

La sculpture française Daumier, Carpeaux, Rodin...

- Présentation
- Public concerné et concordance avec les programmes
- Objectifs
- Préparation et prolongement de la visite
- La visite : les œuvres
- Bibliographie

Présentation

Cette visite propose la découverte de la sculpture française d'une grande seconde moitié du XIX^e siècle : depuis 1830, avec les œuvres d'Honoré Daumier, puis celles de Jean-Baptiste Carpeaux ou d'Auguste Rodin, jusqu'aux premières années du XX^e avec Emile Bourdelle ou Joseph Bernard. Cette période est particulièrement riche en production de sculptures destinées à être installées à l'intérieur des bâtiments, mais également à l'extérieur, sur les façades, les fontaines, les places publiques, dans les jardins ou les cimetières. La sculpture monumentale connaît un tel développement à partir de 1880 qu'on a pu parler à propos de cette époque de "statuomanie". Les bouleversements connus par la peinture avec, notamment, l'avènement de l'impressionnisme dans les années 1870-1880, ont quelque peu éclipsé l'intérêt pour la sculpture du XIX^e siècle, malgré la richesse et la variété des sujets, des techniques, et l'ampleur des réalisations.

Sujets traditionnels et nouvelles sources d'inspiration

Les thèmes traditionnels de la sculpture perdurent, mais donnent lieu à de nouvelles interprétations. Il en va ainsi pour les sujets empruntés à la mythologie, comme pour les classiques allégories de la danse, de la musique, du théâtre... De nombreux artistes (Barye, Fremiet...) enrichissent la tradition de la sculpture animalière, qui connaît alors un grand essor. Le changement essentiel concerne la représentation des personnages. La chute de la monarchie et la laïcisation de l'État mettent progressivement fin à la prolifération de statues de saints ou de monarques. Le XIX^e siècle tend à les remplacer, particulièrement dans les monuments extérieurs, par la représentation de grands personnages qui ne doivent leur réussite qu'à leur mérite personnel : le grand homme statufié est présenté comme un exemple de vertus civiques, un modèle pédagogique pour l'ensemble du corps social.

Issus du monde antique ou de la période contemporaine, les héros statufiés incarnent le plus souvent l'idée de progrès, l'humanité en marche ou la victoire de la raison. La connaissance de l'Antiquité fait partie de la solide culture classique des élites européennes : les Gracques, Aristote, Virgile sont des références familières au public du XIX^e siècle. Les gloires contemporaines, parfois fugitives pourtant, sont de plus en plus représentées au fur et à mesure que le siècle s'écoule : cet engouement concerne les premiers rôles, tels Napoléon ou Gambetta en politique, Balzac ou Hugo en littérature, Claude Bernard ou Pasteur pour les sciences, mais aussi des acteurs plus modestes, tels le dramaturge Emile Augier, l'ingénieur Léon Serpollet ou Ernest Rousselle, président du conseil municipal de Paris ! Le champ du domaine allégorique

s'enrichit de nouvelles figures : la Révolution, la République, la Liberté... sont fréquemment et diversement représentées.

Enfin, certains sculpteurs se tournent vers la représentation des peuples lointains, sous l'influence à la fois du goût qui se développe pour l'Orient, des voyages d'exploration, de la colonisation et de la naissance des sciences liées à l'ethnographie.

Les règles de l'art

La formation des sculpteurs au XIX^e siècle

La voie traditionnelle consiste à passer par l'École des Beaux-Arts. La formation y est principalement axée sur l'étude du dessin, à partir de modèles vivants ou d'après l'antique, ainsi que sur la connaissance de "l'histoire et des antiquités". La création d'ateliers, tant en peinture qu'en sculpture, n'intervient qu'à dater de la réforme de l'École, en 1865. Les étudiants ont par ailleurs la possibilité de s'inscrire à des ateliers privés, dont la plupart sont animés par des enseignants de l'École. De nombreux concours ont lieu régulièrement, le plus prestigieux étant celui du Prix de Rome qui permet au lauréat d'effectuer un séjour de cinq, puis quatre années après 1863, à la Villa Médicis. Cette consécration officielle promet une carrière, alimentée de commandes et ponctuée par la présentation d'œuvres au Salon officiel. Les académiciens dominent les jurys de l'École des Beaux-Arts, du prix de Rome et du Salon et déterminent le choix d'une esthétique officielle. De nombreux artistes parviennent à préserver leur génie personnel malgré ce cadre contraignant et, à la fin du siècle, certains d'entre eux se forment en marge de ces circuits.

Matières et métiers de la sculpture

Quelle que soit la matière qu'il utilise, l'artiste a le choix entre trois types de sculptures. Il peut réaliser un "bas-relief" dont le motif offre une faible saillie par rapport à la surface du bloc de matière utilisé, les bas-reliefs étant le plus souvent associés à l'architecture afin de décorer les murs et les façades. Si la profondeur des figures représentées est plus importante, sans toutefois qu'elles se détachent totalement du bloc de matière, on parle de "haut-relief". Enfin, si la sculpture est constituée d'un bloc travaillé sous tous les profils et autour duquel on peut tourner, il s'agit d'une "ronde-bosse".

L'image traditionnelle du sculpteur s'attaquant, outils en main, à un bloc de pierre pour en faire surgir une œuvre définitive, même si la taille directe est adoptée à la fin du siècle par quelques artistes, ne correspond pas à la pratique la plus courante du métier. Dans la plupart des cas, plusieurs personnes interviennent dans le processus de création. Celui qui est considéré comme l'auteur principal, le sculpteur, se charge avant tout d'imprimer son idée dans la cire ou l'argile, matières faciles à modeler. A partir de ce modèle originel, les étapes varient en fonction du

matériau qui servira à la réalisation de l'œuvre définitive.

L'étape qui suit le modelage consiste à fabriquer, à partir de celui-ci, un moule en creux, généralement en plâtre. Pour les bas et hauts reliefs, le moule est fait généralement d'une seule pièce, alors que pour les ronde-bosses il est constitué de deux parties, appelées coquilles. La partie creuse du moule est alors remplie de plâtre, après avoir été enduite d'une substance empêchant l'adhérence. On obtient ainsi une forme pleine qui devient ce que l'on appelle le "plâtre original". A ce moment les techniques divergent en fonction du matériau utilisé pour l'œuvre définitive, bronze ou pierre.

Pour les sculptures en bronze la technique la plus couramment utilisée au XIX^e siècle est celle de la fonte à la cire perdue. Dans un nouveau moule en creux réalisé à partir du plâtre original, le fondeur coule de la cire et obtient une réplique fidèle du modèle. Lorsque la cire a durci, elle est entourée d'un réseau de conduits par lesquels s'échapperont, à l'étape suivante, la cire fondue et les gaz. L'ensemble est recouvert d'une coque en matériaux réfractaires, puis chauffé. La cire fond, s'écoule, et le métal en fusion est introduit par l'intermédiaire des conduits dans l'espace laissé libre. Lorsque le bronze a repris sa consistance solide, le moule est cassé, les conduits ou événements coupés au ras de la surface, l'ensemble est ciselé et poli avant d'être patiné par l'action chimique d'oxydes chauffés. Lorsqu'on veut obtenir une fonte creuse, ce qui est le cas le plus fréquent et surtout lorsqu'il s'agit d'une sculpture de grand format, un noyau constitué de matériau réfractaire est introduit au début de l'opération dans le moule en plâtre. L'espace laissé vide entre le moule et le noyau sera seul occupé par la cire, puis par le bronze. Le noyau sera ensuite extirpé et la sculpture sera creuse. Ces opérations peuvent être répétées à partir du premier moulage en plâtre, permettant l'édition de multiples.

Si le sculpteur souhaite réaliser son œuvre en pierre (calcaire, marbre...), il utilise une machine à "mettre aux points". Il s'agit d'un instrument de mesure, sorte de compas à trois dimensions qui permet de reporter sur le bloc de pierre les points de repères pris sur le moulage original. Pour effectuer ce travail, le sculpteur fait le plus souvent appel à un "praticien" qui commence par dégrossir le bloc de pierre et esquisser la forme avant d'utiliser la machine à mettre aux points pour avoir les repères lui permettant de réaliser une sculpture au plus près du moulage original qui lui a été confié. Le praticien peut choisir de conserver les dimensions du modèle, mais également de les agrandir ou de les réduire tout en respectant les proportions prévues.

Il est possible d'illustrer ces explications en utilisant les publications citées en bibliographie ou en observant au musée d'Orsay la galerie de la sculpture (située derrière la grande horloge au niveau médian).

Les grands courants artistiques

Sans vouloir obtenir une classification trop rigide des œuvres et des artistes, il est possible - et pédagogiquement utile - de distinguer quelques grands courants artistiques.

Le néo-classicisme

Néo-classicisme signifie : "qui s'inspire de l'Antique". Ce mouvement, connu depuis la Renaissance, se développe à la fin du XVIII^e siècle sous l'influence des découvertes archéologiques de sculptures antiques, notamment à Pompéi et Herculaneum. Les artistes néo-classiques poursuivent la quête du "beau idéal", rivalisant avec l'Antiquité qui a été, à leurs yeux, la seule capable de l'atteindre. C'est avec la peinture de David (1748-1825) et de son école que ce courant connaît son apogée, en sculpture on retient surtout le nom d'Antonio Canova (1757-1822) dont le musée du Louvre conserve le célèbre groupe *Amour et Psyché* (1787-1795). Durant la seconde moitié du XIX^e siècle le néo-classicisme perdure, à travers la production d'un art sévère, qui valorise la nudité héroïque et les drapés à l'antique. Son ambition est de transmettre des valeurs morales en s'appuyant sur la représentation de figures mythiques et allégoriques ou celle de héros de l'histoire gréco-romaine. Le matériau de prédilection de la sculpture néo-classique est le marbre qui favorise la solennité et l'impassibilité des expressions, mais un sculpteur comme Eugène Guillaume choisit le bronze tout en restant très fidèle au modèle antique dont il respecte autant le sujet que la forme.

Le romantisme

En opposition à la tradition néo-classique, les artistes romantiques cherchent à sonder les profondeurs du monde intérieur de l'individu, à exprimer ses tourments, ses révoltes et ses espoirs. Ils ne s'attachent pas à restituer la pureté des formes mais à traduire la vérité de l'expression, n'hésitant pas à déformer proportions et modelé pour animer leurs compositions. Les représentants les plus célèbres du romantisme français sont les peintres Eugène Delacroix et Théodore Géricault dont les compositions tourmentées et colorées s'opposent à la rigueur formelle et à la primauté du dessin que prônent les néo-classiques. Dans le domaine de la sculpture, quelques artistes s'inscrivent en faux contre cette affirmation de Théophile Gautier : "De tous les arts celui qui se prête le moins à l'expression de l'idée romantique, c'est assurément la sculpture. Elle semble avoir reçu de l'Antiquité sa forme définitive... Tout sculpteur est forcément classique". Admirant Goethe, s'inspirant de textes de Dante, Virgile ou Shakespeare, évoquant la mort ou meltant en scène le monde animal, ils parviennent à traduire les angoisses et les tourments qui les habitent, cherchant, suivant la formule de l'un d'entre eux, Auguste Préault, à exprimer non "le fini" mais "l'infini".

L'éclectisme

Sous le Second Empire (1852-1870), des sculpteurs, tels que Carpeaux, désireux de dépasser la traditionnelle opposition entre néo-classicisme et romantisme, donnent naissance à un style nouveau connu sous le nom d'éclectisme. Ces artistes puisent leur inspiration dans tous les styles du passé, sans privilégier le modèle antique. Ainsi ils s'intéressent également aux œuvres du Moyen-Âge, de la Renaissance, française ou italienne, se tournent vers le style Louis XIV, Louis XV ou Louis XVI, sans négliger le baroque. Ils effectuent une synthèse à partir de ces références multiples qu'ils n'hésitent pas à juxtaposer dans une même œuvre. Emergent de cette tendance un groupe d'artistes, appelés "néo-florentins", qui s'intéressent plus spécifiquement à la Renaissance toscane et dont les sculptures proposant des adolescents aux formes gracieuses et délicates envahissent les Salons jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle. On peut classer dans ce courant éclectique les sculpteurs qui trouvent leur inspiration du côté de l'Orient, tel qu'ils le rêvent ou qu'ils l'ont réellement visité, et dont certains remettent au goût du jour la sculpture polychrome en mariant des matériaux de coloris différents.

Les réalistes

Né en peinture dans les années 1840, lié à la personnalité d'artistes comme Gustave Courbet, Jean-François Millet, ou Honoré Daumier, le courant réaliste est tout d'abord considéré comme ayant partie liée avec les mouvements politiques et sociaux qui agitent la société, particulièrement avec la révolution de 1848. Les artistes réalistes ne revendiquent pourtant pas tous ce lien. Ils entendent, à partir de l'observation attentive de la vie quotidienne, dresser un tableau de la réalité sociale, ce que Courbet formule en ces termes : "Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but". De moins en moins perçu comme subversif, le réalisme devient "naturalisme" et s'impose comme l'un des courants les plus en vogue de la fin du siècle, surtout en ce qui concerne les commandes officielles. Des sculpteurs, comme Constantin Meunier et Jules Dalou, substituent alors aux anciens héros des figures réelles et glorifient les valeurs républicaines et le monde du travail, ouvrier et paysan. Sur le plan stylistique, les artistes naturalistes refusent l'idéalisation de leurs modèles et donnent à leurs allégories la forme d'êtres humains qui conservent leurs forces et leurs faiblesses. De nombreux projets de monuments en l'honneur du travail sont entrepris et donnent lieu à des esquisses et travaux préparatoires, très peu d'entre eux allant jusqu'à la réalisation définitive du vivant de l'artiste.

Le symbolisme

Le mouvement symboliste qui se développe parallèlement, reproche au réalisme son oubli de l'idéalisme et de la spiritualité. Les symbolistes, en majorité des écrivains et des peintres, en moins grand nombre des sculpteurs, refusent le monde dominé par la science et la machine et cherchent à traduire l'intraduisible, la pensée, le songe intérieur, le rêve. Selon les termes de Jean Moréas "l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct". Le symbolisme ainsi défini relève plus d'un état d'esprit que d'un mouvement stylistique. Ainsi Auguste Rodin, artiste génial et inclassable, s'il s'inspire des caractéristiques physiques de Balzac, comme point de départ pour le monument célèbre qu'il lui consacre, finit par donner du romancier une image presque abstraite qui en symbolise toute la puissance.

Le retour au style

Au tout début du XX^e siècle, des sculpteurs se détournent aussi bien du naturalisme que du symbolisme et tentent de retrouver les qualités de clarté et d'équilibre de la sculpture antique sans pour autant vouloir l'imiter comme les artistes néo-classiques. Sur le plan formel les artistes simplifient la figure, privilégient un seul point de vue et traitent la surface avec une régularité que rien ne vient entamer. André Gide oppose l'harmonie, l'équilibre des gestes sans passion, la parfaite maîtrise de soi des corps sculptés par Aristide Maillol aux figures "pantelantes, inquiètes, signifiantes, pleines de pathétique clameur" de Rodin. Les choix esthétiques liés à ce "retour au style" sont particulièrement sensibles dans le domaine des rapports entre l'architecture et la sculpture, comme en témoignent les bas-reliefs réalisés par Antoine Bourdelle pour la façade du Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

Sculptures de peintres

De nombreux peintres ont abordé la sculpture comme un complément, en préparation ou prolongement de leur œuvre peinte. Mais certains d'entre eux, tout en restant essentiellement peintres, ont pratiqué la sculpture pour elle-même. Ainsi Edgar Degas, même s'il n'a exposé qu'une sculpture de son vivant (*La Petite danseuse de quatorze ans*), a laissé de nombreuses figurines dans lesquelles il a cherché à donner, à travers la troisième dimension, la sensation la plus exacte possible de la vie et du mouvement. Paul Gauguin, s'inspirant des arts primitifs, de la sculpture populaire sur bois et de l'étude de la polychromie, a consacré une grande partie de son activité artistique à la sculpture. N'ayant pas reçu la formation académique des sculpteurs, ne cherchant pas à obtenir la notoriété par le biais de leurs sculptures, ces artistes ont exercé cet art avec une totale liberté et ouvert la voie à la modernité.

Objectifs

- Le public concerné est celui de tous les cycles scolaires, en concordance avec les programmes : école élémentaire (cycles des apprentissages fondamentaux et des approfondissements), collège (arts plastiques, programme de 4^e en histoire) et lycée (arts plastiques, histoire des arts, programme de 1^{ère} en histoire).
- Faire découvrir la sculpture du XIX^e siècle en attirant l'attention sur sa diversité.
- Les élèves peuvent profiter de ce musée associant tous les arts pour comparer la sculpture (trois dimensions) et la peinture (deux dimensions) : le travail sur la matière, les différents matériaux, la reproduction des œuvres...
- Dégager les différents courants esthétiques et présenter les sculpteurs les plus importants.
- Stimuler la curiosité (identification et reconnaissance de scènes relatives à la mythologie, à la littérature, à l'histoire).
- Identifier les thèmes et les sujets récurrents : grands hommes, allégories, personnages littéraires ou historiques...
- Présenter certains grands personnages de la mythologie (Héraclès...), de l'Antiquité (les Gracques, Virgile...), de la littérature (Ugolin/Dante, Goethe, Balzac), de l'histoire contemporaine (les parlementaires de la Monarchie de Juillet avec Daumier, le Prince impérial, Gambetta...), des symboles politiques ou religieux (Saint Michel...) et étudier leurs représentations.
- Inciter à la découverte de la sculpture dans la ville, son site, ses dimensions, les socles et les indications complémentaires (bas-reliefs, plaques, inscriptions).

Préparation et prolongement de la visite

La visite au musée d'Orsay est l'occasion d'explorer avec les élèves plusieurs aspects de la sculpture :

- les volumes (composition, gestuelle, équilibre...)
- les effets (couleurs et textures des matières, effets de l'éclairage pour l'expression...)
- les techniques (matériaux, procédés de fabrication...)
- les fonctions (décorative, religieuse, politique, commémorative...).

Écoles

On pourra sélectionner dans la partie "présentation" les informations assimilables par de jeunes enfants, notamment sur les aspects techniques et sur les thèmes les plus illustrés dans la sculpture du XIX^e siècle.

1. le vocabulaire

Différencier les sculptures en ronde-bosse, bas-relief et haut-relief (se référer au texte de présentation plus haut).

Sculpture ou statue ?

Le terme de "sculpture" provient du verbe latin *sculper*, qui signifie façonner. Il met en évidence l'action du sculpteur qui va créer une forme dans la matière.

La sculpture désigne l'œuvre d'un artiste, mais aussi l'ensemble de son œuvre (ex. la sculpture de Rodin). Il recouvre un sens encore plus générique (par exemple, la "sculpture grecque" ou la "sculpture du XIX^e siècle" pour l'ensemble des sculptures réalisées durant ces périodes).

Le terme de "statue" dérive également du latin, du verbe *stare*, qui signifie tenir debout, traduisant ainsi l'une des qualités essentielles de la sculpture, celle de l'équilibre.

La statue désigne également une œuvre représentant un personnage seul.

Les termes de "sculpteur" et de "statuaire" reprennent cette étymologie.

Le sculpteur possède l'art de modeler des formes, tandis que le statuaire est celui qui réalise des figures humaines ou animales dans une matière dure. Il qualifie parfois au XIX^e siècle celui qui participe à l'ornement d'un bâtiment.

Le "praticien", quant à lui, est chargé de réaliser en taillant la pierre ou le marbre une œuvre préalablement conçue par le sculpteur, en terre ou en plâtre.

2. les matériaux et les outils

Comparer le choix des matériaux utilisés par les artistes du XIX^e siècle avec ceux d'aujourd'hui. Réfléchir à la notion d'œuvre durable ou éphémère.

Sérier les matériaux suivant leurs qualités (matériaux durs, souples, liquides), repérer leur provenance (origine minérale, végétale, animale, les métaux).

Expérimenter les actions à mettre en œuvre pour les transformer (modeler, tailler, mouler, couler, fondre) et pour construire les formes (ajouter, retrancher, assembler).

Observer les outils utilisés dans chacune des actions et leurs traces parfois visibles sur les sculptures (ébauchoir, mirette, ciseau, maillet, massette, pointe, gradine, perçoir, boucharde, râpe).

3. Activités proposées

Comment organiser les volumes ?

Proposer aux enfants une exploration tactile des matières et des volumes.

Il faut toutefois attirer l'attention sur la fragilité des œuvres (parties délicates qui peuvent se briser, mais aussi surfaces et patines qui peuvent être dégradées par le contact des mains des visiteurs). Il va donc de notre responsabilité de ne pas toucher les œuvres des musées afin de conserver ce patrimoine pour les générations futures.

Des creux et des bosses

Réaliser un bas-relief sur une plaque de terre en créant un rythme de creux et de bosses (à partir de plis, de drapés, de formes géométriques...)

Rechercher les mêmes effets avec des matériaux très divers : papiers froissés, carton, tissus trempés dans le plâtre, papier d'aluminium, pâte à modeler, objets récupérés...

L'ensemble des réalisations peut constituer une œuvre collective.

Des matières brutes ou lisses

Toucher la texture des matériaux qui, semblable à l'épiderme de la peau, constitue le "grain" de la sculpture : (matière lisse, sans trace d'outils / matière brute, avec traces d'outils).

Observer les surfaces qui accrochent la lumière ou au contraire celles sur lesquelles elle glisse.

Proposer aux enfants de rechercher des rythmes de textures, à partir d'oppositions de mots comme lisse/rugueux, fini/brut.

Aider les enfants en leur proposant des verbes liés à la taille (tailler, creuser, évider, percer, marquer, graver, vriller, piquer...) ou au polissage (polir, raboter, sabler, adoucir, limer, racler, râper...). On précisera alors le nom des outils utilisés.

Proposer d'effectuer des empreintes de différents objets, tissus...

Des volumes qui "tiennent debout"

Expérimenter l'équilibre de son propre corps à l'arrêt ou en mouvement afin de comprendre pourquoi certains personnages sculptés comportent un étai (tronc d'arbre, colonne, draperie...).

Tester les limites de l'équilibre en réalisant avec son corps un mouvement ancré au sol par 4, puis 3, puis 2 et enfin 1 seul point d'appui.

L'expérience peut être relayée par l'utilisation d'une caméra vidéo et le visionnage de mouvements au ralenti.

Expérimenter l'équilibre avec toutes sortes de matériaux, des blocs de bois, carton, métal, plastique et tester ainsi leur poids. Construire un volume très stable, en pyramide, puis chercher à réduire le nombre des points d'appui. On peut également perturber les lois habituelles de la gravité en introduisant des aimants dans des blocs métalliques.

Des points de vue multiples

Pour voir une ronde-bosse en entier, il faut en faire le tour.

Disposer les volumes construits ou des esquisses en terre sur une tournette de sculpteur ou sur un carton que l'on déplace en tournant devant soi.

Fixer les différents "points de vue" par un cliché photographique ou par projection de la silhouette en ombre chinoise sur une feuille de papier. En juxtaposant les différentes feuilles et photographies, on obtient à plat le développé de la sculpture, qui met en évidence le rapport entre les pleins et les vides du volume.

Rechercher le ou les points de vue privilégiés par le sculpteur (différentes parties du corps, souvent les visages, le dos ou encore des gestes particuliers).

Mise en lumière

Sous une source lumineuse intense, le rapport entre les creux et les bosses est plus fort. Il accentue, par le contraste des ombres et des lumières, l'expression des sculptures. Expérimenter les effets d'un éclairage sur un volume ou encore sur un visage. Faire varier l'intensité et la direction de la lumière, certaines zones sont alors mises en évidence. On obtient sur les visages des effets déformants, proches de ceux obtenus par Daumier pour les caricatures des Parlementaires.

Collèges et lycées

Donner aux élèves les informations concernant les techniques et les courants artistiques contenues dans la partie "présentation".

Rechercher les lieux où l'on peut trouver des sculptures :

- à l'intérieur : musées, maisons privées, mairies et édifices religieux.
- à l'extérieur : dans les rues, places, jardins, fontaines, sur les façades des bâtiments et aussi sur les ponts, dans les cimetières et sur les monuments aux morts.

Dresser avec les élèves une liste des principales sculptures qu'ils peuvent voir dans le quartier de l'établissement (pour les grandes villes) ou dans l'ensemble de la localité.

Rechercher la signature de l'architecte, celle du sculpteur et de la fonderie dans le cas d'une sculpture en bronze.

Etablir une typologie des sujets repérés :

- allégories : les nommer et étudier les attributs qui leur sont associés. Recenser de manière plus générale les thèmes des allégories les plus fréquentes (arts, vertus, politiques...) et les

attributs permettant de les identifier. Ces indices sont-ils immédiatement compréhensibles aujourd'hui ?

- personnages :

S'agit-il de personnages ayant réellement existé (écrivains, musiciens, hommes politiques, savants...) ? Si oui, les nommer et rechercher des informations sur leur vie et leur œuvre.

S'agit-il de héros d'œuvres littéraires ? Si oui, s'informer sur les textes qui ont inspiré les artistes.

S'agit-il de personnages issus de la mythologie ? Si oui, étudier les mythes et les récits dans lesquels ils apparaissent.

En lycée, étudier la signification politique ou culturelle du choix des personnages représentés en partant de cette phrase de René Doumic parue en 1896 dans *La Revue des Deux-Mondes* :

"Nous demandons quels lendemains se prépare une ville qui dresse sur les places la statue de l'Émeute (Marcel), la statue de la désobéissance aux Lois (Dolet), la statue de l'Immoralité (Diderot), la statue de la Violence et de la Haine (Danton)".

Observer la mise en scène des monuments, la hauteur du socle. Observer l'espace dans lequel ces sculptures s'inscrivent.

Balzac de Rodin par exemple est perçu différemment quand il est installé dans le jardin du musée Rodin, au carrefour du boulevard Raspail et au rond-point des Champs Élysées, comme lors de l'exposition organisée sur les Champs Élysées en 1996.

Avec les élèves, on peut chercher à modifier le rapport d'échelle d'une sculpture à son environnement par agrandissement ou réduction de son image et collage dans le même espace.

Visites dans d'autres musées

De nombreux musées présentent des œuvres de sculpteurs du XIX^e siècle, notamment ceux de Dijon, Lyon, Lille, Nogent-sur-Seine, Troyes, Amiens...

D'autres musées sont consacrés à l'œuvre d'un artiste :

- à Paris : Rodin, Bourdelle, Bouchard, Maillol.
- en région : Carpeaux à Valenciennes, David d'Angers à Angers, Augustin Dumont à Semur-en-Auxois, Denys Puech à Rodez.

La visite : liste des œuvres

- David d'Angers : *Johann Wolfgang von Goethe*, 1851
- Honoré Daumier : *Portraits des Célébrités du Juste milieu*, 1851
- Pierre-Jules Cavalier : *Cornélie, mère des Gracques*, 1861
- Eugène Guillaume : *Les Gracques*, 1847-1848
- Eugène Guillaume : *Le Fauqueur*, 1849
- Jean-Baptiste Carpeaux : *Ugolin*, 1862
- Charles-Henri-Joseph Cordier : *Nègre du Soudan en costume algérien*, Salon de 1857 ; *L'Arabe d'El Aghout en burnous*, 1856-1857 ; *La Capresse* ou *Négrasse des Colonies*, 1861
- Jean-Baptiste Carpeaux : *La Danse*, 1865
- Jean-Baptiste Carpeaux : *Le Prince impérial*, 1865
- Auguste Rodin : *Ugolin*, 1882
- Auguste Rodin : *Balzac*, 1898
- Jules Dalou : *Le Grand Paysan*, 1889-1899
- Constantin Meunier : *Débardeur du port d'Anvers*, vers 1899
- Bernhard Hoetger : *La Machine humaine*, 1902
- Jean-Paul Aubé : *Monument à Gambetta*, 1884
- Joseph Bernard : *La Danse*, 1912-1913
- Emile-Antoine Bourdelle : *Héraclès tue les oiseaux du lac Stymphale*, 1909
- Edgar Degas : *La Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-1881

Bibliographie

- Françoise Cachin (sous la direction de), *L'Art du XIX^e siècle*, Paris, Citadelles, 1990
- Catherine Chevillot, *La République et ses grands hommes*, Paris, Hachette, RMN, 1990
- Laure de Margerie, *Carpeaux, la fièvre créatrice*, Paris, Gallimard/RMN, coll. "Découvertes", 1989
- Hélène Pinet, *Rodin, les mains du génie*, Paris, Gallimard/RMN, coll. "Découvertes", 1988
- Anne Pinget, *La sculpture au musée d'Orsay*, Scala/RMN, Paris, 1995
- Anne Pinget, Philippe Durey, Antoinette Le Normand-Romain, *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, RMN, 1986
- F. Romei et G. Gaudenzi, *La sculpture*, Paris, Hatier, 1995, "Terre de Sienne"
- Catherine Chevillot et Nicole Hodcent (sous la direction de), *La sculpture dans la ville au XIX^e siècle*, TDC, Textes et documents pour la classe, CNDP, n°727-728, 15-31 janvier 1997

La sculpture française

Daumier, Carpeaux, Rodin...

• La visite : les œuvres

1. Pierre Jean David, dit David d'Angers (Angers 1788 - Paris 1856) : *Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)*, 1851, buste colossal, plâtre
Localisation : rez-de-chaussée, entrée de l'allée centrale à droite

"Il est difficile de se figurer Goethe sous une autre apparence que le buste olympien de David d'Angers" écrit Théophile Gautier dans ses *Portraits contemporains* (Charpentier, 1874). La tête colossale est en effet à la mesure de la grandeur et de l'admiration que le sculpteur porte au poète romantique allemand. Il se rend à Weimar en 1829 pour rencontrer Goethe, contempler et étudier ses traits avant de réaliser son portrait. Les deux hommes se lient d'une véritable amitié, ce dont témoignent les *Carnets* laissés par David D'Angers.

La tête de Goethe est puissante, dominée par un front proéminent et une chevelure que l'on a parfois qualifiée de "crépitante", évocatrice de son rayonnement intellectuel.

Goethe est le principal représentant des "lumières" en Allemagne. Sa gloire s'étend à tout le monde civilisé de l'époque et ne se démentit pas tout au long du XIX^e siècle.

Esprit universel, il a volontairement été placé au seuil du musée d'Orsay qui présente tous les arts de la seconde moitié du siècle. David d'Angers, dont l'œuvre concilie la tradition académique et l'ambition romantique, est également un héritier des valeurs humanistes du XVIII^e siècle.

Observer (se rendre sur la passerelle pour bien voir la sculpture) : la tête impressionnante, la ligne continue entre le cou et le menton, les yeux sans regard, le front vaste et proéminent, qualifié de "trop olympien", le traitement de la chevelure.

2. Honoré Daumier (Marseille 1808 - Valmondois (Seine-et-Oise) 1879) : *Portraits des Célébrités du Juste Milieu*, 1851, terre crue colorisée
Localisation : salle 4, Daumier

Daumier est à la fois peintre, sculpteur et dessinateur. Ces trente-six bustes de terre crue colorisée font suite à des commandes, passées par Charles Philipon, de lithographies destinées à être publiées dans les journaux satiriques qu'il dirige : le *Charivari* et la *Caricature*. La plupart représentent des parlementaires siégeant à la Chambre des députés au début de la Monarchie de Juillet et sont choisis en général au sein de la majorité orléaniste qui soutient ou participe aux gouvernements de Louis-Philippe. L'un des bustes représente Philipon lui-même. On a souvent dit que ces bustes auraient été modelés à la Chambre même ; il est plus probable que Daumier s'en soit tenu à des séances d'observation. Sa prodigieuse mémoire lui permettait de résumer avec force le caractère qu'il désirait livrer à la critique.

La caricature permet de révéler physiquement l'être profond et la véritable personnalité de ses modèles. En s'approchant des cartels, on découvre les épithètes attribuées à chacun d'entre eux par Maurice Gobin en 1952 lorsqu'il établit le catalogue de l'œuvre de Daumier.

Observer : les déformations, exagérations que l'artiste fait subir aux traits de ses modèles, mais aussi les traces de modelage, les couleurs ajoutées sur la terre crue.

Rechercher les personnages repris dans les lithographies exposées en face des bustes et observer la manière dont l'artiste traite les volumes des visages par un jeu d'ombres et de lumières.

3. Pierre-Jules Cavalier (Paris 1814 - Paris 1894) : *Cornélie, mère des Gracques*, 1861, groupe sculpté, marbre
Localisation : rez-de-chaussée, allée centrale

Cette œuvre met en scène deux personnages de l'Antiquité encore dans l'enfance : Caius et Tiberius Gracchus et Cornélie, leur mère. Elle est assise d'un air calme et digne et semble peser de toute son autorité sur ses deux fils. La tradition classique associe souvent aux qualités naturelles de froideur du marbre celles de la maîtrise de soi ou encore de la gravité et de la sévérité.

Les découvertes archéologiques de statues antiques, souvent privées de leurs couleurs initiales, influencèrent les œuvres néoclassiques. Le regard absent confère au visage de Cornélie un effet d'impassibilité et de distance.

Le sujet, lié à l'idéal civique et à la culture classique du temps, le souci de reconstitution presque archéologique, notamment des drapés, la composition harmonieuse sont autant d'éléments caractéristiques d'une œuvre néoclassique conforme au goût de l'époque.

Observer : noter la construction pyramidale, les différences dans les attitudes des trois personnages qui permettent de déceler des nuances de psychologie : le jeune Caius plein d'énergie, Tibérius plus réfléchi muni d'un diplôme, emblème de ses études sérieuses, et Cornélie qui veille sur eux et trône majestueusement.

Observer le contraste des zones lisses et drapées, notamment celui qu'offre le corps nu du jeune Caius avec les draperies qui l'entourent. Noter la variété de traitement des coiffures : frisée, raide ou bouclée. Les anglaises de Cornélie sont sans doute une concession à la mode des coiffures féminines du XIX^e siècle.

Voir également : Eugène Guillaume (1822-1905) : *Les Gracques*, 1847-48, double buste, bronze
Localisation : rez-de-chaussée, allée centrale, 2^e palier à gauche

4. Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875) : *Ugolin*, 1862, groupe sculpté, bronze
Localisation : rez-de-chaussée, milieu de l'allée centrale

Carpeaux s'inspire du chant XXXIII de la *Divine Comédie* de Dante, qui relate la rencontre aux Enfers de Ugolino della Gherardesca avec Dante, conduit par Virgile. L'écrivain raconte le châtement que le comte a subi.



Au XIII^e siècle à Pise, après avoir trahi le parti des Gibelins, favorables à l'Empereur dans sa lutte contre le Pape, quant à lui soutenu par les Guelfes, Ugolin est enfermé dans une tour. Son rival, l'archevêque d'Ubal dini, le condamne à mourir de faim en prison. Selon la légende, Ugolin aurait succombé après avoir mangé ses fils et ses neveux enfermés avec lui. Carpeaux réalise ce groupe sculpté en 1857 à la fin de son séjour à la villa Médicis. L'artiste n'a pas respecté les normes académiques imposant une ou deux figures et un sujet tiré de l'Antiquité ou de l'Histoire Sainte. Négligeant les reproches, il a

1. Pierre Jean David dit David d'Angers : *Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)*, 1851, buste colossal, plâtre
2. Honoré Daumier : *Portraits des Célébrités du Juste Milieu*, 1851, terre crue colorisée
3. Pierre-Jules Cavalier : *Cornélie, mère des Gracques*, 1861, groupe sculpté, marbre
4. Jean-Baptiste Carpeaux : *Ugolin*, 1862, groupe sculpté, bronze

préférée "exprimer les passions les plus violentes et y attacher la tendresse la plus délicate", comme il le précise dans une lettre à un ami.

Observer le volume en ronde-bosse, la composition pyramidale. Noter que chaque enfant représente une étape vers la mort. Observer l'expression de douleur et d'angoisse du père : le visage, les mains et les pieds crispés, le modelé nerveux du corps et en particulier du dos, qui atteste de l'étude attentive par Carpeaux du *Laocoon* antique, de Michel-Ange et de Géricault. Comparer la position des corps avec l'esquisse en terre cuite où l'on peut observer le drapé plus rigide, les traces des doigts de l'artiste et des outils qu'il a utilisés.

5. Charles-Henri-Joseph Cordier (Cambrai 1827 - Alger 1905) : *Nègre du Soudan en costume algérien*, Salon de 1857 ; *L'Arabe d'El Aghouat en burnous*, 1856-57 ; *La Capresse* ou *Nègresse des Colonies*, 1861

Localisation : au rez-de-chaussée, fond de l'allée centrale

Matériaux utilisés : bronze, onyx extrait d'une carrière d'El Aghouat (Algérie) et piédouche en porphyre des Vosges pour les deux premières ; onyx, bronze patiné et doré et piédouche en marbre cervelas rose, pour la troisième.

Ces sculptures polychromes procèdent d'une démarche réaliste et ethnographique. A la demande du Musée d'histoire naturelle, Cordier réalise une série de bustes destinée à illustrer l'"Histoire des Races" pour la galerie anthropologique. Le sculpteur se rend en mission en Algérie et en Grèce pour étudier les types humains, dont on craignait qu'ils ne soient "au moment de se fondre dans celui d'un seul et même peuple". Le terme de race est d'un emploi courant au XIX^e siècle et s'entend au sens très large de groupement humain aux caractéristiques communes.

Cette démarche se rattache au mouvement orientaliste, favorisé par les conquêtes coloniales du XIX^e siècle et soucieux de réalisme. Théophile Gautier est admiratif de la précision et du rendu réaliste de ces figures : "La tête en bronze noir reproduit à s'y méprendre les traits et la couleur de l'original [...]".

Les artistes redécouvrent la polychromie sous le second Empire, à la faveur de l'exhumation des sculptures antiques ayant conservé des traces de peinture et du nouvel intérêt pour l'art du moyen-âge. Pour ces sculptures Cordier choisit de l'onyx extrait de carrières exploitées sur place à la suite de la colonisation. Les nuances de cette matière lui permettent d'évoquer les costumes chamarrés que l'artiste a pu rencontrer durant son voyage.

Observer : la réalisation en plusieurs parties de *L'Arabe d'El Aghouat en burnous* : la pose du buste en onyx sur les petits piédoux en marbre de couleur (les piédoux), puis la fixation du masque en bronze dans le buste, l'installation de la partie avant du burnous, puis le collage de la calotte arrière.

6. Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875) : *La Danse*, 1865, groupe sculpté, pierre d'Echaillon

Localisation : rez-de-chaussée, fond de l'allée centrale à gauche

Ce haut-relief est un exemple de commande publique pour un édifice public : la façade de l'Opéra. Garnier, l'architecte, avait demandé à des sculpteurs lauréats du prix de Rome de décorer la façade de son bâtiment. La commande précisait la taille et la composition du groupe sculpté : une figure centrale entourée de deux figures allégoriques. Seul Carpeaux n'en respecte pas les termes, mais Garnier, conscient du génie de Carpeaux, accepte son projet qui compte sept personnages.

Le sujet proposé est celui d'une danse bachique. Des prêtresses du dieu Bacchus mènent une ronde endiablée autour d'un génie ailé, qui semble surgir du mur et s'envoler dans les airs. Toutes les lignes, les courbes des corps et des bras, les obliques des jambes contribuent à créer un effet de mouvement ascendant et de rythme effréné. Lorsqu'elle est découverte, la sculpture fait scandale. Un acte de vandalisme est commis : une bouteille d'encre est jetée sur les figures de femmes. Certains critiques de l'époque y ont vu "un groupe échevelé, aux mouvements lascifs, aux nudités pantelantes...", symbolisant "la fête impériale". La guerre de 1870 fait oublier le scandale. Lorsque l'Opéra est inauguré en 1875, plus personne ne le remet en question. Carpeaux meurt le 12 octobre 1875.

Le groupe présenté au musée est l'original très détérioré. Il a été mis à l'abri des intempéries et de la pollution et remplacé à l'Opéra par une copie réalisée par Paul Belmondo (le père de l'acteur) en 1964.

Observer les trois pierres superposées de ce haut-relief. Remarquer l'expression des visages, le sourire des bacchantes, l'ombre profonde des yeux qui anime les regards.

Le travail de la taille avec mise-aux-points a été réalisé par des praticiens (traces encore visibles sur les jambes en bas à droite de la sculpture).

7. Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875) : *Le Prince impérial*, 1865, marbre

Localisation : rez-de-chaussée, au fond de l'allée centrale à gauche

Carpeaux travaille à la restauration du pavillon de Flore, lorsqu'il reçoit du couple impérial (Napoléon III et Eugénie) la commande d'un portrait de leur enfant. L'artiste est proche du prince impérial alors âgé de 8 ans, puisqu'il lui enseigne l'art du dessin et du modelage.

Cette figure en pied le représente dans une pose familière, revêtu du costume à la mode de son époque : veste de velours et culotte bouffante, cravate nouée et souliers à boucle. Notant l'absence d'attributs liés à son futur pouvoir, quelqu'un a dit : "le prince est descendu au square". Carpeaux représente également Néro, le



5



6



7

chien favori de l'Empereur. Le prince l'entoure affectueusement de sa main gauche, tandis que l'animal tourne la tête avec confiance vers son jeune maître. Ce portrait officiel ne s'attache pas seulement à rendre les qualités physiques de l'enfant, mais cherche à émouvoir le public. Il participe également de la propagande en faveur de l'enfant impérial incarnant la continuité d'un régime menacé par les républicains ou les monarchistes. La célébrité de l'œuvre est telle que l'image survit au second Empire sous forme de multiples éditions de toutes les tailles et dans toutes les matières, sous le titre de *L'enfant au chien*.

5. Charles-Henri-Joseph Cordier : *Nègre du Soudan en costume algérien*, Salon de 1857

6. Jean-Baptiste Carpeaux : *La Danse*, 1865, groupe sculpté, pierre d'Echaillon

7. Jean-Baptiste Carpeaux : *Le Prince impérial*, 1865, marbre

Observer : la pose décontractée, les vêtements, la finesse des traits du visage, la manière de traiter la chevelure. Observer l'utilisation du chien nécessaire à l'équilibre de la statue, mais aussi trouvaille qui renforce l'impression de réalisme et l'attitude d'affectueuse sympathie du Prince, noter l'irrégularité du marbre correspondant à une veine de la gorge de Néro. Comparer avec le modèle en plâtre dans une vitrine près de la salle 22.

8. Auguste Rodin (Paris 1840 - Meudon 1917) : *Ugolin*, 1882, plâtre

Localisation : niveau médian, terrasse du fond

Rodin, comme Carpeaux, s'inspire de *La Divine Comédie* pour cet *Ugolin*. Il a toutefois choisi un autre moment du drame illustrant le vers de Dante : "Moi, déjà aveugle, de l'un à l'autre à tâtons j'allais : trois jours je les appelais après qu'ils furent morts. [...] Puis plus que la douleur, puissante fut la faim". Ugolin erre tel un animal mû par son seul instinct. L'homme aveugle est ici dénué de toute dignité humaine et réduit à l'état de bête sauvage.

Contrairement à Carpeaux qui avait opté pour une composition pyramidale, Rodin organise les personnages autour d'un vide central, pour mieux signifier le drame de la faim qui se joue. La position de l'homme, à genoux, rappelle celle de la Louve romaine, protectrice des enfants abandonnés, et met en évidence ici par contraste l'impuissance du père, devenu animal, à sauver ses enfants.

Observer : les corps désarticulés des enfants, la déformation des membres, des pieds et des mains, le visage bestial du père. Rodin utilise une technique particulière du nom d'assemblage, consistant à effectuer des moulages de ses sculptures et à organiser les différents fragments pour de nouvelles compositions. L'artiste lie les différents éléments de ce groupe sculpté par un jeu de draperies.

Repérer le groupe d'Ugolin sur le vantail gauche de la *Porte de l'Enfer* et observer les différences de position.

9. Auguste Rodin (Paris 1840 - Meudon 1917) : *Balzac*, 1898, plâtre

Localisation : niveau médian, terrasse du fond

Ce monument à la mémoire du grand écrivain est commandé en 1891 à Rodin par Zola, alors président de la Société des Gens de Lettres. Rodin effectue un travail acharné sur ce projet, qu'il considérera plus tard comme son chef-d'œuvre et livre sa statue bien après les délais imposés par le comité. Le scandale éclate lors de son exposition au Salon National des Beaux-Arts en 1898. L'opinion publique ne comprend pas sa force symbolique et la considère comme une provocation. La robe de chambre choque, la monumentalité et l'aspect monolithique de l'œuvre également. Des critiques la qualifient de "dolmen déséquilibré" ou encore de "tête de chouette".

La Société des Gens de Lettres décide de refuser ce qu'elle considère comme une ébauche et dans laquelle elle ne reconnaît pas l'image de Balzac. Le projet est alors confié à Alexandre Falguière (1831-1900) dont la statue est toujours en place avenue de Friedman. Rodin, devant l'incompréhension de ses contemporains, ramène l'œuvre dans son atelier de Meudon. Ce n'est qu'en 1959 que la statue de Rodin, fondue en bronze, est installée boulevard Raspail à Paris.

Observer l'aspect monolithique de l'œuvre, qui a choqué les visiteurs du Salon. Observer le réalisme de la robe de chambre, les lignes qui conduisent le regard du spectateur vers la tête, symbole du génie de l'écrivain. Observer l'exagération des traits du visage, les ombres profondes.

10. Jules Dalou (Paris 1858 - Paris 1902) : *Le Grand Paysan*, 1898-1899

Localisation : niveau médian, salle 56

Cette œuvre, réalisée vers à la fin du XIX^e siècle, était destinée à un *Monument au travail*, dans lequel l'artiste voulait exalter la condition du travailleur. Jules Dalou, républicain convaincu, avait préparé de nombreuses études de travailleurs pour cette œuvre, qui n'a jamais été exécutée.

Ce *Grand Paysan* est un exemple de la recherche d'une vérité paysanne dans un style simple, sans grandiloquence. Jules Dalou rompt avec les conventions classiques précédentes, consistant à placer les paysans dans un contexte mythologique ou allégorique. Le paysan regarde la terre du haut de ses deux jambes plantées, ses manches sont retournées, il va attaquer son ouvrage "le front baissé, comme celui d'un bœuf de labour". Ce personnage incarne d'une manière nouvelle le dur labeur du paysan, alors que d'autres artistes symbolisent le travail pénible de l'ouvrier dans cette période de révolution industrielle.

11. Jean-Paul Aubé (Longwy 1857 - 1916) : *Monument à Gambetta*, plâtre, 1884, architecte Louis-Charles Boileau

Localisation : niveau médian, ancien salon de l'Hôtel d'Orsay, salle 52, Arts et décors de la Troisième République

Une souscription est ouverte au lendemain des funérailles de Gambetta pour élever un monument public à la gloire du grand homme. La sculpture cherche à mettre en évidence à la fois le grand Français et le grand Républicain alors que la République est encore dans sa phase d'installation au pouvoir. L'œuvre exalte d'abord le patriote qui a conduit la lutte contre l'envahisseur prussien dans la guerre de 1870-71. Elle rappelle aussi les plus fameux discours de l'orateur républicain, victorieux de ses adversaires monarchistes dans les luttes politiques des années suivantes. Son bras tendu semble montrer la frontière, tandis qu'il prononce un discours dont les propos, gravés au-dessus de sa tête, exhortent les citoyens à la défense du territoire. Au-dessus de lui, un ouvrier,



8



9



10



11

fusil en main, s'enflamme aux paroles de l'orateur. Le monument d'une hauteur de 27 m est érigé dans la cour Napoléon du Louvre (à peu près à l'emplacement de l'actuelle pyramide) et inauguré le 14 juillet 1888. Les éléments en bronze sont enlevés et fondus par le gouvernement de Vichy. Des fragments du groupe central sont installés en 1982, à l'occasion du centenaire de la mort de Léon Gambetta, dans le jardin situé derrière la mairie du 20^e arrondissement dont il avait été l'élu.

Observer la place de Gambetta par rapport au socle, non pas au sommet mais sur l'un des côtés

8. Auguste Rodin : *Ugolin*, 1882, plâtre

9. Auguste Rodin : *Balzac*, 1898, plâtre

10. Jules Dalou : *Le Grand Paysan*, 1898-1899

11. Jean-Paul Aubé : *Monument à Gambetta*, plâtre, 1884, architecte Louis-Charles Boileau

du socle. Parmi les figures symboliques : l'allégorie des Droits de l'homme au sommet du monument, sur les côtés celle de la Force qui s'appuie sur un faisceau symbolisant l'Union et celle de la Vérité tenant un miroir, tandis que Gambetta est surmonté d'un génie qui l'inspire. Un cartouche précise les circonstances de la souscription, d'autres inscriptions reprennent quatre extraits de discours prononcés par Gambetta. Des angelots munis d'écussons aux initiales entrelacées RF encadrent la plaque de dédicace "A L. Gambetta, la Patrie et la République".

12. Joseph Bernard (Vienne 1866 - Boulogne-sur-Seine 1951) : *La Danse*, 1912-1915, frise en marbre
Localisation : niveau médian, terrasse Lille, devant la salle 72

Ce bas-relief est un exemple de commande privée. Elle est destinée au salon de musique de l'hôtel particulier de Paul Nocard à Neuilly. Sa forme s'adapte à celle de la pièce, comportant un petit hémicycle pour les musiciens. Initialement composée de trois panneaux, on a rajouté ultérieurement deux petites pierres de liaison, afin d'adapter la sculpture à un nouvel emplacement. Des groupes de personnages, musiciens et danseurs viennent rythmer la surface. Des enfants, disposés en bas de la pierre, copient les gestes de leurs aînés. Joseph Bernard alterne des figures immobiles ou figées dans un mouvement suspendu jusqu'au couple central, qui semble emporté dans un tourbillon. L'artiste se soucie davantage de rythme, de combinaison de formes aux qualités décoratives que de satisfaire aux exigences de réalisme. La matière est de faible épaisseur, il cherche pourtant à créer l'illusion de la profondeur en juxtaposant des personnages. Cet effet d'illusion le conduit parfois à des déformations, notamment pour le groupe des joueurs de cymbales dans la partie courbe à gauche de la frise.

Bernard adopte ici la technique de la taille directe, comme d'autres sculpteurs de la fin du siècle. Il ne fait donc pas appel à un praticien, ni à aucun procédé de reproduction mécanique à partir d'un modèle en plâtre. L'artiste taille lui-même la matière. Après de nombreux croquis préalables, il dessine au fusain sur le marbre en suggérant le modelé, puis commence à dégager les fonds avec les pointes et ciseaux avant de préciser les formes.

Observer : le faible relief et la quasi absence d'ombres. Repérer les références à l'Antiquité : les visages inspirés de l'art grec, les drapés, rappelant les sarcophages romains. Observer les modulations dans le rythme des figures (immobile/en mouvement) et le contraste dans le traitement des surfaces (lisse/travaillé). Repérer le traitement graphique des draperies, des chevelures et des feuillages.

Noter les deux petits reliefs ajoutés en 1918 qui font de l'œuvre une frise continue. Observer les différences de qualité du marbre (plus blanc, plus opaque) et de facture des éléments sculptés par un praticien sous la direction de l'artiste alors malade.



1

15. Emile-Antoine Bourdelle (Montauban 1861 - Le Vésinet 1929) : *Héraklès tue les oiseaux du lac Stymphale*, 1909

Localisation : niveau médian, terrasse Lille, face à la salle 69

A partir des années 1900, Bourdelle s'inspire des récits et des figures mythologiques, comme Pénélope, Apollon et le centaure. Avec l'un des épisodes tirés des douze travaux d'Hercule (Héraklès en grec), c'est la victoire du héros contre les monstres qu'il représente : Eurystée demande à Héraklès de détruire ces oiseaux anthropophages. L'attitude du héros défie l'équilibre, on le voit décocher ses flèches dans un mouvement puissant et tendu. Lorsqu'elle est présentée au Salon en 1910, l'œuvre fait sensation, on relève "le mouvement d'une incroyable audace de cet athlète en équilibre dans l'air, appuyé à la crête d'un roc..." ... Bourdelle manifeste une maîtrise parfaite dans la répartition des pleins et des vides de la composition. Cette œuvre est essentielle pour lui, il demande d'ailleurs à son maître, Auguste Rodin, de venir voir "l'un de ses plus importants travaux".

Observer : l'expression de la force du héros : la tension musculaire, l'exagération, les points d'appui des pieds, les arêtes vives, le jeu des vides, le modelé des membres, la couleur dorée du bronze. Repérer les cartouches représentant d'autres épisodes des travaux : le Lion de Némée et l'Hydre de Lerne et les lettres A.B. qui constituent le monogramme de l'artiste.

14. Edgar Degas (Paris 1834 - Paris 1917) : *La Petite danseuse de quatorze ans*, 1878-1881

Localisation : Galerie des Hauteurs, salle 31

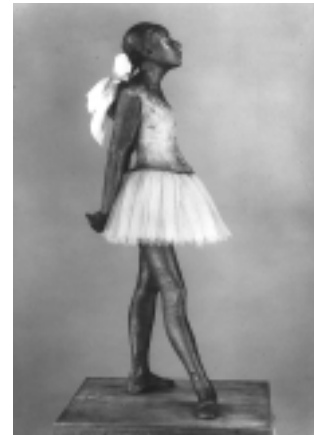
Peintre avant tout, Edgar Degas a pourtant réalisé près de 150 sculptures. Ce sont pour lui des "exercices", qui lui permettent une étude méticuleuse du mouvement, aussi bien celui des chevaux que celui des danseuses. Il donne ainsi plus d'expression et plus de vie à ses peintures. Seuls 75 de ces modelages en terre ou en cire ont pu être sauvés après sa mort.

La Petite danseuse de quatorze ans est pourtant bien différente des nombreuses petites études de pas de danse. L'artiste y a travaillé trois années durant, avant de la présenter en 1881 à la sixième exposition impressionniste.

On est frappé par son réalisme, la danseuse est vêtue d'un tutu en tulle et ses cheveux sont noués d'un véritable ruban de satin. L'œuvre exposée au musée d'Orsay est une fonte en bronze réalisée



15



14

après la mort de l'artiste à partir d'une cire originale, actuellement conservée aux Etats-Unis. Cette sculpture en cire comporte des cheveux de poupée, un corselet et de vrais chaussons de danse, qui lui donnent "une terrible réalité". Jusqu'à cette œuvre on n'avait pas utilisé de tels matériaux et la sculpture produit un véritable malaise auprès du public de l'époque. Des critiques relèvent "sa bestiale effronterie" et "son front, comme ses lèvres, marquée d'un caractère profondément vicieux".

Observer : les divers matériaux de la sculpture : bronze, tulle du tutu, ruban de satin rose et socle en bois, les colorations nuancées du bronze (patine noire pour les cheveux, blonde pour le corsage, rose pour les chaussons).