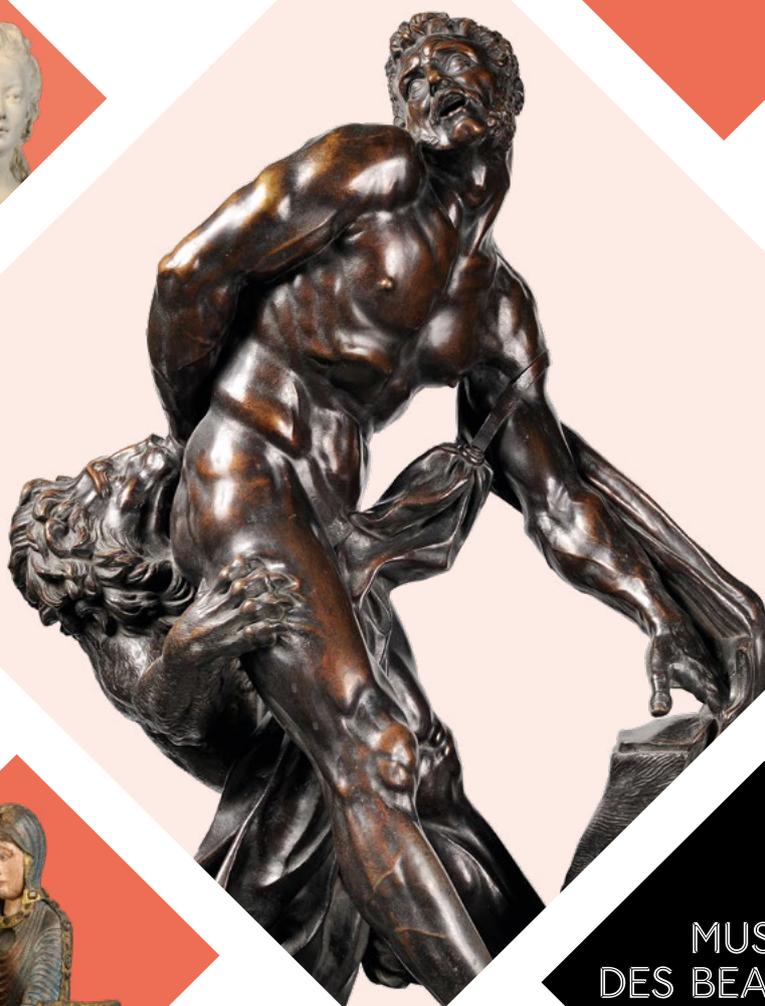


LE MUSÉE EN AUTONOMIE

DES RESSOURCES
POUR MENER
SA VISITE



À LA
DÉCOUVERTE
DES COLLECTIONS
DE SCULPTURES,
DU MOYEN ÂGE
AU XX^E SIÈCLE



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE LYON
MBA-LYON.FR

SOMMAIRE

INTRODUCTION: LA CONSTITUTION D'UNE COLLECTION	3
1. LA SCULPTURE MÉDIÉVALE, DE L'ART ROMAN À L'ART GOTHIQUE	4
2. LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE EN EUROPE, UN RENOUVEAU DE L'IDÉAL ANTIQUE	7
3. LA SCULPTURE AU GRAND SIÈCLE: UN ART AU SERVICE DE LA CONTRE-RÉFORME ET DE L'ABSOLUTISME ROYAL	10
4. LA SCULPTURE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES, DU ROCOCO AU NÉOCLASSICISME	13
5. LA SCULPTURE AU XIX ^E SIÈCLE, DU SALON OFFICIEL À L'ESPACE PUBLIC	17
6. LA SCULPTURE AU XX ^E SIÈCLE, ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ	26
LEXIQUE	32
LIENS AVEC LES PROGRAMMES	34
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAFIE	36
PLANS DU MUSÉE	37

INTRODUCTION :

LA CONSTITUTION D'UNE COLLECTION

Conformément à la visée encyclopédique mise en avant à la naissance du musée des Beaux-Arts au début du XIX^e siècle, la collection de sculptures s'est enrichie au fil des ans de nombreuses œuvres qui constituent autant de jalons du développement de cet art en Occident. Aujourd'hui, ce ne sont pas moins de 1000 pièces qui invitent le visiteur à un parcours allant de l'art roman à l'abstraction, en passant par celui de la Renaissance, du baroque, déjà présent dans les décors du musée – installé dans une abbaye reconstruite au XVII^e siècle –, ou encore, des XVIII^e et XIX^e siècles. En effet, les envois de l'État qui, jusqu'au Second Empire constituent la source principale d'enrichissement et privilégient les œuvres d'artistes français du XIX^e siècle (Jean Pierre Cortot, Antoine-Louis Barye, Antoine Étex, James Pradier, etc.), sont complétés par des dons et legs d'œuvres de sculpteurs lyonnais du XVIII^e siècle comme Joseph Chinard, ainsi que par une ambitieuse politique d'achats. Soutenue par différents conservateurs du musée, celle-ci aboutit à l'arrivée d'un ensemble important d'œuvres françaises, italiennes ou allemandes du Moyen Âge et de la Renaissance. À la charnière des XIX^e et XX^e siècles, la produc-

tion contemporaine n'est pas oubliée. Ainsi, l'œuvre d'Auguste Rodin fait-elle son entrée par l'achat de deux marbres et trois bronzes entre 1903 et 1910, auxquels s'ajoutent simultanément le don par l'artiste de plusieurs plâtres. À ces œuvres, s'ajoutent celles d'autres sculpteurs majeurs du début du XX^e siècle tels Antoine Bourdelle ou Aristide Maillol, puis celles d'artistes de la seconde modernité comme Étienne-Martin, représenté dans les collections du musée par un fonds exceptionnel de vingt-et-une pièces, constitué à partir d'achats, de dons et de dépôts. Précédemment exposée dans différents espaces du musée, la collection de sculptures est aujourd'hui présentée au premier étage, pour les œuvres des périodes du Moyen Âge et de la Renaissance, en regard d'objets d'art de la même époque et au second étage, dans les salles de peintures, pour les sculptures des XVII^e et XVIII^e siècles. Enfin, les œuvres de grandes et moyennes dimensions, pour la période comprise entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XX^e siècle, sont exposées dans l'ancienne église Saint-Pierre (aujourd'hui la chapelle) tandis que les sculptures de l'après-guerre sont intégrées aux collections d'art moderne.

OBJECTIFS

- ◆ Découvrir la collection de sculptures du musée des Beaux-Arts et appréhender sa diversité.
- ◆ Aborder plusieurs aspects de la sculpture : volume, composition, matériaux, effets de matière, étapes de création.
- ◆ Enrichir son vocabulaire en lien avec la sculpture.
- ◆ Identifier les thèmes, les différentes fonctions et le contexte de la commande.
- ◆ Acquérir des repères artistiques à partir des différents styles et l'observation d'œuvres de quelques sculpteurs importants.

En fonction du niveau scolaire des élèves et de ses objectifs pédagogiques, l'enseignant peut privilégier certaines notions, ainsi qu'un choix d'œuvres. Pour les élèves du cycle 3, ce choix peut s'opérer indépendamment de la chronologie.

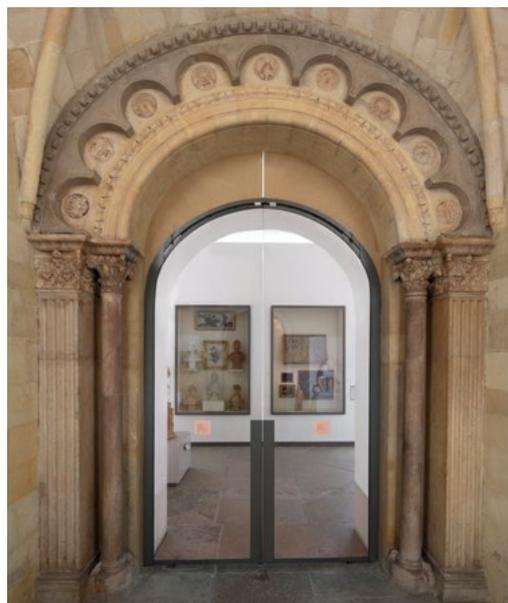
Cycle 3 : durée 1h

**Cycle 4 / lycée / enseignement supérieur :
durée conseillée 1h30**

I. LA SCULPTURE MÉDIÉVALE, DE L'ART ROMAN À L'ART GOTHIQUE

Le Moyen Âge occidental est généralement situé entre la chute de l'Empire romain d'Occident (476) et la fin du xv^e siècle, entre la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453 et la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb en 1492. Cette ère de mille ans connaît de profondes mutations sociales et religieuses en Occident, comme en Orient, marquées par le développement de la féodalité et des monothéismes – principalement le christianisme en ce qui concerne l'Europe. Dans le domaine des arts visuels, l'Église constitue le principal commanditaire, comme en témoignent les importantes collections d'art médiéval du musée. Durant des siècles, le clergé stimule l'imaginaire des architectes, sculpteurs, orfèvres ou verriers engagés dans la construction d'églises, de cathédrales ou d'abbayes, mais aussi dans la fabrication des objets du culte. Au cours de la période romane* (x^e-xii^e siècle), l'architecture offre un support privilégié à de vastes programmes de sculpture, véritables bibles de pierre : les thèmes les plus fréquents destinés à l'ornementation des tympans sont le Christ en majesté, entouré du tétramorphe* – symbole des quatre évangélistes –, ou le Jugement dernier. Les chapiteaux, aux surfaces moins adaptées aux narrations, encouragent une ornementation végétale et un bestiaire prolifique. Les formes de la statuaire romane sont souvent ramassées et marquées par un hiératisme encore byzantin, à l'image de la *Vierge en majesté* (xii^e siècle) [ill.2], cette dernière illustrant également la polychromie de l'architecture et de la sculpture médiévale. Se développant dans un premier temps comme un simple ornement de l'architecture (frise, bas-relief), la sculpture médiévale s'individualise progressivement jusqu'à renouer avec la ronde-bosse* à l'époque gothique (fin xi^e-xv^e siècle). La forme gothique* tend vers un certain allongement et une recherche de naturalisme puisant à la source des modèles antiques, qu'il s'agisse du traitement plus fluide des draperies ou de la pose des personnages marquée par un *contrapposto**, comme en témoigne la *Vierge à l'Enfant* en albâtre du musée [ill.3], caractéristique du style courtois* développé par les imagiers parisiens du milieu du xiv^e siècle.

Lyon conserve plusieurs édifices majeurs qui gardent témoignage de la sculpture et de l'ornement de l'époque médiévale. En bord de Saône et en amont de la ville, l'abbaye de l'île Barbe, considérée comme le plus ancien bâtiment conventuel de Lyon et de Gaule est attestée dès le début du v^e siècle. La basilique d'Ainay (fin du xi^e siècle), plus centrale, est un parfait exemple de l'architecture



Porche et narthex de l'ancienne église Saint-Pierre, musée des Beaux-Arts de Lyon
Image © Lyon MBA - Photo Martial Couderette

romane avec ses chapiteaux historiés et le réemploi de colonnes romaines. Enfin, l'abbaye Saint-Pierre-les-Nonnains, aujourd'hui musée des Beaux-Arts, fondée au vii^e siècle, comporte encore des éléments d'architecture du xii^e siècle dans l'ancienne église Saint-Pierre, connue aujourd'hui sous la dénomination de « chapelle ». Le portail roman extérieur, avec des chapiteaux habités d'animaux aux oreilles pointues, est plus sobre que celui du narthex*, à double arcature, et aux chapiteaux ornés d'anges musiciens et de têtes de dragons.



Ambon* Abbaye de l'île Barbe, IX^e siècle

L'abbaye de l'île Barbe, saccagée au cours du VIII^e siècle, est reconstruite au début du IX^e siècle, à l'initiative de l'évêque de Lyon, Leidrade. Provenant de ce lieu, ce devant d'ambon*, datant de la reconstruction, présente un décor en méplat* réalisé en taille d'épargne* typique du style carolingien* : une torsade de rubans à trois brins crée un quadrillage dans lequel prennent place des décors de quatre-feuilles* liés au carré, ou bien d'un paon picorant une grappe de raisin, au plumage rehaussé de gravure. Ces éléments sont chargés de symboles : le paon évoque le Christ, car sa chair avait la réputation de ne pas s'altérer, les plumes de l'oiseau, relevées telles une roue, illustrent le mouvement des astres dans l'univers, le raisin évoque le sang des martyrs, et enfin les entrelacs* torsadés, qui n'ont ni début ni fin, symbolisent l'infini de Dieu.



1. **Devant d'ambon**, Abbaye de l'île Barbe, IX^e siècle
Marbre de Carrare, 64 x 56 x 12 cm, Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

2. **Vierge en majesté**, Auvergne, seconde moitié du XII^e siècle

Bois polychrome et
appliques métalliques,
71 x 31 x 30 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



Vierge en majesté, seconde moitié du XII^e siècle

Cette sculpture provenant de Saint-Flour, dans le Cantal, est typique de l'art roman auvergnat. La Vierge Marie, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus sur les genoux. Sa position hiératique fait référence au concile d'Éphèse de 431, au cours duquel elle a été nommée du terme grec *Théotokos* « Mère de Dieu ». Elle est vêtue d'une tunique rouge à l'antique, et d'un manteau bleu qui lui recouvre la tête et forme un voile. Ces couleurs répondent au code de représentation de Marie instauré à partir du XI^e siècle. Les plis des tissus réguliers et symétriques, n'ont rien de naturel et renforcent l'aspect austère de l'œuvre. Des bandes de cuivre dorées à l'or fin, incrustées de cabochons colorés, soulignent l'encolure et descendent le long des manches ; elles se poursuivent aussi sur le trône. La Vierge présente sur le front et sur la poitrine des cavités à reliques, la seconde contient encore des fils de soie du XVII^e siècle dont on ignore la provenance. Elle maintient avec ses mains l'Enfant, adulte en miniature, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu drapé sur l'épaulé. Les jambes de l'Enfant sont légèrement désaxées vers la gauche, ce qui donne une sensation de mouvement à son corps, qui demeure néanmoins très frontal dans la partie supérieure ; ses bras ont en grande partie disparu, mais il esquisse un geste de bénédiction de la main droite. La stylisation et la simplification des traits de ces deux personnages sont caractéristiques de l'art roman, art plus symbolique que réaliste. L'origine de ce type de sculpture reliquaire* figurative remonte au X^e siècle, lorsque l'évêque Étienne II de Clermont, personnalité majeure en Auvergne, aurait reçu de Terre Sainte une mèche de cheveux de Marie.



Vierge à l'Enfant, milieu du XIV^e siècle

La Vierge, gracieusement déhanchée, porte son enfant sur le côté gauche. Le sommet de sa tête est aplani pour recevoir une couronne aujourd'hui disparue. L'extrême finesse des traits du visage, aux yeux fendus en amande et à la bouche fine, font écho à la sculpture monumentale contemporaine (voir [l'Ange au sourire](#) de la cathédrale de Reims). Le drapé du manteau à l'antique de la Vierge est disposé en grands plis successifs, formant de profonds creux. Elle tient un bouquet de fleurs, tandis que l'enfant joue avec la broche de sa mère, tout en tenant un oiseau dans l'autre main, illustrant un épisode de l'Évangile apocryphe* de Thomas l'Israélite. Selon cette source, non fondée mais riche en imaginaire pour les artistes, Jésus enfant aurait façonné des oiseaux en terre auxquels il aurait donné la vie par son souffle. L'un d'eux lui aurait piqué le doigt, anticipation symbolique du sang versé pendant la Passion. L'attitude enfantine mais aussi la jeunesse maternelle témoignent des tentations naturalistes de cet art dit courtois, caractéristique de la fin de la période gothique.



3. Vierge à l'Enfant,
Île-de-France, milieu
du XIV^e siècle
Albâtre rehaussé de
dorure, 91 x 35 x 22 cm
(Socle du XVI^e siècle,
rapporté)
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ À partir du portail de l'abbaye Saint-Pierre-les-Nonnains et d'une observation de la base des colonnes, des chapiteaux et du tympan, repérer le lien existant entre architecture et sculpture à l'époque romane. Montrer d'autres exemples (ex. Moissac).
- ◆ Crayon en main : en stylisant et en simplifiant, demander aux élèves d'intégrer une figure de leur choix dans un chapiteau, à la manière des artistes romans.
- ◆ Découvrir les églises et édifices lyonnais permettant d'appréhender les styles romans et gothiques.
- ◆ Aborder la question de la couleur, disparue de la plupart des œuvres. Faire des recherches sur les pigments disponibles à l'époque et les couleurs privilégiées par les artistes. Avec ces informations, sur des photocopies en noir et blanc de sculptures romanes, faire des propositions de mise en couleur.
- ◆ Comparer la *Vierge de majesté* et la *Vierge à l'Enfant* :
 - Noter la présence des mêmes personnages représentés à deux siècles d'écart.
 - Repérer les différences (pose, traitement des vêtements, proportions des corps, expressions des visages, etc.) et caractériser l'art roman et l'art gothique.
- ◆ À partir de l'Ambon et de la *Vierge de majesté*, rappeler la fonction liturgique de nombreuses œuvres produites au Moyen Âge. Rappeler que ces œuvres sont des commandes d'Église.
- ◆ Selon vous, quels sentiments les artistes de l'ère romane cherchent-ils à susciter ? Prendre en compte les thèmes récurrents (Jugement dernier, Christ en majesté, bestiaire, etc.) et le style.

2. LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE EN EUROPE, UN RENOUVEAU DE L'IDÉAL ANTIQUE

Période d'essor intellectuel et commercial sans précédent, la Renaissance se caractérise par une production artistique novatrice cherchant à renouer avec l'idéal de l'humanisme antique. Ce phénomène se développe dès le début du Quattrocento*, d'abord en Italie, soutenu par de puissants mécènes tels que les Médicis à Florence ou les Sforza à Milan, puis gagne l'ensemble de l'Europe entre le xv^e et le xvi^e siècle. Dans le domaine de la sculpture, Florence est incontestablement le foyer le plus novateur à travers la production d'artistes tels que Lorenzo Ghiberti (1378-1455) ou Donatello (1386-1466) – considéré comme le nouveau Praxitèle, célèbre sculpteur grec du iv^e siècle avant J.-C. –, Luca della Robbia (1400-1482), Desiderio da Settignano (avant 1430-1464). Pour la génération suivante, les recherches formelles de Michel-Ange (1475-1564), archétype de l'artiste de la Renaissance, à la fois architecte, peintre et sculpteur, ouvriront la voie au maniérisme* européen. Marqués par l'héritage de la pensée et des œuvres antiques, ces sculpteurs renouvellent les sources d'inspiration. Ainsi,

aux côtés des sujets religieux, ils s'emparent de nouveaux thèmes tels que le nu et la mythologie. Leurs réalisations attestent d'un souci de vraisemblance, fruit d'une observation approfondie du réel. Enfin, les figures religieuses, désormais humanisées, et l'essor de l'art du portrait attestent de l'influence de l'humanisme. Par la circulation des œuvres, des artistes et des modèles gravés en lien avec l'essor de l'imprimerie, ces nouvelles normes artistiques se diffusent rapidement en France, aux Pays-Bas, en Allemagne, ou encore en Espagne et au Portugal.

La Renaissance couvrant deux siècles, on distingue la première Renaissance et la Renaissance classique du Quattrocento de la Renaissance maniériste du Cinquecento*. Les sculptures du musée des Beaux-Arts de Lyon concernent presque exclusivement le Quattrocento : elles furent, pour l'essentiel, acquises dans des salles de vente en France et en Italie autour de 1900.



Buste de saint Jean-Baptiste jeune, vers 1455

Dernier prophète de l'Ancien Testament, Jean-Baptiste est le fils d'Élisabeth, cousine de Marie, mère de Jésus. Retiré dans le désert de Galilée, il prêchait la venue du Messie, seulement vêtu d'une peau de chameau, avec laquelle il est traditionnellement représenté, émacié, les cheveux longs. Ce buste en marbre, fortement inspiré des modèles antiques, le présente de manière atypique, tel un noble adolescent d'une quinzaine d'années. Le traitement réaliste du visage, les mèches de la chevelure, les deux agrafes ornées de cabochons qui retiennent la toison constituent autant de références à l'art antique. Les deux rides formées entre les sourcils ou bien encore les lèvres serrées, font de cette œuvre, comme un portrait romain, un

portrait individualisé ; Mino fit probablement le portrait d'un jeune garçon de bonne famille en saint Jean-Baptiste, le saint patron de Florence. Sur la base de la sculpture, l'inscription « OPUS MINI » (œuvre de Mino) se distingue : cette signature témoigne de la volonté du sculpteur d'être reconnu comme un artiste à part entière. Formé à Florence, auprès de da Settignano et d'Antonio Rossellino, Mino da Fiesole a exercé son art à Rome et à Naples avant de revenir s'établir dans la cité florentine où les sculptures de son aîné Donatello n'ont pas manqué d'influencer son travail.



4. Mino da Fiesole (1429-1484),
Buste de saint Jean-Baptiste jeune, vers 1455

Buste, marbre 67 x 57 x 28 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Vierge à l'Enfant, vers 1500



5. Andrea della Robbia (1435-1525) (Atelier de)
Vierge à l'Enfant, vers 1500

Bas-relief en terre-cuite émaillée, 68 x 54 x 13 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Issu d'une prestigieuse dynastie de sculpteurs installés à Florence, Andrea della Robbia, s'est spécialisé dans la technique de la terre émaillée*, apprise auprès de son oncle, Luca della Robbia fondateur de l'atelier du même nom. Pratiquée à la Renaissance, la majolique* appliquée à la sculpture permettait de réaliser des œuvres destinées à décorer façades et intérieurs de monuments. Si cette Vierge à l'Enfant relève de cette technique, elle présente cependant la caractéristique de ne pas être totalement émaillée. En effet, les chairs des figures ainsi que l'oiseau tenu par Jésus, n'ont pas été recouverts d'émail, ce qui laisse visible la couleur de la terre utilisée pour façonner l'œuvre. Quant à la représentation, si la nudité de l'Enfant rappelle l'incarnation du Christ, elle témoigne aussi de l'influence de l'Antiquité que confirme également le *contrapposto** de la figure. Les proportions justes du corps attestent d'une observation du réel, tandis que l'humanisme s'exprime au travers de Marie serrant tendrement son fils.



Médailion de Galeazzo Maria Sforza, fin du xv^e siècle

Ce médaillon en marbre traité en méplat, probablement destiné à orner le mur d'un palais, présente un buste masculin, de profil, tourné vers la droite, reprenant en cela la formule issue des monnaies antiques, remise en vogue par Pisanello (1395-1455), au cours de la première moitié du xv^e siècle. Traité sans complaisance, avec un certain naturalisme, le visage atteste de l'éclosion de l'art du portrait, sous l'influence de l'humanisme. C'est grâce à un teston*, une pièce de monnaie, (visible dans le médaillier à côté) dont le buste reprend le moindre détail, que l'identité de Galeazzo Maria Sforza, le frère de Ludovic le More, a été confirmée. Appartenant à la famille régnant alors sur le duché de Milan, le statut social du modèle est souligné par les détails de sa tenue telle que la chaîne portée sur une cuirasse. Un second médaillon, représentant Gian Galeazzo Sforza, le fils de Galeazzo Maria Sforza est exposé à côté.



6. Médailion de Galeazzo Maria Sforza
(1444-1476), duc de Milan, fin du xv^e siècle

Bas-relief en marbre, 53 x 0,6 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



7. *Buste de femme en médaillon*, France, 1532

Haut-relief, calcaire, 60 x 56,5 x 24,5 cm
Image © Lyon MBA - photo Alain Basset



Buste de femme en médaillon, 1532

Le motif du buste en fort relief émergeant d'un fond circulaire, constitue l'un des éléments les plus courants du langage architectural de la Renaissance française. Celui-ci provient d'une maison de Vienne (Isère), où il devait sans doute figurer en partie haute, ce qui expliquerait l'effet de perspective appliqué à cette figure féminine dénudée, émergeant d'une draperie. La pose alanguie du modèle, son visage aux lèvres entrouvertes créent une image d'une troublante beauté. Parée d'un collier présentant un pendentif portant la date de 1532, la jeune femme est coiffée d'une élégante toque à plume, ses cheveux ondulés sont retenus par une résille; elle porte sur le front une ferrière, ruban ou chaîne agrémentée d'un joyau, ici en forme de cœur. Les formes doucement arrondies de ses épaules et de son visage, et le cou gracile et incliné s'harmonisent gracieusement avec la forme circulaire du médaillon, et font écho aux poèmes galants de la Renaissance, qui célèbrent l'amour et la beauté féminine, à l'instar de ceux de Pierre de Ronsard, de Maurice Scève et de Louise Labbé. Taillée dans un calcaire blond, l'œuvre que l'on pourrait être tenté de rattacher aux grands chantiers de la Loire, représente l'un des exemples les plus achevés de l'art des sculpteurs français du XVI^e siècle.

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

◆ À partir des œuvres citées repérer :

- Le naturalisme caractéristique de l'époque de la Renaissance. Faire des liens avec la pensée humaniste.
- L'influence du modèle antique (nudité, pose avec contrapposto,

naturalisme, proportions, expression, recours à la forme circulaire, etc.)

◆ À partir du *Médaillon de Galeazzo Maria Sforza* et du *Buste de femme en médaillon*, remarquer l'effet de perspective perceptible sur ces deux œuvres

◆ Faire observer aux élèves la porosité entre les arts : le médaillon de Galeazzo Maria Sforza a pour source une pièce de monnaie, l'œuvre de Della Robbia utilise une technique de céramique, et dans la même salle, des figures en bas-relief

représentant la Vierge à l'Enfant sont des peintures en relief ou des sculptures peintes.

◆ Faire des liens avec la collection de peinture (sources d'inspiration, thèmes, styles).

3. LA SCULPTURE AU GRAND SIÈCLE, UN ART AU SERVICE DE LA CONTRE-RÉFORME ET DE L'ABSOLUTISME ROYAL

Tout au long du XVII^e siècle, la sculpture entretient un dialogue privilégié avec l'ensemble des arts visuels, particulièrement l'architecture et la peinture, participant à la création d'un art total, véritable construction parlante au service des pouvoirs politiques et religieux. De Rome à Versailles, les programmes sculptés deviennent ainsi la composante majeure d'un système décoratif plus vaste transformant l'espace architectural et l'espace urbain en une scénographie dynamique privilégiant le mouvement à la stabilité. Le développement du baroque romain autour des aménagements du **Bernin** (1598-1680) et de **Francesco Borromini** (1599-1667) sous les pontificats d'Urbain VIII, d'Innocent X et d'Alexandre VII influence progressivement la production européenne, comme en témoignent à Lyon, les hauts-reliefs modelés par Simon Guillaume (actif entre 1671 et 1708) aux murs du réfectoire de l'ancienne abbaye royale des Dames de Saint-Pierre (1684-1685) [ill.9]. À la suite des directives du Concile de Trente* (1545-1563), encourageant le culte des « saintes images », l'Église de la Contre-Réforme met à contribution les sculpteurs pour forger des images religieuses accessibles au plus grand nombre, qui frappent le cœur par leur théâtralité et stimulent l'esprit par leur visée rhétorique. Dans le domaine civil, les fastueux aménagements des places royales, projetés en France sous la régence de Marie de Médicis (1610-1614) jusqu'au règne de Louis XIV (1643-1715), intègrent d'imposants monuments équestres à la gloire du souverain, confirmant le caractère absolutiste de la monarchie. De même, la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648) témoigne de la volonté du pouvoir de réguler la production artistique et d'imposer un « goût français » dont les aménagements



8. Jacques Mimerel (1614-1675), *Portrait de Camille de Neuville de Villeroy*, 1658
Buste, marbre, 59 x 39,5 x 24 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

du château de Versailles constituent à la fin du siècle l'aboutissement le plus éloquent. Le développement du portrait sculpté sur le modèle des types romains du Bernin, participe également à l'affirmation du pouvoir, comme l'illustrent les effigies royales d'Antoine Coysevox (1640-1720) ou encore, le buste de Camille de Neuville de Villeroy, archevêque comte de Lyon, sculpté par Jacques Mimerel (1614-1675) en 1658 [ill.8].



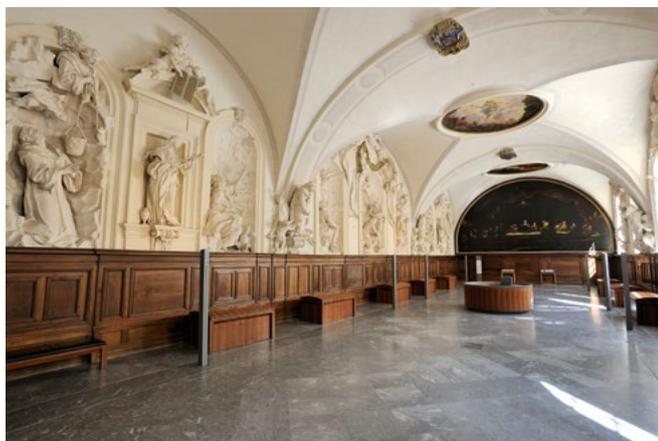
Décor du réfectoire de l'abbaye des Dames de Saint-Pierre, 1684-1687.
Mur nord : Le Baptême du Christ, Saint Pierre et La Nativité, et Saint Antoine, sainte Marguerite et saint Ennemond ; mur sud : La Tempérance entourée de la Patience et de la Domination des passions

Initiée à partir des années 1650, la reconstruction de l'abbaye médiévale de Saint-Pierre-les Nonains, constitue le chantier le plus important à Lyon – avec celui contemporain de l'hôtel de ville – sous le règne de Louis XIV et l'une des manifestations les plus significatives de l'art de la Contre-Réforme en France. De retour de Rome, le peintre Thomas Blanchet (1614-1689) conçoit

l'entier aménagement de l'abbaye, en étroite collaboration avec l'abbesse Antoinette de Chaulnes, entre 1680 et 1687. Seuls témoins de cet ambitieux panégyrique, aux côtés des décors de l'escalier d'honneur, les sculptures du réfectoire sont réalisées par Simon Guillaume et les peintures par Louis Cretey (vers 1635-après 1702), deux artistes formés à Rome. Blanchet imagine un parti

décoratif éminemment romain dans lequel se décèle l'influence de la théâtralité baroque* du Bernin. Le mur nord alterne une série de sept niches monumentales développant un programme iconographique complexe illustrant les saints protecteurs de la ville, de l'abbaye, mais aussi de l'abbesse. Cette dernière associe habilement son abbatiat à l'action vertueuse des saintes Marie-Madeleine, Marguerite, Catherine d'Alexandrie et Barbe, figurées grandeur nature dans quatre niches rectangulaires, couronnées de frontons surmontés des bustes de femmes fortes de l'Ancien Testament, Esther, Judith, Déborah et la Mère des Macchabées. À chaque

retombée des arcs-doubleaux séparant les compartiments des voûtes, est placé un groupe de trois figures allégoriques inspirées de l'*Iconologia* de Cesare Ripa, célèbre traité d'iconographie (1593). Modelées en stuc et privilégiant le mouvement des corps et des drapés, les sculptures alternent figures en ronde-bosse* et en haut et bas-reliefs, créant un mur d'images à la rhétorique puissante, véritable greffe italienne, inédite dans la France du Grand Siècle. Ce décor et celui du château de Versailles furent réalisés en même temps, autour de 1680, par deux artistes ayant appris en Italie l'art de concevoir des œuvres d'art total.



9.



10.



11.



12.

Simon Guillaume (actif à Lyon entre 1671 et 1708)

9. Décor du réfectoire de l'abbaye des Dames de Saint-Pierre (mur nord), 1684-1687, stuc

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

10. Le Baptême du Christ, Saint-Pierre et La Nativité (détail du mur nord), 1684-1687, stuc

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

11. Saint Antoine, sainte Marguerite et saint Ennemond (de g. à d.). (détail du mur nord)

Image © Lyon MBA - photo Alain Basset

12. La Tempérance entourée de la Patience et de la Domination des passions (détail du mur sud), 1684-1687, stuc

Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Milon de Crotone, bronze du XIX^e siècle, d'après une œuvre du XVII^e siècle

Réduction tardive du célèbre marbre réalisé entre 1671 et 1682 par Pierre Puget (1620-1694), ce bronze illustre l'extraordinaire postérité de cette sculpture aujourd'hui conservée au musée du Louvre et considérée comme l'un des jalons les plus significatifs du baroque européen. Commandée par Colbert à destination du château de Versailles, l'œuvre représente l'athlète grec Milon de Crotone plusieurs fois vainqueur aux Jeux olympiques et pythiques au VI^e siècle avant J.-C. Vieillissant, il voulut une dernière fois tester sa force en fendant un tronc d'arbre entrouvert duquel sa main resta prisonnière le condamnant à se faire dévorer par des loups. Puget remplace habilement ces derniers par un lion, animal plus noble et plus propice à la destination royale de sa sculpture. Jamais traité jusqu'alors, le thème constitue une allégorie de la Force vaincue par le Temps, mais se veut aussi une méditation sur l'orgueil de l'homme, Milon étant victime de sa vanité qui refuse la faiblesse de son âge. À la fois sculpteur, peintre et architecte, Puget s'est formé à Rome, puis à Gênes, deux des principaux centres du baroque européen. Autorisé à tailler un bloc de marbre de Carrare resté inutilisé dans le port de Toulon, il crée une composition d'une rare véhémence et d'une forte théâtralité, sans contrainte imposée tant en ce qui concerne le sujet que le format. Installée dans les jardins du château de Versailles en 1683, l'œuvre est unanimement louée comme l'une des expressions les plus abouties de la douleur, réinterprétant le célèbre Laocoon des collections vaticanes que Puget avait pu étudier à Rome (I^{er} siècle av. J.-C., Vatican, musée Pio-Clementino). La complexité de la composition est tout aussi remarquable : au centre, le marbre est percé de deux grands jours qui dégagent la silhouette de l'athlète. Cet évidement de la base, rare en sculpture, celle-ci privilégiant le plein plutôt que le vide, constitue en soi un exploit technique.



13. Louis Desprez (1799-1870)
Milon de Crotone, d'après Pierre Puget (1620-1694), 1834

Ronde-bosse, bronze, 97 x 61 x 37 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Faire le lien avec le tableau de Rubens *Saint Dominique et saint François préservant le monde de la colère du Christ* (vers 1618-1620) dans la collection de peinture : observer la théâtralité, les changements d'échelle, les expressions, etc.
- ◆ Crayon en main, dans le réfectoire ou avec des illustrations, dégager rapidement les grandes lignes des silhouettes des statues et des cadres dans lesquels elles s'inscrivent pour mieux comprendre la dynamique de l'art baroque : les lignes des statues suivent-elles celles de l'architecture ? S'inscrivent-elles dans le cadre ou débordent-elles ?

4. LA SCULPTURE AU SIÈCLE DES LUMIÈRES, DU ROCOCO AU NÉOCLASSICISME

De l'Europe à l'Amérique latine, la sculpture occidentale des deux premiers tiers du XVIII^e siècle se caractérise par une outrance décorative qualifiée généralement de « rococo ». À l'image de la forme baroque, les frontières entre l'ornement et la figure restent indécises, l'écriture rococo se distinguant par un déchaînement de fantaisie qui encourage les ruptures de symétrie et les effets de surprise. Ce goût se développe d'abord en France sous la Régence (1715-1723) avant de culminer sous le règne de Louis XV (1723-1774); on parle alors de style Régence ou de style rocaille, la fantaisie des lignes chantournées rappelant les volutes des coquillages, comme l'illustre le *Neptune* (1767) d'Augustin Pajou (1730-1809) [ill.19], ou encore, dans le domaine des arts décoratifs, certains cadres des salles de peintures du XVIII^e siècle du musée. Le phénomène correspond à l'évolution des goûts d'une société qui, au sortir de la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714) et de la contention morale du XVII^e siècle, se laisse aller à un plaisir de vivre générateur d'un art raffiné, exubérant et allègre, en réaction à la rigueur et à la pompe du règne de Louis XIV. À compter de 1745, l'influence grandissante de la marquise de Pompadour sur la production artistique contemporaine impose progressivement cette esthétique à la cour. Ce parti pris décoratif fait cependant l'objet de vives critiques, il est notamment considéré par certains Encyclopédistes comme une dégénérescence de la forme, car privilégiant l'effet plutôt que la lisibilité.

Parmi d'autres, Diderot appelle ainsi de ses vœux à renouer avec un art édifiant et vertueux à travers le retour à la forme classique. L'écho considérable que connaissent les fouilles d'Herculanum (à partir de 1738) et de Pompéi (à partir de 1748) encourage, d'abord en Italie, puis dans toute l'Europe, l'épanouissement du néoclassicisme, théorisé par l'archéologue et philosophe allemand Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Les effets décoratifs du rococo sont progressivement délaissés, la forme s'épure pour renouer avec le « beau idéal » de la statuaire grecque du siècle de Périclès. Exaltant une mythologie galante, le groupe de *Persée et Andromède* (1791) de Joseph Chinard (1756-1813) [ill.20], comme celui des *Trois Grâces* (1810) d'Antonio Canova (1757-1822) [ill.16], illustrent ce retour au « Grand Goût ». Dans le domaine du portrait sculpté, le XVIII^e siècle exalte l'individu, non plus seulement dans sa fonction au sein de la société, mais dans sa personnalité profonde, avec sa psychologie singulière et son authenticité physique. Contrairement au siècle précédent les bustes ne sont ainsi plus des œuvres d'apparat, mais des instantanés saisissants, comme en témoigne l'importante collection de portraits sculptés du musée, parmi lesquels le *Jeune garçon au turban* (1759) de Louis-Claude Joseph Vassé (1716-1772) [ill.14], le *Portrait d'une fillette* (vers 1791) de Jean-Antoine Houdon (1741-1828) [ill.18], ou encore, celui de *Juliette Récamier* (1805-1806) par Joseph Chinard [ill.15].



14. Louis-Claude Joseph Vassé (1716-1772), *Jeune garçon au turban*, 1759

Buste, marbre, 5 x 26 x 21 cm, Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



15. Joseph Chinard (1756-1813), *Juliette Récamier*, 1805-1806

Buste, marbre, 80 x 42,5 x 30,5 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



16. Antonio Canova (1757-1822), *Les Trois Grâces*, 1810

Ronde-bosse, terre cuite, 43 x 24,3 x 17 cm,
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Louis XV à l'âge de neuf ans, 1719

Né à Lyon, Antoine Coysevox est l'un des principaux sculpteurs du règne de Louis XIV et de la Régence. En 1716 et 1717, il sculpte quatre bustes du jeune Louis XV à des âges différents, à destination de personnages de la cour ; puis un cinquième en 1719, un an avant sa mort. Le buste du musée correspond à la première maquette, modelée en terre puis cuite, de ce dernier buste en marbre aujourd'hui conservé à Versailles. Une seconde maquette en terre cuite légèrement plus grande appartient au musée du Louvre. Ces trois œuvres permettent de documenter les étapes de la création de l'œuvre ultime de Coysevox. Le buste du jeune monarque est caractéristique du style alors en vogue à la cour, soucieux de l'ampleur et de la majesté, mais aussi d'un certain dynamisme par le détournement du visage vers sa droite. Attaché à donner une ressemblance au visage enfantin, Coysevox a particulièrement soigné les détails : la longue chevelure bouclée, le grand drapé du manteau qui remonte sur l'épaule en une sorte de nœud, le pourpoint frappé de la croix de l'Ordre du Saint-Esprit, négligemment boutonné pour laisser voir la cravate en dentelle. De même, l'expression du visage est animée par un léger creusement de la pupille qui confère à ce portrait toute la vivacité d'esprit qui sied à l'effigie d'un enfant royal. Si le portrait sculpté d'enfant se développe à partir des années 1750, en lien avec l'essor des publications éducatives, cette effigie royale constitue une exception notable en ce début de XVIII^e siècle.



17. Antoine Coysevox (1640-1720)
Louis XV à l'âge de neuf ans, 1719

Buste, terre cuite, 56,5 x 44 x 21 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

18. Jean-Antoine Houdon (1741-1828)
Portrait d'une fillette, vers 1790

Buste, plâtre, 59 x 34 x 21 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Portrait d'une fillette, vers 1790

Les bustes d'enfant, très rares au XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e, deviennent de plus en plus nombreux à partir des années 1750-1760. Ce phénomène traduit un changement de mentalité à l'égard du jeune âge, que reflète la publication d'*Émile* ou *De l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau en 1762. Il s'explique aussi par l'extension du portrait sculpté à de plus larges couches de la société, ainsi que par le développement des « têtes d'études », habituellement des portraits pris sur le vif. S'ils sont de véritables portraits, ces bustes ont pour la plupart perdu leur identité, les œuvres n'étant citées dans les livrets du Salon que de manière générique en tant que « tête d'enfant », à l'image du *Portrait d'une fillette* de Houdon, ou encore, du buste de *Jeune garçon au turban* (1759) de Louis-Claude Joseph Vassé (1716-1772), figurant vraisemblablement

le fils unique du sculpteur. Houdon a très tôt manifesté son intérêt pour les portraits d'enfant, dès sa période de formation en Italie. Son buste de fillette illustre sa capacité à transcrire la fraîcheur et l'innocence de l'enfance sans sentimentalisme, et à lui donner une véritable personnalité. Le modèle est représenté torse nu, un fin bandeau retient son abondante et fine chevelure coiffée « en cheveux ». Elle a encore les rondeurs de la petite enfance, bien que son âge probable, une douzaine d'années, permette d'illustrer le passage de l'enfance à l'adolescence, particulièrement cher à la culture du XVIII^e siècle, comme l'illustre le succès retentissant du

roman *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1788), ou encore, les peintures de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Dans un souci de réalisme, Houdon a particulièrement soigné le traitement des yeux, l'iris est profondément creusé et l'ombre qui en résulte lui imprime un regard sombre et réfléchi. Le sculpteur laisse au bord de la pupille un petit élément en relief pour capter la lumière, ce qui accroît encore la vivacité du regard. Il existe une version en marbre de ce buste signée et datée de 1791 (Canberra, National Gallery of Australia), l'exemplaire de Lyon est un moulage comme l'indique la couture* latérale au niveau des épaules.



Neptune, 1767

Ce marbre spectaculaire illustre le goût au XVIII^e siècle pour les sculptures en marbre raffinées dites « de cabinet », des œuvres de moyennes dimensions et particulièrement virtuoses. Dans une composition audacieuse, Pajou représente le dieu de la mer dans une posture fière et noble, saisissant son trident d'une expression courroucée. Les muscles tendus et le corps raidi dans une périlleuse torsion, renforcée par le mouvement tournoyant de la draperie qui l'enveloppe, sont d'une fougue toute baroque. Il est porté sur une conque et appuyé sur la proue d'un vaisseau ornée d'une tête de loup. Tout en privilégiant la vision de face, le sculpteur invite le spectateur à tourner autour de l'œuvre : la position latérale de la proue, mais aussi le traitement virtuose du rendu des matières à l'arrière du personnage (bois, roche, écume de mer, etc.), offrent à l'amateur une multiplicité de points de vue. Le sujet représenté est inspiré de *L'Énéide* de Virgile : Neptune irrité s'apprête à châtier les vents déchaînés contre Énée sur l'ordre de Junon. Signée et datée 1767, la statue provient de l'une des collections les plus importantes du XVIII^e siècle, celle du duc Étienne-François de Choiseul, ambassadeur près le Saint-Siège, avec lequel Pajou s'était lié d'amitié alors qu'il était lui-même pensionnaire à l'Académie de France à Rome.



19. Augustin Pajou (1730-1809) Neptune, 1767

Ronde-bosse, marbre, 78 x 38 x 41 cm,
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Persée et Andromède, 1791

Actif entre Lyon, Rome et Paris, de la fin de l'Ancien Régime au Premier Empire, Joseph Chinard s'impose comme l'un des principaux interprètes de la sculpture néoclassique. Alors qu'il réside à Rome depuis deux ans, il remporte, en 1786, le prestigieux prix Balestra de l'Académie de Saint-Luc, destiné à soutenir les jeunes sculpteurs installés dans la Ville éternelle, avec un groupe figurant *Persée délivrant Andromède* (terre cuite, Rome, Académie de Saint-Luc). Lors d'un second séjour à Rome, il obtient l'autorisation des membres de l'Académie d'exécuter des répliques de sa sculpture, comme en témoigne la version en terre cuite du musée, qu'il modèle pour lui-même en 1791, ou encore, celle en marbre, restée inachevée, taillée pour l'intendant de Lyon Antoine Jean Terray, guillotiné en 1794, également présentée dans la chapelle du musée. Chef d'œuvre de l'artiste, l'œuvre témoigne avant tout du retour à l'antique opéré dans les arts visuels dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Dès son premier séjour à Rome, Chinard s'est attaché à proposer une imitation des sculptures de l'Antiquité gréco-romaine, d'abord par l'exercice de la copie, à l'instar de celle du célèbre *Laocoon* (I^{er} siècle av. J.-C., Vatican, musée Pio-Clementino) – exposée dans la même salle –, puis par une production personnelle, témoignant d'une parfaite assimilation de l'idéal antique. Chinard se distingue par une grande virtuosité technique, particulièrement dans l'usage de la terre, mais aussi par une grande finesse du modelé et des détails.



20. Joseph Chinard (1756-1813)

Persée et Andromède, 1791

Ronde-bosse, terre cuite, 130 x 50 x 69 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ À partir des œuvres citées, relever les différentes matières et les différentes techniques de la sculpture (modelage, taille, moulage).
- ◆ À partir du *Portrait d'une fillette* de Houdon, du *Jeune garçon au turban* de Vassé ou bien encore du *Portrait de Louis XV à l'âge de neuf ans* de Coysevox :
 - noter la sensation d'absence de pose, le naturel et le rendu psychologique de chacun des enfants représentés ;
 - observer l'importance de la thématique de l'enfant au XVIII^e siècle. Souligner cette observation en découvrant cette même thématique dans les œuvres peintes exposées en regard des sculptures. Faire des liens avec la littérature de l'époque.
- ◆ À partir du *Neptune de Pajou* et du *Persée et Andromède* de Chinard :
 - inviter les élèves à observer le lien entre le format d'une œuvre et sa destination (œuvre de cabinet, destinée à un jardin, etc.);
 - souligner l'influence de l'Antiquité ;
 - par quels moyens plastiques l'artiste invite le spectateur à tourner autour de l'œuvre pour découvrir les éléments de narration ?

5. LA SCULPTURE EN FRANCE AU XIX^E SIÈCLE, DU SALON OFFICIEL À L'ESPACE PUBLIC

I. NÉOCLASSICISME ET ROMANTISME

Au cours du XIX^e siècle, la sculpture connaît en France un développement remarquable. Cette période est en effet riche en production d'œuvres aux destinations diverses. À celles qui relèvent d'une création personnelle, se joignent les réalisations qui découlent de l'essor et de l'aménagement des villes à cette époque. Toutefois, quelle que soit leur destination, les œuvres par leur sujet, leur thème, leur style ou bien encore leur matière, témoignent de l'un des nombreux courants artistiques qui ont marqué cette période. Si les références au modèle antique classique restent prégnantes lors de la première moitié du siècle, donnant naissance à des œuvres de style néoclassique, inspirées de la mythologie gréco-romaine à l'image de *Pandore* (1819) de Jean Pierre Cortot (1787-1843) [ill.23], d'autres sculptures, en opposition, prônent de nouvelles thématiques pour lesquelles des sources d'inspiration et des expressions stylistiques inédites sont mises en œuvre. Ainsi, au lendemain du Premier Empire, avec le courant romantique, le monde intérieur de l'individu prime, la palette des sentiments s'élargit, un goût pour l'ailleurs se manifeste et un nouveau sentiment de nature apparaît. Les artistes ne cherchent plus à restituer la pureté des formes mais à traduire la vérité de l'expression, n'hésitant pas à déformer proportions et modelé. En 1833, le Salon*, l'exposition des artistes vivants organisée à Paris, consacre l'avènement d'une nouvelle génération d'artistes relevant de ce courant. Antoine Louis Barye (1795-1875), fasciné par le monde animal, y présente le plâtre modèle de sa plus grande sculpture animalière le *Lion au serpent* (1832) [ill.21] qui sera fondue en bronze, tandis qu'Antoine Étex (1808-1888) expose celui de *Caïn et sa race maudits de Dieu* (1832-1839) [ill.25]. Le Caïn de ce groupe sculpté incarne le désespoir, sentiment central pour les artistes romantiques, tout comme Chactas, le jeune Indien héros du roman *Atala* (1801) de François-René de Chateaubriand dont s'est inspiré Francisque Duret (1804-1865) pour son *Chactas en méditation sur la tombe d'Atala* (1836) [ill.22].



21.



22.

21. Antoine Louis Barye (1795-1875),

Lion au serpent, 1832

Groupe, plâtre,
135 x 178,5 x 100 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset

22. Francisque Duret (1804-1865)

Chactas en méditation sur la tombe d'Atala, 1836

Statue, bronze,
135 x 55 x 80 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



Pandore, 1819

Façonnée par Vulcain sur ordre de Jupiter afin de se venger de Prométhée qui a dérobé le feu aux dieux et l'a offert aux hommes, Pandore reçoit un don de chacune des divinités. Ainsi parée, la jeune femme est envoyée à Epiméthée, porteuse de tous les maux possibles. Représentée tenant à la main la boîte qui, une fois ouverte, va laisser s'échapper les calamités qui vont accabler l'humanité, la statue de Cortot laisse voir une figure à l'expression pensive. À demi-vêtue d'une tunique aux plis pour certains rectilignes qui lui donnent des allures de colonne antique, Pandore dévoile un corps menu et longiligne, au déhanché marqué. L'expression retenue et la beauté idéalisée, que la qualité du marbre poli vient parfaire, sont des caractéristiques de l'art néo-classique. Créée en 1819, après le séjour de l'artiste à Rome, cette sculpture a été exposée au Salon de la même année, à Paris. Elle lui a valu l'obtention d'une médaille, prélude à une carrière prometteuse que les nombreuses commandes de l'État, notamment dans le champ du décor monumental confirmeront par la suite. En effet, en 1841, Cortot signe le fronton du Palais Bourbon à Paris, siège de l'Assemblée nationale.



23. Jean-Pierre Cortot (1787- 1843) *Pandore*, 1819

Statue, marbre, 159 x 48 x 35 cm, Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



24. Jean-Jacques dit James Pradier (1792-1852) *Odalisque*, 1841

Statue, marbre, 104 x 94 x 67,5 cm

Image © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda



Odalisque, 1841

Assise sur un drapé posé à même le sol, le corps dénudé, une femme, semble surprise dans son intimité. La coiffure composée d'un turban orné de roses, ainsi que la présence d'un éventail en plumes d'autruche évoquent une odalisque. Dérivant du turc « odalik », ce terme désigne une femme de harem. Ainsi, l'œuvre rappelle-t-elle la fascination des artistes occidentaux au XIX^e siècle pour des sujets inspirés de l'Orient, un « ailleurs » souvent fantasmé, comme le révèle ce nu aux formes voluptueuses. Le sujet de l'odalisque eut les faveurs de nombreux artistes, parmi lesquels Jean-Auguste-Dominique Ingres. Exposée au Salon de 1841, à Paris, cette odalisque est l'œuvre de James Pradier, sculpteur né à Genève, qui a effectué par la suite sa carrière à Paris. La précision dans le rendu des matières, la recherche d'un art plus naturaliste qui s'éloigne progressivement du traitement austère qui prévalait en France jusque dans les années 1820, caractérisent cette statue pour laquelle l'artiste a su faire preuve d'une grande virtuosité.



Caïn et sa race maudits de Dieu, 1832-1839

Inspiré d'un sujet biblique tiré de la Genèse, ce groupe monumental est une des œuvres majeures de la sculpture romantique. Au centre de la composition pyramidale, aux lignes descendantes, figure Caïn, entouré de sa femme et de ses deux enfants dont les expressions, comme les poses expriment un sentiment d'abattement profond. À leurs pieds, expliquant la cause de leur désespoir suite à leur condamnation à l'exil par Dieu, une massue rappelle le meurtre d'Abel, à savoir le premier homicide de l'histoire de l'humanité d'après la Bible. Malgré sa source iconographique, cette sculpture, dépasse le simple cadre de la représentation religieuse, elle vise, pour Étex, à une évocation de l'universalité du désespoir humain. Ce sujet, rare en sculpture, mais plusieurs fois traité en peinture, est en vogue dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, grâce au poème de l'écrivain suisse Salomon Geßner, intitulé *La Mort d'Abel*, qui influencera également Byron et Victor Hugo.

C'est en Italie qu'Étex, qui est aussi peintre et graveur, a élaboré en 1832, le plâtre-modèle de ce groupe, aujourd'hui conservé au sein de la chapelle de la Salpêtrière à Paris. Au travers du modelé puissant donné au dos de Caïn, l'artiste témoigne de sa fascination pour Michel-Ange. Exposé à Paris, au Salon de 1833, l'œuvre connaît un succès indéniable qui vaut à l'artiste de la transposer en marbre,

en 1839. Confirmant cette reconnaissance, Étex se verra par la suite confier de nouvelles commandes de l'État, comme l'exécution des hauts reliefs *La Paix* et *La Résistance* (1833-1836) destinés, tout comme *Le Départ des volontaires* de François Rude, à orner l'Arc de triomphe à Paris.

25. Antoine Étex (1808-1888), *Caïn et sa race maudits de Dieu*, 1832-1839

Groupe, marbre, 184 x 169 x 157 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



II. RÉALISME

À partir des années 1840, ce sont les sujets de la vie quotidienne permettant d'illustrer la réalité sociale de l'époque, qui sont privilégiés. Proche des idées républicaines et socialistes de la Révolution de 1848, puis de la Seconde République, le courant réaliste s'attache en

effet aux figures du monde du travail, ouvrier et paysan, qu'il représente sans idéalisation. Parmi les artistes emblématiques de cette approche, le dessinateur, sculpteur et peintre, Honoré Daumier (1808-1879) peut être, parmi d'autres, cité.



Gabriel Prunelle, 1832 ? et Jean-Claude Fulchiron, 1833

Ces deux bustes trouvent leur origine dans la commande passée par Charles Philipon (1800-1862) de lithographies destinées à être publiées dans les journaux satiriques qu'il dirige : *Le Charivari* et *La Caricature*. En effet, entre 1832 et 1835, Daumier modèle une quarantaine de bustes-charges*, en terre crue, peints à l'huile, dont seuls trente-six



26. Honoré Daumier (1808-1879), *Gabriel Prunelle*, 1832 ?, Gabriel Prunelle (1774-1853), médecin, maire de Lyon, député de l'Isère
Buste, bronze, 13 x 14,5 x 10,5 cm
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

27. Honoré Daumier (1808-1879) Jean-Claude Fulchiron, 1833, Jean-Claude Fulchiron (1774- 1859), écrivain député du Rhône, pair de France
Buste, bronze, 16,5 x 12,5 x 11,2 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



subsistent, aujourd'hui, conservés au musée d'Orsay. À partir de 1929, ceux-ci font l'objet d'une édition posthume en bronze par le fondeur Jules Leblanc-Barbedienne, éditée jusqu'en 1952. C'est à cette série qu'appartiennent les exemplaires du musée des Beaux-Arts de Lyon. Représentant pour la plupart des parlementaires siégeant à la Chambre des députés au début de la Monarchie de Juillet, ces bustes aux traits exagérés témoignent du talent de caricaturiste de l'artiste. Un talent qui a valu à Daumier son succès en début de carrière lorsqu'il réalise, à partir des années 1830, des caricatures politiques et de mœurs.

III. AUTOUR D'AUGUSTE RODIN

Figure emblématique de la sculpture européenne à la fin du XIX^e siècle, Auguste Rodin (1840-1917) a su produire un œuvre à la fois héritier de la tradition et annonciateur de la modernité, rendant ainsi l'artiste inclassable. En effet, si les références à l'Antiquité et à Michel-Ange, les sources d'inspiration ainsi que les matériaux de transposition des œuvres (marbre, bronze) rattachent son œuvre à la tradition classique, en revanche, ses innovations plastiques ont bousculé les conventions artistiques de l'époque, d'où sa réception difficile à ses débuts. La volonté de dépasser l'imitation au profit de l'expres-

sion, l'utilisation du fragment, le procédé de l'assemblage, l'aspect inachevé de certaines sculptures et la réflexion sur les socles sont autant de caractéristiques qui ont influencé durablement ses contemporains et ses successeurs. C'est en 1903, que le musée de Lyon réalise son premier achat auprès du sculpteur. Avec d'autres œuvres achetées par la suite mais également données par l'artiste, léguées par des collectionneurs ou bien encore déposées, le musée se voit doté de la troisième collection française d'œuvres d'Auguste Rodin.

Ève, 1881

Cette figure féminine, trouve son origine dans la *Porte de l'Enfer*, première grande commande à laquelle Rodin travailla pendant les années 1880. Dans le projet initial, l'artiste se proposait de placer la statue ainsi que son pendant, représentant Adam, de part et d'autre de la *Porte*. Évoquant le récit biblique de la Genèse, Ève a été représentée consciente de sa faute: sa tête est penchée, son dos courbé, ses bras repliés sur la poitrine, dissimulant ainsi sa nudité dont elle a honte, à présent. Dans cette pose élaborée par Rodin à partir d'un modèle italien, on peut reconnaître entre autres, le souvenir de l'*Ève* chassée du paradis terrestre peinte par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine.

Au cours des séances de travail, l'artiste s'étonna de devoir reprendre chaque jour le bassin de sa figure, jusqu'au moment où il comprit que le modèle qu'il avait engagé était enceinte, le conduisant ainsi à abandonner sa sculpture. Rodin tira cependant profit de son travail pour réaliser une *Petite Ève* (1883), qui n'est pas une simple réduction de la précédente, mais un nouveau modelage. Quant à la grande *Ève*, elle dut en revanche attendre 1899 pour être exposée au public. Tout d'abord en plâtre, elle fut présentée en bronze au Salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris, à même le sol pour renforcer l'idée de proximité.



28. Auguste Rodin (1840-1917), Ève, 1881

Statue, bronze, 173 x 54 x 63,5 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



La Tentation de saint Antoine, avant 1900

Premier achat du musée de Lyon à Rodin, en 1903, cette œuvre est inspirée de la nouvelle de Gustave Flaubert : *La Tentation de saint Antoine* (1874). Le groupe présente, dans une composition à l'horizontale, deux personnages dos à dos. Dans celui voluptueusement allongé sur le saint qui se tient face contre terre et serre contre lui la croix, on reconnaît la figure de *L'Éveil* issue de la *Porte de l'Enfer*. Ainsi, cette sculpture rappelle-t-elle non seulement la pratique novatrice de Rodin qui combine, selon le principe de l'assemblage, des fragments d'œuvres déjà existantes pour en créer de nouvelles mais aussi combien la *Porte* a été pour l'artiste un important réservoir de formes. Jouant des différences du traitement du marbre, les deux figures semblent s'extraire d'un bloc simplement équarri. Si le corps de la femme est parfaitement lisse, laissant glisser la lumière, la robe de bure de l'ermite présente un aspect rugueux et laisse voir les traces des outils.



29. Auguste Rodin (1840-1917),
La Tentation de saint Antoine,
avant 1900

Groupe, marbre, 62 x 97 x 74,5 cm,
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Sphinge sur une colonne, vers 1886

Cette petite figure féminine accroupie, qui trouve son origine dans la *Porte de l'Enfer*, représenterait d'après le titre évocateur donné par l'artiste, une sphinge. Équivalent féminin du sphinx, cette créature hybride de la mythologie grecque est composée d'un corps de lion ailé, surmonté d'une tête de femme. L'écart existant entre la représentation et la source d'inspiration indiquée par le titre de l'œuvre rappelle que celui-ci est souvent donné par l'artiste *a posteriori*. C'est à l'occasion de son exposition personnelle, organisée en 1900, place de l'Alma, à Paris, en marge de l'Exposition universelle, que le sculpteur a fixé la statuette sur une colonnette cannelée révélant ainsi son attention au mode de présentation de ses œuvres. Ainsi disposée, la tête redressée, non seulement la figure de la sphinge prend l'aspect d'un animal guettant sa proie mais elle se voit surtout mise en valeur par la hauteur de la colonne.

30. Auguste Rodin (1840-1917),
Sphinge sur une colonne, vers 1886

Statuette sur une colonne,
plâtre 91 x 15 x 17 cm,
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Femme à la voilette. Impression de boulevard, 1895



Partageant avec Rodin, le goût pour la vibration des surfaces, la dissolution des volumes et manifestant aussi, tout comme lui, un vif intérêt pour le mouvement impressionniste, l'Italien Medardo Rosso (1858-1928) a trouvé dans la cire son matériau idéal comme l'atteste *Femme à la voilette. Impression de boulevard* (1893) [ill.31]. Fruit d'une vision fugitive, cet imposant bas-relief montre une figure féminine entraperçue sur un boulevard, une fraction de seconde. Du modelage nerveux de la matière, émergent le vêtement et le chapeau du personnage sommairement indiqués, tout comme le visage lissé par la suggestion de la présence d'une voilette.

**31. Medardo Rosso (1858-1928),
Femme à la voilette. Impression de boulevard, dit aussi Vers le soir. Femme à la voilette, 1895,**

1895, exemplaire réalisé en 1907.
Image © Lyon MBA - Photo Alain Franchella

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

◆ En faisant des recherches sur le site internet du musée Rodin, découvrir les procédés de fabrication utilisés par ce grand artiste.

Faire comprendre aux élèves l'importance que prit avec Rodin le modelage, au détriment de la taille.

◆ Faire un lien entre l'œuvre de Medardo Rosso et le poème *À une passante* de Charles Baudelaire. Rechercher d'autres œuvres d'art plastique évoquant la fugacité.

◆ Faire un lien entre l'œuvre de Rodin et l'aspect inachevé de la peinture impressionniste.

IV. LA SCULPTURE AU XIX^E SIÈCLE DANS L'ESPACE PUBLIC

Au cours du XIX^e siècle, la sculpture décorative connaît un essor important dont attestent les intérieurs et les façades des édifices mais également les différents lieux de l'espace public : places, jardins et fontaines. Au niveau de ces emplacements, les groupes narratifs ou allégoriques s'imposent, comme celui composé d'une figure féminine et d'un quadrige symbolisant la Garonne et ses quatre affluents, créé en 1889 par Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904). Destiné à l'origine à la Ville de Bordeaux, cet ensemble est installé depuis 1892 sur la place des Terreaux à Lyon.

Aux côtés de ces réalisations, peuvent être mentionnées les statues commémoratives à la gloire des grands hommes. En effet, suivant l'évolution politique, le privilège d'avoir une effigie en place publique n'est plus limité à la seule personne du roi. Les personnages sont choisis pour leur mérite personnel et figurés de manière à souligner leurs qualités et leurs actes, leur représentation visant à une édification morale du peuple. Dans cette démarche, des monuments dédiés à André Marie Ampère (1775-1836) [ill.32] ou à Victor Hugo (1802-1885) [ill.33], parmi bien d'autres, ont été élevés.



Victor Hugo, maquette pour un monument public à Paris, 1896-1900

C'est à Ernest Barrias que revient en 1896, la commande du monument dédié à Victor Hugo (1802-1885), destiné à orner la place du même nom à Paris. Parmi les témoignages de cet ensemble monumental, disparu en 1942, suite aux rafles de bronze décidées par le gouvernement de Vichy pour le remettre aux troupes allemandes d'occupation, subsiste le plâtre du musée des Beaux-Arts. Le poète y apparaît en ronde bosse, jeune, songeur, drapé, debout, appuyé sur le rocher de l'exil. À l'origine, complétant cette représentation, figuraient les quatre Muses inspiratrices: lyrique, épique, dramatique et satyrique, ainsi que des bas-reliefs destinés à orner la base de la statue. De ce programme coulé en bronze, seuls ces derniers ont pu être sauvés et sont aujourd'hui conservés dans différentes collections.



32. Ernest Barrias (1841-1905), Victor Hugo, 1896-1900, maquette pour un monument public à Paris
Maquette, plâtre, 118 x 59 x 58 cm, Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

33. Auguste Rodin, Victor Hugo, 1883

Buste, bronze, 52,5 x 33 x 30 cm, Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset



Victor Hugo, 1883

C'est en 1883, de février à avril, que Rodin réalise un buste de Victor Hugo alors âgé de 81 ans. Le poète ayant refusé de poser, c'est à partir de croquis, rapidement exécutés en présence du modèle, que Rodin s'est efforcé par la suite de retranscrire dans la glaise ce qu'il avait pu noter en présence de l'écrivain. Soit un travail à l'origine d'une série de bustes en marbre mais également en bronze dont fait partie celui du musée, cet exemplaire ayant été réalisé en 1927, après la mort de l'artiste, par la fonderie Alexis Rudier.

En 1889, ce portrait de 1883 servit de point de départ à un monument commandé pour le Panthéon. Au terme d'une année de travail et d'une réorientation du projet, celui-ci aboutit à une figure isolée, nue.

34. Charles Textor
(1835-1905),
Projet de monument
à Ampère, dit Ampère
en académicien, 1881

Maquette, plâtre,
53 x 31 x 44 cm,
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



 **Projet de monument à Ampère,
dit Ampère en académicien, 1881**

C'est en 1883 que Charles Textor, à la carrière lyonnaise déjà établie, remporte le concours de la statue du monument commémoratif dédié au mathématicien et physicien André-Marie Ampère. Destinée à décorer une place lyonnaise, la statue devait, selon le programme, être « debout ou assise sur piédestal et avoir les proportions d'une figure de trois mètres de haut, non comprise la plinthe [...] ». Treize candidats présentent en 1881 une maquette en plâtre au 1/5^e d'exécution. Trois d'entre eux reçoivent pour leur projet les prix décernés par le jury : le premier revient à Charles Textor, le second à Charles Marie Degeorge, le troisième à Jacques Perrin. Après quelques modifications, c'est finalement le projet du premier lauréat qui est retenu. Le 8 octobre 1888, la statue en bronze est inaugurée en présence du président Sadi Carnot. Toujours présente, place Ampère, l'œuvre montre le scientifique assis, non plus en tenue d'académicien mais en redingote, tenant une tablette à la main. Derrière lui, figurent des volumes de l'Encyclopédie, mais aucun instrument scientifique n'est plus présent.

V. SCULPTURE FUNÉRAIRE

À la même époque, la sculpture funéraire connaît un essor sans précédent. Les artistes puisent à des sources d'inspiration diverses ou bien exercent une synthèse de plusieurs traditions comme l'atteste le *Monument aux morts* du cimetière du Père-Lachaise à Paris, d'Albert Bartholomé (1848-1928).



Monument aux morts, 1895-1899

C'est en 1887, pour réaliser le tombeau de son épouse, que le peintre Albert Bartholomé se tourne vers la sculpture. Quelques années plus tard, bien qu'autodidacte, celui-ci n'hésite pas à entreprendre la réalisation du *Monument aux morts* qui lui vaudra dix ans de travail. En effet, le succès rencontré par le modèle en plâtre au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1895, conduisit l'artiste, suite à la commande de l'État et de la Ville de Paris, à la réalisation du monument en pierre, agrandi d'un tiers. Prenant place sur un édifice dont la forme rappelle les tombeaux antiques, des personnages se déploient sur deux niveaux. En haut, un couple est présenté debout, de part et d'autre d'une porte béante qui symbolise l'entrée dans la mort. À leur

droite comme à leur gauche, en frise et en haut relief, des personnages, disposés selon deux diagonales descendantes, cheminent, ployant sous le désespoir ou vaincus par les larmes. En bas, un homme, une femme et un enfant nus sont protégés dans leur sommeil éternel par une figure féminine. Également nue, celle-ci, de ses bras largement ouverts, soutient ou bien soulève la dalle du tombeau et semble incarner l'inscription présente : « Sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre, une lumière resplendit »

Se référant pour la conception de son monument aussi bien à la frise antique qu'au mastaba égyptien ou encore aux gisants de l'époque du Moyen Âge, Albert Bartholomé a su, en s'inspirant de différentes périodes et cultures,

mais écartant toute référence religieuse, donner à cette œuvre traitant de la mort une portée universelle.

Révéilé au public le 1^{er} novembre 1899, le monument connut un succès important : cent mille personnes étaient présentes à son inauguration. Quant au modèle en plâtre, déposé à Marseille au palais de Longchamp en 1899,

puis, devenu non visible par le public depuis la Seconde Guerre mondiale, il a été remonté et déposé au musée des Beaux-Arts en 1997 dans une présentation qui reprend, de manière simplifiée, celle du monument du Père Lachaise à Paris.



35. Albert Bartholomé (1848-1928), Monument aux morts, 1895-1899

Hauts-reliefs, plâtre, 33 x 165 x 79,5 cm pour les gisants; 128 x 197 x 60 cm pour le haut-relief; 196 x 625 x 180 cm pour la frise. Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

◆ À partir des œuvres citées, distinguer les différentes destinations de la sculpture au XIX^e siècle.

◆ À partir des différentes sources d'inspiration, des thèmes, des codes de représentation, caractériser quelques-uns des courants artistiques du XIX^e siècle.

◆ Repérer ce qui fait rupture et continuité dans l'œuvre d'Auguste Rodin.

◆ À Lyon, découvrir les monuments funéraires des cimetières de Loyasse ou de la Guillotière.

6. LA SCULPTURE EN FRANCE AU XX^E SIÈCLE, ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Au début du xx^e siècle, en réaction au mouvement symboliste qui a marqué la fin du siècle précédent, un certain nombre de sculpteurs éprouvent le besoin de renouer avec les notions de clarté, d'équilibre et de sobriété qui caractérisent la sculpture antique. Parmi les artistes représentatifs de ce « retour au style », on trouve Antoine Bourdelle (1861-1929), dont les bas-reliefs pour le Théâtre des Champs-Élysées à Paris témoignent des liens étroits qui s'instaurent alors entre sculpture et architecture, et Aristide Maillol (1861-1944) dont certaines œuvres animent aujourd'hui le jardin des Tuileries à Paris.

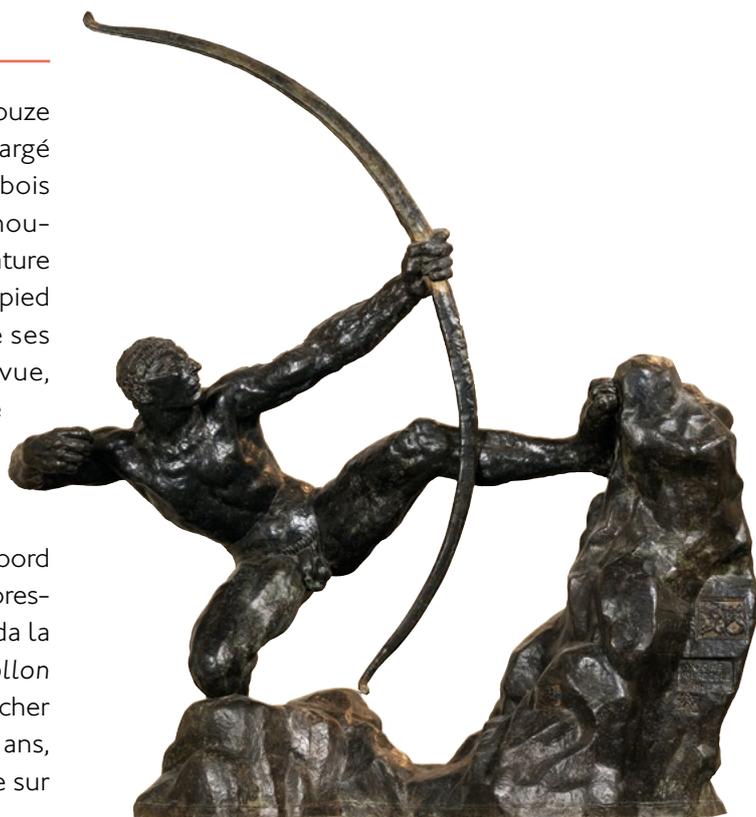
Parallèlement à ce « retour au style », de nouvelles tendances s'expriment. En effet, les mouvements d'avant-garde* conduisent certains sculpteurs vers de nouveaux

codes esthétiques qu'ils mettent en œuvre en s'appropriant des matériaux et des modes de fabrication inédits. Ainsi, les sculpteurs cubistes découpent et assemblent bois de caisse, cartons, tôle, fil de fer, etc., pour composer des rondes bosses ou des reliefs aux plans simplifiés qui reprennent les sujets artistiques traditionnels tels que le portrait et la nature morte. Quant aux sculpteurs abstraits, ils privilégient des constructions spatiales aux formes épurées et souvent géométriques créées à partir de plastique, d'acier ou de verre. Autant de démarches créatrices que peuvent évoquer au sein de la collection, les œuvres d'Henri Laurens (1885-1954) ou de Marta Pan (1923-2008).

Héraclès, 1909-1923

Cette figure monumentale illustre le sixième des douze travaux d'Héraclès : le moment où le héros est chargé de tuer les oiseaux carnassiers qui infestaient les bois situés autour du lac Stymphale en Grèce. Dans un mouvement puissant et tendu, signifié par la musculature très athlétique du personnage et le point d'appui du pied sur le rocher, Héraclès bande son arc et décoche ses flèches. Appréhendée à partir d'un seul point de vue, sa pose développe suivant une composition en frise un jeu de pleins et de vides, qui confère à l'œuvre une grande lisibilité. C'est un militaire, le commandant Doyen-Parigot, qui servit de modèle à l'artiste. Si les premières études modelées furent d'abord fidèles au réel, très vite, le sculpteur privilégia une expressivité formelle. Quant au visage du modèle, il céda la place à une œuvre plus ancienne : une *Tête d'Apollon* (1898-1909). Utilisée selon le procédé d'assemblage cher à Rodin dont Bourdelle a été l'élève durant quinze ans, celle-ci témoigne aussi du regard porté par l'artiste sur la statuaire grecque archaïque.

Exposée au salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris en 1910, cette sculpture, remporta un succès immédiat. Fondue en plusieurs exemplaires et éditée sous forme de réductions, l'œuvre deviendra le logo d'une marque de cahiers d'écoliers.



**36. Antoine Bourdelle (1861-1929),
Héraclès tue les oiseaux du lac Stymphale
(deuxième version), 1909-1923**

Statue, bronze partiellement doré, 244,5 x 237 x 104,5 cm,
Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

37. Aristide Maillol
(1861-1944),
Vénus au collier,
1918-1928,

Statue, bronze,
176 x 63 x 39 cm
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



 *Vénus au collier*, 1918-1928

C'est à partir du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1903 que le peintre Maillol, proche de Paul Gauguin et des Nabis, également créateur de tapisseries et de céramiques, expose en tant que sculpteur. C'est à la fin des années 1890 que l'artiste a abordé cette expression, qui le conduit à exposer au Salon d'automne de 1905 *La Méditerranée*, œuvre pour laquelle, il connaît un triomphe. Quelques années plus tard, avec la *Vénus au collier*, l'artiste affirme une fois de plus la prédominance du nu dans son œuvre tout comme l'harmonie et la plénitude au travers des formes pleines et lisses de la déesse de l'amour. La figure est animée d'un léger *contrapposto**. Les bras pliés au coude sont disposés de façon symétrique afin d'accueillir un collier de perles. Évidemment la présence ou l'absence de celui-ci modifie la perception que l'on peut avoir de l'œuvre : sans collier, le lien de celle-ci avec la tradition est plus apparent mais le geste plus difficilement compréhensible.

 *Femme assise*, 1931

Révélatrice du nouveau dynamisme qui s'empare de la sculpture d'Henri Laurens, à partir de 1930, *Femme assise* (1931) montre un nu féminin au buste disproportionné, aux seins coniques, aux jambes et aux bras déployés ou repliés. La figure est accompagnée d'un ruban qui se développe à l'arrière-plan, créant un rythme sinueux qui contrebalance les formes massives du corps. Également simplifiées et géométriques, celles-ci ne sont pas sans rappeler les caractéristiques stylistiques du cubisme ainsi que l'intérêt de l'avant-garde* pour les arts extraeuropéens, africain en particulier. C'est en 1911, qu'Henri Laurens qui s'est établi durablement à Montmartre et s'est lié à Georges Braque, reçoit la révélation du cubisme. À partir de 1915, il utilise le vocabulaire de cette esthétique dans des constructions en bois polychrome et des papiers collés. Dans les années 1920, le sculpteur abandonne peu à peu la stricte géométrie et la technique de l'assemblage qui caractérisent ses œuvres des années 1910 et opère un retour à la tradition créant des figures féminines inspirées de l'Antiquité qu'il taille ou modèle dans des matériaux divers.



38. Henri Laurens
(1885-1954)
Femme assise, 1931

Statuette, terre cuite,
33,5 x 28 x 18 cm
© ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA - photo
Alain Basset



Sculpture 44, 1957

Sculpture 44, est la première et la plus importante œuvre réalisée au Centre technique de l'aluminium français en avril 1957, par l'artiste hongroise Marta Pan, installée en France depuis 1947. Composée de quatorze modules, à la géométrie variable et arrondie, reliés entre eux par un discret boulonnage, elle invite le regard à appréhender un jeu de vides et de lignes claires, définies par la découpe des formes et leur mise en valeur par la couleur noire de la tôle. En cela, *Sculpture 44* témoigne d'une recherche de la simplification et de la forme pure qui n'est pas sans rappeler l'œuvre du Roumain Constantin Brancusi (1876-1957), rencontré par l'artiste en 1948. D'autre part, si l'œuvre résulte d'une collaboration avec l'industrie et a eu recours à des procédés techniques très contemporains, sa relation à la nature est néanmoins existante; c'est un lien inhérent à l'ensemble de l'œuvre de Marta Pan, comme le confirment les sculptures flottantes en acier ou en polyester qui se déplacent sur l'eau au gré du vent ou des courants, réalisées par l'artiste. De renommée internationale, Marta Pan a collaboré avec des architectes,

et a réalisé de nombreux projets pour des villes nouvelles aussi bien en France qu'à l'étranger. Elle est aussi l'auteur de la sculpture monumentale en métal, *Signe infini* (1993), installée sur l'A6, à hauteur de Villefranche-sur-Saône.



39. Marta Pan (1923- 2008) *Sculpture 44*, 1957

Ronde bosse, tôle d'aluminium, oxydation anodique, 825 x 113 x 80 cm,
© Droits réservés - Image © Lyon MBA - Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ Comparer les deux œuvres de Bourdelle et Maillol. Par quels moyens les artistes suscitent-ils ici mouvement, force, énergie et là distance, hauteur et noblesse? En quoi ces œuvres très différentes et relevant d'un certain classicisme, s'inscrivent-elles dans la modernité?
- ◆ Pour aller plus loin dans la découverte d'Antoine Bourdelle, étudier l'œuvre Carpeaux au travail exposée dans le jardin du musée.
- ◆ Observer dans le jardin du musée les reproductions d'œuvres très célèbres de l'Antiquité représentant Vénus: Vénus Médicis, Vénus du Capitole, Vénus Genitrix. Dans sa *Vénus au collier*, que doit Bourdelle à l'antique, en quoi s'en éloigne-t-il?
- ◆ Dans *Femme assise*, quelles simplifications et transformations Henri Laurens opère-t-il sur le corps humain? Comment l'artiste mêle-t-il posture assise et mouvement, équilibre et déséquilibre, élévation et pesanteur?
- ◆ Sans donner les dimensions de l'œuvre *Femme assise aux élèves*, leur faire deviner sa taille. Faire la différence entre une figure qui donne l'impression de monumentalité et une œuvre de très grande taille.
- ◆ Avec *Sculpture 44* de Marta Pan, mettre en avant la nouveauté du matériau et l'abstraction.
- ◆ Peut-on imaginer une forme d'origine commune aux modules assemblés et déformés de manière différente dans *Sculpture 44* de Marta Pan?
- ◆ Marta Pan a cherché à laisser une liberté de mouvement à de nombreuses œuvres: un mouvement généré soit par le vent ou l'eau, soit par l'intervention de l'homme. En rappelant aux élèves qu'il est interdit de toucher les œuvres, les inviter à imaginer un mouvement donné à cette œuvre.

FOCUS ÉTIENNE-MARTIN

Ce dossier s'achève par un focus sur l'œuvre d'Étienne-Martin (1913-1995), particulièrement bien représenté dans les collections du musée, avec des réalisations qui se concentrent sur deux périodes : les années de jeunesse qui s'achèvent avant la Seconde Guerre mondiale puis les années 1970 et 1980, au cours desquelles l'artiste produit des œuvres monumentales comme *Le Cerbère* (1977) [ill.40]. Considéré comme l'un des plus grands sculpteurs français du xx^e siècle - il obtient en 1968, le Grand prix de la Biennale de Venise - Étienne-Martin a créé un œuvre singulier, privilégiant des références artistiques et culturelles originales et expérimentant l'usage de matériaux *a priori* étrangers au monde de la sculpture. De plus, à partir des années des années 1950, son œuvre relève d'une mythologie individuelle qui puise sa source dans le lien intime qu'Étienne-Martin a entretenu avec la mémoire de la maison de son enfance à Loriol (Drôme). D'une configuration toute particulière, entravant la circulation d'une pièce à l'autre, celle-ci constitue en effet la genèse d'un ensemble de sculptures-architectures, composant le cycle des *Demeures* auquel se rattache *Le Secrétaire* (1962) [ill.41], acquis par le musée en 2018.



40. Étienne-Martin,
Étienne Martin dit (1913-1995)
Le Cerbère, 1977

Ronde bosse, bois (châtaigner),
220 x 190 x 120 cm, © ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA - photo Alain Basset

41. Étienne-Martin,
Étienne Martin dit
(1913-1995),

Le Secrétaire, 1962

Ronde-bosse, Bronze,
Ht. 180 cm
© ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



42. Étienne-Martin,
Étienne Martin dit
(1913-1995)

La Sauterelle, 1933

Statue, plâtre,
164 x 35 x 53,5 cm,
© ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



 **La Sauterelle**, 1933

Cette figure féminine, grandeur nature, solidement construite, les mains plaquées le long du corps et les seins dressés droit vers l'horizon, témoigne de la volonté de l'artiste de s'affranchir des canons académiques. De plus, les formes qui la caractérisent indiquent résolument son intérêt pour l'art égyptien ou encore l'art grec archaïque. Quant à elle, l'attention portée au mouvement d'une figure dressée, est évocatrice du travail d'Auguste Rodin. Autant de références qu'Étienne-Martin a pu étudier lors de ses études à Lyon, à l'école des beaux-arts entre 1929 et 1933, où il avait pour habitude de fréquenter les collections du musée des Beaux-Arts. Donnée au galeriste Marcel Michaud en 1936, qui l'a présentée dans plusieurs expositions du groupe Témoignage à Lyon et à Paris, *La Sauterelle*, a fait l'objet en 1996, d'une donation de la part de la fille du galeriste, Françoise Dupuy-Michaud.

 **Pietà**, 1944-1945

Sculptées dans du bois de tilleul, deux figures étroitement liées reprennent l'iconographie chrétienne de la Vierge Marie en *Mater dolorosa*, pleurant la mort de son fils Jésus-Christ, après sa descente de croix. Présenté par sa mère, le corps de celui-ci donne à voir les stigmates de son martyre. Les côtes saillantes et les membres amaigris participent également à l'expression de la douleur qui émane de cette scène. Associée à des sources formelles qui citent aussi bien la sculpture romane que l'art océanien particulièrement perceptible dans les traits du visage de Marie, cette représentation rend ainsi compte de l'universalité et l'intemporalité de la souffrance. Cependant, l'œuvre trouve aussi un écho singulier dans son contexte de création : en effet, l'artiste, après son retour de captivité en 1941, connaît alors un regain de piété, qui s'explique par le cataclysme de la guerre et par des drames plus personnels tels que le décès de sa mère. *Pietà*, ainsi que bon nombre de sculptures créées entre 1944 et 1947, témoigne de cet engagement spirituel de l'artiste.



43. Étienne-Martin,
Étienne Martin dit
(1913-1995)

Pietà, 1944-1945

Groupe, bois (tilleul),
115 x 55 x 40 cm
© ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset



Hommage à Brown, 1991

Réalisée l'année même du décès du sculpteur Jacques Brown, ami proche d'Étienne-Martin, rencontré au début des années 1950, cette œuvre est un hommage à ses créations, caractérisées par des personnages imaginaires aux couleurs bigarrées, exécutés dans du polyester. D'un hiératisme affirmé, l'œuvre offre une surface brute, animée à la fois par les traces des outils et l'emploi du noir, du blanc et du bleu. Soit des couleurs, qui, pour certaines, font irruption dans le vocabulaire coloré très codé d'Étienne-Martin, qui se limitait jusqu'alors au rouge, au bleu et au vert, pour symboliser, dans les *Demeures*, les différents espaces de la maison natale.



44. Étienne-Martin, Étienne Martin dit (1913-1995) *Hommage à Brown*, 1991, James, dit Jacques Brown (1918-1991), sculpteur
Statue, bois (frêne)
peint 188 x 70 x 50 cm,
© ADAGP, Paris, 2021
Image © Lyon MBA -
Photo Alain Basset

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES (selon le niveau)

- ◆ En quoi le travail d'Étienne-Martin sur l'espace annonce-t-il les installations de la seconde moitié du xx^e siècle ?
- ◆ Relever la diversité des sources et influences qui traversent l'œuvre d'Étienne-Martin. Comparer avec les œuvres des périodes précédentes. Que disent ces influences du monde dans lequel elles ont été créées ?
- ◆ La constitution de la « collection » Étienne-Martin est récente dans l'histoire du musée. Inviter les élèves à s'interroger sur les raisons qui peuvent amener un musée à mettre l'accent sur les acquisitions d'œuvres d'un artiste plutôt qu'un autre.
- ◆ Dans les collections des antiquités égyptiennes, grecques et romaines du musée, faire chercher aux élèves des statues, statuette ou représentations pouvant être rapprochées de l'œuvre *La Sauterelle*.
- ◆ Comparer le traitement très différent des deux œuvres en bois *Hommage à Brown* et *Pietà* (aspect fini, brut, couleur, stylisation, taille, influences, etc.), afin de faire apprécier aux élèves l'adaptation de la forme au fond.

LEXIQUE

AMBON Dans les églises anciennes, l'ambon est une petite chaire surélevée, destinée à la lecture des épîtres ou de l'Évangile. Traditionnellement au nombre de deux, les ambons sont situés de chaque côté du chœur, réunis par une balustrade appelée chancel, séparant ainsi le chœur de la nef.

APOCRYPHE Dans le cas des évangiles, la mention « apocryphe » désigne ces récits de la vie du Christ et de ses enseignements que l'Église n'a pas retenus comme canoniques. Les évangiles canoniques sont ceux de Marc, Luc, Matthieu et Jean.

AVANT-GARDE Dans les domaines des arts, des idées, des sciences et techniques, etc., un mouvement ou un groupe d'avant-garde est novateur, il est en rupture avec la tradition.

BAROQUE, ART Courant artistique majeur du XVII^e siècle qui touche la littérature, la musique, l'architecture et les arts plastiques. En réaction à l'art classique, l'art baroque privilégie le mouvement, l'expression, la couleur, l'excès.

BUSTE-CHARGE Le buste-charge est le nom donné à un portrait-charge sculpté. Un portrait-charge ou portrait chargé est une caricature : les mots charge et caricature dérivent du latin populaire *caricare* qui signifie charger, exagérer. Un portrait-charge peut être sculpté, dessiné, peint ou écrit.

CAROLINGIEN, ART Dans le contexte d'un empire à nouveau unifié favorisant la prospérité économique, l'art carolingien se développe du milieu du VIII^e siècle au milieu du IX^e siècle. Soutenus par les souverains, de Pépin le Bref à Charles le Chauve, les artistes de cette « Renaissance carolingienne » reviennent aux techniques et formes antiques dans des domaines allant de l'architecture à l'orfèvrerie.

CINQUECENTO Seizième siècle italien

CONTRAPPOSTO Mot italien utilisé en français qui désigne un déhanchement de la figure.

COUTURE Excédent de matériau qui subsiste sous forme de bourrelet à la surface d'un moulage lorsqu'on a retiré les pièces qui composent le moule. Les coutures correspondent aux interstices séparant les pièces d'un moule et peuvent être supprimées par polissage.

ÉMAILLÉE, SURFACE Surface (le plus souvent métal, céramique, faïence ou porcelaine) recouverte par fusion, totalement ou partiellement, d'émail, vernis coloré par des oxydes métalliques (cuivre, fer, étain, cobalt). L'émaillage peut avoir des fins de décoration ou de protection.

ENTRELACS Ornement formé de lignes tressées ou enlacées évoquant des rubans ou divers liens et formant un tracé qui se répète en frise.

GOTHIQUE Du latin *gothicus*, renvoyant à un ensemble de peuples germaniques de l'Antiquité et du haut-Moyen Âge, les Goths. Au XVIII^e siècle, ce terme est utilisé pour désigner le style architectural des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles en France, considéré alors comme un art barbare en opposition aux formes classiques héritées de l'Antiquité.

MAJOLIQUE Nom générique qui désigne, en français, une faïence italienne de la Renaissance souvent décorée d'une scène historique ou mythologique.

MANIÉRISME Courant artistique qui se développe en Italie puis en France au XVI^e siècle, entre la Renaissance classique et le baroque, et qui se caractérise notamment par l'expression d'une inquiétude, des tons acides, des torsions et exagérations dans la représentation des corps.

MÉPLAT Relief de faible épaisseur se détachant sur un fond et dépourvu de modelé.

NARTHEX Galerie ou portique intérieur situé à l'entrée d'une église.

NÉO-CLASSICISME Courant artistique européen né autour de 1750 et se prolongeant jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Prônant le retour à l'antique, le néo-classicisme se développa suite à la redécouverte de Pompéi et en réaction au rococo.

PLÂTRE-MODÈLE Le plâtre-modèle constitue une étape technique pour le travail du sculpteur. Il est obtenu par moulage d'un modèle en argile qui est détruit pendant l'opération.

QUATRE-FEUILLES Ornement gothique formé de quatre lobes pouvant ressembler à un trèfle à quatre feuilles. On le dit aussi « quadrilobé ».

QUATTROCENTO Quinzième siècle italien.

RELIEF Sculpture dont les formes se détachent sur un fond uni. Selon que le relief se détache plus ou moins fortement du fond, on parle de bas-relief et de haut-relief.

RELIQUAIRE Un reliquaire est un réceptacle, boîte, coffret ou statue, où sont conservées des reliques de saints et de martyrs, objets de dévotion populaire.

ROMAN Terme dérivant du latin populaire *romanice* signifiant « à la façon des romains », qui désigne dès le début du XIX^e siècle un art médiéval spécifique, précédant l'art gothique. Art qui s'épanouit en Europe du XI^e au XII^e siècle, particulièrement en architecture et en sculpture. Présentant des caractéristiques communes (murs massifs, arcs en plein cintre pour l'architecture - stylisation, répertoire, austérité, pour les arts plastiques et décoratifs), cet art prit des colorations différentes selon les régions où il s'est implanté (art roman auvergnat, art roman bourguignon, art roman catalan, etc.).

RONDE-BOSSE Sculpture réalisée en trois dimensions que l'on peut voir de tous les côtés, qui ne s'appuie pas à une surface.

SALON Créé par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1667, l'exposition d'œuvres de membres de l'Académie reçut ce nom en 1725 quand elle se tint dans le Salon carré du Louvre, ceci jusqu'en 1850. Après la Révolution, d'autres artistes que les membres de l'Académie purent exposer, soumis à un jury d'admission.

STATUE Ouvrage de sculpture qui représente en ronde-bosse, la figure d'êtres animés et plus particulièrement la figure humaine.

STYLE COURTOIS Précédant le gothique flamboyant, le style courtois se développe autour de 1300 en lien avec l'essor de commandes d'œuvres d'art dans les milieux princiers en Europe. Les commanditaires formant un réseau, cet art peut être qualifié « d'international ». Sans effet dramatique, serein, élégant, recherchant la luminosité, cet art séduisit une large clientèle européenne.

TAILLE D'ÉPARGNE Procédé qui consiste à dégager le plan du fond tout autour des figures ou des motifs réservés pour obtenir un relief.

TESTON Dérive de l'italien « testone » signifiant « grosse tête ». En numismatique, monnaie d'argent frappée à l'effigie d'un monarque, d'abord en Italie du nord, puis en France sous le règne de Louis XII.

TÉTRAMORPHE En histoire de l'art, représentation allégorique des quatre évangélistes (le lion pour Marc, le taureau pour Luc, l'homme pour Matthieu, et l'aigle pour Jean).

TRENTE (CONCILE DE) Concile œcuménique qui se tint, en 25 sessions, de 1545 à 1563 à Trente (Italie), dont l'objet était d'opposer à la Réforme protestante une Réforme catholique ou Contre-Réforme.

LIENS AVEC LES PROGRAMMES SCOLAIRES

NIVEAU	HISTOIRE	HISTOIRE DES ARTS	ARTS PLASTIQUES	FRANÇAIS - LETTRES
CYCLE 3	<p>CM1</p> <p><u>Thème 2</u> Le temps des rois</p> <p><u>Thème 3</u> Le temps de la Révolution et de l'Empire</p> <p>CM2</p> <p><u>Thème 3</u> La France, des guerres mondiales à l'Union Européenne</p>	<p><u>Compétence travaillée</u></p> <p>« dégager d'une œuvre d'art, par l'observation ou l'écoute, ses principales caractéristiques techniques et formelles »</p>	<p>La ressemblance (valeur expressive de l'écart)</p> <p>La mise en regard et en espace</p> <p>L'espace en trois dimensions</p> <p>La réalité concrète d'une œuvre</p> <p>Les qualités physiques des matériaux</p> <p>Les effets du geste et de l'instrument</p>	<p>CM1-CM2</p> <p>« Héros / héroïnes et personnages »</p>
CYCLE 4	<p>5^e</p> <p><u>Thème 2</u> Société, Église et pouvoir politique dans l'occident féodal (XI^e – XV^e siècles)</p> <p>4^e</p> <p><u>Thème 1</u> Le XVIII^e siècle. Expansions, Lumières et révolutions</p> <p><u>Thème 3</u> Société, culture et politique dans la France du XIX^e siècle</p> <p>3^e</p> <p><u>Thème 1</u> L'Europe, un théâtre majeur des guerres totales (1914-1945)</p> <p><u>Thème 2</u> Le monde depuis 1945</p>	<p><u>Thématique 2</u> Formes et circulations artistiques (IX^e – XV^e siècles)</p> <p><u>Thématique 3</u> Le sacre de l'artiste (XIV^e – début XVII^e siècles) : Flandres, France et Italie ; circulation des formes, des styles et des écoles.</p> <p><u>Thématique 7</u> Les arts entre liberté et propagande (1910 – 1945)</p>	<p>La représentation ; images, réalité et fiction ; la ressemblance</p> <p>La matérialité de l'œuvre : transformation de la matière ; qualités physiques des matériaux</p> <p>L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur : la relation du corps à la production artistique ; la présence matérielle de l'œuvre dans l'espace ; la présentation de l'œuvre.</p>	<p>3^e</p> <p>Visions poétiques du monde</p>
LYCÉE		<p>RENTRÉE 2020</p> <p><u>T¹^e spécialité, prog. limitatif</u></p> <p>Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVII^e - XIX^e siècles</p> <p>Objets et enjeux de l'histoire des arts : l'art et le sacré</p> <p><u>T¹^e option, prog. limitatif</u></p> <p>art et émancipation</p>	<p>2^{de} à T^{ale}</p> <p>La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre</p> <p>La présentation et la réception de l'œuvre</p> <p>La création à plusieurs plutôt que seul</p> <p>RENTRÉE 2020</p> <p>Baccalauréat</p> <p>Du projet à la réalisation d'une œuvre monumentale</p>	<p>2^{de}</p> <p>La poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle</p> <p>Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle</p> <p>Le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle</p> <p>La littérature d'idées et la presse du XIX^e siècle au XXI^e siècle</p> <p>1^{re}</p> <p>La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle</p> <p>La littérature d'idées du XVI^e siècle au XVIII^e siècle</p> <p>Le roman et le récit du Moyen Âge au XXI^e siècle</p> <p>Le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle</p>

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES TRANSVERSALES

- ◆ Appréhender certaines évolutions sociétales et historiques à travers l'évolution des thèmes traités par les sculpteurs.
- ◆ Comprendre le rapport entre art et pouvoir (politique ou religieux) et son évolution suivant les époques.
- ◆ Prendre conscience des ruptures et des continuités qui constituent l'histoire de la sculpture (ex : retour récurrent à l'antique).
- ◆ Réfléchir à l'évolution du statut de l'artiste et notamment du sculpteur. En s'appropriant les informations données dans ce dossier et en faisant des recherches, inviter les élèves à déterminer les différences et points communs entre un sculpteur de la Renaissance et un sculpteur du XXI^e siècle.
- ◆ Faire faire des recherches aux élèves sur la formation des sculpteurs hier et aujourd'hui (en atelier en tant qu'apprenti, à l'école des Beaux-arts, les concours, etc.).
- ◆ Découvrir comment les codes de représentation d'une époque peuvent façonner en partie une œuvre.
- ◆ Observer l'évolution de la représentation du corps.
- ◆ Mettre en parallèle des œuvres vues durant la visite autour de binômes : forme fermée / forme ouverte, plein / vide, rugueux / lisse, etc.
- ◆ Créer les notices de certaines œuvres rencontrées (par une production écrite, filmée, numérique...)
- ◆ En s'appuyant sur les exemples de sculpture monumentale, ou de modèles de monuments, sensibiliser les élèves au patrimoine sculpté dans leur environnement proche.
- ◆ Distinguer les différents rapports que le spectateur peut entretenir avec une œuvre (tourner autour, se déplacer, question du format, etc.) et les enjeux de la sculpture comme art dans l'espace.
- ◆ Avec les œuvres d'Étex, de Bartholomé et d'un artiste contemporain (par exemple Anish Kapoor), aborder la question de la monumentalité : que suscite-t-elle ? Qu'implique-t-elle ? Apporte-t-elle quelque chose de plus ?
- ◆ Inviter les élèves à compléter la collection de sculptures du musée de Lyon, du Moyen Âge au XX^e siècle, par des acquisitions virtuelles. Leur faire observer les points forts de la collection (Quattrocento et sujets religieux pour la Renaissance par exemple) et les lacunes.
- ◆ Évoquer avec les élèves des commandes publiques contemporaines de sculptures pour des espaces publics, établissements scolaires, bibliothèques, etc.
- ◆ En quoi la sculpture peut être plus dépendante de la commande que la peinture ?
- ◆ Faire rechercher aux élèves sur internet d'autres œuvres de Mino da Fiesole (portraits de cour et autres *saint Jean-Baptiste*), d'autres *Vierge à l'Enfant* de Della Robbia et Rossellino, d'autres *Héraklès* de Bourdelle, d'autres œuvres de Rodin, etc. Engager une réflexion sur la reproductibilité des œuvres et faire la différence entre une œuvre originale et une version, une copie, une interprétation, etc.
- ◆ Pendant la visite ou en utilisant les ressources en ligne, inviter les élèves à distinguer différentes mentions sur les cartels : attribution certaine (nom d'artiste), attribué à, atelier de, d'après, etc.
- ◆ Faire faire aux élèves l'inventaire des outils présents dans l'atelier selon la spécialité de l'artiste (modelage, taille du bois ou de la pierre, fonte).
- ◆ Travailler en interdisciplinarité :
Ex. : rendre compte du potentiel narratif de certaines sculptures par un travail photographique ou de bande dessinée : rejouer la scène / dessiner la sculpture dans un décor précis, en imaginant également l'instant d'avant et celui d'après.
Ex. : à partir des œuvres les plus théâtrales du parcours (mouvement, expression, échelle, etc.), et en s'aidant du travail précédent : penser le travail du sculpteur comme une mise en scène et faire des liens avec le théâtre et le cinéma.
Ex. : lire en classe les textes en lien avec les œuvres (Flaubert pour le saint Antoine de Rodin, Ovide pour Chinard, etc.) pour mieux apprécier le travail d'interprétation de l'artiste.
Ex. : faire des liens entre des sculptures et des peintures ou musiques contemporaines.
Ex. : au-delà de la créativité, quelles compétences et connaissances scientifiques et techniques les artistes doivent-ils développer ? (anatomie, mathématiques (proportions, équilibres des forces, etc.), réactivité et spécificité des matériaux, etc.)

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

COLLECTIF,

L'Atelier d'Étienne-Martin, cat.exp., Lyon, musée des Beaux-Arts, Paris, Éditions Hazan, 2011

COLLECTIF,

La Sculpture. De l'Antiquité au xx^e siècle - Éditions Taschen, 2013

COLLECTIF,

La sculpture française au xix^e siècle, cat.exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1986

COLLECTIF,

Quattrocento, peintures et sculptures du musée des Beaux-arts de Lyon, cat.exp., 1987

COLLECTIF,

Sculptures du xvii^e au xx^e siècle du musée des Beaux-arts de Lyon, Paris, Somogy Éditions d'Art, 2017

OURSEL, Raymond,

Floraison de la sculpture romane, 2 volumes, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1973-1976

WITTKOWER, Rudolf, *Qu'est-ce que la sculpture?*

Principes et procédures de l'Antiquité au xx^e siècle, Paris, Collection : Histoire de l'art, Macula, 1995

EN LIGNE

<http://collections.mba-lyon.fr/fr/collections/sculptures-du-xviiie-au-xviiiie-siecle>

<https://www.louvre.fr/stuc-et-variation-les-reliefs-en-stuc-polychrome-de-la-renaissance-italienne>

SUR LES TECHNIQUES DE LA SCULPTURE

<https://www.augustins.org/documents/10180/15622124/sgen02s.pdf>

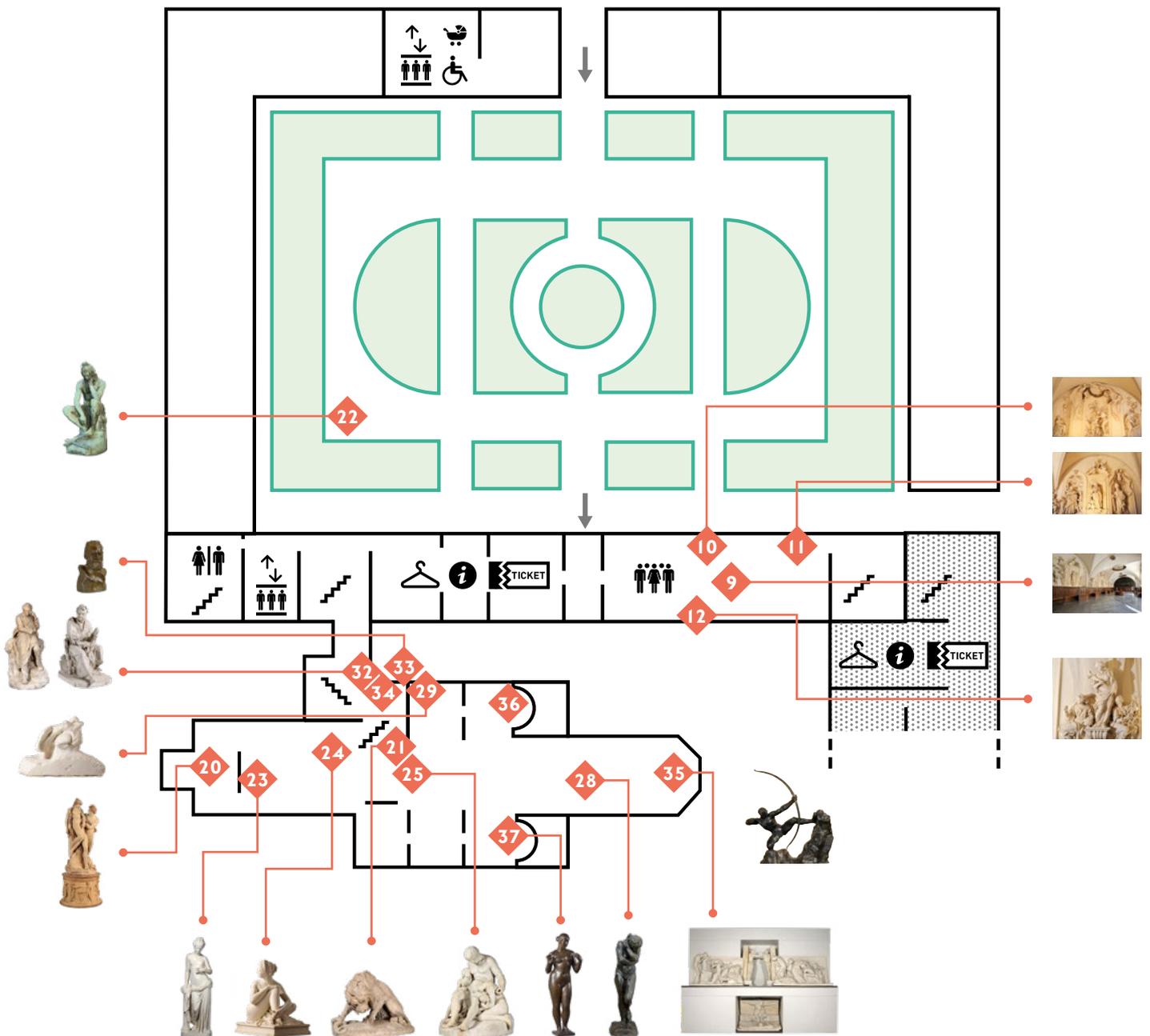
[https://www.mba-lyon.fr/fr/ressource?field_resource_category_tag_target_id\[105\]1105](https://www.mba-lyon.fr/fr/ressource?field_resource_category_tag_target_id[105]1105)

<https://www.youtube.com/watch?v=IADHHVGVwM>

<https://www.les-docus.com/cest-pas-sorcier-sculpture-les-sorciers-sur-la-sellette/>

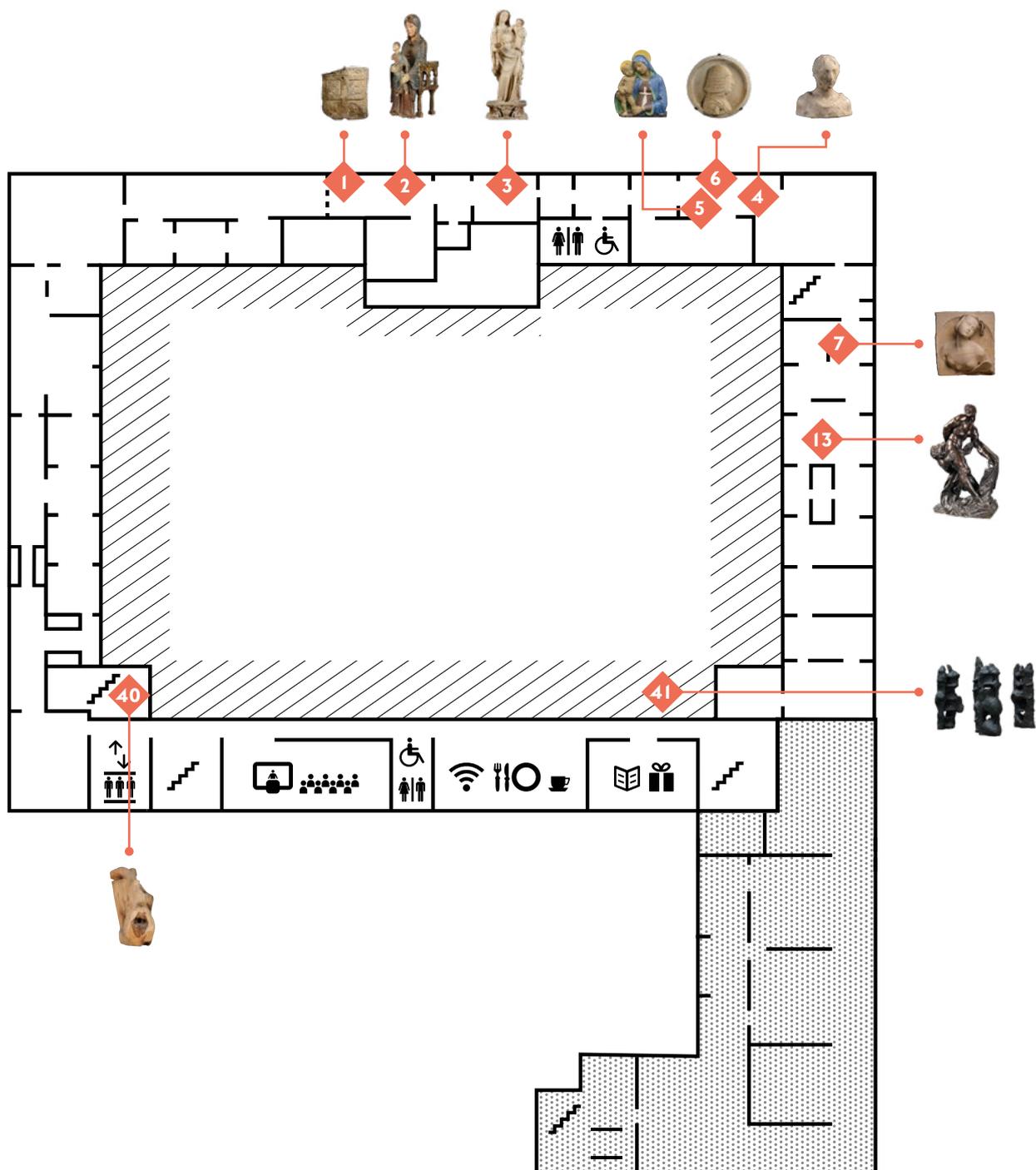
REZ-DE-JARDIN

L'emplacement des œuvres est susceptible d'être modifié. Les œuvres *La Sauterelle* [42] et *Hommage à Brown* [44] d'Étienne Martin ne sont pas exposées en permanence et ne sont pas localisées sur le plan.



1^{er} ÉTAGE

L'emplacement des œuvres est susceptible d'être modifié. Les œuvres *La Sauterelle* [42] et *Hommage à Brown* [44] d'Étienne Martin ne sont pas exposées en permanence et ne sont pas localisées sur le plan.



2^e ÉTAGE

L'emplacement des œuvres est susceptible d'être modifié. Les œuvres *La Sauterelle* [42] et *Hommage à Brown* [44] d'Étienne Martin ne sont pas exposées en permanence et ne sont pas localisées sur le plan.

