
HENRY MOORE ET LA MYTHOLOGIE

Exposition en collaboration
avec la Fondation Henry Moore

Commissariat

David Mitchinson,

Directeur des expositions
et des collections,

The Henry Moore Foundation,

Anita Feldman, Conservateur,

The Henry Moore Foundation

Juliette Laffon, Directrice,

Musée Bourdelle

Opus 64

Valérie Samuel et Patricia Gangloff

Tel : 01 40 26 77 94

Fax : 01 40 26 44

pgangloff@opus64.com

au musée Bourdelle

du 19 octobre 2007

au 29 février 2008

SOMMAIRE

Avant-propos

Juliette Laffon, Directrice, Musée Bourdelle p.2

Extraits de textes du catalogue

Henry Moore et la mythologie p.5

David Mitchinson, Directeur des collections et des expositions, The Henry Moore Foundation

La redécouverte de l'humanisme p.10

Anita Feldman, Conservateur, The Henry Moore Foundation

La mythologie dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle : entre leçon antique et vision moderne p.12

Thierry Dufrêne, Professeur à Paris X, adjoint au directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art

Henry Moore

Biographie p.17

Informations pratiques p.21

Programmes des activités culturelles p.22

**Le Musée Bourdelle &
Les collections** p.23

AVANT-PROPOS

« Pour moi, une œuvre doit tout d'abord avoir une vitalité bien à elle. Je n'entends pas par là un reflet de la vitalité propre à la vie elle-même, au mouvement, à l'action physique, silhouettes qui gambadent ou qui dansent, et j'en passe, mais bien la possibilité pour cette œuvre d'avoir en elle une énergie contenue, une vie intense, rien qu'à elle, indépendante de l'objet représenté. Quand une œuvre possède cette vitalité puissante, nous ne lui appliquons pas le terme de Beauté (1). »

Une photographie conservée dans les archives du musée Bourdelle montre Henry Moore en compagnie de Giacometti, Zadkine, Karl Hartung et Pevsner dans le jardin du musée, en 1959, à l'occasion du jury du Prix Bourdelle. Ce prix, fondé cette même année par Cléopâtre Bourdelle, visait à récompenser un jeune sculpteur, « sans distinction d'âge ni de nationalité, un sculpteur dont la notoriété n'égale pas le talent ». Composé exclusivement de sculpteurs, le jury était présidé par la veuve de Bourdelle. Que celle-ci ait sollicité la participation d'Henry Moore n'a rien de surprenant, la renommée de l'artiste anglais était alors bien établie en France, notamment depuis sa rétrospective au musée national d'Art moderne dix ans auparavant. Accueillir une exposition Henry Moore au musée Bourdelle s'inscrit ainsi dans l'histoire de ce musée.

En s'attachant à montrer l'œuvre d'un sculpteur majeur du XXe siècle, le musée Bourdelle perpétue l'intérêt du sculpteur envers la jeune création. Ses élèves, de tous horizons, furent en effet très nombreux à suivre son enseignement à l'académie de la Grande Chaumière durant vingt ans (1909-1929). Un projet pédagogique présidait à l'élaboration du musée qu'il avait envisagé de construire.

« Mon Musée-Atelier deviendrait centre de mon cours, cours pratique et oral développé devant l'assemblage total de toute mon œuvre d'Architecture, Sculpturale, de dessins, assemblés, de peintures, de pastels et de fresques (2). »

À bien des égards la fondation Henry Moore et le musée Bourdelle présentent des similitudes. De même que le musée Bourdelle a été aménagé dans les anciens ateliers de l'artiste, la fondation Henry Moore occupe les lieux où le sculpteur travailla une quarantaine d'années. En 1940, Moore s'installa à Perry Green, aux environs de Londres, après que son atelier londonien eut été détruit lors d'un bombardement, et y resta jusqu'à sa mort en 1986. L'atelier de maquettes a été fidèlement préservé au point de laisser croire au visiteur que Moore s'en est tout juste absenté. Ces deux institutions partagent une même vocation, celle de contribuer à la valorisation, au rayonnement et à la diffusion de l'œuvre du sculpteur auquel elles sont dédiées. La nature des missions qui leur incombent - rédaction du catalogue raisonné, authentification des œuvres - les rapprochent également. Engager une collaboration qui ne manquerait pas d'être fructueuse, avec ce partenaire privilégié du musée Bourdelle, s'imposait.

C'est ainsi qu'au printemps 2004, à la faveur d'une visite à Perry Green, est né le projet d'une exposition Henry Moore, la dernière qui lui avait été consacrée à Paris remontant déjà à plusieurs années (3). Plutôt qu'une rétrospective (4), a été envisagée une exposition conçue spécifiquement par la fondation Henry Moore pour le musée Bourdelle et qui serait inaugurée à Perry Green. L'apport des mythes antiques dans l'œuvre de Moore en écho à leur influence si prégnante dans l'œuvre de Bourdelle a été choisi pour thème. Ainsi s'instaurait la possibilité d'une rencontre pertinente entre les deux artistes, au demeurant très éloignés l'un de l'autre, qui offrait l'avantage, comme l'analyse Thierry Dufrêne dans son essai, de confronter leurs façons respectives d'aborder la mythologie et de se l'approprier, celle-ci appartenant pour eux à l'humanité et en constituant un fonds commun. D'autres points de convergence peuvent également être relevés dans leur démarche. Ainsi prônent-ils l'étude essentielle de la nature (5) et partagent-ils un même intérêt pour les questions d'échelle (6) qu'ils ont chacun explorées. Tous deux ont en effet produit de petites ébauches en plâtre qu'ils pouvaient appréhender par toutes leurs faces, avant de les agrandir parfois jusqu'à une dimension monumentale. À l'origine du projet, deux ouvrages illustrés par Henry Moore à la fin de la Seconde Guerre mondiale et peu après : *The Rescue*, d'Edward Sackville-West, poème radiophonique inspiré de *L'Odyssée* d'Homère, sur une partition orchestrale de Benjamin Britten, publié à Londres en 1945 par les éditions Secker and Warburg, et le *Prométhée* de Johann Wolfgang Goethe inspiré du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, traduit par André Gide, publié en 1950 à Paris par Henri Jonquières. Leur élaboration, les conditions de leur réalisation, la combinaison qui y est pratiquée d'emprunts primitifs et d'emprunts classiques ainsi que l'incidence de ces ouvrages sur le développement de la sculpture de Moore constituent le propos de l'exposition. C'est à la faveur de la lecture de *L'Odyssée*, pendant la Seconde Guerre mondiale, quelques années avant son unique séjour en Grèce en 1951, que Moore opéra un revirement à l'égard de la tradition classique dont il s'était délibérément tenu éloigné.

« Henry Moore et la mythologie » est l'occasion de réunir une cinquantaine de dessins et dix-sept lithographies, peu connus et aujourd'hui dispersés, qui ont été exécutés pour illustrer ces ouvrages. L'exposition présente en outre une soixantaine de sculptures des années 1950 à 1980 et se déploie dans une grande partie du musée.

Dans le hall des plâtres, trois importantes sculptures en bronze côtoient les œuvres de Bourdelle : *Draped Reclining Figure* [Figure allongée drapée] (1952-1953), où se manifeste le goût de Moore pour une représentation idéalisée du corps humain, basée sur une plénitude des formes, et *Figure in a Shelter* [Figure dans un abri] (1983).

Dans la salle adjacente, une tapisserie, *Three Fates* [Trois Parques] (1983-1984), réalisée d'après un dessin de 1948, introduit à la présentation de *The Rescue Sketchbook* [Carnet de croquis *The Rescue*] (1944) et d'un ensemble de petits bronzes et de terres cuites des années 1940 traitant de sujets récurrents dans l'œuvre de Moore : *Family Group* [Famille] et *Madonna and Child* [Vierge à l'Enfant]. Démonté à une date ancienne, ce carnet comporte des notes et des dessins destinés à l'ouvrage lui-même.

La salle et la galerie accédant aux salles situées au cœur du musée abritent le *Prométhée Sketchbook* [Carnet de croquis Prométhée] ainsi que les lithographies du *Prométhée*. Également démontées par le passé, les pages de ce carnet généralement divisées en quatre, représentent les variations d'un même sujet exécuté selon différentes techniques.

Outre la filiation directe existant des dessins aux lithographies, des analogies apparentent les lithographies aux sculptures de Moore. Celles-ci, pour la plupart en bronze, occupent les salles en enfilade. *Warrior with Shield* [Guerrier au bouclier] (1953-1954), première figure masculine isolée dans une œuvre où prédomine l'élément féminin, rappelle les frises du Parthénon, ainsi que *Falling Warrior* [Guerrier tombant] (1956-1957). Une série de *Helmet Heads* [Têtes casquées] (1950) atteste une parenté avec la *Tête de Prométhée*. *Three Standing Figures* [Trois figures debout] (1953), *King and Queen* [Roi et Reine] (1952-1953), qui témoigne de la persistance de l'influence de l'art égyptien dans l'attitude des deux figures. *Upright Internal/External Form* [Forme interne/externe debout] (1951) développe le thème des formes imbriquées esquissé dès 1937, la sculpture en orme *Standing Girl* [Jeune femme debout] (1952) en constituant le point d'orgue. *Working Model for Standing Figure: Knife Edge* [Maquette de travail pour Figure debout : fil de lame] (1961), dont le mouvement révèle des analogies avec *La Victoire de Samothrace*, apparaît comme l'apogée de cette réflexion sur les modèles grecs.

Si Bourdelle a entretenu une grande familiarité avec les mythes grecs, aidé en cela par sa seconde épouse Cléopâtre Sévastos, dont la solide culture et la connaissance approfondie de la littérature grecque contribua fortement à l'attrait qu'ils exercèrent sur lui, ce n'est qu'au terme d'un long processus qu'Henry Moore viendra à reconnaître l'importance historique de l'art grec classique et à puiser son inspiration dans les mythes antiques.

Juliette Laffon

Notes

1. Henry Moore, *Notes sur la sculpture*, L'Échoppe, Paris, 1990, p. 12.
2. Lettre à Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, 1er février 1928, musée Bourdelle.
3. Exposition « Moore dans les jardins de Bagatelle, Paris », en 1992 [Moore in the Bagatelle Gardens, Paris].
4. La rétrospective présentée en 2002 à la Fondation Maeght était encore récente.
5. « L'observation de la nature fait partie de la vie de l'artiste. Elle enrichit sa connaissance de la forme, lui garde sa fraîcheur, lui évite de ne travailler que d'après des formules et nourrit son inspiration », dans Henry Moore, *Notes sur la sculpture, op. cit.*, p. 9. « Ce n'est que quand vous aurez copié la vérité que vous pourrez la transcrire. Il faudra interpréter pour être vrai », cours de Bourdelle à la Grande Chaumière, 23 décembre 1909, musée Bourdelle.
6. « Mais pendant que je façonne cette petite maquette, dans ma tête ce n'est pas un modèle réduit que je fais, c'est la grande sculpture que j'ai l'intention de réaliser. C'est comme si je dessinais dans un carnet de croquis une minuscule esquisse pour un monument, ou un tout petit croquis tracé au dos d'une enveloppe, mais en voyant une statue équestre plus grande que nature », dans « Henry Moore: Writings and Conversations », dans le catalogue de l'exposition « Henry Moore Heads, Figures and Ideas », Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 2002, p. 29.

HENRY MOORE ET LA MYTHOLOGIE

« Il fut un temps où je m'efforçais de ne pas regarder la sculpture grecque, quelle qu'elle soit, ainsi que celle de la Renaissance, car je considérais que l'art grec et celui de la Renaissance étaient l'ennemi, qu'il fallait renverser tout cela et tout recommencer du début de l'art primitif (1). » Mais ce rejet ne signifiait pas que Moore ne s'inspirait pas des mythes antiques qui s'étaient diffusés dans la pensée européenne depuis la Renaissance. À la fin de la Seconde Guerre mondiale et peu après, il produisit deux ensembles de dessins - *The Rescue* et *Prométhée* (tous deux achevés avant le premier séjour de Moore en Grèce en 1951) - abordant des sujets mythologiques puisés dans la littérature grecque. C'est précisément l'histoire de ces projets, leurs origines, les conditions de leur réalisation, la fusion qu'ils opèrent entre des éléments primitifs et des éléments classiques, et leur portée dans le développement de sa sculpture qui sont à la base même de cette exposition.

À l'été 1940, en raison des incertitudes de la guerre qui venait d'éclater, Moore quitta le Kent et Londres pour venir s'installer dans le Hertfordshire, contraint ce faisant d'abandonner la sculpture pendant une période de deux ans et demi. Ayant commencé à dessiner les Londoniens cherchant refuge dans le métro, il développa ultérieurement ces esquisses à l'instigation de Kenneth Clark (2) pour produire ses *Shelter Drawings* [Dessins d'abri dans le métro londonien]. Moore revint à la sculpture en 1943, avec les maquettes en terre cuite de *Madonna and Child* [Vierge à l'Enfant] (LH 215-225), sans pour autant que le dessin cesse d'être une préoccupation majeure. C'est à cette époque qu'il commença à travailler aux illustrations de *The Rescue* (3), un poème dramatique pour la radiodiffusion sur un texte d'Edward Sackville-West (4) et une partition orchestrale de Benjamin Britten (5), que la BBC avait diffusé pour la première fois en deux parties les 25 et 26 novembre 1943 (6). La pièce fut publiée en mai 1945 chez Secker and Warburg, à Londres, dans une luxueuse édition tirée à 850 exemplaires, illustrée de six dessins de Moore (7). [...]

[...] S'étant inspiré de *L'Odyssée* d'Homère, Sackville-West condensa ce qu'il estimait constituer un récit de neuf heures en une pièce de trois heures, concentrée sur les événements de deux journées particulières, « de manière à extraire l'intérêt dramatique maximum de certains personnages du récit ». À savoir Ulysse, son épouse Pénélope, leur fils Télémaque, le poète Phémios et le vieil ami et porcher d'Ulysse, Eumée, ainsi que la déesse Athéna en personne. Ce faisant, il omettait nombre de personnages mieux connus du texte original - Hélène, Ménélas, Polyphème, Circé, Calypso, et tous les autres. Le récit de Sackville-West commence le jour où Ulysse revient en Grèce après une errance de vingt ans en Méditerranée orientale à la suite des guerres de Troie, et s'achève le lendemain, avec le massacre des prétendants de Pénélope. Le rapprochement de la situation de la Grèce alors occupée par les nazis (et que la guerre civile allait bientôt déchirer) et des événements décrits dans *The Rescue* était évident pour Sackville-West qui précisa qu'il avait « préféré les présenter sous un éclairage semi-comique, cela pour deux raisons : d'abord parce qu'Homère lui-même l'[avait] fait, ensuite parce que les gangsters, les fascistes et autres personnages puérils sont essentiellement des figures de farce (10) ». On pouvait tracer un parallèle plus limpide encore entre la situation internationale de l'époque et la Grèce antique avec l'arrivée d'une aide étrangère pour combattre l'oppression - Ulysse incarnant alors l'Empire britannique et les troupes américaines, Pénélope l'Europe dans l'attente du secours et les prétendants les nazis et les fascistes sur le point d'être massacrés.

L'épopée homérique avait inspiré maints dérivés littéraires bien avant celui de Sackville-West. Ces récits reposaient habituellement sur la version romanisée d'Ulysse telle qu'on la trouve dans la poésie

d'Ovide et de Virgile - le poème de Tennyson, par exemple, et l'interprétation ultérieure de James Joyce. Quant aux représentations graphiques du récit, il y avait notamment les dessins de Blake, de Turner et de Flaxman (Moore possédait un exemplaire de l'ouvrage *Flaxman's Classical Outlines* (11), qui comportait des études de Pénélope, Télémaque et Ulysse ainsi que de Prométhée (12)).

Moore dessina ses premières esquisses pour *The Rescue* sur les pages d'un petit carnet en papier vélin, de grammage moyen et de dimensions 210 x 165 mm. Aujourd'hui désigné sous l'appellation *The Rescue Sketchbook* [Carnet de croquis *The Rescue*] 1944, il a été démonté à une date ancienne. Moore en a numéroté les pages au crayon en haut à droite sur les rectos et en haut à gauche sur les versos, mais ni le nombre total des pages ni le nombre de pages par signature ne sont connus. Certaines pages - 3, 5, 7, 9, 31, 39 et toutes celles après 49-50 - sont manquantes. [...]

[...] Moore reprit dans ce travail le procédé établi deux ou trois ans auparavant à l'occasion des carnets de croquis intitulés *Shelter Drawings* et *Coalmine Drawings* [Dessins d'une mine de charbon] : il consistait à coucher l'idée sur un très petit format, souvent en couleur, puis à mettre au carreau à l'aide d'une grille soigneusement tracée au crayon les sections ou les zones à agrandir aux proportions de l'œuvre définitive. Les dessins de *The Rescue*, comme beaucoup d'autres datant des années 1940, y compris ceux réalisés pour *Prométhée*, ont été élaborés selon un procédé qualifié par Moore de dessin par *section-line* (lignes de coupe). Pour ce faire, il traçait sur le papier une série de lignes entrecroisées au pastel à la cire blanc, mettant en évidence la tridimensionnalité de la forme, puis rajoutait le détail aux pastels et crayons de couleur avant d'appliquer un lavis d'encre ou d'aquarelle pour remplir le fond. Les ombres et les zones de tension dramatique comme les mains et les traits du visage étaient traitées à la plume et à l'encre. [...]

[...] Le *Rescue Sketchbook* datant d'une période où Moore revenait à la sculpture après avoir été temporairement contraint de l'abandonner en raison de la guerre, les relations directes qu'entretiennent les dessins avec l'œuvre tridimensionnelle sont bien moins nombreuses que dans le cas du *Prométhée Sketchbook*. Toutefois, tant la représentation détaillée que le recours à la draperie acquièrent une identité sculpturale dans l'œuvre sculptée de Moore datant de l'immédiat après-guerre, avec notamment *Madonna and Child* [Vierge à l'Enfant], à St Matthew's, Northampton, et *Memorial Figure* [Figure Commémorative], à Dartington Hall. De plus, l'apparition de figures masculines, d'abord dans les maquettes en terre cuite de groupe familial, puis avec les guerriers, est immédiatement postérieure aux dessins de *The Rescue*. Le premier bronze grandeur nature de Moore, *Family Group* [Famille], date de 1948-1949 ; comme ses maquettes datées de 1945, il s'inscrit dans la période située entre le carnet de croquis *The Rescue* et celui de *Prométhée*, les reliant ainsi stylistiquement.

À la fin du mois de décembre 1949, séjournant à Paris à l'occasion de son exposition au musée national d'Art moderne, Moore rencontra le typographe et éditeur Henri Jonquières. Celui-ci avait évoqué la possibilité de publier sous forme de livre illustré la traduction d'André Gide du *Prometheus* de Goethe, « fragment dramatique » datant de 1773, librement inspiré du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Moore, qui n'avait pas encore eu l'occasion de s'inscrire dans la tradition française du livre d'artiste, y répondit favorablement. Par l'entremise de Walter Strachan - un ami parisien qui associait à son

métier d'enseignant une passion pour l'art et la littérature française -, le projet prit forme au cours de l'année 1950 et l'ouvrage achevé fut présenté à Paris, conjointement par le British Council et la galerie Mai, le 23 mai 1951.

Des aspects du mythe prométhéen avait déjà été explorés sous diverses formes par les artistes au XIXe siècle et au début du xxe siècle : Beethoven, Liszt et Scriabine en musique, Shelley au théâtre, Byron et Goethe en poésie. Plus récemment, Carl Orff à l'opéra et Ted Hughes en poésie l'avaient jugé pertinent. Il n'est guère étonnant que ce drame ait puissamment attiré Moore. L'idée même d'un titan dérochant le feu aux dieux pour aider l'humanité à envisager un avenir meilleur - sans se soucier du châtement qu'il encourait pour sa présomption et sans ignorer que la voie à suivre était moins celle de la violence et de la force que celle de la raison et de l'argumentation étayée -, devait constituer un sujet séduisant aux yeux d'un artiste qui avait été gazé au cours de la Première Guerre mondiale et qui s'était exprimé en tant qu'artiste dans la Seconde à travers ses *Shelter Drawings*. Sans oublier que Moore s'est fait écho des descriptions offertes par le récit même en suivant ici l'exemple de Prométhée pour produire ses propres inventions, sans leur insuffler vie, certes, mais néanmoins en les créant. Tant dans ses dessins que dans ses lithographies, Moore a traité Prométhée non comme un personnage tourmenté mais comme une noble figure. Les horreurs gothiques le représentant lié sur un rocher, le foie dévoré à coups de bec, sont évitées au profit d'une représentation humaine et rebelle.

Moore appliqua la même méthode de travail que pour *The Rescue*, commençant par dessiner des esquisses de petit format dans un carnet de croquis, en l'occurrence le *Prométhée Sketchbook* (1949-1950 ; HMF 2547-2569). Ici également, le nombre de pages qu'il contenait n'est consigné nulle part ; quand Moore les signa finalement en 1984, seules trente-deux pages étaient encore reliées. Le carnet fut démantelé peu après, l'une des pages (HMF 2569) ayant été ôtée à une date antérieure. Moore n'en numérotait pas les pages, et le foliotage effectué ultérieurement par d'autres n'a pas été retenu, bien que la succession des pages ait été respectée. La pagination qui apparaît dans les inscriptions correspond aux pages du texte. Les dessins résultant de ces esquisses ont servi d'études pour les quinze lithographies publiées sous la forme d'un livre intitulé *Prométhée*. Certains thèmes utilisés dans cet ouvrage sont apparentés à des idées issues du *Sketchbook 1947-49* [Carnet de croquis 1947-1949], lesquelles étaient exploitées à l'époque en sculpture, comme par exemple les formes internes/externes debout qui, dans les lithographies, sont devenues des « imprisoned statues » [« statues emprisonnées »].

L'interprétation formelle du sujet prométhéen par Moore allait de pair, dans sa conception, avec d'autres aspects de son œuvre durant la période de l'immédiat après-guerre. L'inclusion d'éléments drapés conférant aux figures leur classicisme stoïque, ainsi que les formes dans les formes tirant leur origine de *Helmet Heads* [Têtes casquées] - deux motifs saillants dans les lithographies - s'observent également dans des sculptures comme *Three Standing Figures* et *Upright Internal/External Form* [Forme debout interne/externe].

Après avoir abordé l'estampe avec hésitation au cours des années 1930, l'intérêt de Moore pour la couleur et les possibilités qu'offrait une technique permettant d'atteindre un plus vaste public l'amena, au début des années 1950, à s'essayer à la lithographie et à réaliser ses premières gravures. Cela coïncida avec un allègement et un éclaircissement de sa palette, après les tons sombres des *Coalmine Drawings* du début des années 1940. Le moment était venu de réaliser un projet graphique d'importance. Moore devait créer huit lithographies pleine page pour *Prométhée*, un motif pour la

couverture, un autre pour la page de titre, ainsi que deux lettrines marquant le début du texte au commencement de chaque acte et trois culs-de-lampe garnissant l'espace d'une page après la fin des lignes du texte. [...]

[...] Outre la filiation directe existant des dessins aux lithographies, un certain nombre de similitudes plus générales relient les lithographies et la sculpture de Moore. Cela se vérifie à la fois dans le sujet et dans la construction des œuvres. *Tête de Prométhée*, avec ses bandeaux imprimés jaune et gris bleuté traversant un arrière-plan gris clair et le blanc du papier, crée sur un plan bidimensionnel les mêmes tensions affectant la surface que les marques linéaires et les ouvertures découpées dans le métal du bronze intitulé *Openwork Head No.2* [Œuvre ouverte : tête no 2]. De même, les « lignes de coupe » utilisées pour cerner le contour de formes sculpturales et picturales, visibles dans *Minerve - Prométhée - Pandore*, *Mort de Mira*, *Pandore et les statues emprisonnées* et *Prométhée sur le rocher*, trouvent un équivalent tridimensionnel dans les détails en relief affectant la surface d'œuvres comme *Reclining Figure : Festival* [Figure allongée : Festival] et *Leaf Figure No.3 et No.4* [Figure de feuille no 3 et no 4] 1952 (LH 324, 325). La représentation fine et réaliste de Pandore accuse une étroite ressemblance avec *Standing Girl* [Jeune femme debout], en orme, plus particulièrement lorsqu'on observe la sculpture de biais, position que Moore choisit pour les deux lithographies. [...]

[...] Les figures masculines debout sont rares dans l'œuvre de Moore, leurs représentations plus rares encore. Si l'on ne peut trouver aucune sculpture équivalente à son Prométhée rebelle debout, la forme et le traitement de la tête et des épaules d'Arbar ont toutefois un prototype dans certaines des figures du père modelées à l'origine en glaise pour les maquettes de *Family Group* de 1944-1945.

Des relations plus flagrantes entre les lithographies et la sculpture s'observent dans les formes internes/externes telles qu'elles apparaissent dans *Les Statues emprisonnées* et *Pandore et les statues emprisonnées*. Ces lithographies, ainsi que *Paysage du soir avec statues*, principalement composées de formes externes, et *Les Statues dans le bois*, dont les figures étiques et spectrales peuvent être interprétées comme des structures internes, sont toutes des variantes des sculptures *Helmet Heads* de 1950 et des figures internes/externes de 1951-1952, dont le point d'orgue est la sculpture en orme de 1953-1954.

Quant à la réalisation même du livre *Prométhée*, dont la typographie était de la responsabilité d'Henri Jonquière, ce dernier attachait grande importance au fait que Moore participe à la conception du texte ainsi qu'aux illustrations. [...]

[...] Bien que la définition du sexe soit peu affirmée dans l'œuvre de Moore, le terme androgyne de « figure » étant de préférence utilisé dans les titres, la plupart de ces figures s'inspirent de formes féminines, à l'exception des personnages principaux de *The Rescue* et de *Prométhée*, qui sont masculins. Les figures manifestement masculines apparaissent rarement dans sa sculpture. Des seules six figures masculines grandeur nature, trois appartiennent à des groupes et trois sont des guerriers (41). Moore traite le sujet masculin en se conformant à une formule explicite. Dans sa sculpture comme dans ses dessins et ses lithographies, il n'est jamais agressif, militariste ou grandiloquent. Dans les groupes familiaux, il apparaît comme une figure bienveillante ; dans *King and Queen* [Roi et reine], comme stoïque, contemplatif, voire domestique. Les trois grands guerriers en bronze de Moore possèdent tous un bouclier, classique arme de défense, mais aucune arme d'attaque, épée ou lance.

Les boucliers, assimilés à une forme traditionnelle de protection, peuvent être comparés aux casques des *Helmet Heads* ou aux éléments extérieurs des formes internes/externes - de solides barrières défensives protégeant ce qui se trouve en dessous. Les formes masculines sont paisibles et non menaçantes, et la chair masculine est perçue comme tout aussi vulnérable que la chair féminine.

David Mitchinson

Notes

1. Donald Hall, « Henry Moore: An Interview with Donald Hall », *Horizon*, novembre 1960, vol. 3, no 2, p. 114.
2. Kenneth Clark (1903-1983). Clark fut nommé directeur de la National Gallery à Londres en 1934, puis président du comité consultatif des artistes de guerre cinq ans plus tard.
3. Traduction française de Maurice Druon, *Ithaque délivrée*, Albin Michel, Paris, 1947.
4. Edward Sackville-West (1901-1965), écrivain et critique.
5. Benjamin Britten (1913-1976), compositeur, chef d'orchestre et pianiste. La partition de Britten, enregistrée par la BBC au Studio 7 de Manchester les 22-23 avril et 4-5 novembre 1995, a été éditée en CD sous le titre *The Rescue of Penelope*, Elatus, Warner Classics.
6. La radiodiffusion de *The Rescue* ne fut pas une mince affaire : Britten, qui ne fut pas autorisé à diriger lui-même l'orchestre, protesta contre cette décision dans une lettre à Arthur Bliss, le directeur de la musique de la BBC (Britten à Bliss, 27 octobre 1943). Le chef choisi, Clarence Raybold, s'était heurté à Britten en 1941 au sujet de son pacifisme et, bien qu'il ait affirmé lui avoir présenté ses excuses, leur désaccord explique probablement que le compositeur n'ait guère été impliqué dans la production de l'émission. Le rôle d'Athéna était chanté par Millicent Hedli Anderson (1907-1990), épouse du poète Louis McNeice, qui avait joué dans *Dance of Death* de W.H. Auden avec le Group Theatre en 1934, des masques de Moore (voir HMF 1111a, 1111b) ayant été utilisés comme accessoires. Dans une lettre à Peter Pears datée du 24 novembre 1943, Britten rappelle que Hedli Anderson s'était plainte que la production de *The Rescue* était « plutôt chancelante, le nombre de répétitions insuffisant et que personne ne croyait [qu'elle était] réellement malade ! » Donald Mitchell et Philip Reed (sous la dir. de), *Letters from a Life: Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, vol. 2, 1939-1945, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 1168.
7. Edward Sackville-West, *The Rescue*, Martin Secker and Warburg, Londres 1945. Traduction française : *Ithaque délivrée (The Rescue)*, poème dramatique pour la radiodiffusion tiré de *L'Odyssée*, traduit de l'anglais par Maurice Druon, éditions Albin Michel, Paris, 1947.
10. *Ithaque délivrée*, *op. cit.*, p. 23.
11. L'exemplaire du livre de John C. L. Sparkes, *Flaxman's Classical Outlines*, Seeley & Co., Londres, 1885, que possédait Moore, lui avait été offert par Alice Gostick, son professeur de dessin à Castleford.
12. La première entrée du catalogue raisonné des dessins de Moore montre une page issue d'un album autographe datée du 19 février 1916, aujourd'hui intitulée *Sketch after J.M.W. Turner's "Ulysses Deriding Polyphemus"* [Esquisse d'après « Ulysse raillant Polyphème » de J.M.W. Turner], (HMF 16(1)), *Henry Moore: Volume 1 Complete Drawings 1916-29*, The Henry Moore Foundation et Lund Humphries, Londres, 1996, p. 18.
13. HMF 2288 verso, inscription au crayon en haut au centre : 5 5/8 x 8 5/8; dimensions de la page = 5 5/8 x 8 5/8/dimensions du texte imprimé/3 5/8 x 7.
41. Par ordre chronologique, il s'agissait de *Family Group* (1948-1949 ; LH 269), *King and Queen* (1952-1953 ; LH 350), *Warrior with Shield* [Guerrier au bouclier] (1953-1954 ; LH 360), *Harlow Family Group* (1954-1955 ; LH 364), *Falling Warrior* [Guerrier tombant] (1956-1957 ; LH 405), et le bien plus tardif *Goslar Warrior* [Guerrier de Goslar] (1973-1974 ; LH 641).

LA REDECOUVERTE DE L'HUMANISME

Il fut un temps où je m'efforçais de ne pas regarder la sculpture grecque, quelle qu'elle soit, ainsi que celle de la Renaissance, car je considérais que l'art grec et celui de la Renaissance étaient l'ennemi, qu'il fallait renverser tout cela et tout recommencer du début de l'art primitif. Ce n'est que depuis ces dix ou quinze dernières années peut-être que j'ai commencé à comprendre à quel point sont merveilleux les marbres d'Elgin (1).

En 1951, à l'époque de son unique séjour en Grèce, Henry Moore maniait depuis une trentaine d'années les formes grecques et hellénistiques, dans ses dessins comme dans sa sculpture. Des études de la sculpture cycladique et grecque ultérieure apparaissent dans ses carnets dès 1922-1924 (2). S'inspirant notamment des objets cycladiques qu'il avait dessinés au British Museum, il avait élaboré bien longtemps avant son séjour en Grèce une utilisation minimale de la ligne et de la forme pure. Il fut néanmoins incontestablement impressionné par les sites antiques de Mycènes, de Delphes et de l'Acropole, et devait rappeler ultérieurement combien ces ruines pénétrées de lumière, au point que celle-ci semblait sourdre de l'intérieur d'elles, lui avaient paru davantage sculptures qu'architectures (3).

Dans le contexte des reconstructions de l'après-guerre, l'expérience grecque de Moore eut lieu à un moment clé de sa carrière - elle renforça son intérêt manifeste pour la draperie qui révèle et simultanément enchâsse la forme humaine, et suscita une réflexion approfondie sur les relations qu'entretiennent sculpture figurative et contexte architectural. La réputation internationale de Moore allait grandissant en même temps qu'augmentait la demande de commandes officielles après-guerre. Son travail en vint à être considéré comme le prototype d'une forme nouvelle d'art public - un art tourné vers l'avenir, en prise avec les espaces urbains modernes, qui affirmait simultanément la continuité de la tradition et la survie de l'humanité au sein de populations brisées par la guerre.

À la veille de son départ pour la Grèce, il avait confié à son assistant, le sculpteur Anthony Caro, une petite maquette de figure allongée, le chargeant d'en réaliser un agrandissement. Caro s'en est souvenu : « Elle faisait vingt à vingt-trois centimètres de long. Il m'avait dit : "Fais-la neuf fois plus grande. Non, plutôt dix fois plus grande." Mais un agrandissement aussi audacieux était bien sûr hors de portée de mes capacités de jeune sculpteur ! [...] Dès son retour, il s'y attela immédiatement. Les parties sur lesquelles il travailla principalement sont la tête, qu'il améliora considérablement, et le drapé, qu'il rendit d'une façon très grecque, à l'image des figures du Parthénon au British Museum. Je sais qu'il en avait eu l'idée avant son départ pour la Grèce ; c'était dans son esprit une figure drapée. Son voyage en Grèce avait confirmé sa nouvelle passion pour l'art grec (4).» [...]

[...] À l'époque du séjour de Moore en Grèce, la question de l'installation de sculptures en plein air revêtait une importance désormais fondamentale. Les années de l'immédiat après-guerre annoncèrent une période de commandes que l'Europe n'avait pas connue depuis la Renaissance. L'art public allait symboliser le renouveau visible de la collectivité. Après les événements

cataclysmiques de la dernière guerre et ses terribles séquelles, le monument aux morts traditionnel ne semblait plus à propos. Une nouvelle approche se révélait nécessaire. Des critiques comme Robert Melville en appelaient à un art qui conserverait l'anonymat du monument public, éviterait la représentation d'événements spécifiques et rejetterait les associations avec l'art non occidental auquel les artistes avaient accordé une telle importance avant-guerre. Diverses solutions furent proposées, comme l'installation de la sculpture sur un site pour le vouer à la contemplation, ou bien la création d'œuvres associant matériaux ou technologie à la volonté de poser un regard délibérément optimiste sur l'avenir. Si, sous certains aspects, la sculpture de Moore présentait ces caractéristiques, elle n'en offrait pas moins quelque chose d'unique. Son recours inspiré aux thèmes incarnés notamment par la mère et l'enfant, les groupes familiaux et la figure allongée rassuraient par leur pérennité et leur stabilité ; ils affirmaient la survie d'une tradition humaniste, la centralité de la famille et l'union de l'homme et de la nature.

Moore s'était installé dans le petit hameau de Perry Green en 1940, année où son atelier londonien fut endommagé par un bombardement. Au climat intellectuel qu'il avait apprécié à Hampstead dans les années 1930 succéda un relatif isolement, mais dans un environnement où la nature constituait une présence stimulante. Les douces collines vallonnées de la campagne du Hertfordshire et les objets trouvés - pierres, galets, silex, os et coquillages qu'il collectait inlassablement et accumulait dans son atelier de maquettes (qu'il appelait sa « bibliothèque de formes naturelles ») - devinrent autant de catalyseurs dans sa recherche. Le changement dans sa méthode de travail associé aux hectares de terrain dont il fit progressivement l'acquisition à Perry Green lui permirent d'explorer comme jamais auparavant les questions d'échelle et de dimension.

[...]

Anita Feldman

Notes

1. Donald Hall, « An Interview with Henry Moore », *Horizon*, vol. 3, no 2, 1960 ; cité dans Philip James, *Henry Moore on Sculpture*, Da Capo Press, New York, 1971, p. 50.
2. Pour l'identification des sources cycladiques dans l'œuvre de Moore, voir Alan Wilkinson, *The Drawings of Henry Moore*, Garland Publishing, New York et Londres, 1984, p. 31.
3. Vera et John Russell, « Conversations with Henry Moore », *The Sunday Times*, 17 et 24 décembre 1961.
4. Anthony Caro, dans David Mitchinson (éd.), *Celebrating Moore: Works from the Collection of the Henry Moore Foundation*, Lund Humphries, Londres, 1998, p. 237.

LA MYTHOLOGIE DANS L'ŒUVRE D'ANTOINE BOURDELLE : ENTRE LEÇON ANTIQUE ET VISION MODERNE

Il existe plus d'un point commun entre la manière dont Antoine Bourdelle et Henry Moore ont abordé la mythologie dans leurs œuvres respectives, dans des contextes évidemment différents et sans que le second ait véritablement eu une connaissance approfondie de l'œuvre du premier. Dans les deux cas, on voit s'opérer l'appropriation de la mythologie à une aventure personnelle, aux fins de l'expression d'une biographie transposée, parfois même assumée jusque dans la vie quotidienne. Ensuite, les tensions de l'époque, les contextes guerriers et nationalistes semblent trouver un exutoire dans une forêt de symboles qui rapprochent les temps contemporains de l'origine même de l'Histoire, là où elle est plurielle, contradictoire. La Fable engendre des histoires : un mythe moderne cherche à se construire. Enfin, tous deux s'expriment en artistes avec la conviction d'être à la fin de la Fable, là où la mythologie n'a plus cours, soit qu'ils se placent dans l'idée d'une apocalypse, d'une fin des croyances, soit qu'ils se mettent eux-mêmes, en tant qu'artistes, dans la posture d'incarner le poète ou le prophète mourant, dernier témoin de la disparition des figures qui avaient constitué le répertoire naturel des artistes depuis l'Antiquité (1).

S'approprier la mythologie

Fils de mineur, Henry Moore a vécu dans un paysage étonnamment clivé. Le monde souterrain est celui du labeur, le monde de la mine, de l'intérieur, de la poussière et de l'obscur, le monde qui protège aussi, domaine chtonien et labyrinthe. En surface, en dehors des chevalements et des terrils du pays minier, c'est la campagne anglaise et les moutons en plein ciel (qui donneront ses *Sheep Pieces*) : je veux dire les formes arrondies, nuageuses des brebis qui se détachent sur l'horizon, offertes à l'ouvert, au monde ouranien. Très vite, le souvenir du monde des solidarités de la mine mais aussi des conflits serrés, oppressants a fait naître dans la main du jeune sculpteur des formes denses, compactes, refermées et sombres, présentant un double visage : à la fois menaçantes et fortes dans leur unité. C'est ce monde de la terre qu'il retrouvait dans les racines, les silex, les pierres qu'il ramassait pour les étudier. C'est un peu ce monde qui migrerait vers le ciel avec les moutons dont j'évoquais les formes massives. Pourtant, lorsqu'une bergère s'allonge, lorsqu'un paysan se dresse sur son champ, leur silhouette s'incurve ou s'étire pour accueillir la grande courbure du ciel, les formes externes du monde d'en haut.

On comprend bien ce que l'imprégnation du monde de l'enfance fait à la sculpture de Moore : la mythologie, qui est l'enfance de l'art, s'y incarne dans un destin individuel. Voici ce que dit Moore à Jean Clay en 1964 : « À Castle Town, où je suis né, au sud-est de Leeds, dans le Yorkshire [...] on trouvait deux usines chimiques, deux usines à gaz, des fabriques de poteries, des carrières et cinq mines de charbon. Dans l'une travaillait mon père. Il y avait vingt mille habitants, enfermés dans de petits blocs noirâtres, des rues sordides, sans humanité. J'étais gosse et je prenais les crassiers pour des montagnes [...] À cinq kilomètres à la ronde, on pouvait gambader parmi les landes d'une beauté sauvage. Les saisons rythmaient ma vie. L'hiver, c'étaient les rues, la crasse ; l'été, je partais chez des copains fermiers, je devenais paysan. Bien des souvenirs me viennent de la

campagne : on piégeait les lapins, on dénichait les oiseaux. Je grimpais aux arbres. Je me baignais, je pêchais [...] Et puis c'était l'automne, on rentrait [...] (2). »

Antoine Bourdelle a, pour sa part, toujours revendiqué face à l'intelligentsia parisienne son « pays » du Tarn-et-Garonne et sa culture d'oc : « Je sculpte en patois (3) », disait-il. C'est André Suarès qui, dans *Comœdia*, en 1928, fait le lien entre Antiquité et Midi de la France, entre sculpture et tragédie en disant de Bourdelle que c'est « Euripide qui ressuscite à Montauban ». Les figures de la mythologie, il ne les a pas apprises d'abord dans les livres, mais dans ce monde de la terre et des campagnes qui fascina toujours le petit-fils de chevrier qu'il était, comme il se plaisait à le rappeler (4). Ses « femmes au fardeau », ce sont les paysannes du Quercy aux jupes et jupons superposés. Leurs châles, leurs manteaux larges leur font des ailes dans le grand vent. Il aimait d'ailleurs photographier pour s'en inspirer, dans le Midi de la France, les corps courbés en lutte contre le mistral, vent qui sculpte avec les vêtements et les attitudes du corps qui résiste. Il parlait des « chevelures couronnées des Marseillaises », dont les « fichus de laine blanche refont le plan égyptien. Toutes ces belles sont des Victoires ». Il en aimait les « jupes en lainages rayés et qui, de leur forte ceinture, tombent en gonflant sous les hanches », comme l'*Athéna* au musée Borély de Marseille.

Dans l'arrière-pays qu'il se fait, dans ce parc de sculptures qu'il conçoit dans les Highlands d'Écosse, Moore installe le couple de *King and Queen* [Roi et Reine] (1952-1953). C'est lui qui règne sur le pays des formes internes-externes, des figures couchées, des mères à l'enfant, des moutons massifs. Il est aussi des guerriers, mais nous y reviendrons dans un moment. De longtemps, la mythologie a couplé les figures et rêvé de la paire originelle. Philémon et Baucis sont sculptés à même le paysage : ce sont deux arbres à jamais liés. Acis et Galatée se retrouvent dans les roseaux et Bernin a, au XVIIe siècle, fait advenir sous les yeux d'Apollon le laurier et son écorce rugueuse au pli de la chair douce de Daphné. Il est des Orphée en lambeaux et transparents dans le jardin d'Ossip Zadkine où Moore est photographié avec Giacometti : où est Eurydice ? Le double est une structure mythologique comme le roi et la reine en sont les figures. La mère à l'enfant, aussi. Jeune père, ébloui par le mystère de l'engendrement de la forme dans la forme, Moore fit de la maternité de sa femme (1946) une mythologie. A-t-on assez remarqué que ces figures - roi et reine, femme et enfant souvent - sont assises, que parfois un siège vide suffit à nourrir l'imagination et à suggérer l'impressionnant occupant ? Dans les festins funéraires de l'antique Palmyre, sur les métopes du Parthénon, les défunts et les dieux sont assis, comme le sont les vierges à l'enfant, dont certaines, d'époque romane, de surcroît s'ouvrent comme des triptyques. Et la règle de trois du mystère de l'œuvre de Moore est posée : *reclining figure, sitting figure, standing form*.

Le 20 avril 1922, au moment où Paris découvre la statue du général Alvear, Émile Henriot décrit dans *Le Siècle* un buste de Bourdelle qui « figure sir James George Frazer, l'auteur du *Rameau d'or*, solennellement reçu l'an dernier en Sorbonne [...] ». La mythologie, le sculpteur ne l'a pas connue dans l'atelier de Rodin ou dans les livres⁵, mais dans sa vie : il épouse Cléopâtre, qui est la Grèce, il discute, lui l'auteur du *Centaure mourant*, avec Frazer qui sait tout sur le thème du dieu mourant. Son atelier cosmopolite devient le réservoir des sources mythiques de l'Europe entière, et du monde. On y porte des drapés. La rupture avec son maître Rodin se fait sur un retour à l'antique qui s'incarne significativement, comme on sait, dans la *Tête d'Apollon* (1900). Et Bourdelle parle de ses figures comme d'une famille. Ainsi écrit-il à propos du *Fruit* dans une lettre à Cléopâtre Sévastos,

non datée : « Elle est bien sœur d'*Héraklès* et de qualité plus haute, plus serrée de chair, plus simple et intérieure que le héros aux poings durs [...] Profils sévères, ramassés, pressés, assemblés en force, tout en sacrifice à l'armature osseuse. J'ai taillé de la chair d'art pur. » L'inspiration est une muse : c'est la déesse qui visite l'atelier : « Vous tous, s'exclame-t-il dans une leçon à la Grande Chaumière le 20 janvier 1910, qui ici écoutez le récit et, sachons-le bien, tout ce travail de traits voulus, refaits, tous ces plans médités, amplifiés ou amoindris : toutes ces lignes, tous ces contours que, silencieusement, en émotion profonde trace la main du noble solitaire, sachons-le, cela c'est la déesse, c'est la pensée qui passe et agit devant vous. » Une déesse qui prend le visage de sa femme Cléopâtre sur un fond bleu méditerranéen, le bleu si caractéristique des dessins aquarellés de Bourdelle. Ainsi ces mots qu'il lui écrit : « Ce qui assure le bleu plein, c'est l'affection tendre, égale, empressée. Cette page est toute ma vie. »

Fable et mythe moderne

Les deux sculpteurs vécurent les temps les plus durs : ceux de la guerre. Ils en enregistrèrent l'image et la résonance. Ce fut comme un élargissement de leur mythologie personnelle, un grand élan collectif dont ils fixèrent les traits. La mythologie, comme l'Apocalypse, sert à projeter les angoisses du moment. À les conjurer, peut-être.

Moore réalisa les dessins du *blitz* en 1940, adaptant sa mythologie de la mine et de la maternité au grand naufrage de l'Histoire que fut le bombardement systématique des villes anglaises décidé par Goering. L'artiste dessine les Londoniens, réfugiés dans le métro transformé en abri, comme autant de modernes Jonas dans le ventre de la baleine, résistant à la tempête et finalement ressuscitant. Voici ce qu'il en dit à Clay : « J'y étais entré par hasard, pendant un raid. Brusquement devant moi, j'ai vu tous ces Henry Moore allongés, alignés le long des couloirs et des plates-formes, comme dans un labyrinthe sans fin [...] Le métro m'a rendu célèbre. Avant, mes travaux semblaient bizarres, incompréhensibles. Et puis est venue cette expérience commune de la guerre - qui m'a créé un public. Ils ont compris mes figures sans explications. Nous avons vécu la même chose (6). »

Les têtes hurlantes du *Monument aux morts* de Montauban (1902) sculptées par Bourdelle, mugissant l'air de la revanche, gargouilles obstinées ou masques de tragédie, l'« Épopée polonaise » du *Monument à Mickiewicz* (1917) (7) restaurent une mythologie fondamentale, en deçà du récit, de l'épique, au plus proche des passions d'un peuple entier : on sent qu'il y a quelque chose de barbare, du côté de la Grèce obscure d'Eschyle, de la Grèce lyrique de Dionysos et de Bacchus, ou encore de l'épopée nordique et slave. André T'Serstevens le clame dans *L'Amour de l'art* en juillet 1921 : « Nous avons trop de lettres et pas assez d'yeux. On est tenté de croire que ces fables primitives ne sont que mythologie de boudoir, telle que la concevaient les prestoliers du XVIIe siècle. En réalité ce sont les grandes forces vitales résumées dans le geste humain. »

Si Léon Daudet, dans *l'Action française* en novembre 1928, félicite Bourdelle de se dégager de la convention pratique du monument - « Bourdelle, lui, quitte la demeure, le plan et le temple, pour rejoindre un héroïsme, élémentaire et humain à la fois, qui évoque le roc, le promontoire et le mont, les formes grandioses que le vent, la mer et le temps creusent dans le flanc de la falaise » -,

Louis Bertrand, dans la *Revue des deux mondes* du 15 juin 1922, rapproche pour les critiquer les reliefs du théâtre des Champs-Élysées et les métopes archaïques du temple de Sélinonte - « C'est l'archaïsme empêtré, à la fois gauche et prétentieux, qui a été copié avec dévotion pendant ces derniers temps par la sculpture berlinoise et munichoise et dont on peut voir à Paris d'édifiants échantillons au fronton du théâtre des Champs-Élysées (8). »

Mais c'est que, comme les Viennois, comme l'art des Sécessions de l'Europe centrale et orientale, Bourdelle cherche un mythe moderne. Il l'approche avec la série des *Beethoven* à laquelle il travaille dès 1886 jusqu'à sa mort en 1929. Max Klinger (1857-1920), également, présenta son *Beethoven* en apothéose dans la rotonde de la Sécession viennoise en 1902 avec une frise de Klimt. Un Klimt qui réalise une *Pallas Athena* (1898) comme Bourdelle. Le mur d'Orphée de la salle de musique de la villa Stuck (Munich) peint à fresque par Franz von Stuck (1863-1928) présente un Orphée à la lyre charmant les animaux qui ressemble comme un frère à l'Orphée de Bourdelle, avec des animaux dans un style paléochrétien (à la façon des mosaïques de Ravenne).

Parce que l'artiste la veut expression de la modernité, la figure mythologique n'a plus rien de virevoltant comme au XVII^e siècle : les figures hautes de *La Victoire* ou de *La Force*, aux angles du piédestal du général Alvear, présentent une cadence sévère d'allégories cantonnant le socle : la ronde-bosse se met au service de l'architecture. Au théâtre des Champs-Élysées, les frises et les reliefs produisent de savants effets systématiques de parallélisme ou d'opposition.

De même, dans *Helmet* [Casque] (1939) qui est le premier d'une série, puis dans *Nuclear Energy* [Énergie nucléaire] (1964), Henry Moore créera des formes rudes, compactes, presque révoltantes parce qu'elles sont à la hauteur d'un nouveau et terrifiant pouvoir de l'homme. « Internes-externes », elles sont chargées de morbidité, ou en tout cas ambivalentes, protectrices ou étouffantes (comme les seront les Guerriers des années 1953-1954).

Un dernier point doit être évoqué : Bourdelle et Moore considèrent la mythologie comme un fonds commun à l'humanité entière. Celui qui aima les « arts lointains » et celui qui les découvrit au British Museum pour ne cesser de s'en inspirer, s'en forment l'idée d'un « musée imaginaire » toujours disponible, où se dissolvent les tentatives d'isoler les arts dans les frontières nationales. C'est d'ailleurs à propos de son *Centaure mourant*, au moment de son succès à la Biennale de Venise de 1914, qu'une querelle oppose à ce sujet Bourdelle à Marius et Ary Leblond. Il leur écrit les 8 et 9 mai 1914 : « Je vous crie casse-cou ! », à propos de leur article dans *La Vie* dont il se plaint : « Pourquoi dites-vous de moi "son centaure n'est pas français" ? » Lui qui accueillait en son atelier des élèves de l'Europe entière et même du reste du monde, comme en témoigne la *Chilienne*, lui qui fit des types, la *Roumaine*, la *Chilienne*, sans jamais perdre le sens de l'humain en général affirme : « Je suis absolument contre la pensée qu'il y a tant que cela des manières spéciales pour chaque peuple de composer un visage à l'Art. Un art qui soit une pensée nationale, isolée absolument [...] de la pensée d'autres nations, cela n'a jamais - jamais - jamais existé [...] (9). » Tout démontre le plus grand universalisme chez un artiste qui aima et épousa une femme grecque et fut peut-être franc-maçon (10). Mais peut-être était-il alors seul à penser ainsi ? [...]

Thierry Dufrêne

Notes

1. Nous mènerons deux parallèles, entre Bourdelle et Picasso d'une part, entre Moore et Matisse d'autre part. Cet article est centré sur l'œuvre de Bourdelle : on comprendra que l'œuvre de Moore, traitée ailleurs pour elle-même dans le catalogue, ne soit ici qu'un fil de trame. L'auteur remercie Juliette Laffon, directrice du musée Bourdelle, et l'équipe du musée toujours active et accueillante, en particulier Annie Barbera et Colin Lemoine.
2. Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, éditions Rencontre, Lausanne, 1969, p. 122-123.
3. Penelope Curtis, « Sculpting in Patois : Émile-Antoine Bourdelle and the Language of Regionalism », dans Keith Aspley, Elisabeth Cowling, Peter Sharratt (sous la dir. de), *From Rodin to Giacometti. Sculpture and Literature in France, 1880-1950*, Rodopi, Amsterdam et Atlanta, 2000, p. 49-59. Le titre reprend la déclaration de Bourdelle lui-même : « Je sculpte en patois », et analyse ses rapports avec le félibrige.
4. Antoine Bourdelle, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Plon, Paris, 1955.
5. On sait cependant qu'il possédait nombre de photographies représentant des sculptures ou des fresques antiques, ou encore des moulages. Voir Véronique Gautherin, *L'Œil et la main. Bourdelle et la photographie*, cat. expo., musée Bourdelle, novembre 2000-février 2001, Paris-Musées, Paris, 2000.
6. Jean Clay, *Visages de l'art moderne*, op.cit., p. 135.
7. Voir « *Hommage et respect* ». *Les monuments publics de Montauban*, cat. expo., musée Ingres, Montauban, juin-octobre 1992, et Maria-Teresa Diupero, « Le monument à Mickiewicz de Bourdelle et son double commentaire par l'artiste », dans *Histoire de l'art*, no 29-30, mai 1995, p. 89.
8. Voir Carol Marc Lavrillier, Michel Dufet, *Bourdelle et la critique de son temps*, Paris-Musées, Paris, 1992.
9. Archives du musée Bourdelle.
10. Voir sur ce point le chapitre consacré à Bourdelle dans le catalogue de l'exposition *Une fraternité dans l'histoire. Les artistes et la franc-maçonnerie aux XVIIIe et XIXe siècles*, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, Somogy, 2005.

HENRY MOORE

Biographie sélective :

- 1898 Naît le 30 juillet à Castleford, petite ville minière du Yorkshire, près de Leeds.
Fils de Mary Baker (1860-1944) et de Raymond Spencer Moore (1849-1921), mineur, militant socialiste et syndicaliste actif de souche irlandaise. Il est le septième d'une famille de huit enfants.
- 1902-1910 Fréquente l'école primaire de Castleford. Remarqué et encouragé par son professeur de dessin. Découvre la sculpture gothique des églises du Yorkshire.
- 1915-1916 Lauréat du Cambridge Senior Certificate, devient élève-professeur. Renonce, sous la pression de son père, à s'inscrire dans une école d'art.
- 1917 Découvre le British Museum et la National Gallery à l'occasion de sa première visite à Londres. Rejoint, en février, le 15th London Regiment. Est envoyé sur le front français. Gagé à la bataille de Cambrai, il est rapatrié en Angleterre en décembre.
- 1918 Se porte volontaire et arrive en France peu avant l'armistice.
- 1919-1920 Grâce à une pension d'ancien combattant, il abandonne son poste d'enseignant et entre à l'École des beaux-arts de Leeds où il est le seul étudiant en sculpture.
Rencontre l'art moderne grâce au livre de Roger Fry, *Vision and Design* (1920) et à la collection du vice-chancelier de l'université de Leeds, Sir Michael Sadler, renfermant des œuvres de Gauguin, Matisse, Kandinsky, ainsi que des sculptures africaines.
- 1921 Boursier du Royal College of Art à Londres, il étudie la sculpture. Fréquente régulièrement le Victoria and Albert Museum et le British Museum où il découvre la sculpture égyptienne, étrusque, mexicaine.
- 1922 Première *Mother and Child* sous l'influence de la sculpture mexicaine. Découvre Henri Gaudier-Brzeska et Jacob Epstein. Premières tailles directes.
- 1923-1924 Premier voyage à Paris. Découvre Cézanne lors d'une visite de la collection Pellerin, et l'art indien au musée Guimet.
Première exposition collective à la Redfern Gallery à Londres.
Enseigne au Royal College of Art.
- 1925 Lauréat d'une bourse d'étude du Royal College of Art, il séjourne six mois en Italie. Visite Rome, Florence, Pise, Sienne, Assise. Étudie Michel-Ange, Giotto et Masaccio.
- 1926-1927 Exposition collective à la Saint Georges Gallery à Londres.
Premières sculptures en ciment. Influence de Maillol et du cubisme. Découvre l'œuvre de Brancusi.
- 1928 Première exposition personnelle à la Warren Gallery à Londres.
Première commande publique : un relief pour le nouveau siège du London Transport à la station de métro Saint James Park.
- 1929 Épouse Irina Radetzky, son élève. Le couple s'installe à Hampstead.
Travaille surtout la pierre. *Reclining Figure*, inspirée d'une photographie de la statue maya *Chac Mool* (Esprit de la Pluie). Collecte galets, cailloux, os et coquillages.
- 1930 Élu membre de la *Seven and Five Society*, groupe avant-gardiste où il rejoint Barbara Hepworth, Ben Nicholson et John Piper. Collabore à l'*Architectural Association Journal*. Donne une série de conférences sur la sculpture contemporaine.
Premier article sur son œuvre publié par R.-H. Wilenski dans *Apollo*.
- 1931 Exposition personnelle aux Leicester Galleries à Londres.
Installe un atelier à Barfrestone, dans le Kent, où il travaille l'été. Premières formes abstraites. Taille directe dans la pierre et le bois.
- 1932 Dirige le département de sculpture à la Chelsea School of Art.
- 1933 Rejoint le groupe *Unit One* fondé par Paul Nash où il retrouve notamment Barbara Hepworth et Ben Nicholson. Collabore au magazine *The Group*, édité par Herbert Reed.
- 1934 S'installe à Kingston près de Canterbury.
Participe à l'exposition du groupe *Unit One* à la Mayor Gallery à Londres.
Publication de sa première monographie, *Henry Moore Sculptor*, par Herbert Reed (Zwemmer, Londres).
Séjourne en Espagne et en France.
Poursuit ses recherches sur l'abstraction. Premières sculptures en plusieurs éléments.
- 1935 Quitte Barfrestone et achète Burcroft, près de Canterbury.
Expose à la Zwemmer Gallery à Londres.

- 1936 Alfred Barr, directeur du Museum of Modern Art de New York, emprunte *Two Forms* (1934) - à l'occasion de l'exposition « Cubism and Abstract Art » -, œuvre acquise ultérieurement par le musée. Participe à l'International Surrealist Exhibition qui se tient aux New Burlington Galleries à Londres. Signe le manifeste surréaliste contre la politique de non-intervention du Royaume-Uni en Espagne.
Premières *Stringed Figures*.
- 1937 Adhère au groupe surréaliste anglais.
Introduit la notion de modèle et de maquette dans son travail.
Collabore à *Circle*, magazine édité par Leslie Martin, Ben Nicholson et Naum Gabo.
Visite l'atelier de Picasso avec Breton, Éluard, Ernst et Giacometti à Paris.
- 1938 Participe à l'Exposition internationale d'art abstrait au Stedelijk Museum à Amsterdam.
Premières fontes en plomb. Développe ses *Stringed Figures*.
- 1939 Quitte l'enseignement pour se consacrer à la sculpture.
Vit et travaille à Kingston.
Exposition personnelle à la Mayor Gallery à Londres.
- 1940 Revient à Londres. Son atelier est en partie détruit lors d'un bombardement.
S'installe définitivement à Perry Green, Much Hadham, à une quarantaine de kilomètres de Londres, dans le Hertfordshire. Devant la pénurie de matériaux, il se consacre au dessin.
Nommé *Official War Artist*. Premiers *Shelter Drawings*.
- 1941 Première rétrospective à la Temple Newsam House à Leeds.
Nommé membre du comité directeur de la Tate Gallery.
- 1942 Réalise une série de dessins sur le thème de la mine.
Nommé membre de l'Art Panel of the Council for the Encouragement of Music and the Arts (qui deviendra The Art Council of Great Britain).
- 1943 Première exposition personnelle à l'étranger, à la Buchholz Gallery à New York.
Commande de *Madonna and Child* pour l'église Saint Matthew de Northampton.
- 1944 Reprend la sculpture.
Premiers bronzes. Croquis et maquettes. *Madonna and Child, Family Group*.
Publication du premier volume de *Henry Moore: Complete Sculpture* (Lund Humphries, Londres).
- 1945 Rencontre Brancusi à Paris.
Publication de *The Rescue* d'Edward Sackville-West (Secker and Warburg, Londres).
Docteur *honoris causa* de l'Université de Leeds.
- 1946 Naissance de sa fille, Mary.
Séjourne à New York à l'occasion de sa rétrospective itinérante inaugurée au Museum of Modern Art.
Développe le thème de *Reclining Figure*.
- 1947 Voyage en Australie à l'occasion d'une exposition itinérante : Hobart, Melbourne, Adelaïde, Perth.
Réalise *Three Standing Figures* pour le Battersea Park de Londres.
- 1948 Prix international de sculpture de la XXIVe Biennale de Venise.
Fin de ses relations avec le surréalisme.
Siège à la Royal Fine Art Commission. Élu membre correspondant étranger de l'académie royale flamande des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique.
- 1949-1951 Exposition itinérante à Bruxelles, Paris (musée national d'Art moderne), Amsterdam, Hambourg, Düsseldorf, Berne et Athènes.
Publication du *Prométhée* de Goethe dans une traduction d'André Gide (chez Henri Jonquières P.A. Nicaise éditeur, Paris, 1951).
Première rétrospective londonienne à la Tate Gallery.
Commence une série de *Helmet*, sculptures dites « internes/externes ».
Premier voyage en Grèce.
- 1952-1953 Projet pour le Time Life Building à Londres : *Draped Reclining Figure* et *Screen*.
Docteur *honoris causa* de l'Université de Londres.
Prix international de sculpture de la Biennale de São Paulo. Voyage au Brésil et au Mexique.
Réalise certaines de ses œuvres les plus célèbres : *Upright Internal/External Form, King and Queen, Warrior with Shield*.
- 1954-1955 Commande d'un vaste bas-relief pour le Bouwcentrum à Rotterdam.
Membre de The Order of the Companions of Honor.
Participe à la Documenta I. Art du XXe siècle, à Cassel.
Voyage en Yougoslavie.
Nommé membre du comité directeur de la National Gallery de Londres.
Publication du second volume de *Henry Moore: Complete Sculpture* (Lund Humphries, Londres).

- 1956-1958 Commande de *Reclining Figure* pour le siège de l'Unesco à Paris.
Exposition à la galerie Berggruen à Paris.
- 1959 Prix international de sculpture de la Biennale de Tokyo.
Participe à la Documenta II, Cassel.
- 1960-1961 Exposition à la Whitechapel Art Gallery à Londres.
Rétrospective à Hambourg, Essen, Munich, Zurich.
Expositions à la Marlborough Fine Art à Londres, et à la Scottish National Gallery of Modern Art à Édimbourg.
Docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford.
- 1963 Reçoit les insignes de The Order of Merit.
Réalise *Two Piece Reclining Figure* pour le Lincoln Center de New York.
- 1964 Expositions itinérantes en Argentine, au Brésil, au Mexique et au Venezuela.
Membre de l'Art Council of Great Britain.
- 1966 Visite le Canada à l'occasion de l'inauguration de sa sculpture *Three Ways Piece No 2: Archer*, à Toronto, et les États-Unis à l'occasion de l'inauguration de *Nuclear Energy* sur le campus de l'Université de Chicago.
- 1968-1969 Grandes rétrospectives : Tate Gallery à Londres, Rijkmuseum Kröller-Müller à Otterloo où il reçoit le prix Érasme, musée Boymans Van Beuningen à Rotterdam, Städtische Kunsthalle à Düsseldorf, à Baden-Baden.
Three Piece Reclining Figure: Vertebrae, The Arch, Large Two Forms.
- 1971 Séjourne à Toronto en vue de l'édification du Henry Moore Sculpture Centre à l'Art Gallery of Ontario.
- 1972-1973 Importante rétrospective au Forte di Belvedere de Florence.
Commandeur des Arts et Lettres.
Exposition au Los Angeles County Museum of Art, à la galerie Gérald Cramer à Genève à l'occasion de la sortie du catalogue raisonné de l'œuvre gravé.
- 1974 Visite le Canada à l'occasion de l'inauguration du Henry Moore Sculpture Centre à l'Art Gallery of Ontario à Toronto.
Publie une série de lithographies consacrées à Stonehenge.
- 1975 Membre de l'Institut, académie des Beaux-Arts de Paris.
Exposition de gravures à la Tate Gallery.
- 1977 Inauguration de La Henry Moore Foundation à Perry Green, Much Hadham.
Exposition à l'Orangerie des Tuileries à Paris. La Bibliothèque nationale présente son œuvre gravé complet.
Exposition à l'Art Gallery of Ontario, présentée ensuite dans quatre villes japonaises.
- 1978 Exposition et don de trente-six sculptures à la Tate Gallery de Londres.
Expositions à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire à la Serpentine Gallery, dans les jardins de Kensington et à la City Art Gallery de Bradford.
- 1979-1980 L'arthrite l'empêchant de sculpter, il réalise des maquettes et dessine.
Exposition de tapisseries au Victoria and Albert Museum à Londres.
Installation à Bonn de *Large Two Forms*.
Don d'une grande version en marbre de *The Arch* au Department of the Environment, qui sera installée dans les jardins de Kensington.
- 1981 Série de dessins du baptistère de Florence.
Importante rétrospective itinérante : Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, parc de Buen Retiro à Madrid, Fondation Gulbenkian à Lisbonne et Fondation Miró à Barcelone.
- 1982 Inauguration à Leeds de la Henry Moore Sculpture Gallery et du Centre for the Study of Sculpture à la Leeds Art Gallery.
Expositions au Museo de Arte Moderno à Mexico, au Museo de Arte Contemporáneo à Caracas et au Hoam Art Museum à Séoul.
- 1983 Rétrospective au Metropolitan Museum of Art à New York.
- 1984 Est fait commandeur de la Légion d'honneur lors de la visite du président François Mitterand à Perry Green, Much Hadham.
- 1986 Exposition à Hong Kong, Tokyo, Fukuoka.
Meurt le 31 août à Much Hadham.
- 1988 Inauguration du Henry Moore Sculpture Trust à Leeds.

Bibliographie selective :

Alexander Davis (dir.), *The Henry Moore Bibliography*, vol. I : 1898-1986 ; vol. II : 1971-1986 ; vol. III : index, 1898-1986 ; vol. IV : 1986-1989 ; vol. V : index, 1898-1991, The Henry Moore Foundation, Much Hadham.

Catalogues raisonnés :

Henry Moore: Complete Sculpture

Herbert Read (dir.) : vol. I : 1921-1948 (1944), titre original *Sculpture and Drawings*, 5e édition sous la dir. de David Sylvester, 1988 ; vol. II : 1949-1954 (1955), 3e édition revue par Alan Bowness, 1986.

Alan Bowness (dir.) : vol. III : 1955-1964 (1965), 2e édition revue, 1986 ; vol. IV : 1964-1973 (1977) ; vol. V : 1974-1980 (1983), 2e édition revue, 1994 ; vol. VI : 1980-1986 (1988), Lund Humphries, Londres.

Gérald Cramer, Alistair Grant et David Mitchinson (dir.), *Henry Moore: Catalogue of Graphic Work*, vol. I : 1931-1972 (1973) ; vol. II : 1973-1975 (1976) ; vol. III : 1976-1979 (1980) ; vol. IV : 1980-1984 (1988), Cramer, Genève.

Ann Garrould (dir.), *Henry Moore: Complete Drawings*, vol. I : 1916-1929 (1996) ; vol. II : 1930-1939 (1998) ; vol. III : 1940-1949 (2001) ; vol. IV (à paraître) ; vol. V : 1977-1981 (1994) ; vol. VI : 1982-1983 (1994), The Henry Moore Foundation, Much Hadham, avec Lund Humphries, Londres.

Monographies

Henry Moore's Sheep Sketchbook, commentaires de Henry Moore et Kenneth Clark, Thames and Hudson, Londres et New York, 1980, nouvelle édition revue, 1998.

Mitchinson, David, et al., *Celebrating Moore, Works from the Collection of the Henry Moore Foundation*, Lund Humphries, Londres, 1998.

Sculpture in the Open Air at Perry Green, The Henry Moore Foundation, Much Hadham, 1999.

Wilkinson, Alan, *Henry Moore Writings and Conversations*, Lund Humphries, Aldershot, 2002.

Andrews, Julian, *London's War: The Shelter Drawings of Henry Moore*, Lund Humphries, Aldershot, 2002.

Berthoud, Roger, *The Life of Henry Moore*, Faber, Londres, 1987, nouvelle édition revue par Giles de la Mare, Londres, 2003.

An Introduction to Henry Moore, The Henry Moore Foundation, Much Hadham, 2002, réédition, 2005.

Catalogues des expositions récentes

Henry Moore, rétrospective, avec des textes de Anita Feldman Bennet, Caroline Edde, Jean-Louis Prat et Margaret Reid, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 2002.

Six Leading Sculptors and the Human Figure: Rodin, Bourdelle, Maillol, Brancusi, Giacometti, Moore, avec des textes d'Antoinette le Normand-Romain, Véronique Gautherin, Bertrand Lorquin, Doïna Lemny, Mary Lisa Palmer, Anita Feldman Bennet, National Gallery, Londres, et Alexandros Soutzos Museum, Athènes, 2004.

Moore and Mythology, avec des textes de David Mitchinson et Anita Feldman Bennet, The Henry Moore Foundation, Much Hadham, 2007.

Hoglands: The Home of Henry and Irina Moore, sous la dir. de David Mitchinson, avec des textes de Anita Feldman Bennet, Andrew Causey, Martin Davis, Anne Garrould, Mary Moore, Michael Phipps, Lund Humphries, Londres, 2007.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Henry Moore et la mythologie

Éditions Paris musées, Paris, 2007

Textes de Juliette Laffon, David Mitchinson, Anita Feldman, Thierry Dufrêne

191 pages, 144 illustrations couleur, 55 illustrations sépia

Un ouvrage de cent quatre vingt onze pages publié aux Editions Paris musées accompagne l'exposition. Il reproduit l'ensemble des œuvres présentées en couleur et comporte un avant-propos de Juliette Laffon, directrice du musée Bourdelle, les contributions de David Mitchinson, directeur des collections et des expositions de la Fondation Henry Moore, Anita Feldman, conservateur de la Fondation Henry Moore, un essai de Thierry Dufrêne, professeur à Paris X, adjoint au directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art.

David Mitchinson livre une analyse minutieuse des œuvres de Moore sur papier, Anita Feldman s'intéressant à la « redécouverte de l'humanisme » dans l'œuvre sculptée de l'artiste.

Thierry Dufrêne traite de l'importance des mythes antiques dans l'art de Bourdelle à l'aube de la modernité.

INFORMATIONS PRATIQUES

- **Musée Bourdelle**

18 rue Antoine Bourdelle, 75015 Paris
Tel : 01 49 54 73 73 - Fax : 01 45 44 21 65
[http:// www.bourdelle.paris.fr](http://www.bourdelle.paris.fr)

- **Renseignements et réservations**

01 49 54 73 91 / 92

- **Horaires**

Du mardi au dimanche de 10h à 18h, sauf lundis et jours fériés

- **Tarifs d'entrée**

Plein tarif : 7,00 € / Tarif réduit : 5,50 € / Tarif jeune : 3,50 € / Gratuit pour les moins de 14 ans

- **Accès**

Métro : Montparnasse, Falguière - Bus : 28, 48, 58, 67, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96

- **Contact presse**

Opus 64 / Valérie Samuel - Patricia Gangloff
71 rue Saint-Honoré, 75001 Paris
Tel : 01 40 26 77 94 - Fax : 01 40 26 44 98 - p.gangloff@opus64.com

PROGRAMME DES ACTIVITES EDUCATIVES ET CULTURELLES PROPOSEES DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

Adultes :

Visite commentée de l'exposition :

Un mardi et un jeudi par mois, à 12h30 - durée 1h / sans réservation

Jeudi 25 et mardi 30 octobre - mardi 13 et jeudi 29 novembre - jeudi 6 et mardi 18 décembre

Jeudi 3 et mardi 22 janvier - mardi 12, mardi 26 février et jeudi 28 février

Visite conférence suivie d'un atelier en lecture labiale de l'exposition :

Durée 2h30 / avec réservation

Samedi 8 décembre à 14h

Cette séance complète permet de découvrir l'exposition puis de réaliser une œuvre en atelier.

En famille :

Conte : un dimanche par mois, à 15h30

Durée 1h / sans réservation / à partir de 6 ans

Dimanche 21 octobre : Regards croisés

Dimanche 18 novembre : Regards croisés

Vendredi 4 janvier : Regards croisés

Mardi 26 février : Regards croisés

Enfants :

Les activités suivantes sont programmées pour le jeune public individuel pendant les vacances de la Toussaint, de Noël 2007. Elles seront également proposées aux scolaires.

Concave Convexe

Henry Moore a initié une sculpture où les formes s'imbriquent les une dans les autres, ou plus exactement paraissent être engendrées les unes par les autres. Les enfants s'inspirent des œuvres exposées pour réaliser leurs propres créations.

Vacances de La Toussaint 2007 :

Cycle d'ateliers en 2 séances / avec réservation

Pour les 5 - 7 ans / durée 1h30 / mardi 30 et mercredi 31 octobre à 13h30

Pour les 8 - 12 ans / durée 2h / mardi 30 et mercredi 31 octobre à 15h

Vacances de Noël 2007 :

Cycle d'ateliers en 4 séances / avec réservation

Pour les 8 - 12 ans / durée : 2h / mercredi 2, jeudi 3, vendredi 4 janvier à 10h

Matière et forme :

Cycle d'ateliers en 2 séances / avec réservation

L'œuvre d'Henry Moore est multiple, comme ses sources d'inspirations. La nature permet de développer la connaissance des formes. Son intérêt pour l'art grec et la mythologie enrichissent sa réflexion autant que son expression. Les enfants empruntent ces pistes avant de traduire le volume par la forme ou par le vide.

Vacances de La Toussaint 2007 :

Cycle d'ateliers en 2 séances / avec réservation

Pour les 5- 7 ans / durée 1h30 / mardi 6 et mercredi 7 novembre à 13h30

Pour les 8 - 12 / durée 2h / mardi 6 et mercredi 7 novembre à 15h

Vacances de Noël 2007 :

Cycle d'ateliers en 4 séances / avec réservation

Pour les 5 - 7 ans / durée 1h30 / mercredi 2, jeudi 3, vendredi 4 janvier à 10h30

Vacances de Février 2008 :

Cycle d'ateliers en 3 séances / avec réservation

Pour les 5-7 ans /durée 1h30 / mardi 26, mercredi 27, Jeudi 28 février à 13h30

Artistes en herbe

Cycle d'ateliers en 3 séances / avec réservation

La confrontation des œuvres d'Henry Moore et d'Antoine Bourdelle permet aux enfants de composer leurs propres carnets d'artistes, étape nécessaire à une réalisation plastique en atelier.

Pour les 8 - 12 ans / durée 2h30 / mardi 26, mercredi 27, jeudi 28 février à 13h30

Illusion d'optique

Cycle d'ateliers en 4 séances/ durée 2h/ 11-15 ans/avec réservation (si possible venir avec son appareil photo)

Antoine Bourdelle et Henry Moore ont utilisé la photographie, elle intervient pour chaque sculpteur à différents moments du processus de création. Après une présentation de ce rapport à l'image, les enfants réaliseront une sculpture en atelier, suivie d'une séance de prise de vue. Ils interviendront ensuite sur l'arrière plan de leurs photographies afin de donner l'illusion de la monumentalité.

Mardi 26, mercredi 27, Jeudi 28, vendredi 29 février de 15h à 17h

Une Journée au musée

La journée entière est consacrée à étudier un aspect de l'œuvre d'Henry Moore : séances de croquis, jeux plastiques et modelage sont au programme de cette journée bien remplie.

Séance pour les enfants (8-12 ans) : vendredi 29 février

Séance pour les Adultes : samedi 1^{er} mars

De 10h30 à 13h30 et de 14h30 à 17h30/avec réservation

Réservations auprès du service d'action culturelle

Musée Bourdelle 18, rue Antoine Bourdelle 75015 Paris

Tel. : 01 49 54 73 91 / 92 - fax : 01 45 44 21 65

e-mail : laurence.oudry@paris.fr ou olivia.payan@paris.fr

site internet : <http://www.bourdelle.paris.fr>

Horaires d'ouverture :

Tous les jours sauf lundi et les jours fériés de 10h à 18h

Tarif des activités culturelles :

Visite-conférence et animation : 4,50 € ou 3,80 € - Séance d'atelier : 8 € ou 6,50 €

LE MUSÉE BOURDELLE

En 1885, peu après son arrivée à Paris, Bourdelle élit domicile au 16 impasse du Maine, dans le quartier de Montparnasse où abondent les ateliers de peintres et de sculpteurs. À la fin de sa vie, Bourdelle, désormais célébré, envisage « comme a fait Rodin », son prestigieux aîné, un musée susceptible de conserver l'intégralité de son œuvre. Après son décès, en 1929, son épouse Cléopâtre, sa fille Rhodia et son gendre Michel Dufet, n'auront de cesse de travailler à ce que soit enfin reconnue et exposée une collection considérable dans un lieu digne de ce nom. L'impasse du Maine rebaptisée rue Antoine Bourdelle et après l'abandon de divers projets restés longtemps en souffrance ou avérés trop délicats, Cléopâtre Bourdelle, aidée par l'intervention salutaire de Gabriel Cognac, lègue à la Ville de Paris une partie importante de sa collection pour le nouveau musée Bourdelle, inauguré le 4 juillet 1949. Ce dernier, conçu autour des ateliers préservés, conserve dès lors le charme d'un lieu fidèle à la mémoire de l'artiste. Il convenait encore, devant la précarité de la conservation de certaines sculptures monumentales, d'adjoindre un bâtiment destiné à les sauvegarder et les mettre en valeur. En 1961, Henri Gautruche crée le vaste hall dit « des plâtres », dix ans après la création de la galerie à arcades en briques de Montauban - hommage à la ville natale de Bourdelle -, trait d'union entre les ateliers et le hall. Enfin, en 1992, Christian de Portzamparc agrandit le musée d'un espace moderne. Cette extension venait également doter le musée d'un complexe scientifique (conservation, documentation, cabinet d'arts graphiques, réserves), achevant ainsi de faire autour d'un atelier intimiste - lieu de vie et de travail - un éminent musée monographique. Les collections exceptionnelles - sculptures, peintures, dessins, photographies - renferment en outre la collection personnelle du sculpteur et un important fonds d'archives. Elles ont été considérablement enrichies par les donations, en 1992 et 1995, de Rhodia Dufet-Bourdelle et par son legs consenti à la Ville de Paris en 2002.

Émile-Antoine Bourdelle naît le 30 octobre 1861 à Montauban. Admis à l'École des Beaux-Arts de Paris, il gagne en 1884 l'atelier du sculpteur Falguière, qu'il délaisse en 1886. Bourdelle devient, en 1893, le praticien de Rodin. Leur collaboration, nourrie d'une profonde amitié, durera jusqu'en 1908. Aussi est-ce Rodin qui, en 1900, perçoit dans la sculpture *Tête d'Apollon* de Bourdelle la marque d'une rupture avec sa propre esthétique et défend peu après le *Monument aux Combattants et Défenseurs du Tarn-et-Garonne de 1870-1871* de Montauban qui défraie alors la chronique. En 1905, la galerie Hébrard présente sa première exposition personnelle. Après plusieurs voyages à l'étranger et une exposition monographique à Prague en 1909, Bourdelle est plébiscité par ses contemporains avec *Héraklès archer* (1909). Désormais célèbre, Bourdelle enseigne à l'Académie de la Grande Chaumière où il aura notamment pour élèves Giacometti, Vieira da Silva et Germaine Richier. En 1913 est inauguré le Théâtre des Champs-Élysées. Bourdelle, improvisé architecte, a participé à l'élaboration des plans et réalisé certaines des fresques intérieures mais aussi l'imposant décor de marbre sculpté de la façade, qui fait de son auteur l'un des artistes majeurs de la « modernité ». *Le Fruit* (1902-1911), *Pénélope* (1905-1912), *Centaure mourant* (1911-1914) enrichiront les plus grands musées étrangers alors que la France reste encore timide. En dépit des commandes monumentales telles que le *Monument au général Alvear* (1913-1923), *La Vierge à l'offrande* (1919-1923) ou *La France* (1925), il faut attendre 1929, année de sa mort, pour que Bourdelle, avec le *Monument à Adam Mickiewicz*, élevé à Paris, soit enfin reconnu solennellement dans son pays. Inspiré par l'archaïsme grec ou le Moyen Âge, Bourdelle léguait à ses contemporains un vocabulaire moderne et une grammaire formelle singulière, qui lui soufflèrent ces mots significatifs : « Contenir, maintenir, maîtriser, voilà l'ordre des constructeurs. »

LES COLLECTIONS DU MUSÉE

Le jardin sur rue : il accueille des œuvres parmi les plus significatives de Bourdelle, depuis *Adam* jusqu'aux bas-reliefs du Théâtre des Champs-Élysées en passant par *Héraklès archer* ou *Pénélope*. - **Le grand hall** : destiné aux pièces monumentales - le *Monument au général Alvear* ou *La France* -, il abrite également nombre des plâtres parmi les plus importants tels ceux de *Sapho*, *Le Fruit*, *Héraklès archer* ou *Centaure mourant*. - **L'appartement de Bourdelle** : préservé dans son intégrité, il restitue l'intimité de l'époque grâce à des œuvres plus confidentielles ainsi qu'une partie de la collection et du mobilier de Bourdelle. - **Les ateliers** : l'atelier de Bourdelle, outre *Centaure mourant*, accueille des sculptures en marbre, bois et bronze qui rappellent l'atmosphère studieuse de ce lieu. Contigu, l'atelier d'Eugène Carrière présente des toiles de ce peintre majeur ainsi que plusieurs marbres de Bourdelle. - **Le jardin intérieur** : les diverses sculptures - *Centaure mourant*, *La France*, *Vierge à l'offrande* - exposées dans ce jardin verdoyant, apprécié de Bourdelle, lui confèrent un charme tout singulier. - **L'extension de Christian de Portzamparc** : cette annexe du musée, inaugurée en 1992, présente, dans leur intégralité bien que sous forme de fragments et de pièces autonomes, deux monuments décisifs de Bourdelle : le premier, érigé à Montauban, et le dernier, qui se dresse aujourd'hui cours Albert I^{er}, à Paris.