait résulter d'une plastique de masse.

**Renarde et ses petits** et **Laie et ses petits** de Mathilde Soyer-Thomas (1858-1949), plâtre

La sculpture animalière se développe à partir de l'époque romantique autour de Barye qui représente surtout des animaux sauvages et exotiques combattant ou luttant pour leur survie. Mathilde Soyer-Thomas a choisi de rendre compte de la vie des animaux sauvages dans leur milieu naturel.

**Vierge à l'Enfant**, école néerlandaise, 15<sup>e</sup> siècle, bois.

Cette petite sculpture de dévotion s'inscrit dans la continuité du culte mariale qui se développe à partir du 13<sup>e</sup> siècle. La Vierge regarde tendrement l'Enfant tout en lui tenant le pied. On peut observer le sens des fibres qui a guidé le travail du sculpteur pour le creusement des plis du manteau de la vierge.

# Propositions pédagogiques

## En classe

### Découverte des matériaux

- Une découverte tactile et sensorielle de divers matériaux, sensibilisera les élèves avant leur venue au musée.
- Par ailleurs, un travail d'inventaire du vocabulaire se rapportant à tous ces matériaux et à leur usage dans la vie quotidienne, sera un support très utile aux enfants pendant l'animation.

Voici quelques matériaux que l'on peut étudier et travailler en classe :

#### Le plâtre

À étudier dans ses différents états (en poudre, liquide quand il est mélangé à de l'eau, solide après séchage). En activité plastique, le plâtre permet de réaliser des moulages, des prises d'empreintes et d'accéder au volume en habillant une structure.

#### L'argile

Ce matériau permet de travailler directement avec les mains par modelage, mais aussi de graver, d'inciser, de travailler par ajout ou par retrait de matière. On pourra aussi l'étirer, le battre et éprouver ses qualités avant, puis après séchage. Ou bien encore, expérimenter l'action de divers outils tels que le fil d'acier pour couper la terre, les mirettes de formes variées permettant d'enlever les excédents et les ébauchoirs ou les rouleaux pour aplatir, amincir ou lisser. Vous pouvez aussi utiliser toutes sortes d'outils récupérés.

Expériences sensorielles :

- L'odeur de la terre crue.
- Le toucher : jeu d'empreintes, pétrissage...
- La vue en raison des variétés de couleurs.
- Enfin, l'ouïe pourra s'exercer en comparant les sonorités de la terre séchée et de la terre cuite.

#### Le bois

Expériences sensorielles : l'exploration fait appel au toucher comme pour la pierre (attention aux échardes), à la vue et à l'ouïe (instruments de musique) mais aussi à l'odorat.

On pourra faire des comparaisons avec la pierre, tant pour le matériau que pour les outils utilisés.

#### Les roches

Elles peuvent être collectées sous la forme de simples cailloux qui pourront peu à peu constituer une collection. On peut s'intéresser aux diverses utilisations que l'homme a pu en faire à travers les âges et jusqu'à nos jours.

Presque toutes les pierres ont été utilisées en fonction des ressources locales ou de la valeur attachée à telle ou telle pierre, cependant, la pierre noble par excellence pour le sculpteur est le marbre.

Expériences sensorielles :

- Toucher du bout des doigts pour sentir le grain, à pleine main pour comparer la température des différentes pierres, leur poids...
- Écouter la sonorité
- Observer l'aspect visuellement

#### Le ciporex

C'est un produit industriel. Il est assez tendre pour être travaillé par les enfants et permet de s'intéresser à la gravure et au relief.

#### Les métaux

Ils peuvent susciter l'élaboration d'un répertoire des objets et outils métalliques courants et l'évocation de leur usage quotidien.

Expériences : la technique de la fonte est difficile d'accès avant le cycle 3, cependant des expériences de moulage (gâteaux, plâtre...) permettent de comprendre certaines notions relatives à la transformation de la matière.

## Quelques notions à maîtriser

Les **trois dimensions** : hauteur, largeur, épaisseur.

### Ronde bosse et relief

Le **point de vue** : la vision de l'objet dépend essentiellement de la position relative de cet objet et de nous-même. On peut avoir ainsi de multiples points de vue sur une sculpture (en tournant autour, en regardant en plongée ou en contre-plongée).

La ronde bosse induit l'idée d'**équilibre** et joue avec **les pleins et les vides**.

Elle repose souvent sur **un socle\***. Ce dernier porte le poids de l'objet et doit être constitué de matériaux résistants à la pression. Il permet aussi de le mettre en valeur, de supporter une inscription, d'assurer la stabilité de l'œuvre, de suggérer un environnement (éléments végétaux, rochers...). Il ne faut pas confondre le socle et le mobilier muséographique qui permet de présenter les œuvres dans un lieu public.

## Arts plastiques

### Modeler

Le modelage permet d'obtenir un volume par l'action directe des mains. Il s'agit d'apprendre à l'enfant comment extraire le pain de terre nécessaire à la réalisation, comment amalgamer, malaxer ou pétrir afin de former une boule compacte et comment transformer la boule.

Matériaux utilisables : terre, pâte à sel.

Nouvelles sensations : souplesse, humidité, aspect lisse ou granuleux.

Modeler : presser avec les doigts, aplatir de la paume, percer, faire des empreintes, coller (barbotine), évider (avec mirette), étaler, enrouler sur un support...

### Passer du plan au volume

Laisser les enfants s'exprimer librement en leur donnant du papier, du carton ou du tissu.

Donner du volume au matériau en le froissant, en le pliant ou le compressant.

### Bricoler

On peut laisser dans la classe un certain nombre d'objets de récupération qui permettront à l'enfant de réaliser des volumes. Au cours de ses réalisations il se trouvera confronté à des difficultés auxquelles il devra trouver des solutions techniques.

### Empaqueter

Il s'agit d'amener l'enfant à créer des volumes, c'est-à-dire à organiser quelque chose dont on puisse faire le tour et à « transformer » ce volume par des emballages et enveloppements. On peut partir d'un objet ou de plusieurs, déjà existants. (Cf. les célèbres emballages de Christo).

### Travailler le bois

Exploration libre du matériau, puis introduction de consignes de plus en plus précises demandant parfois l'intervention de l'enseignant. Fournir alors des outils plus élaborés tels que des vrilles, des scies, des limes, des râpes, des clous ou des marteaux.

Les matériaux utilisables : branchages, racines, souches, planches, tasseaux, cubes, blocs, baguettes, bâtons, lattes, caisses, cageots, déchets d'ateliers de menuiserie...

### Travailler le plâtre

Ce travail permet :

- Un éveil technologique : création de formes en adoptant la technique du moulage.
- Un éveil scientifique : transformation de la matière (observation de cette transformation en préparant le plâtre : chaleur, évaporation de l'eau...).
- Un éveil sensoriel : aspect sec et friable, grain différent, réaction de chaleur puis refroidissement, couleur.
- Les actions : mouler, démouler, travailler à partir des moulages, recouvrir (directement avec le plâtre ou avec du tissu plâtré).

## Utiliser des armatures

Une armature est un assemblage de liens soutenant un ouvrage en lui donnant un équilibre (carcasse, ossature, support).

On peut par exemple, utiliser des tissus qui réclament d'être soutenus si l'on veut qu'ils se dressent.

## Sculpter

Ce travail intervient seulement quand la notion de volume est acquise grâce aux manipulations précédentes. Il s'agit alors de présenter aux enfants des matières plus ou moins dures, qui leur permettent de sculpter au sens propre du terme, c'est-à-dire « tailler la matière à l'aide d'un outil ».

Les enfants prennent ainsi conscience des différentes étapes d'une œuvre d'art : dégrossissage, ébauche de la forme, détails, polissage et des différentes utilisations des outils adaptés à ces différentes étapes.

Matériaux utilisables : le savon, le béton cellulaire, le bloc de plâtre, le calcaire tendre.

## Assembler

Assembler pour produire quelque chose. Mettre en liaison des éléments variés.

Des matériaux divers peuvent être utilisés : bois, boîtes, ficelle, rouleaux, cartons, plastiques, objets de récupération, fil de fer, boule de papier...

Les actions mises en œuvre seront variées : ajuster, agraffer, coller, lier, enrouler, empiler, superposer, attacher...

## Prise de croquis

En visite au musée ou ailleurs, les enfants peuvent faire des croquis. On peut les habituer à cette activité en leur proposant de composer un carnet de croquis qu'ils utiliseront régulièrement dans des situations variées (sur le vif ou d'après document).

Rappelons que la prise de croquis doit se faire rapidement et sans utiliser la gomme. Par ailleurs, il est enrichissant de varier les supports ainsi que les outils scripteurs. Un croquis est un aide-mémoire, non une reproduction fidèle et détaillée, cela permet de désinhiber les enfants qui disent ne pas savoir dessiner.

## Comment regarder une sculpture

### Le matériau

Effets tactiles : lisse, rugueux, sec, grenu...

Effets visuels : brillant, mat, translucide, couleur chaude ou froide...

### La composition de l'œuvre

L'axe(s) directeur(s) : statisme ou dynamisme.

Les plans et les lignes déterminent l'agencement des volumes.

Le rythme est induit par les lignes et les plans.

Notions de symétrie, d'équilibre ou de déséquilibre (cette dernière devant tenir compte des impératifs de la pesanteur).

### Les points de vue

Unique (frontal) ou multiples

Comment le déplacement du spectateur modifie-t-il la composition de l'œuvre ?

### L'espace

À la différence de la peinture, la sculpture vit dans l'espace réel.

Observer l'espace qui entoure l'œuvre : lignes des contours (effet de bloc, de masse, saillies, dynamisme)

Observer les espaces à l'intérieur de l'œuvre : ils peuvent créer les formes, apporter le mouvement, mettre les différents éléments constitutifs en relation...

Y a-t-il un socle ? Quel est son rôle ?

### Dessin, proportions, canons

Analyse de la forme : élancée, serpentine, massive, dynamique, rythmée..., de l'articulation des formes entre elles.

### Lumière

À la différence des peintures où la lumière provient de la peinture elle-même, c'est un élément objectif en sculpture.

Ses jeux résultent du modelé, des effets de surface liés au matériau ou à la transformation de la surface du matériau, aux traces d'outils, à l'aspect fini ou non fini. La lumière colore la sculpture.



# Au musée

## Animation proposée : Parcours sculpture

### Public

CP - CM2

### Durée

1h 30

### Objectifs

Apprendre à utiliser ses sens, en particulier la vue et le toucher, comme moyen d'observation et de description.

Mettre en relation des indices matériels avec une représentation : observer, comparer, déduire.

Découvrir et reconnaître les matériaux utilisés en sculpture.

### Déroulement

L'approche de la sculpture débute par la découverte tactile de divers matériaux, la détermination de leurs caractéristiques, ainsi que l'approche des outils et techniques utilisées (modelage, taille, assemblage, moulage...).

Le parcours permet ensuite l'observation d'œuvres sculptées de différentes époques, réalisées dans des matériaux variés, de découvrir des scènes historiques, des portraits...

### Œuvres abordées

Nous choisissons les œuvres sculptées en fonction de l'âge des enfants, de leur accessibilité (présence d'autres classes dans le musée, œuvre momentanément absente ou inaccessible) et de l'intérêt que peuvent présenter certaines œuvres présentées dans le cadre des expositions temporaires.

### Pour préparer ou prolonger la visite

Diaporama de présentation du musée des Beaux-Arts (prêt 15 jours, sur réservation)

Dossiers enseignant : " Qu'est-ce qu'un musée ? "

## En visite libre : fiche sur la sculpture au 20<sup>e</sup> siècle (à partir du cycle 3)

# La sculpture au 20<sup>e</sup> siècle

à travers les œuvres du musée des Beaux-Arts d'Orléans

## Auguste Rodin, *L'Ombre* (1902)



Cette sculpture est une **ronde bosse**, c'est-à-dire qu'on peut en faire le tour et qu'elle est sculptée sur toutes ses faces.

**Cependant, l'artiste a privilégié un point de vue. Lequel ?**

---

**Quels sentiments semble exprimer cette œuvre ?**

- révolte     désespoir     soumission     impuissance  
 colère     espérance     douleur     lutte intérieure

**Par quels moyens l'artiste suggère-t-il ces états d'âme ?**

---

---

## Aristide Maillol, *La Nymphe* (1937)

**Quelles différences avec l'œuvre précédente observes-tu ?**

---

---

---

**Quels qualificatifs te semblent convenir pour caractériser cette sculpture ?**

- mouvement     drame     stabilité     expressivité     puissance  
 harmonie     silence     sérénité     espérance

## Antoine Bourdelle, *Les Nobles fardeaux* (vers 1910)



Cette sculpture a été fondue en bronze comme les deux précédentes, mais le traitement de la surface est différent.

**Essaie de qualifier l'aspect tactile de cette œuvre.**

---

**Quels moyens utilise l'artiste pour donner stabilité et monumentalité à cette sculpture ?**

---

## Ossip Zadkine, *Le Compositeur* (1938)

Influencé par le cubisme, Zadkine réunit deux points de vue pour le visage . Lesquels ?

---

Quels mots permettent de qualifier la pose du personnage et l'expression de son visage ?

---

Choisis les qualificatifs qui conviennent le mieux aux formes de cette sculpture.

- géométriques       réalistes       tourmentées  
 simplifiées       courbes       rythmées

## Henri Gaudier-Brzeska, *Masque ornemental, portrait de Lovat Fraser* (1912)



Cette sculpture est un bas-relief.

Par quels moyens Gaudier anime-t-il ce visage ?

---

Quels éléments évoquent l'idée d'un masque ?

---

## Henri Gaudier-Brzeska, *La Caritas* (1914)



Caritas signifie charité. Dans l'art ancien, l'idée de charité était représentée par une femme allaitant ou entourée d'enfants.

Quel matériau et quelle technique ont été utilisés ?

---

L'artiste a-t-il privilégié un point de vue ?     oui     non

Essaie de qualifier les formes : \_\_\_\_\_

---

Quels sentiments évoque cette sculpture pour toi ?

---

---

Éléments de réponses pour l'enseignant

Rodin, *L'Ombre*

1 - de face.

2 - impuissance, lutte intérieure, désespoir... (certaines notions peuvent donner lieu à discussion).

3 - les lignes, les jambes fléchies, la position de la tête, le réalisme des muscles...

Maillol, *Nymphe*

1 - absence de musculature visible, lumière glisse sur les surfaces alors qu'elle se réfléchissait dans de multiples facettes chez Rodin...

2 - stabilité, sérénité, puissance, harmonie, silence... (débat possible).

Bourdelle, *Nobles fardeaux*

1 - rugueux, irrégulier...

2 - lignes verticales (position de l'enfant dans l'axe du buste, prolongé par la corbeille, plis), formes simples et pleines, absence de détails inutiles, courbe et contre-courbe (bras/hanche) qui s'équilibrent.

Zadkine, *Compositeur*

1 - face et profil.

2 - méditation, réflexion, concentration...

3 - simplifiées, rythmées... (débat possible).

Gaudier-Brzeska, *Masque ornamental*

1 - alternance de surfaces lisses, réfléchissant la lumière et de surfaces rugueuses et mates (rythme), expression du regard, de la bouche entrouverte, composition asymétrique...

2 - la proéminence des sourcils, des joues, la coiffure (aspect décoratif)...

Gaudier-Brzeska, *Caritas*

1 - pierre, taille directe.

2 - non (cela oblige à tourner autour de la sculpture).

3 - simplifiées, géométrisées, épurées.

# Glossaire

## Accumulation

Action de réunir, d'entasser, d'accumuler. Terme qui fut utilisé et appliqué à certaines œuvres d'Arman, artiste du Nouveau Réalisme. Ses accumulations qu'il entame dès 1959 à Nice, résultent d'un inventaire quasi méthodique des matériaux et des objets du quotidien. Une dimension poétique de l'œuvre se dégage à partir de cet effet d'accumulation et de saturation.

## Bas-relief

Sculpture solidaire d'un fond, offrant un point de vue frontal et, de ce fait, propice à la narration. La manière dont les formes émergent de ce fond permet de classer les œuvres en bas et haut reliefs.

## Cubisme

Né des expériences plastiques menées par Pablo Picasso et Georges Braque entre 1907 et 1914, ce mouvement passe par une phase de simplification (cubisme cézannien), puis de déconstruction (cubisme analytique) et enfin de reconstruction (cubisme synthétique).

En tournant autour du sujet, personnage ou objet, ils analysent sa structure, mettent à plat et décomposent ses volumes en multiples facettes pour composer leurs œuvres à partir de ces morceaux imbriqués. Par cette démarche, ils suppriment la distinction traditionnelle entre la forme et le fond.

## Dadaïsme

Ce mouvement artistique et littéraire naît à Zurich en 1916 autour de Tristan Tzara, vit son apogée à Paris et trouve rapidement des résonances dans le monde entier. Il disparaît en 1923 quand André Breton impulse un nouveau mouvement, le surréalisme.

Dada s'appuie sur l'absurde, le non-sens, la provocation et l'humour pour réduire à néant la société bourgeoise, ses règles et ses valeurs, qui n'a su empêcher la « boucherie » qu'est la Première Guerre mondiale. Dada innove en s'emparant de tous les matériaux étrangers à l'art : le collage d'objets dans le tableau, le photomontage, le déchet, la poésie phonétique, les jeux typographiques et l'art du spectacle sous une forme qui annonce le happening.

Les principaux membres du groupe sont Kurt Schwitters, Hans et Sophie Arp, Raoul Hausmann, John Heartfield, Max Ernst, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray...

## Futurisme

Ce mouvement artistique et littéraire, né à Rome en 1904, se développe à Milan. Son chef de file, Filippo Tommaso Marinetti publie un manifeste à Paris en 1909. Son ambition est de mettre sous sa coupe toutes les avant-gardes européennes et de supplanter le cubisme. Grâce à son action militante (expositions, conférences, concerts, articles de presse...) le futurisme connaît une large diffusion en Europe, en Russie et aux États-Unis.

L'art futuriste se veut le témoin de la vie moderne : machines, vitesse, progrès techniques, monde urbain... sont ses sujets de prédilection.

Les principaux membres du groupe sont Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini, Luigi Russolo, Antonio Sant'Elia...

## Happening ou performance

Action artistique où se mêlent éléments programmés par l'artiste et éléments aléatoires apportés par la participation du public. Les happenings se multiplient à partir de 1958 autour d'Allan Kaprow à New York, puis en Europe sous l'impulsion de Jean-Jacques Lebel.

## Installation

La notion témoigne des acquis successifs des avant-gardes et de l'évolution de l'art dans la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage de matériaux hétéroclites, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, actions éphémères.

D'abord liée au ballet, au théâtre et aux concerts donnés par les avant-gardes artistiques, elle devient le cadre des performances. Elle intègre les nouvelles technologies ; on parle d'installations vidéo, sonores ou multimédias. Elle peut être réalisée in situ ou non, et en rapport ou non avec la nature.

## In situ

Œuvre réalisée sur place en fonction de l'espace qui lui est imparti. Daniel Buren, artiste travaillant in situ, l'a défini ainsi en 1985 : « La locution "travail in situ" [...] pourrait se traduire par la "transformation du lieu d'accueil" [...], cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec ce lieu [...] ». Cette pratique artistique en fonction d'un site s'est développée à partir des années 60 pour sortir



l'œuvre des strictes limites du cadre traditionnel et institutionnel. Les grands initiateurs en sont les artistes de l'Art minimal et du Land Art.

## **Maniérisme**

Le mot "maniérisme" tire son origine de la maniera qui signifie le style en italien.

Les artistes s'inspirent des grands maîtres de la Renaissance, Raphaël, Michel-Ange et Titien principalement, et peignent "à la manière de", affirmant la liberté de l'artiste, sa capacité d'invention et s'écartant peu à peu de la rationalité classique et de l'observation du réel. Ils utilisent volontiers des couleurs vives, dissonantes, acides. La représentation de l'espace est souvent arbitraire, non mesurable. Les canons servant à la représentation du corps humain sont modifiés : les têtes sont souvent très petites, les corps apparaissent massifs par contraste, les musculatures masculines sont exacerbées... Les poses deviennent extrêmement complexes, surprenantes ou érotiques. La volonté de montrer sa capacité d'invention et sa virtuosité conduit à une expression étrange, artificielle, fantaisiste.

Les sujets eux-mêmes se complexifient, multipliant les références aux textes antiques, à la littérature, aux idées philosophiques et aux modèles esthétiques renaissants ou antiques. Le maniérisme s'adresse à une élite cultivée et se développe dans toutes les cours d'Europe à partir de 1530.

## **Primitivisme**

Le regard que certains artistes portent à partir de 1906-07 sur les objets rapportés des colonies, qu'ils achètent ou découvrent dans les musées ethnographiques, les conduit à rompre avec l'imitation en adoptant des techniques et des formes utilisées dans les sociétés non occidentales.

Ils empruntent des modes de représentation aux objets africains et océaniques : déformations anatomiques, disproportions, géométrisation et simplification des formes, introduisent des matériaux non nobles, utilisent l'assemblage...

## **Ronde-bosse**

Sculpture autonome qui vit et anime l'espace qui l'entoure. On peut tourner autour, sauf si elle est placée dans une niche ou s'il s'agit d'un buste dont on occulte la vision arrière en le plaçant contre un mur afin de privilégier les autres points de vue. La ronde-bosse induit l'idée de synthèse, de monumentalité et joue avec les pleins et les vides.

## **Socle**

Destiné à mettre la sculpture en valeur, il circonscrit l'espace de celle-ci et oriente le regard du spectateur. Depuis Rodin, qui le premier installe une sculpture monumentale (*Bourgeois de Calais*) au niveau du sol pour l'intégrer à l'espace réel, le socle est un enjeu pour le sculpteur. Avec Brancusi, le socle devient un élément à part entière de l'œuvre, idée que l'on retrouve avec Mason qui théâtralise ainsi son hommage aux gens des Halles.

## **Vorticisme**

Ce mouvement est né de la tentative de Marinetti de récupérer l'avant-garde anglaise au sein du futurisme. Le 7 juin 1914 paraît dans la presse londonienne un manifeste, *Vital English Art. Futurist Manifesto*, signé Marinetti et Nevinson. Sans prévenir les intéressés, ils présentent Lewis, Atkinson, Epstein, Etchells, Roberts, Bomberg... comme des futuristes et donnent l'adresse du Rebel Art Center.

Refusant l'assimilation, Lewis, Pound, Gaudier... fondent le vorticisme et publient leur manifeste dans le 1<sup>er</sup> numéro de la revue *Blast* (souffle, explosion), en gestation depuis quelques mois.

C'est Pound qui est à l'origine du nom du mouvement, formé à partir de vortex (tourbillon). Il définit le vortex comme « le point d'énergie maximale » et le vorticisme comme « un art de l'intensité ».

Comme les futuristes, les vorticistes s'intéressent au monde moderne, à la relation de l'homme et de la machine, mais au lieu de représenter la dynamique d'une action par la figuration du mouvement (des formes, de la lumière...), ils tentent d'en exprimer l'intensité, l'énergie en concentrant la représentation, en recherchant l'expression maximale avec une grande économie de moyens.