MUba Eugène Leroy | Tourcoing

DOSSIER PEDAGOGIQUE

RODIN I BRANCUSI I CARL ANDRE...
LE SOCLE

AUGUSTE RODIN I CONSTANTIN BRANCUSI I CARL ANDRE
&
STEPHAN BALKENHOL I VINCENT BARRE I ALBERTO GIACOMETTI I HENRI MATISSE I CÔME MOSTA HEIRT I TAMARA VAN SAN I PETER SORIANO I ELMAR TRENKWALDER

Auguste Rodin, *Assemblage : torse féminin à Tête de femme au chignon et tête de Pierre de Wissant,* Auguste Rodin, *Assemblage : torse féminin à Tête de* Auguste Rodin, *Assemblage : torse féminin à Tête de femme au chignon et tête de Pierre de Wissant,* Auguste Rodin, *Assemblage : torse féminin à Tête de femme au chignon et tête de Pierre de Wissant, réduction*, Plâtre (ronde-bosse) Inv. S.00404, Musée Rodin, Paris © musée Rodin

14 OCT 2017 > 8 JANV 2018

COMMISSARIAT : Evelyne-Dorothée Allemand, Conservatrice en chef,
Directrice du MUba Eugène Leroy I Tourcoing

RODIN I BRANCUSI I CARL ANDRE…
LE SOCLE

AUGUSTE RODIN I CONSTANTIN BRANCUSI I CARL ANDRE
&
STEPHAN BALKENHOL I VINCENT BARRE I ALBERTO GIACOMETTI I HENRI MATISSE I COME MOSTA HEIRT I TAMARA VAN SAN I PETER SORIANO I ELMAR TRENKWALDER

14 OCT 2017 > 8 JANV 2018

L'exposition présente un dialogue entre **Auguste Rodin, Constantin Brancusi** et **Carl Andre,** trois artistes qui ont fondamentalement révolutionné la sculpture.

Exposition qui interroge la **question du socle** et de sa remise en cause, la question de la fidélité aux matériaux et la question de la gravité. Elle met en perspective ces trois artistes majeurs, d'époques différentes, et qui, en interrogeant ces problématiques, ont bouleversé l'histoire de la sculpture.
Jusqu'à l'époque moderne, le socle était purement fonctionnel même si son style s'adaptait à la sculpture qu'il sacralisait. Les fondements de cette tradition du socle sont ébranlés pour la première fois avec *Les Bourgeois de Calais* de **Rodin** (Paris, 1840 - Meudon, 1917), avant d'être mis en question par Brancusi. L'histoire de la commande de ce monument, de la relation entre Rodin et le Maire de Calais Omer Dewavrin entre 1884 et 1995 est primordiale sur la question du socle. Remise en cause du socle chez Rodin, il devient une sculpture à part entière chez **Brancusi** (Hobita, Roumanie 1876 – Paris, 1957). Le souci constant de Brancusi est de faire émerger la sculpture en tant que telle, que chaque sculpture soit une expression d'elle-même, et de façon exclusive. C'est dans ce sens qu'il convient de voir, dans les socles de Brancusi, l'expression accomplie de l'idée qu'il a de la fidélité au matériau qu'il choisit de travailler. Socles multiples, qu'il empile, jusqu'à quatre ou cinq, constituant ainsi des édifices constamment modifiés, fréquemment massifs, construits selon des figures symétriques, de géométrie simple.

C'est *La Colonne sans fin* de Brancusi qui a particulièrement retenu l'attention de **Carl Andre** (Quincy, Massachusetts, Etats-Unis, 1935), sculpture que Brancusi a produite dans de nombreuses versions pendant toute sa vie. C'est la répétition d'un motif simple qui a intéressé Carl Andre. Il réalise ses *Ladders* (échelles) alors qu'il découvre les sculptures de Brancusi de la Collection Arensberg au Philadelphia Museum of Art en 1959. Il réalise ses premières sculptures minimalistes : combinaison de modules de bois brut aux formes géométriques simples. Les éléments qui constituent une œuvre sont conçus dans un même matériau, qui interroge ainsi la fidélité au matériau, la question de sa masse et de son poids, telle est la leçon de Brancusi. Il déclare : « Je n'ai fait que poser *La Colonne sans fin* de Brancusi à même le sol ». A New York en 1964, il réalise ses *Cedar pieces,* nouvelle version de ses *Pyramids* et participe en 1966 à l'exposition fondatrice du Minimal Art, *Primary Structure,* où il présente une sculpture qui prend en considération l'espace qu'elle occupe. En 1967, il réalise, pour la première fois dans l'histoire de l'art, une sculpture plane composée de plaques de métal, carrées, juxtaposées, posées sur le sol. Carl Andre propose une expérience de l'œuvre, une expérience sensible et physique, de ses éléments, de son matériau, de son espace, du déplacement du visiteur pour éprouver le lieu : « la sculpture comme *lieu* ». La sculpture change de statut.

FRAGMENTS ASSEMBLAGES
A la question du socle s'ajoute à celle tout aussi novatrice de l'assemblage chez Rodin. Il pratique cette technique dès les années 1880 et surtout dans les années 1900. Il conserve des caisses « d'abattis » — têtes, bras, mains, pieds, jambes, torse… — qu'il utilise en les combinant indéfiniment, jusqu'à les intégrer à des vases, coupes, branches d'arbre ou autres formes. Processus de création tout à fait novateur que celui d'assembler divers fragments qui deviennent des œuvres à part entière, qui impulsent une réflexion nouvelle.
L'exposition remarquable *Le corps en morceaux* du Musée d'Orsay en 1990 a révélé au public cet aspect créatif de Rodin, que Margit Rowel avait déjà évoqué dans ses travaux dès les années quatre-

vingt, et qu'elle a développé chez les sculpteurs et artistes du XXème siècle — Giacometti, Gonzales, Marcel Duchamp… Carl Andre a joué de ces questions et relations en créant ses *Dada forgeries.*

PHOTOGRAPHIES

« La liaison de la sculpture, de la photographie et du dessin, constitue pour Rodin une incitation constante à considérer ses propres œuvres comme autant de sources vouées à de nouvelles interprétations» (Dominique Viéville). La photographie et le film ont joué un rôle essentiel dans le processus de création de Brancusi. La sculpture ne se réalise que dans la lumière qui révèle l'œuvre. Le travail sur l'image et la pratique sculpturale se complètent.

Ces questions fondamentales autour du socle, de la fidélité aux matériaux et de la gravité en sculpture sont interrogées en relation avec des artistes tels que :

STEPHAN BALKENHOL I VINCENT BARRE I ALBERTO GIACOMETTI I HENRI MATISSE I COME MOSTA HEIRT I TAMARA VAN SAN I PETER SORIANO I ELMAR TRENKWALDER

L'exposition intègre le CENTENAIRE AUGUSTE RODIN (1840-1917).

COMMISSARIAT

Evelyne-Dorothée Allemand
Conservatrice en chef
Directrice du MUba Eugène Leroy I Tourcoing

CATALOGUE

144 pages, 23x30 cm, bilingue FR/EN, 70 illustrations couleur
Evelyne-Dorothée Allemand, *(avant-propos)*
Dominique Vieville, *Auguste Rodin. La question du socle*
Athena Spear, *L'élémentaire et la répétition : Brancusi* (Revue de l'art, 1971, n°12)
Peter Soriano (Brancusi)
Sébastien Gokalp, *Brancusi et Andre, la forme et le lieu*
Entretiens: Stephan Balkenhol, Vincent Barré, Côme Mosta Heirt,
Tamara van San, Peter Soriano, Elmar Trenkwalder.

SOMMAIRE

REMISE EN QUESTION DU SOCLE- RODIN I LES BOURGEOIS DE CALAIS P5
UN MONUMENT EN ITINERANCE/ P6
Historique I P6
Déplacement du monument au cours du XXème siècle I P7
QUESTIONNEMENTS : P8
FOCUS I P9

L'ASSEMBLAGE CHEZ RODIN, LA QUESTION DU FRAGMENT P10
LA SCULPTURE COMME MATRICE : LA FIGURE PARTIELLE ET LE FRAGMENT I P11
Assemblage I P11
Module I P12
QUESTIONNEMENTSI P13
FOCUS I P13

SOCLE/ SOCLES P14
LE SOCLE OBJET I P15
Dispositif de présentation ou socles ? I P15
QUESTIONNEMENTS I P16
FOCUS I P17

RODIN I SCULPTURE ET PHOTOGRAPHIE I P17
BRANCUSI I FILM ET PHOTOGRAPHIE P18

LA SCULPTURE ET SON DEPLOIEMENT DANS L'ESPACE P18
LE SOL UN ESPACE DYNAMIQUE I P19
FOCUS I P20
LA SCULPTURE EST SON ESPACE I P20
Prolongement I du sol à l'immatériel I P21
QUESTIONNEMENT I P22
FOCUS I

BIOGRAPHIES P22
AUGUSTE RODIN P22
BRANCUSI P22
HENRI MATISSE P23
ALBERTO GIACOMETTI P23
CARL ANDRE P23
ELMAR TRENKWALDER P24
VINCENT BARRÉ P24
CÔME MOSTA-HEIRT P24
PETER SORIANO P24
TAMARA VAN SAN P25
STEPHAN BALKENHOL P25

LEXIQUE P26
BIBLIOGRAPHIE P28

Auguste Rodin Fonderie de Coubertin *Pierre de Wissant monumental* Création : 1887 Fonte : 1988 Bronze Fonte à la cire perdue Inv. S.06141 Paris, Musée Rodin

REMISE EN QUESTION DU SOCLE
RODIN I LES BOURGEOIS DE CALAIS

C'est en 1885 qu'AUGUSTE RODIN reçoit la commande d'un monument commémoratif à Eustache de Saint Pierre : *Monument des Bourgeois de Calais.* Ce monument évoque un épisode de l'histoire de la ville de Calais, relaté dans *Les chroniques de France* de Jean Froissart. En 1347, Calais assiégée et affamée depuis onze mois par les anglais, décide de se rendre. Édouard III exige le sacrifice de six bourgeois, Eustache de Saint Pierre, Jean de Fiennes, Andrieu d'Andre, Jean d'Aire et Jacques de Wissant, otages ils livrent les clés de la ville à Édouard III. Ce sacrifice sauvera les habitants de Calais. Philippa de Hainaut, reine d'Angleterre intercède et parvient à sauver les bourgeois.

En 1884, Le maire de Calais Omer Dewavrin décide de commémorer cet évènement à l'occasion de la rénovation urbaine de la ville et de faire élever un monument, symbole de patriotisme et de dévouement qui révèle des valeurs morales universelles.

Une souscription nationale est lancée. Depuis de nombreuses années La ville de Calais envisage d'ériger un monument à la mémoire d'Eustache de saint Pierre, une réflexion autour de ce monument est déjà amorcée par la ville.

Le choix de Rodin pour réaliser ce monument se fait assez rapidement, ce dernier est à la recherche de commandes publiques et bénéficie d'une certaine réputation dans les milieux artistiques et littéraires. A cette période de sa vie Rodin montre une activité débordante multipliant les projets.

Si la première esquisse présentée par Rodin enthousiasme, la maquette elle sera critiquée, en effet les choix esthétiques de Rodin vont à l'encontre des attentes du comité, qui souhaite une glorification des bourgeois, alors que Rodin propose un ensemble de 6 figures dans une composition cubique, les 6 figures pieds nus, en chemise, corde au cou, aux expressions pathétique présentent différentes attitudes face à la mort, évoluant en spirale comme dans une procession. C'est l'interprétation du sujet lui-même qui oppose l'artiste et le comité. Si ce dernier souhaite une héroïsation des bourgeois qui seraient présentés comme des martyrs, l'artiste met en avant le pathétique de la scène et la souffrance sur les physionomies.

Cependant la perte de la souscription lors de la faillite de la banque Sagot où était placé l'argent entraine la dissolution du comité et offre à Rodin la possibilité d'imposer ses choix.

Le plâtre sera achevé en 1889, une loterie est organisée pour financer la fonte du monument, qui est inauguré en 1895.
Rodin conçoit un ensemble composé des 6 figures organisées dans l'espace, toutes les figures sont au même niveau et la composition comme les figures ne montrent, ni témoignent d'aucune glorification héroïque.
Le comité et Rodin s'opposeront une dernière fois sur la présentation de l'ensemble. Rodin propose de placer l'ensemble, soit sur un haut socle afin que les silhouettes se détachent dans le ciel, ou à même le sol à hauteur des spectateurs. **Ces deux propositions montrent l'importance que Rodin accorde au regard du spectateur et la place de la sculpture dans l'espace**. Chacune des propositions donnent une dimension différente au groupe, le haut socle accentuant la dimension héroïque alors qu'au sol, le groupe devient familier et nous confronte au drame. Quant au comité, il souhaite un socle, peu élevé et une grille entourant l'ensemble. Le groupe est présenté sur un socle haut le jour de l'inauguration et Rodin semble satisfait, cependant **vingt ans plus tard le sculpteur affirme qu'ils ne souhaitaient aucun piédestal à cet ensemble, c'est cette position du sculpteur qui fait de ce groupe sculpté une œuvre charnière quant à la conception de la place de la sculpture dans l'espace qui sera développée au cours du XXème siècle.** L'artiste prend en compte l'emplacement et le socle dans la lecture de sa sculpture, en effet l'emplacement est déterminant : devant une architecture, ou la frondaison des arbres, se détachant sur le ciel, ou encore à même le sol, où le spectateur entre en confrontation directe avec les corps souffrants, toutes ses possibilités conduisent vers des interprétations différentes de l'œuvre, qui évolue de l'héroïque au pathétique. En désirant faire descendre la sculpture du son piédestal Rodin commence une réflexion qui se poursuivra tout au long du XXème siècle ? La sculpture perd son statut de monument pour devenir œuvre, et ainsi sont mises en avant les qualités plastiques de l'œuvre ainsi que l'espace qui l'entoure.

UN MONUMENT EN ITINERANCE I

« *Les affaires même les meilleures ont toujours besoin de temps et elles sont mieux pour cette raison. Ainsi je regarde souvent mon groupe et réfléchit à des petites choses le faisant gagner.*» Auguste Rodin.
Cette commande d'un monument commémoratif, ensemble de sculptures inspirées par un évènement historique précis, sera pour Rodin l'occasion d'exprimer son propre patriotisme. Paradoxalement, pour le traitement de ce sujet, il délaisse le monumental. Les figures, de 2m15 ne sont qu'agrandies au tiers.
Il favorise des questionnements ouverts autour des qualités plastiques et expressives des figures, de la composition de l'ensemble ainsi que ses conditions d'appréhension. En atelier Rodin nourrit son œuvre d'expérimentations formelles : d'échelle, d'espace. Entre 1905 et 1906, ses questionnements se synthétiseront autour du socle, jusqu'alors objet des maîtres d'œuvre.

Historique I

1883 - Rodin propose dans un échange épistolaire avec la ville de Calais, de positionner la statuaire au niveau du sol.
1884 -Première maquette, le groupe héroïque est placé sur un piédestal triomphal « *Rudiment d'un arc de triomphe pour porter non un quadrige mais un patriotisme humain, l'abnégation, la vertu* ».
1885 - La deuxième maquette, dite au tiers, est refusée en raison d'une expression trop triste. Cette image de la souffrance, faite de fragilité et découragements parait inconciliable avec l'idée du martyr bourgeois. Sa composition en cube est de plus jugée trop massive.
1886 - Poursuite des recherches plastiques sur les figures, en atelier. Chaque protagoniste est traité de façon isolée, des tirages en bronze, mesurant 2m15 sont effectués.

1889 - Galerie George Petit, exposition du plâtre définitif, à échelle (219cm/266cm/211.5cm). La base de la sculpture est rectangulaire, le groupe est resserré. Les bourgeois semblent se suivre dans un même mouvement. Les figures se poursuivent, se dissimulent. Elles perdent en lisibilité au profit du groupe. La forme gagne en complexité.
1993 - Faillite de la banque Sagot, dispersion du comité d'érection. Le projet n'est plus assuré. Rodin travaille de façon presque indépendante. Sa recherche se concentre sur le socle. Rodin cherche un moyen de dégager les figures tout en conservant sa composition. Pour cela il souhaite utiliser la hauteur.
3 juin 1895 - Inauguration de l'œuvre sur le site du départ des Bourgeois pour le camp d'Edouard III. Installée sur un terre-plein, dégagé par l'arasement de l'enceinte fortifiée de Calais, la sculpture est intégrée à l'espace. Le choix du socle, dessiné par Ernest Decroix, entouré d'une grille haute de 2 mètres est imposé par la ville.
1900 - Commercialisation de plâtres et fonte. La sculpture s'affranchit du lieu.
1900 - Exposition au pavillon de l'Alma du plâtre définitif. Sa présentation sur un socle bas, rectangulaire dessiné par Rodin devient la référence. Il dégage l'espace autour des œuvres, cette zone de liberté permet au visiteur de mieux l'apprécier. Cette réflexion engage Rodin sur la voie de l'autonomie spatiale de la sculpture.
1903 - Les écrits de Rainer Maria Rilke évoquent l'idée de Rodin d'un déplacement de la statuaire à l'horizon de la mer.
1905 - Première commande en vue de l'installation des *Bourgeois de Calais* à Londres. Réalisation d'une nouvelle présentation. Sur le dessin, Rodin esquisse un socle de pierre de facture classique ornementé de corniches.
1911 - « *J'aurais dû faire sceller les statues, les unes derrières les autres devant l'hôtel de ville de Calais, à même les dalles de la place, comme un vivant chapelet de souffrance et de sacrifice. Mes personnages auraient ainsi paru se diriger de la Maison municipale vers le camp d'Edouard III ; et les Calaisiens d'aujourd'hui qui les auraient presque coudoyés eussent mieux sentis la solidarité traditionnelle qui les lie à ces héros. C'eût été je crois, d'une impression puissante. Mais on rejeta mon projet et l'on imposa un piédestal aussi disgracieux que superflu. L'on eut tort, j'en suis sûr.* » Auguste Rodin,
1913 - Essais de socle pour le groupe des *Bourgeois de Calais* destiné à Londres dans les jardins de Meudon. La sculpture est photographiée, posée sur un échafaudage précaire de bois. Elle prend de la hauteur. Le nouveau point de vue, accentue les proportions, instaure des dynamiques dans la composition de l'ensemble, et provoque de nouveaux rapports d'échelle entre les figures.
1912 - Acquisition par le National Collection Fund, Londres. Rodin propose de l'ériger sur un très haut piédestal, à l'image des figures équestres renaissantes : *le Coleone* de Venise, *le Gattalemata* de Padoue. Ainsi placé en hauteur, le groupe apparait dans sa dimension de glorification d'une grande action entre la France et l'Angleterre.
1914 - Rodin « *Je ne voulais aucun piédestal à ces statues.* »
1915 - Installation de l'œuvre face au parlement de Londres. Elle est simplement appareillée à un socle de pierre, à la hauteur souhaitée. Le monument s'impose par sa forme et sa silhouette. Grace à la hauteur, la lumière souligne autrement les modelés elle apparait d'une teinte singulière.

Déplacement du monument au cours du XXème siècle I

1917 - Décès de Rodin en 1917, Article de presse, extrait du *Télégramme* du 19 novembre : « *La municipalité actuelle, mieux éclairée avait laissé entendre qu'immédiatement après la guerre on s'occuperait de corriger la lourde faute d'art commise il y a un quart de siècle. Le monument des Bourgeois de Calais sera descendu de son piédestal.* »
1919 - La sculpture sort des caves de l'hôtel de ville, où elle fut abritée des déflagrations de la guerre. La municipalité fait le choix de l'installer sur le parvis de l'ancien hôtel de ville devenu musée, au centre de la vieille ville, Place d'Arme. Lieu historique du départ du cortège des six bourgeois. « *Entouré de vieilles maisons aux toits pointus, dont quelques-unes ont*

peut être vu passer le tragique cortège, devant l'antique bâtiment gothique, le groupe des bourgeois sera dans son vrai cadre. Il est même envisagé de découper le socle et de les disperser afin de leur accorder à chacun un espace pour se mouvoir, donner l'impression qu'ils semblent sortir du vieil hôtel. »
1920 - Réinstallation de l'œuvre sur son socle initial place Richelieu.
1924 - Déplacement Place d'Arme, face au musée, sur son socle initial, tronqué à 1 m de hauteur. Entourée d'autres sculptures, elle est donnée à voir comme une véritable page de l'histoire de la ville. Elle résiste au caractère pittoresque de cet emplacement.
1939 - L'œuvre est déplacée et conservée à l'abri dans les sous-sols de l'hôtel de ville.
1945 - La Place d'Arme est en ruine. L'œuvre fait face au nouvel édifice de l'hôtel de ville. Cet emplacement, reliant historiquement la ville de Calais à la ville de Saint Pierre, est dégagé. Un promontoire de terre est monté, une dalle de béton coulée. Jugé provisoire, cet emplacement semble actuellement définitif.
2001 - L'œuvre quitte la ville pour les ateliers de la villa Médicis de Rome en vue de sa restauration. A son retour l'artiste invité : Richard Wenthworth, décide de la présenter sur échafaudage, en bois de hêtre, 5 mètres du sol. Citation de la photographie prise à Meudon par Eugène Drouet, cet évènement artistique éphémère sera le dernier déplacement de l'œuvre. « *C'est dans l'air qui l'environnait qu'il fallait l'ajuster comme dans une niche et ainsi lui donner une sureté, un ancrage et une souveraineté procédant de sa simple existence et non de sa signification* » Rainer Maria Rilke.

QUESTIONNEMENTS I

Politique et sens de l'œuvre, le rôle de l'évolution ou des idées contraires I

Le choix du conseil municipal de la Place d'Armes, son caractère historique renforce le message commémoratif et symbolique de l'œuvre. Rodin, en s'opposant au comité en charge de la sculpture, aux maitres d'œuvre du monument, déclenche le conflit et ouvre la sculpture à de nouvelles possibilités d'expression et d'interprétation au dépends du sujet.
La sculpture gagne en autonomie intellectuelle et formelle. L'artiste s'impose jusque dans l'espace publique. Il incarne la figure du génie romantique dont l'intégrité garanti la valeur de l'œuvre. Il cherche à imposer ses choix quitte à se séparer pour un temps du public. Pour Rodin, l'instruction et l'édification de l'homme part l'Art se transmet à travers la vérité plastique. Telle une quête absolue, le caractère, la sensibilité, l'intuition et la sensation sont les vecteurs de l'expression humaine. Celles-ci lui paraissent inconciliables avec l'anecdotique et le narratif.

Monument public I

Comment s'envisagent les rapports de la sculpture au lieu publique ? Sont-ils sémantiques, spatiaux, décoratifs ? L'architecture moderne et son rejet de l'ornement ont-ils engagés les artistes dans de nouvelles approches du monument ? Comment l'artiste anticipe-t-il l'espace réel de présentation de l'œuvre lors du processus de réalisation en atelier ? L'idée de commande est-elle conciliable avec la liberté artistique ?

Le dispositif de présentation de l'œuvre dans son processus d'élaboration I

Rodin utilise deux méthodes pour développer son œuvre. La réalisation d'une maquette de petite dimension pour la composition, l'effet d'ensemble et le traitement individualisé de chaque figure. Celles-ci sont produites de façon fragmentaire (dissociation des têtes, mains, pieds…) Les maquettes sont travaillées au plâtre, leurs dimensions varient entre 47cm et 69cm. Des tirages en bronze sont effectués.
Première maquette - la base des figures en pied est inclinée afin accentuer le mouvement de la marche, métaphore de la descente, de la dégradation des otages.

Deuxième maquette - chaque figure est isolée sur une base. La composition est circulaire, les figures sont dos à dos. Le déplacement autour de la sculpture permet d'observer de façon individualisée chaque protagoniste.
A partir de 1895, Rodin sépare les figures du groupe : Eustache de Saint Pierre, Jean D'aire et Pierre de Wissant sont commercialisées individuellement. En revendiquant l'identité plastique de chacune, celles-ci gagnent en autonomie. La force d'expression fondée à l'origine sur leur rassemblement se retrouve dans le modelage et dans chaque posture. Chaque statue a une réalité plastique, fondée sur l'expression de souffrance individuelle et du mouvement qui les anime.
Les prises de vues photographiques réalisées par le pictorialiste Jean Limet propose à Rodin un autre regard sur son œuvre. Sous la lumière, le monument acquiert une couleur particulière et s'impose par sa forme et sa silhouette. Rodin perçoit que la valorisation des qualités formelles et monumentales de ses sculptures est inhérente à son positionnement dans l'espace et à l'axe de la lumière.

Le socle est donc ce qui pose problème. A la fois objet de réunion, il fait perdre l'autonomie de chaque figure et les fige dans une composition ; comme élément de mise en espace de la figure il interfère sur la mise en lumière et la perception de la forme.

Le monument, un processus de réalisation spécifique ? I

Comment s'élabore un monument ? Comment l'artiste peut-il élaborer une forme, sans travailler dans le lieu où il sera implanté ? Sans travailler la lumière réelle, ni la bonne 'échelle, ni dans la matière définitive de l'œuvre ? Travaille-t-il par fragment ou dans l'ensemble ? Comment la contrainte de la mesure est-elle envisagée ? Quel est le rôle de l'agrandissement ? Les changements d'échelle ont-ils une incidence sur la forme ?

FOCUS I

Rodin*, Pierre de Wissant Monumental* I Le pied et le drapé sont positionnés sur une masse informe, évoquant grossièrement un sol, instable et tronqué. Sa proportion correspond à la largeur du volume de la sculpture qui s'en décroche un peu. Economie de sa présence, neutralité. Ses dimensions, sa hauteur sont réduites au maximum. Ce qui permet à la sculpture et au moulage d'être stable et ce dans toutes les étapes de production. La base permet la stabilité de la sculpture en bronze sans qu'elle ne soit filetée au sol.

Rodin*, Monument des Bourgeois de Calais,* première maquette I
Cette maquette tirée en fonte, présente le groupe des Bourgeois reliés à un socle. Celui-ci est rectangulaire, sur ses faces, quelques motifs sont grossièrement esquissés : courbes et reliefs en rythment sa composition. L'ensemble est classique et sobre. Les masses sont équilibrées, les bourgeois paraissent monumentaux.

ASSEMBLAGES ET FRAGMENTS

Auguste Rodin, *Assemblage : torse féminin à Tête de femme au chignon et tête de Pierre de Wissant, réduction*, Plâtre (ronde-bosse) Inv. S.00404, Musée Rodin, Paris © musée Rodin

Auguste Rodin inaugure une pratique qui révolutionnera la sculpture au XXème siècle. Ce processus créatif d'une grande modernité, sera un des apports emblématiques de cet artiste à la sculpture moderne. Le travail que développe Rodin sur l'assemblage de fragments afin de créer de nouvelles sculptures, vient en partie de sa formation de sculpteur d'ornements. Multiplier les tirages en plâtre d'éléments ornementaux et en varier les détails, pour les associer, était une pratique courante. L'innovation se trouve dans la transposition de cette pratique à son travail sculpteur. Travailler par assemblage apporte une nouvelle liberté de création.

Un des moments important dans l'évolution de cette pratique, est le fait de laisser lisible les ruptures et traces de raccords entre les éléments, et l'utilisation de plusieurs exemplaire d'une même sculpture pour créer un ensemble.

Rodin va de plus intégrer à ses compositions des éléments qui sont empruntés à sa collection d'antiques, sculptures et vases, qui viennent enrichir un répertoire de formes constitué au cours de ses années de création, qu'il nomme « abattis ». Chaque création sera tirée en plâtre à de multiples reprises venant enrichir cette collection de formes dans laquelle il peut venir puiser pour concevoir de nouvelles œuvres. Rodin se positionne contre les conventions de son époque en proposant des sculptures « inachevées », ou des corps fragmentés, inspirés par les sculptures antiques de sa collection.

Il n'hésite pas à associer des fragments de corps de proportions diverses, à jouer avec les échelles, à privilégier la dimension plastique de la forme.

Son travail autour de *la porte de l'enfer* est le meilleur exemple de cette réflexion « combinatoire » que développe Rodin avec ses assemblages.

Le travail de Rodin est celui d'un concepteur, il modèle, à petite échelle les formes et ce sont ces praticiens qui agrandissent et transposent en bronze ou en marbre ses sculptures. Il conçoit des assemblages inédits créant de nouvelles sculptures.

Rodin utilise toutes ses techniques à la recherche de la force expressive la plus puissante.

Les artistes du XXème siècle vont poursuivre cette quête de la forme en travaillant les assemblages, mais en développant des recherches dans différentes directions. On peut voir des artistes comme Rodin qui fabriquent des éléments et qui les assemblent, ou encore d'autres qui utilisent des objets bruts trouvés, ce type d'assemblage est courant dans les recherchent cubistes, dada ou encore surréalistes comme les sculptures réalisées par Juan Miro ou Picasso.

LA SCULPTURE COMME MATRICE I LA FIGURE PARTIELLE ET LE FRAGMENT I

La modernité de Rodin vient de l'utilisation de matrices dans le processus d'élaboration de ses œuvres. Il réalise des emprunts, des prélèvements, opère des choix et crée des associations. Son processus est manipulatoire : combiner, associer, déplacer les formes dans l'espace.
1907 - L'*homme qui marche,* l'œuvre est une forme unique et cohérente.
Assemblage de têtes et de mains de la réduction des bourgeois de Calais, surmonté par une figure ailée, musée Rodin Paris;), l'œuvre est un regroupement, un ensemble.

Ses matrices sont produites à partir d'un modelage en argile, ou d'un agrandissement, à partir desquelles il tire un plâtre. Ceux-ci sont de tailles variables. Ils sont soit moulés entièrement -une figure partielle- ou de façon fragmentaire - les abatis.
L'extraction de la forme, l'isole du sujet. Grâce à cela le modelé propre à chaque forme, prend d'avantage d'expression.

Rodin concentre ses recherches sur le corps, et travaille ensuite la composition avec plus de liberté et d'autonomie. Son processus de création est libéré des contraintes techniques inhérentes à la sculpture : la densité, la pesanteur. Sa statuaire gagne en complexité, en mouvement.

Sa technique d'assemblage est le marcottage, par coulée de plâtres. Les jointures marquées participent de l'œuvre une fois tirée.

Avec de nombreuses variations, Rodin utilise ses abatis et formes partielles :

Fugit amor, enfant prodigue : le simple déplacement de la figure dans l'espace lui apporte une attitude et une signification nouvelle.
1886 - *Les trois ombres* : démultiplication d'une même figure dans des positions différentes, deux des moulages sont amputés d'un bras et positionnés différemment. Permet de percevoir de façon simultanée, la forme sous différents angles
1891 - *Monument au buste de Puvis de Chavannes*. Assemblage d'une table et une stèle surmontée d'un chapiteau corinthien, qui supportent le buste couronné par le génie. Ce contre hôtel commémoratif est appuyé d'une branche de pommier moulée sur nature.
1895 - Associe à des figures, des vases antiques de sa collection. Dans un premier temps et pour obtenir un aspect homogène, il les moule préalablement pour effacer leurs couleurs et leurs motifs. Il abandonnera ce principe et utilisera l'objet, affirmant le caractère hétérogène.
1898 - *Balzac* Rodin intègre délibérément la fragmentation dans le processus d'élaboration de la statuaire. Le drapé, la tête et le corps sont travaillés en parallèle et distinctement. Les traits sont expressifs et marqués, la forme du corps semble au contraire se dissoudre. L'assemblage amplifie la monumentalité. L'incarnation de la stature de l'auteur est produite par une mise en tension: variations d'échelle entre la tête et le torse.
1907 - *L'homme qui marche*, association de 3 fragments recomposant une unité.

Assemblage I

L'assemblage est un mode de création à part entière qui s'oppose à l'idée classique de forme homogène. Il est antiacadémique car il rompt le lien premier entre les parties et le tout.
Assembler est un acte, celui de confronter et de relier différents éléments entres eux. Plutôt que d'imposer une image monolithique et référentielle, il substitue à la masse, un enchaînement dynamique et évolutif de plans, de fragments dans l'espace.
Ouverte à de multiples lectures formelles, la forme libère la composition et s'ouvre à des significations autres que narratives.
L'assemblage permet l'expérimentation, l'hésitation, car il dégage l'artiste du « point de non-retour », ce moment où l'artiste doit jeter ou recommencer entièrement sa pièce.

"*Partant d'une idée, les éléments de base peuvent être des plus divers et le montage peut se faire dans une grande liberté: l'artiste peut placer ses fragments et les déplacer, transformer chacun séparément selon les besoins de l'ensemble, ou même jeter certains motifs et les remplacer par d'autres formes ou objets fabriqués ou trouvés sur le champ. Il peut changer l'axe de la pièce, les rapports entre les parties, il peut en changer l'orientation formelle, significative, expressive* " Rodin et la sculpture moderne.
L'atelier devient un laboratoire ou s'expérimente les figures, seules ou reliées à d'autres. Il est le lieu de la potentialité, de la possible existence d'une œuvre virtuelle.

Pour rappel I

L'assemblage est un processus de création riche dont les artistes vont tout au long du XXème siècle exploiter les potentialités expressives, sémantiques, formelles et spatiales. Le recours à l'assemblage nourrit des approches et des questionnements variés.
1912 - *Guitare*, Picasso. Cet assemblage fragile de plans est le moyen de déployer des formes planes dans les trois dimensions. La simplification et la fragmentation graphique devient par ce procédé, un tout en relief. Le procédé est aussi conceptuel, car il relie la forme bidimensionnelle de type analytique et la forme tridimensionnelle, synthétique.
1913 - *Roue de bicyclette*, Marcel Duchamp
1919 - DADA, les assemblages mettent en tension des formes abstraites, des objets et des fragments dans l'objectif de court-circuiter toute velléité de sens donc d'idéaux.
1928 - *Portrait d'une danseuse espagnole*, Joan Miro. Ensemble de 4 assemblages d'objets. L'économie des moyens contraste avec son pouvoir poétique et humoristique.
1950 - *Petite fille sautant à la corde*, Picasso, La figure est le prolongement formel et narratif d'objets: panier en osier, moule à gâteau, chaussures de femmes.
1962 -*Chopin's Waterloo* Arman, La dislocation est intégré au principe de l'assemblage.

Module I

" *Tous ces trucs que vous voyez ici, si parfaits dans leur forme maintenant qu'ils n'ont plus de tête, de bras ou de jambes, sont des agrandissements. Dans un agrandissement, certaines parties conservent leurs proportions et d'autres deviennent hors échelle. Mais chaque fragment demeure une très belle chose. Seulement, tout est là. Vous devez savoir comment les couper. C'est là tout l'Art* ". Auguste Rodin

De la technique de l'assemblage découle le fragment, partie de la forme qui a eu une existence autonome.
Toute œuvre, toute forme présente dans l'atelier de Rodin est une pièce qui sous sa forme partielle ou fragmentaire, originale ou singulière est susceptible de supporter de multiples transposition plastiques.
Ce principe se retrouve dans le processus créatif de Constantin Brancusi. Alors que dans l'œuvre de Rodin, en dehors des vases antiques, chaque élément provient de formes corporelles, Constantin Brancusi développe ses recherches dans deux directions. La première sur le socle, l'engage à produire dans des formats et matériaux divers des formes géométriques abstraites, inanimées, alors que son sujet figures, oiseaux… reste plus naturaliste.
Il engage ses recherches sur la spatialité de la forme et remet en question le rapport arbitraire entre la hauteur de l'œuvre dépendante de la hauteur du regard. Il manipule ses sculptures par superposition, principe combinatoire permettant de former un ensemble à partir de parties séparées. Celles-ci sont considérées comme interchangeables. Les rapports formels - rythme, couleurs - et spatiaux qu'il déploie lui permettent d'obtenir un potentiel infini d'œuvres.
Ce principe est moteur dans l'œuvre de Tamara Van San, bien que son déploiement s'étale plus dans l'espace qu'il ne s'y élève.

Alors que l'œuvre de Carl Andre, *Phalanx* est un dispositif modulaire dont la position spatiale est rigoureusement anticipée. Le fragment tel qu'il est employé dans *Ex voto* de Vincent Barré et *étude de pied* d'Henri Matisse affirme sa complétude et son unicité.

QUESTIONNEMENTS I

Le fragment

Comment élabore-t-on une nouvelle forme en en défaisant une autre ? Que conserve la forme de ses origines ? Quelles sont les variations sémantiques et plastiques provoquées par l'acte de fragmenter ? Son rapport à l'espace reste-t-il le même ?

Le module

Un module est-il une forme neutre? Peut-il être figuratif? La répétition d'un même objet est-il toujours lié à l'identique? Quelles sont les conséquences sur la forme produite? Est-elle unique ou plurielle? Certaines variations peuvent-elles être produites? De quel ordre?

L'assemblage

L'assemblage permet-il plus efficacement d'accéder à un imaginaire ? Le recours à l'assemblage permet-il à l'artiste de se libérer des contraintes d'élaboration du volume ? Un volume peut-il avoir plusieurs centres? Sont-ils indépendants ou articulés ? Comment s'envisage alors, son rapport au sens? Á l'espace?

FOCUS I

Auguste Rodin, *Torse féminin à tête de femme au chignon et tête de Pierre de Wissant.*

Rodin choisi trois éléments distincts : une tête de femme au chignon, un torse et la tête de Pierre de Wissant. Ces éléments ne sont pas de la même échelle. Les raccords au plâtre sont nettement visibles et laisse voir le montage des trois éléments. L'assemblage est assumé et revendiqué.

Le buste et la tête de femme au chignon sont à peu près de la même échelle, Rodin associe les deux éléments en plaçant la tête sur le buste, cependant il place la tête selon une légère inclinaison afin de donner un sentiment de recueillement à la figure féminine ainsi constituée. La tête de Pierre de Wissant plus grande vient se lover sous l'esquisse du bras et dans le creux du ventre du buste. La tête masculine semble venir rechercher refuge et réconfort contre le buste féminin. Il se dégage de l'ensemble une grande force expressive, le buste féminin accueille en son giron la tête masculine à l'expression douloureuse.

Henri Matisse, *Etude de pied*.

Henri Matisse développe son œuvre sculptée dès 1895, élève de l'académie Bourdelle, il admire Rodin. Matisse revendique une sculpture de peintre, le travail de sculpture est pour lui un moment de ressourcement, de retour à la matière, à la troisième dimension, à la ligne dans l'espace. Il travaille sur le pied à une époque où sa réflexion se concentre sur la danse et la restitution du rythme et du mouvement dans sa peinture. Le pied lui permet en un fragment d'exprimer la force de l'élan, ainsi que le point d'appui supportant la totalité du poids. Il est un fragment illustrant le tout.

Constantin Brancusi
vers 1920 Epreuve gélatino-argentique
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne

SOCLE/ SOCLES

La question du socle dans la sculpture ne semblait pas se poser avant que Rodin ne développe une réflexion à ce sujet au moment de la mise en place du monument des *Bourgeois de Calais.* Au XIXème siècle la sculpture placée dans l'espace public, était le plus souvent un monument commémoratif, surélevé et magnifié par un socle qui n'était que rarement réalisé ou pensé par le sculpteur lui-même. Lorsque Rodin s'interroge sur la place que doit prendre son groupe *Les Bourgeois de Calais*, il pense rapidement au rôle du socle dans la compréhension de l'œuvre et l'influence que cela peut avoir sur son interprétation. Le groupe des *Bourgeois de Calais* surélevé à une grande hauteur permet aux silhouettes de se détacher sur le ciel, alors que placé au ras du sol, dans l'espace même du spectateur, il prend une expression toute différente.
Interroger le socle c'est donc interroger la place de la sculpture dans l'espace, et la place du corps spectateur. La réflexion de Rodin aura une incidence forte sur le développement de la sculpture au XXème siècle.
Les sculptures deviennent autonomes et sont posées directement sur le sol, que ce soit pour renforcer le lien avec la nature, comme Arp, ou encore Henri Moore. Si un socle est toujours présent il est intégré plastiquement à la sculpture, par sa forme, sa matière, sa couleur. S'il n'est qu'un simple support, il est travaillé pour intégrer plastiquement la sculpture, ou revendiqué en tant que tel. Les artistes prennent désormais en compte le rôle du socle dans le regard porté sur la sculpture et la place que celle-ci peut prendre dans l'espace.

Brancusi et Giacometti intègrent le socle dans la conception même de la sculpture.
Brancusi est particulièrement attentif aux matériaux, il associe le bois, la pierre et le métal, et travaille ses socles avec le même soin qu'une sculpture. Il met en place des empilements qui permettent de mettre en valeur formes et matériaux à la juste hauteur par rapport au regard du spectateur. Cette approche peut déstabiliser le spectateur qui est confronté à un socle qui est travaillé à égal de la sculpture et semble en faire partie. Certaines sculptures deviennent socle à leur tour, et certains socles se développent en sculpture, comme la *Colonne sans fin,* ou la sculpture semble émerger du sol. Brancusi est particulièrement attentif aux rapports entre ses différentes sculptures dans l'espace de son atelier. Il y travaille à trouver les meilleures relations entre ces différentes œuvres et ainsi concevoir leur mise en espace. La photographie et le film lui permettent de garder des traces de différentes propositions, mais aussi de montrer la place de la lumière dans la perception de ses sculptures par les jeux de contrastes, de reflets et d'ombres portées capturé par la pellicule.
Giacometti conçoit le socle et la sculpture en un seul morceau, le socle est un élément plastique à part entière de la sculpture, et permet de donner une échelle. Il permet de retrouver cette sensation qui lui est chère, voir apparaitre la forme de très loin, et de l'appréhender d'un seul regard.

Vincent Barré selon ses projets pose ces œuvres au sol, les dressent ou les allongent, ou encore construit des tables, ou des étagères pour recevoir les *Ex voto*, corps fragmenté. Stephan Balkenhol taille sculpture et socle dans un seul bloc, rappelant la démarche de Giacometti, lui aussi apporte une importance aux effets d'échelle. Tamar Van San, expérimente différentes mise en espace de ses sculptures jouant avec des empilements de socles, plaques de marbre ou socle sculpté.

Le socle objet /

Objet traditionnel, académique de présentation de la sculpture, en extérieur et en intérieur. Il est à la fois dispositif de sécurisation de l'œuvre, mise à distance, liaison entre l'espace trivial et l'espace de l'Art. Intermédiaire entre le sol et l'œuvre, agencement vertical, il déplace l'œuvre pour nous imposer un point de vue. En extérieur, il est mobilier urbain, s'intégrant par sa forme et ses mesures, sa matière et ses ornements à la cité. En intérieur, cet outil muséographique peut être en fonction des époques être neutre ou ornementé, une simple réponse à un principe spatial ou l'expression des Arts décoratifs de l'époque. Le socle est un objet conçu par un technicien, un maitre d'œuvre ou un artiste. Le rapport à la sculpture sont à la fois physiques, (il soutient), formel (il ne doit pas être prévalent à la sculpture), symbolique, (il désigne). Cet objet technique (garant de la pérennité de l'œuvre, supportant de lourdes charges) « *simple ou complexe, fonctionnel ou décoratif, silencieux ou bavard intemporel ou anecdotique* », deviendra pour partie au XXème siècle, le fait des artistes.

«*Si il y a une chose dont on est certain, c'est ou démarre la sculpture. Elle démarre au sol(…) C'est le point crucial. Le lieu où se joue la sculpture c'est au sol.* »

Au XXème siècle, les artistes envisagent autrement le rapport de l'œuvre à l'espace, son espace propre. Le socle est remplacé par d'autres procédures regroupées sous la dénomination: dispositif de présentation. Il devient un volume autonome dans l'espace. Les *sols* de Carl Andre en sont l'expression la plus radicale. Poursuivant les recherches de Constantin Brancusi, ces sculptures sont la base d'une infinie colonne d'air.

Dispositif de présentation ou socles ?

438 av. JC - *Statue d'Athéna Parthénos*, du sculpteur Phidias, Grèce Antique
1661-1671 - *Le char du soleil* Jean Baptiste Tuby, Bassin d'Apollon, Versailles
1776-1778 - *Bosquet des bains d'Apollon*, Hubert Robert, Versailles
1913 - *Roue de Bicyclette*, Marcel Duchamp
1917 - *Fontaine*, Marcel Duchamp
1922 - Brummer Gallery, NY, exposition de *socles libres*, Brancusi
1937 - *Colonne sans fin*, ensemble de Tirgu jiu, Brancusi
1960, - Art minimal, Rupture avec les pratiques traditionnelles de la sculpture : matériau iconographie, structure, situation dans l'espace. L'objet minimal est une réalité physique en contact avec le sol. La verticalité comme principe est abandonné au profit de l'étendue d'espace. Pour Carl Andre, la sculpture délimite son territoire.
1961, - *Le socle du Monde*, Pierro Manzoni, 3ème socle de la série des socles magiques.
1980 -*Intervention* Daniel Buren, Lyon. Entoure de tissus rayés les monuments qui ornent la ville de Lyon. « *Le socle est à la fois le cadre de l'œuvre (vu en plan et le point fixe de son occupation au sol* ».
1994 -*Hommage à Arago* Jean Dibbets, Paris, place de l'ile de saint. Œuvre réalisé en référence aux piédestaux parisiens dépouillés de présence par l'opération de récupération des matériaux pendant la première guerre. Fait partir du socle vide deux lignes imaginaires

orientées dans l'axe du méridien de paris, et matérialisés par 122 médaillons de bronze portant le nom du savant.
1997 - *Les répliques* D.Vermieren, La sculpture est incorporée au socle. « *Par l'incorporation, on détruit un objet en le faisant pénétrer en soi tout en s'appropriant les qualités. C'est un processus fondamentalement lié à celui d'identification, dont Freud a souligné l'ambivalence en évoquant la figure du cannibale « Il mange volontiers ces ennemis et il mange que ceux qu'il aime. Reproduit les socles d'œuvres célèbres dans le matériau même des œuvres en question. Le socle devient le portrait de la sculpture.* ».
2007, *Promenade*, Richard Serra, Monumenta 2008, nef du Grand Palais, Paris.

QUESTIONNEMENTS I

Situer la sculpture dans l'espace ou générer un espace pour la sculpture?

Le socle est-il un objet qui ouvre la sculpture à l'espace ou qui la circonscrit ? Les contraintes de fabrications du socle entrainent-elles des limites dans le positionnement de l'œuvre dans l'espace ? A quoi se rattache-t-il, au lieu ou à la forme ? Comment se choisit sa matière ? Ses dimensions ? Comment se concilient les motifs décoratifs du socle et les enjeux plastiques de l'œuvre ? Un socle peut-il être mobile ?

Le socle, un objet peut-il participer du sens ?

Le socle a-t 'il uniquement une fonction de protection de l'œuvre ? Comment la désigne-t-il ? Peut-il contenir des informations? Sous quelle forme ? Plastique ? Ecrite ? Quels autres sens véhicule-t-il? Sont-ils en surcharge au regard de l'œuvre? L'artiste va-t-il son mot à dire? Un socle peut-il être muet ?

Comment se mesure un socle?

Indépendamment ou en relation avec la sculpture ? Comment se définissent les rapports de proportions entre le socle et la sculpture ? Existe-t-il des limites ? Sont-elles des contraintes techniques ? Quand sont-elles envisagées ? En amont de l'œuvre ou une fois réalisée ? Comment postuler une mise en espace sans l'expérimenter? Le monumental est-il une notion propre à la forme artistique ou dépend-elle de sa mise en espace ?

Seule façon d'imposer la stabilité ?

Le socle est-il obligatoirement massif, visible et imposant ? Peut-on le réduire à une tige ? Peut – il être en appui sur un espace vertical ? Peut-il être enfoui dans le sol ? Peut-il s'adapter à une œuvre éphémère, en équilibre précaire ?

Un socle, une base, une colonne ?

Quelles sont les différences plastiques entre le socle, la base, la colonne ? Leurs emplois sont-ils différents en fonction des époques? Relèvent-ils actuellement de la citation ? Leurs fonctions sont-elles identiques ? Leurs symboliques sont-elles différentes ? Peut-on toujours les distinguer ? Ces notions sont-elles distinctes ou perméables ?

Le socle peut-il faire partie de l'œuvre ?

La sculpture peut-elle se passer du socle ? Devenir un socle ? Qu'est ce qui les différencie ? Une forme géométrique et stable ? Un support d'ornementation ? Une marque dans l'espace ? Un volume peut-il prolonger le socle ou le socle prolonge-t-il la sculpture ? Sont-ils de nature différente ? Comment différencie-t-on un socle et un module ? Le socle peut-il prendre forme ? La sculpture est-elle toujours posée au-dessus ? Peut-elle être déplacée ? Comment se représente un socle ?

FOCUS I

Alberto Giacometti, *Petite tête de Marie-Laure de Noailles sur socle* 1946, *Petit buste sur colonne*, 1952, *Petite buste sur double socle*, 1941

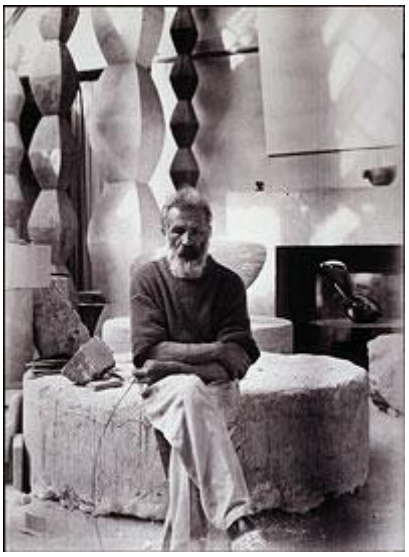
Bien que produites en des temps différents, les trois œuvres rassemblées fonctionnent comme un ensemble de trois variations autour de *la tête*, figures aux formes simplifiées, réduites, esquissées, à la limite de la visibilité. Pour accompagner le buste, une masse géométrique. Provenant d'un même moulage, fait d'une même matière, tête et socles sont indissociables. Leur forme et leur technique interrogent leurs fonctions : S'agit – il de socles, de base ou de colonnes ? Leurs tailles réduites interrogent aussi sur leurs rôles ; Ils mettent cependant à distance la figure, et lui permettent malgré ses dimensions modestes d'accéder à la monumentalité. « *Je faisais cela malgré moi; je ne comprenais pas. Je commençai grand et je finissais minuscule. Seul, le minuscule me paraissait ressemblant* ».

Auguste Rodin, *Pied gauche sur gaine a rinceaux et cannelures*, 1880

Un pied à la hauteur des yeux, le pied du penseur est posé sur une colonne réduite, à 1m44 de hauteur. Socle ou colonne, fragment ou un tout ? Fragment antique ou œuvre moderne ? Ce parti pris classique transmet une valeur et une intemporalité esthétique à cet ensemble.

RODIN, SCULPTURE ET PHOTOGRAPHIE I

Auguste Rodin travaille avec les photographes dès 1877. Professionnels ou amateurs, il fait appel à eux pour la reproduction de ses œuvres dans les journaux et magazines. La photographie va rapidement prendre une part importante dans le processus de création Elles sont utilisées pour inverser le sens de ses figures, les retoucher (à la gouache ou à la plume). Le plâtre de départ se transforme en une nouvelle possibilité d'œuvre. Cette utilisation de la photographie par Rodin lui permet de développer est un processus artistique de création particulièrement innovant, autour des assemblages. Il peut réaliser plusieurs compositions différentes à partir d'une figures identiques, et considérer différentes possibilités de mise en espace d'une sculpture à des hauteurs de vues différentes. Les photographies vont également révéler les étapes de créations : Pour la réalisation des *Bourgeois de Calais*, il modèle dans un premier temps les corps nus, pour ensuite les habiller de leur chemise.



Constantin Brancusi
Autoportrait dans l'atelier : les Colonnes sans fin I à IV, Le Poisson (1930), Leda (1926)
vers 1934
Epreuve gélatino-argentique
39,8 x 30 cm
Inv. PH 853 A
Paris, Centre Pompidou
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

BRANCUSI I FILM ET PHOTOGRAPHIE

Le film est réalisé par Brancusi entre 1923 et 1939 à Paris et en Roumanie. Jamais sorti de l'atelier, jamais projeté ce film est un enchainement de plans, non montés. Brancusi filme, pour documenter son travail de sculpteur. Il montre les processus de création des œuvres, mais aussi leur mise en mouvement dans l'espace. Le travail de la lumière est important : il fait vibrer ses sculptures, laisse voir les jeux de lumières, ombres portées, reflets et réfraction. Il permet de relever les rapports d'espace entre les sculptures. Le film entre alors dans le processus de création, et gagne en dimension plastique. Certaines séquences sont tournées par Man ray, en effet ce dernier avait initié Brancusi aux techniques de prise de vue. Certaines photographies sont extraites de ces films.

© FRAC Nord Pas de Calais DR

LA SCULPTURE ET SON DEPLOIEMENT DANS L'ESPACE

Carl Andre interroge le lieu en disposant des éléments modulaires qui rythment l'espace, cette nouvelle approche de la « sculpture comme lieu » aura une forte influence sur les sculpteurs des générations suivantes. Le socle est supprimé, l'espace ainsi que le déplacement du spectateur sont pris en compte. Peinture et sculpture vont ainsi investir l'espace et se confondre parfois avec les éléments d'architecture.
El Lissitzky est des premiers à avoir imaginé cela en inventant ses espaces *Proun en 1923.* Les artistes minimalistes, Donald Judd, Franck Stella, vont poursuivre et systématiser cette pratique de développer l'œuvre dans l'espace donné et, dans les années 60, revendiquer la place de la sculpture directement sur le sol, sans intermédiaires. Carl Andre, évoque l'importance de Brancusi dans le développement de sa réflexion, et du rapport de son œuvre à l'espace. Le module est désempilé pour être placé au sol, interroger l'espace du lieu, et la place du spectateur dans sa déambulation. Comme si il sculptait l'espace même.

Les artistes contemporains sont imprégnés de cette histoire de la sculpture, de son rapport à l'espace, de l'importance du support, et de sa fonction. Elle conduira certains artistes à donner au socle la place de la sculpture. Pour Vincent Barré et Peter Soriano l'espace peut être le mur.

LE SOL, UN ESPACE DYNAMIQUE.I

Statue vient de *statua*, mot latin dérivé de *statuere*, mettre debout, élever, dresser. De la famille de *stare*, tenir debout. La statuaire est étymologiquement, la mobilisation verticale de l'énergie qui dresse la forme. L'Art de la sculpture passe par la maitrise de "*la force qui s'oppose à la tendance spontanée de la matière, soumise à la gravité, de toujours pousser vers le bas et de s'étaler sans forme sur le sol.*" (Heinrich Wofflin, *prolégomènes à une psychologie de l'architectur*e, 1886).
Les kouros, figures antiques sont d'un grand naturalisme. Leurs pieds reposent à plat sur un socle ovale, l'espace entre leurs deux jambes est suffisant pour contrebalancer à l'arrière le poids total de la figure. Ainsi composée, sa posture naturelle, en marche, est dispensée d'un support vertical pour la maintenir. "*Il faudra ensuite approximativement 2000 ans d'essais et d'interrogations avant que la sculpture descende de son socle et foule le sol.*"
C'est en réalisant son *Balzac*, que Rodin utilisera de façon expressive, la dynamique des tensions liées à l'apesanteur: sa silhouette est inclinée jusqu'à donner l'impression d'une chute à la renverse. Soumis aux mêmes contraintes d'équilibre que les humains, grâce à ce mouvement, la figure gagne en réalisme. "*Mr Balzac, par sa pause et par son regard fait imaginer autour de lui le milieu où il marche, où il vit, ou il pense. Il ne se sépare pas de ce qui l'entoure, il est comme les êtres vivan*ts." Auguste Rodin. Cette œuvre poursuit et parachève ses recherches sur la chute et le déséquilibre engagé dans l'œuvre *La porte des enfers.* Le Balzac représente le point à partir duquel la gravité ne cesse d'être un attribut de la figure pour devenir le sujet de la sculpture elle-même. Cette prise en compte du déséquilibre, et des tensions sera reprise richement dans, les expérimentations de la sculpture au XXème siècle. Pour exemple en 1960, Mark Di Suvero réalise l'œuvre *Hanckchampion* composés de plans dressés avec plusieurs points de contact, en tension avec le sol.
Ainsi, "*Le piédestal fantôme a disparu, c'est le sol lui-même qui devient support.*" La gravité entre dans le champ de la sculpture comme élément opératoire et permet aux artistes d'interroger autrement la figure, l'assemblage la matière et l'espace. Ils proposent une nouvelle approche de la sculpture d'avantage kinesthésique

"*Si nous étions des êtres seulement voyants, nous n'aurions plus du monde corporel qu'un jugement purement esthétique. Mais comme homme pourvu d'un corps qui nous apprend à connaitre ce qu'est la pesanteur, la contraction, la force etc… Nous rassemblons en nous les expériences qui seules, nous rendent capables de partager, d'éprouver l'état de formes qui nous sont extérieures*."

L'impression esthétique se manifeste aussi dans un sentiment corporel. Notre compréhension intime de tous les phénomènes physiques affectant la forme font naître la sensibilité à l'espace. Celui-ci est actif, vivant et traversé de forces réelles. Les sols de Carl Andre, s'attaquent à l''oculocentrisme: "*Je suis convaincu que l'homme peut de façon presque inconsciente déceler des différences de masse. En se tenant au milieu d'un carré de plomb, on devrait ressentir une impression entièrement différente qu'en se tenant au milieu d'un carré de magnésium*". Cet aspect prio-perceptif, cette sensation de toucher profond, du sens du mouvement et de l'équilibre, cette sensibilité musculaire au poids trouvera son approche théorique dans *notes on sculptures* de Robert Morris. Lui-même influencé par la lecture, de *The perception of visual world.* de James J; Gibson.

FOCUS I

Elmar Trenkwalder

La sculpture de Trenkwalder est posée au sol, repose sur une ou plusieurs bases. La structure inspirée par l'architecture est posée sur des éléments, proches d'éléments architecturaux, tels que la colonne. Puis s'étage en une accumulation d'éléments qui sont de formes variées, entre formes organiques, végétales, ou architecturales La multiplicité des sens de lecture donne toute sa richesse aux œuvres.

Stephan Balkenhol

Le corps est taillé dans le bois massif, sa taille dépend des mesures d'origine du tronc Le sculpteur travaille en taille directe par retrait de la matière. Figure et socle sont taillés d'une seule pièce. Exceptionnellement, la figure se désolidarise de son socle. Celui-ci peut perdre son aspect massif, être sur pieds, surélevée. La couleur, tout comme la taille accentue la présence de la figure. Produite dans un bois vert, la forme évolue dans le temps, le séchage du bois produit des fissures. Stephan Balkenhol revendique une attention et une fidélité aux matériaux.

LA SCULPTURE EST SON ESPACE.

Carl Andre est l'artiste de la liberté. Son processus plastique vise à remettre en cause les contraintes matérielles, spatiales, perceptuelles liées à la sculpture.
Les œuvres de Carl Andre ne sont pas monumentales. Modulables et transportables, elles conservent une dimension humaine, celle de son corps et de sa capacité physique à manier les matériaux. L'échelle est intégrée à la conception de la forme. Le choix des matériaux se fait en fonction de leurs disponibilités sur le site par la présence d'industries fournissant la matière première. Les mesures-(hauteur, longueur, largeur), qu'il peut parfois découper et le poids des modules dépendent des normes inhérentes aux matériaux industriels qu'ils soient de métal ou de bois.
Carl Andre s'écarte de l'ingéniosité artistique et de la politique de l'originalité. Il ne fait pas appel à des savoirs faire spécialisés. Faire circuler les produits bruts dans la sphère de la culture, est important pour lui. Le travail ouvrier anonyme s'inscrit dans son œuvre. Il fait circuler des produits bruts dans la sphère de la culture. Sa pratique économique de la sculpture, lui permet de s'adapter au budget de production des œuvres, et garantit son indépendance. Si son œuvre n'est pas vendue ; il peut rendre les matériaux à ses fournisseurs. " *Andre Comprend que pour dépasser les orthodoxies d'un formalisme fondé sur la phénoménologie pour aller au-delà de l'esthétique et évoquer la lutte des classes et la condition ouvrière, il lui faudrait inventer une activité matérielle autonome, dotée de sa propre logique interne, qui propose au sein même de la forme de la sculpture une analyse des conditions sociaux économiques de la sculpture*" Son œuvre s'inscrit dans la continuité d'un Art au service des idées.
L'absence de moyen de fixation, de marque et de toute responsabilité créatrice est relative à l'élaboration de la forme.

Par le recours aux formes standardisées, son œuvre semble abstraite. Cependant, concrète et narrative dans sa gestualité, elle s'inscrit dans la réalité.

En collaborant avec Yvonne Rainer, en 1966, pour l'œuvre performance: *carriage discreteness*, il développe un nouveau rapport au geste et à l'espace. Par talkie-walkie, Yvonne Rainer lui demande de manipuler et de déplacer des formes sur une scène. Ses mouvements, qui s'inspirent des gestes de la maçonnerie (côte à côte, bout à bout, dispersé, empilé, décalé, disposé dans un alignement partant du bord au mur), servent à élaborer un nouveau langage chorégraphique basé sur la répétition. "*En divisant une tâche en unités*

suffisamment petites, on peut accomplir n'importe quelle tâche." -"*tout ce qui vaut la peine d'être fait vaut la peine d'être refait, encore et toujours*" C.Andre
Cet engagement physique nécessaire, ce jeu de configurations et de répétitions, ces essais successifs seront filmés et archivés par Virginia Dova, en 1976 dans l'enceinte de l'Institut for Art and Urban Ressource, PS & Long Island city, pour la série la série *The way North and West*.

Ce travail physique implique la fin de l'espace idéal: "*L'espace idéal n'existe pas, l'œuvre d'art se trouve toujours quelque part, et, si l'on envisage une œuvre d'art dans une sorte d'espace idéalisé, ou dimensions de l'espace, et que l'on soit ensuite confronté au fait de devoir réellement passer de cet espace idéal à un espace existant concrètement, le lieu devient entièrement différent. Il n'existe pas d'espace idéal, l'œuvre peut être conçue partout où se trouve l'artiste. Celui-ci est un chorégraphe prêt à donner naissance à des mouvements quand l'occasion se présente sous la base d'une commande*." C. Andre.

En 1967, il est invité par la Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf. Il y réalise l'œuvre *Aldstadt* rectangle, une œuvre sans idées préconçues, créé seulement après avoir vu l'espace et contacté les fournisseurs locaux pour connaitre les matériaux disponibles.
5/20 carreaux de métal, l'œuvre occupe l'espace du passage. Elle devient un lieu à expérimenter, quelque chose sur quoi le spectateur peut marcher, à quoi il peut arriver et d'où il peut repartir. Andre sculpte l'espace et propose une expérience : le déplacement, le franchissement d'un seuil, un chemin, une trajectoire, par quoi nous sommes invités à interroger la verticalité de nos propres corps. "*Mon idée de la pièce sculptée, c'est la route. C'est à dire, une route ne se révèle pas elle-même, à un endroit particulier ou d'un endroit particulier. Les routes apparaissent et disparaissent? Et nous nous déplaçons soit sur elles, soit à côté d'elles. Mais il existe en aucun cas, pour une route, un point de vue unique hormis un point de vue en mouvement qui se déplace le long de la route*."

Qu'il développe son œuvre à plat ou en volume, il dispose ses modules dans l'espace en s'inspirant des contraintes spatiales existantes dans l'architecture et l'urbanisme. Arcs, coins, digues, entablements, levées, bordages, poteau, linteau, avec ou sans seuils deviennent des obstacles et barrières que le spectateur doit affronter dans l'espace qui devient lieu de l'expérience. La sculpture est ce qui permet la rencontre entre une forme et un corps dans l'espace. L'œuvre ne peut plus être saisie et comprise tout entière et d'un seul coup. Elle développe chez le spectateur, des interactions, enchaînements systématiques de mouvements, de progressions. Le spectateur passe de l'isolement périphérique à une position d'intimité et de proximité avec l'œuvre.

"*Si jamais mon travail devait avoir un sujet, ce serait l'immense potentialités des choses qui nous entourent*". Carl Andre.

PROLONGEMENT I DU SOL A L'IMMATERIEL.

Le sol peut être objet et sujet

1967 *Composite photo of two messes on the studio floor* Bruce Nauman. Le sol est le lieu où les matériaux ne tombent pas terre par inadvertance au cours de la création artistique.
1968 Douglas Huebler, Seth Sieg Laub Gallery, NY. Seul le catalogue est visible dans la galerie. Ses pages sont l'espace de l'exposition, dans lequel il réalise des sculptures plates de papier, faites d'écrits, de cartes, de photographies.
1968 *Sidewalk plaques,* Stephen Kaltenbach, , encastre dans le béton, des plaques de métal de format modeste figurant 1 ou 2 mots en relief, flesh, blood, fire, air, bone, water, art work.
1969 *Photopath*, Victor Burgin, participation à l'exposition d'Harald Szeemann "Live in your head, When attitudes becom forms, présente 21 prises de vues de 21 sections du plancher en bois de l'espace d'exposition, agrandies à l'échelle appariées avec les lames

correspondantes selon les fibres de bois, agrafées sur les sections du plancher qu'elles reproduisent
1969 *Well polished floor,* Ger Van Elk. L'installation de l'œuvre consiste à ce qu'une partie de l'espace d'exposition soit cirée et parfaitement lustrée dans une zone ou les visiteurs sont priés de passer.
1973 Michael Asher, Lisson gallery, Londres. Utilise une meuleuse de maçonnerie pour effectuer une découpe dans le bas du mur et créer un renfoncement de près de 4cm de profondeur de sorte qu'on ne puisse plus distinguer la ligne du plancher.
1972 *Korperkonfigurationen,* Valie Export, photographie. L'artiste s'allonge au sol, face contre terre, les bras tendus devant elle dans un sillon ayant la largeur et la longueur de son corps.

QUESTIONNEMENT

-Le corps de l'artiste est-il une limite dans le processus de réalisation de l'œuvre? Doit-il l'accepter ou essayer de se dépasser? Quels sont les moyens qu'il peut envisager? Qu'elles peuvent être les conséquences sur l'idée de l'Art?

-Une œuvre d'art peut-elle être le déploiement de son processus dans le temps et dans l'espace sans risquer de devenir une trace?

-L'espace peut-il être le matériau d'une œuvre? Comment œuvrer avec l'immatériel?

BIOGRAPHIES

AUGUSTE RODIN

C'est en 1885 qu'**Auguste Rodin** reçoit la commande d'un monument commémoratif à Eustache de Saint Pierre : *Monument des Bourgeois de Calais*. Il illustre un épisode de l'histoire de la ville de Calais, relaté dans *Les chroniques de France* de Jean Froissart. En 1347, Calais assiégée et affamée depuis onze mois par les Anglais, décide de se rendre. Édouard III exige le sacrifice de six bourgeois, Eustache de Saint Pierre, Jean de Fiennes, Andrieu d'Andre, Jean d'Aire et Jacques de Wissant, les otages livrent les clés de la ville à Édouard III. Ce sacrifice sauvera les habitants de Calais. Philippa de Hainaut, reine d'Angleterre, intercède et parvient à sauver les bourgeois.
En 1884, Le maire de Calais, Omer de Wavrin, décide de commémorer cet évènement à l'occasion de la rénovation urbaine de la ville et de faire élever un monument, symbole de patriotisme et de dévouement qui révèle des valeurs morales universelles.
Le choix de Rodin pour réaliser ce monument se fait assez rapidement, ce dernier est à la recherche de commandes publiques, et bénéficie d'une certaine réputation dans les milieux artistiques et littéraires. A cette période de sa vie, Rodin montre une activité débordante, multipliant les projets.

BRANCUSI

Hobita, Roumanie 1876 – Paris, 1957,- commence sa formation en Roumanie, à l'Ecole des arts et métiers de Craïva, puis aux Beaux-arts de Bucarest entre 1894 et 1904. Il décide alors de partir à Munich, puis à Paris où il entre à l'école des Beaux-Arts dans l'atelier sculpture. Il est recruté par Rodin comme praticien, mais ne travaillera pour lui qu'un mois, il justifie ainsi son départ « *rien ne pousse à l'ombre des grands arbres* ». 1907-1922 sont les années au cours desquelles il élabore un répertoire de formes et développe les thèmes qui lui sont chers : tête endormie, baiser, oiseaux… Il les retravaille et en propose des variations.
Brancusi formé à la taille directe du bois porte une grande attention aux matériaux, la matière s'impose et induit forme et thème. Brancusi dit être celui qui fait émerger cette forme de la matière. Il est également attentif à la relation entre la sculpture et l'espace qui la contient, son atelier lui permet de définir des groupes de sculptures liées entre elles.

HENRI MATISSE

Le Cateau-Cambrésis 1869 - Nice 1954

Si Matisse est connu en tant que peintre, tout au long de sa carrière il s'intéresse aussi à la sculpture. La sculpture est pour lui le moyen de retrouver la troisième dimension, d'avoir un rapport plus charnel à l'œuvre et d'explorer le déploiement de la ligne dans l'espace.

C'est en 1899 qu'il fréquente l'atelier Bourdelle où il s'initie à la sculpture. Admirateur de Rodin, leur rencontre sera un raté. *Le Serf* est une œuvre charnière dans l'évolution de l'œuvre sculptée de Matisse, fortement empreinte de l'influence de Rodin, dans la composition et le modelage - bien que Matisse développe un modelage plus grossier par plans - l'intention en est différente. Si on retrouve la silhouette aux jambes écartées ancrées dans le sol rappelant *l'homme qui marche* conçue dans les années 1900 par Rodin, qui associe un buste fragmentaire et des jambes réalisées lors d'études pour *St Jean Baptiste*. Matisse ne conçoit pas ses sculptures en recomposant des fragments, mais en un mouvement créatif à la recherche de l'expressivité et de la vitalité. S'il décide avant la fonte d'enlever les bras de sa figure, c'est par volonté d'atteindre une plus grande force plastique.

L'étude de Pied de 1909, est un exemple de réduction au fragment de l'expressivité, Matisse cherche à exprimer le mouvement et la tension, qui se concentre ici dans le pied qu'il qualifiera de « pont ». Cette époque est marquée par ses recherches plastiques sur le thème de la danse, qui se traduit en sculpture par cette étude. Si Matisse travaille le fragment, il ne concevra pas d'œuvre en recomposant des éléments sculptés, Lorsqu'il développe une démarche de composition d'éléments ce sera de nombreuses années plus tard lors de son travail autour des papiers découpés.

Sa sculpture se caractérise par une démarche par soustraction des formes et simplification de la ligne qui sera un ressort puissant de son œuvre aussi bien peinte que sculptée. Matisse, par cette démarche crée une œuvre sculptée qui fait le lien entre la sculpture du XIXème et la sculpture du XXème siècle.

Attentif à la place de ses œuvres dans l'espace, il garde en tête le déplacement du spectateur autour de l'œuvre. Cependant, il ne concevra jamais de socle pour ses sculptures.

ALBERTO GIACOMETTI

Borgonovo, Suisse1901-Coire, Suisse, 1966

grandit dans l'atelier de son père, peintre, et fait ses premières peintures et sculptures dès l'âge de 14 ans. Il part pour Paris en 1922, où il fréquente l'atelier Bourdelle et l'atelier de la Grande Chaumière, c'est une période de formation mais aussi de rencontres avec les grandes personnalités qui forgeront l'art moderne. Giacometti découvre les Arts Premiers et l'art africain en particulier, qui aura une grande influence sur son œuvre sculptée. Il en retire un goût pour la forme épurée, et une vision totémique du corps. Il participe au mouvement surréaliste au début des années 30, qui l'initiera au montage et assemblages qu'il développe dans certaines compositions sculptées. C'est à cette période que l'on voit apparaître la cage, qui sera pour lui un moyen de délimiter l'espace de la représentation, le spectateur peut ainsi visualiser le bloc d'espace dans lequel se détache la forme sculptée : L'espace de la sculpture – le vide qui entoure la sculpture et qui fait pourtant partie de son espace- est ainsi marqué visuellement.

CARL ANDRE

Quincy, Massachussetts 1935

Acteur principal du Minimalisme avec Donald Judd et Robert Morris, Carl Andre conçoit la sculpture comme lieu d'expérience de l'espace. Son œuvre se développe à partir d'éléments standard, de matériaux industriels qui viennent interroger le lieu et l'espace. Carl Andre privilégie les matériaux qu'il peut manipuler seul, les intègre dans un espace donné. La forme, le poids, la surface, sont pour lui d'une grande importance. Sa sculpture ne représente pas un sujet mais est une matérialisation de l'espace. Par l'introduction de ses formes, il le fragmente, le rend lisible et signifiant. Deux sources d'inspiration sont essentielles à prendre en compte pour comprendre sa démarche : la rencontre avec le monument de Stonehenge et l'œuvre de Brancusi. Il y remarque une attention particulière portée aux matériaux, ainsi qu'à leur pesanteur, ainsi qu'un travail sur la forme ou module répété.

Cependant sa conception de la sculpture évolue et si dans un premier temps il porte son attention sur la forme, il va se concentrer sur la structure, pour finalement définir sa sculpture comme lieu : « *sculpture as a place* ». Elle devient rapport entre l'œuvre, le lieu et spectateur.

ELMAR TRENKWALDER

Weißenbach, Autriche 1959

L'œuvre de l'artiste associe sculpture, dessin et peinture. Explorant l'ambivalence d'éléments végétaux, organiques et architecturaux, sa recherche artistique le conduit à créer un univers complexe, fantastique et délirant, nourri de formes de l'histoire de l'art, des arts appliqués ou des arts populaires et d'expériences C'est pourquoi de multiples associations formelles viennent à l'esprit devant une œuvre d'ElmarTrenkwalder : le maniérisme, le rococo, l'art nouveau ou encore les architectures des temples khmers et hindous, mais il existe également certains éléments issus de mondes mystérieux sans qu'une référence directe ne soit clairement affirmée pour autant.

Cette œuvre totalement unique et originale à ce point de vue, donne à voir un véritable théâtre architectural anthropomorphe. Après avoir étudié auprès des peintres Max Weiler et Arnulf Rainer à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, et s'être dans un premier temps destiné à la peinture, c'est en 1986 qu'Elmar Trenkwalder se tourne vers la céramique, mode d'expression qui, aux côtés de la peinture et du dessin, domine aujourd'hui clairement ses créations : *"A cette époque, j'étais à la recherche de nouvelles matières. Parmi elles, il y avait un petit peu d'argile dans un magasin de poterie. Un jour, j'ai commencé à travailler avec. J'étais fasciné par sa plasticité et sa douceur. Ce fut très réjouissant*". Ainsi, le plaisir et la sensualité dégagés par le contact avec la matière, qu'il s'agisse de peinture, dessin ou sculpture, demeure au cœur de la relation de l'artiste à l'œuvre.

VINCENT BARRE

Vierzon, 1948

Il place ses œuvres au sol, «… *la disparition du socle est venue comme une évidence…d'où l'importance de la surface plane du sol qui va magnifier l'objet couché, posé ou dressé »* . Mais il peut aussi intervenir sur le mur, ou rehausser les petites pièces, afin qu'elles soient à hauteur de regard. Sensible à l'espace et à la lumière, ses œuvres entrent en résonnance avec l'espace. Il les conçoit plus comme forces que comme volumes.

Vincent Barré présente ses *Torses,* de grandes formes en Y, debout et couchées, mais aussi une série de formes murales, qui viennent rythmer l'espace du mur.

Les *Ex voto* rassemblent les sculptures de fragments de corps, Vincent Barré exprime à travers eux le sentiment de fragilité du corps, de la vie, ainsi que la violence de notre époque.

Vincent Barré se consacre depuis de longues années à la sculpture, après une formation d'architecte auprès de Louis Khan à Philadelphie. Ses œuvres placées dans le paysage ou dans une architecture privilégient des formes épurées, inspirées de la nature ou de l'architecture. Attentif aux matériaux et à leur possibilité expressive, il travaille le métal, la fonte de fer, la fonte d'aluminium, le bronze à partir de modelages en cire, mais aussi le bois et la terre. Ce qui lui permet de réaliser des œuvres de grand format, mais aussi d'autres plus intimes.

COME MOSTA-HEIRT

Le Havre 1946

Peintre et historien de l'art, Côme Mosta Heirt développe depuis le début des années 70 une réflexion alliant peinture et sculpture. Ses œuvres interrogent l'espace et l'étendue, en y introduisant la couleur. Inspiré des œuvres de Brancusi et de Carl Andre, et en particulier de la notion « *d'espace environnant* » développée par Brancusi, il interroge la force et les possibilité d'espace que donne la couleur à ses sculptures, poutres ou faisceaux qui se développe dans l'espace du spectateur.

PETER SORIANO

Manille, Philippine, 1959

Peter Soriano développe un travail *in situ* investissant les murs, fait de signes, de dessins et de chiffres, les lignes semblent redessiner l'espace, créant un espace abstrait. Le mur devient un matériau, l'artiste se situe dans l'espace et l'interroge. Cette réflexion est ensuite développée sur le mur sous forme de signes, de dessins, de symboles et de chiffes de couleurs simplifiées créant une sorte de langage visuel. Le dessin est le moyen de restituer le déplacement de l'œil de l'artiste dans l'espace et sa compréhension de ce dernier, ainsi que le développement de sa pensée, comme une carte mentale. Si le processus de création par certains aspects peut rappeler la démarche des minimalistes, comme Donald Judd ou Sol Lewitt, la grande différence se situe dans l'importance accordée au corps et à la gestualité. Réaliser un mural pour Peter Soriano c'est aussi répondre à la question : qu'est-ce qu'une sculpture ?

Le mural *Permanent Maintenance* recréé au MUba est une adaptation au lieu d'un premier projet créé pour le Colby College Museum of Art. Entre art conceptuel et art minimaliste, Peter Soriano développe un travail qui permet de réadapter un projet à de nouveaux lieux. Cette volonté rappelle la démarche de Carl Andre.
Pour Peter Soriano, le socle est la base, sur laquelle se construit une sculpture ou une idée, le point de départ qui fait émerger l'œuvre.

TAMARA VAN SAN

Anvers, Belgique 1982

Worlds within worlds montre un ensemble de tours réalisées avec subtilité par un agencement de petites parcelles d'argiles agglomérées du bout des doigts afin de s'élever avec légèreté et délicatesse, ses formes apparaissent organiques. C'est son étude de la céramique islamique qui lui permet de découvrir les possibilités plastiques des glaçures colorées par éclaboussure qu'elle développe dans sa pratique La couleur vient ainsi enrichir la forme. Ses formes sont également inspirées des pierres possédées par les lettrés chinois, celles-ci, aux formes contournées sculptées naturellement par le vent et l'eau, sont un support à médiation et imagination révélant des mondes dans des mondes –*worlds within worlds*- . Tamara Van San est consciente de l'importance du lien de la sculpture avec le sol : le socle, qu'elle cherche à résoudre grâce à des empilements de plaques de marbres et socles sculptés.

Tamara Van San expose très régulièrement depuis 2005. Son travail se situe entre sculptures et installations. Sensible aux matériaux, ses œuvres montrent une grande variété de matières comme la céramique, le marbre, le polyuréthane, le latex et le nylon. Souvent la couleur utilisée pure est le soutien de ses propositions. Ses sculptures sont adaptées à l'espace d'exposition par un jeu d'empilements de socles. Chaque présentation est unique car conçue pour son espace. La couleur prend une place importante dans sa conception de la sculpture et de l'espace qui l'entoure. Ses formes, entre abstraction et figuration, permettent de multiples interprétations.

STEPHAN BALKENHOL

Fritzlar, Allemagne 1957

Stephan Balkenhol sculpte directement au ciseau, ses figures dans un tronc fraichement abattu. Il laisse apparentes les traces de l'outil, ainsi la taille apparait grossière. Figure et socle sont taillés dans le même bloc et sont solidaires, le socle est pensé en même temps que la figure. Les figures sont peintes, cheveux et vêtements, donnant le sentiment d'une présence familière. Avec le temps, le bois sèche, des fentes et fissures apparaissent. Souvent hiératiques, les figures ont des tailles variées. Un jeu sur les échelles donne un sentiment d'éloignement ou de proximité de fragilité ou d'écrasement.

LEXIQUE SOCLE

Tout objet peut servir de support à une sculpture, cependant certains supports ont une appellation précise.

BASE
Support intégré à la partie inférieure d'une sculpture. Désigne également la partie inférieure d'un piédestal ou d'une colonne.

COLONNE
Support vertical constitué d'un fut de section circulaire, d'une base et d'un chapiteau. La colonne statuaire est destinée à porter une sculpture.

CONSOLE
Elément architectural en saillie sur un mur destiné à porter une charge et en général profilé en talon.

CORNICHE
Elément en saillie couronnant un édifice architectural. Partie supérieure d'un piédestal.

DÉ
Support de forme cubique, ou partie central d'un piédestal.

GAINE
Support vertical en forme de tronc de pyramide renversée. Cette forme est fréquemment employée pour des bustes dits engainés par ce que leur base semble enserré par leur support.

PIEDOUCHE
Petit support mouluré, de section circulaire, destiné à porter un buste ou une statuette.

PIED
Petit support élancé pouvant se réduire à une simple tige montée sur une base.

PIEDESTAL
Support architecturé d'un monument. Le piédestal est un grand socle formé, en général d'une base, d'un dé, et d'une corniche.

PILASTRE
A l'origine, élément architectural vertical formé par une faible saillie rectangulaire d'un mur, muni d'une base et d'un chapiteau.

PLINTHE
Base polygonale rectangulaire le plus souvent dont les côtés sont plats et plus longs que haut.

SOCLE
(De l'italien zoccolo, sabot) support indépendant sur le quel est fixé ou posé un objet. Le socle sur élève l'œuvre et assure sa stabilité tout l'isolant pour la mettre en valeur.

TERRASSE

Base plate, large et peu épaisse. La terrasse représente une portion sol incluse dans la sculpture.

TERTRE
Petit base traité au naturel, évoquant un monticule sur le quel prend appui une figure.

LEXIQUE CERAMIQUE

CÉRAMIQUE
Mot d'origine grecque : keramos signifie « argile ».
Le terme générique de céramique désigne l'ensemble des objets fabriqués en terre qui ont subi une transformation physico-chimique irréversible au cours d'une cuisson à température plus ou moins élevée. La céramique est le premier « art du feu » à apparaître, avant le travail du verre et du métal, à la fin de la
Préhistoire, au Néolithique. On distingue plusieurs catégories de céramiques : des poteries, des terres vernissées, des poteries
siliceuses, des grès, des faïences, des porcelaines tendres ou dures...
Elmar Trenkwalder quant à lui utilise la faïence et le grès.

FAÏENCE STANNIFERE
Technique connue des Arabes dès le XIe siècle : l'argile est commune, la pâte poreuse est recouverte d'une glaçure à laquelle on ajoute de l'oxyde d'étain. Cet oxyde à la propriété de rendre la glaçure blanche et opaque. La couleur de la pâte étant dissimulée, les faïences présentent un fond blanc idéal pour recevoir des décors peints, soit au « grand feu », soit au « petit feu ».

GRES
Il s'agit d'une céramique à pâte imperméable car vitrifiée dans la masse en raison de la présence, dans la pâte, de silice, d'argile et de diverses impuretés, qui subit une cuisson à température élevée (vers 1150°C).

GLAÇURE
Enduit vitrifiant que l'on applique sur la poterie pour la rendre brillante et imperméable. Les couleurs sont alors inaltérables.

LEXIQUE SCULPTURE

ASSEMBLAGE
Action d'assembler différentes parties pour former un tout unique.

BARBOTINE
Pâte argileuse plus ou moins liquéfiée dans l'eau servant à fixer les ornements et les parties rapportées d'une céramique.

BAS-RELIEF
Les reliefs inscrits dans un plan plat sont dotés d'une profondeur variable et représentent une espèce de pont entre peinture et sculpture ronde-bosse.

HAUT-RELIEF
Les reliefs s'inscrivent dans un plan plat et s'en détachent presque totalement.

MODELAGE

Action de modeler la matière pour la rendre malléable et lui donner la forme escomptée.

RONDE-BOSSE
Sculpture qui s'observe sous tous angles - on peut donc tourner autour, bien que certains soient privilégiés - statues dans une niche, par exemple - ; elles ne sont donc pas intégrées à un fond - contrairement aux reliefs.

TAILLE DIRECTE
Action d'ôter la matière pour révéler la forme.

BIBLIOGRAPHIE

Allemand,1983
Evelyne-Dorothée Allemand, *Côme Mosta-heirt, 1980-1985*, cat. expo. Musée des beaux-arts de Calais et de la dentelle, 20 avril-20 juin 1983

Bertrand, 2003
Anne Bertrand, « Une salle pleine de gens », cat. expo., *Stephan Balkenhol*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 11 janvier-15 février 2003, Le rectangle, centre d'art et de la Ville de Lyon, Goethe Institut, Lyon, 12 avril-8 juin 2003, p.10

Elsen, Albert A., 1974
Origins of Modern Sculpture: Pioneers, and Premises, London, Phaidon Press, 1974

Finch, Elizabeth, 2016
« Installation mode d'emploi », *Peter Soriano, Permanent Maintenance*, Colby College Museum of Art, cat. expo, 2016.

Gsell, Paul, 1914
« Chez Rodin », *L'Art et les artistes*, numéro spécial : *Rodin-sa vie-son œuvre*, 1914, p.67-68

Sydney Geist, 1967, p.24 - Sydney Geist, « *Brancusi* », Art Forum, vol. 5, n°7, mars 1967, pp.19-26- repris dans note 40

Heinich, Nathalie, 2010
L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique, Paris, Gallimard, 2010, p.330-331

Krauss, 1982
Rosalind Krauss, dans *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte rendu du colloque organisé par le musée Rodin du 11 au 15 octobre 1982, Paris, Editions du musée Rodin 1983, p
Laude, Jean, 1971
« La sculpture en 1913 », *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale,* Paris, Éditions Klincksieck, 1971

Lesueur, Frédérique,
« L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », dans *Rodin 1900. L'exposition de l'Alma*.

Mitchell, 2001

Claudine Mitchell, « Dépoussiérer le piédestal », *Socle. Richard Wentworth. Point de vue*, cat. exp., Calais, Musée des Beaux-Arts, 2001, p. 39-53

Pinet, Hélène, 2007
« À la recherche de la couleur. Jean Limet » et « Edward Steichen et Rodin », *Rodin et la photographie,* cat. Exp. Paris, Éditions Gallimard/Musée Rodin, 2007, p. 176-189 et p.190-213

Rider, 2011
Alistair Rider, « Cuts » dans Carl Andre, *Things in their Elements*, 2011, éd. Phaïdon, Londres, p.61

Rilke, 1993
Rainer Maria Rilke**,** *Auguste Rodin*, dans *Œuvres en prose. Récits et essais*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.885-886

Rodin, Auguste, 1911
L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911, p.115-116

Spear, 1971
Athena Spear, « L'élémentaire et la répétition : Constantin Brancusi », Revue de l'Art, 1971, n°12, pp.40-44.

Steinberg, Leo, 1972
Other Criteria. Confrontation with Twentieth-Century Art, New York, 1972 ; Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, 1993, p.111-127 ; Caroline David, « Socle/contexte », *Le cadre & le socle dans l'art du XXe siècle,* Dijon, Université de Bourgogne, 1987, p.156-159

Viéville, 1977
Dominique Vieville, « Le monument des *Bourgeois de Calais*, une commande de type municipal à la fin du XIXe siècle » dans *Auguste Rodin. Le monument des* Bourgeois de Calais *(1884-1895) dans les collections du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais,* Paris, Éditions du musée Rodin et du musée des Beaux-Arts de Calais, Paris, 1977, p.19-141

Viéville, Dominique, 2011 (a)
« Les dessins autour de 1900 », dans, *Rodin, 300 dessins. La saisie du modèle 1890-1917*, cat. exp., Paris, musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011, p. 147-153

Viéville, Dominique, 2011 (b)
« Les figures dans l'espace », dans *Rodin 300 dessins 1890-1917. La saisie du modèle,* cat. exp., Paris, Éditions Nicolas Chaudun, Paris, 2011, p.127-137 et p.167-179

Viéville, Dominique, 2014
Rodin. Les Métaphores du génie 1900-1917, Paris, Éditions Flammarion, 2014

Garnier, Bénédicte
Rodin, l'antique est ma jeunesse, une collection de sculpteur, Paris Éd. du musée Rodin, 2002 ;

Magnien, 2011
Aline Magnien, « Assembler », *L'invention de l'œuvre. Rodin et les ambassadeurs*, cat. exp., Paris, Éditions Acte Sud, 2011, p.127-137

Rowell, Margit, 1983

« Fragments, assemblages, bricolages », dans *Rodin et la sculpture contemporaine*, compte rendu du colloque organisé par le musée Rodin du 11 au 15 octobre 1982, Paris, Editions du musée Rodin 1983,

Teja Bach, 1995
Friedrich Teja Bach, « Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture », dans Brancusi, cat. expo. Centre Georges Pompidou, Paris, 14 avril-21 août 1995, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 8 octobre-31 décembre1995.

Boliva, Andre, 1972
1972, p.51 - « Carl Andre interviewed by Achille Bonito Oliva », dans *Domus*, n°515, octobre 1972, pp.51-52, p52

Geist, 1967 Sydney
« Brancusi », Art Forum, vol. 5, n°7, mars 1967, pp.19-26- repris dans note 40

Viéville, 2014
Dominique , *Rodin. Les métamorphoses du génie,* 1900-1917, Paris, Editions du musée Rodin et Flamarion, 2014

Contact I
Anne-Maya Guérin
Attachée de Conservation
Responsable du Service des Publics
amguerin@ville-tourcoing.fr

Ysabelle Wetzel
Professeure d'art plastique détachée
ysabelle-marie.wetzel@ac-lille.fr