

Bibliographie

Etudes en cours (thèses)

LE BOZEC, Eloïse.

Les relations d'Antoine Bourdelle avec les pays slaves, Université de la Sorbonne Paris IV, sous la direction de Serge Lemoine (Ecole doctorale Histoire de l'art, recherches de thèse en cours)

Résumé :

Au cœur du phénomène d'internationalisation des arts dans lequel Paris et ses créateurs sont immergés au début du XXe siècle, Antoine Bourdelle est un protagoniste actif et attentif. A travers ses réseaux de connaissances, les cours qu'il donne à la Grande Chaumière (1909-1929) et les travaux qu'il expose en France et en Europe, le sculpteur approche de nombreuses communautés étrangères, notamment d'Europe centrale et orientale. Les présentes recherches visent à montrer, grâce entre autre à une étude approfondie du contenu de ses archives, l'importance de ces relations dans la vie et le travail de Bourdelle, son rôle dans l'ouverture des artistes slaves pris en compte (Tchèques, Polonais, Yougoslaves, Hongrois, Russes, etc.) sur l'Europe occidentale et le rayonnement de son œuvre au sein de ces communautés.

LEMOINE, Colin

La modernité de Bourdelle: Bourdelle et la modernité

Thèse de doctorat d'Histoire de l'art: Paris: Université Paris IV-la Sorbonne: en cours, sous la direction de Serge Lemoine.

Il s'agira d'étudier la singularité de l'œuvre de Bourdelle à l'aune des productions contemporaines d'autres artistes insignes – Barye, Carpeaux, Rodin, Picasso, Matisse, Derain, Brancusi – ou plus confidentiels, souvent étrangers, afin d'élargir les latitudes de notre investigation. Notre travail sera articulé autour de notions transversales telles celles de « primitivisme occidental », d'« altération formelle » ou de « sérialité » qui alimentèrent la production de Bourdelle des années durant. Ces questions, qui traversent sa production de manière décisive de 1900 à 1914 environ, permettront de mesurer combien Bourdelle est un artiste moderne, au sens baudelairien du mot. Il fut en effet non seulement largement tributaire des expériences du passé mais aussi un instigateur de formules plastiques inédites qui en font, plus qu'un simple maillon d'une généalogie artistique, l'« architecte », selon son mot, d'une génération à venir. Aussi Bourdelle fait-il figure de Janus – dieu à deux têtes –, regardeur infatigable du passé et observateur de la plus stricte modernité.

Résumé paru dans le Journal des arts, n°208 de 4 au 17 février 2005 :

La modernité de Bourdelle : Bourdelle et la modernité / Colin Lemoine

Thèse de doctorat d'Histoire de l'art: Paris: Université Paris IV-la Sorbonne: en cours, sous la direction de Serge Lemoine.

La modernité – sa cohorte de « ismes », son va-et-vient du « pré- » au « post- », sa propension à la systématisation, son archéologie de la filiation – n'a de cesse de traverser notre histoire de l'art. Une histoire de l'art généalogique, de la parenté à l'atavisme ; une histoire de l'art progressive, parfois progressiste, de la nouveauté à l'innovation, du traditionalisme à la tabula rasa. Être moderne ? Être un artiste contemporain ? David fut un artiste contemporain, et sans doute l'un des plus grands. David est un artiste classique et sans doute l'un des plus grands. La distorsion du temps nous impose une terminologie sans cesse renouvelée et renouvelable.

L'histoire de l'art se joue, aussi, dans cette grammaire des temps avec laquelle elle doit composer pour ne pas s'écrire à l'impératif d'une vision à un instant donné mais au conditionnel, celui des (re-)découvertes, des nuances, des hypothèses. Elle intime à ce que nous assouplissions nos certitudes. Que nous acceptions de voir les oublis, les errements, les manquements. Sans quoi l'histoire de l'art serait une science pure, enfermée dans et par sa nomenclature et sa logique souveraine.

Bourdelle (1861-1929) académique, classique, conformiste. Les épithètes qui le caractérisèrent longtemps suffisent à signifier l'anathème dont il fut l'une des victimes les plus éprouvées. Élève de Falguière, praticien de Rodin, maître de Giacometti, Richier ou Vieira da Silva, il fit longtemps figure de passeur, de légataire d'une œuvre dont il s'agissait de filtrer, puis de transmettre, la quintessence. Or, penser Bourdelle comme « moderne » revient à s'interroger sur notre « inquiétude devant un monde prisonnier de ses contradictions, entre progrès et régression, nouveauté et archaïsme . » La notion de modernité achoppe sur l'œuvre de Bourdelle, devant admettre le flou de sa définition, l'opacité de sa prétendue – et arrangeante – limpidité.

Brançusi ou Picasso éclipsèrent des artistes dont la production fut moins avide de rompre, plus encline à la discrétion. Une discrétion pourtant loin de la confidentialité, puisque Bourdelle fut célébré de par le monde, convoité de l'Argentine au Japon en passant par la Roumanie, déifié à l'instar du pape Rodin auquel il fallut trouver un successeur cardinal. Après qu'il eut assimilé les leçons de ses maîtres, il ne déserta jamais le terrain du passé, suffisamment intarissable pour qu'il y puise la singularité de son œuvre. L'archaïsme grec, la raideur fruste de la statuaire médiévale, la pesanteur sculpturale des primitifs : tant de clefs de voûte insignes et « traditionnelles » qui nourrirent son œuvre sculpté. Bourdelle est « académique » comme peut l'être un artiste révérent les maîtres anciens et enseignant dans une Académie, celle qui forma tant d'artistes : « la Grande Chaumière ». L'Héraklès archer, si inédit, est résolument moderne, mais au sens baudelairien du terme, autrement dit présidé par un « classicisme » inaugural. Le Théâtre des Champs-Élysées, projeté sur les plans de Perret et décoré par Bourdelle, est bien un tour de force « conformiste », souscrivant aux principes séculaires, et néanmoins majuscules, du temple grec, avec ses métopes, sa frise et son atrium, et de l'église gothique où chaque figure s'inscrit, contorsionnée, dans un cadre normatif et délibérément exigü.

Bourdelle peut nous apprendre que l'archaïsme n'est pas synonyme d'une « mélancolie devant l'effondrement des grandes civilisations révolues » mais peut-être plus la « reconquête ambitieuse du grand style à l'école du statisme et de la magie d'œuvres chargées de mort et de pérennité. » Bourdelle refuse l'abstraction en 1901 avec son Grand masque tragique, présentant qu'après une telle dénaturation, c'est « le néant ou l'ordonnance ». Il s'empare de la taille directe pour la détourner et en conserver les avatars techniques dans ses moulages. Il outre les membres, décline les formes, réemploie des matrices, abandonne la vraisemblance lyrique rodinienne pour sa vérité, expressive et convulsive. Il s'agit donc s'interroger avec lui autour d'un « primitivisme occidental » célébré qui, à l'image d'un Puvis de Chavannes, le relégua longtemps dans les limbes du classicisme décrié.

Aussi convient-il d'analyser cette œuvre qui nous rappelle combien la modernité connut une voie alternative dont Bourdelle fut un éminent représentant et combien elle se passa aussi ailleurs. Ailleurs ? Classique et, aussi, plus littéralement, en Europe de l'Est, première sphère géographique singulière qui sut rendre hommage à un sculpteur désormais incontournable.

1 Marc Jimenez, Qu'est-ce que l'esthétique ?, 1997

2 Derouet Christian, Alberto Giacometti, retour à la figuration, 1933-1947, Paris et Genève, Éditions du Musée Rath et du Centre Georges Pompidou, 1986, p. 70

3 Golberg Mécislas, “ La statuaire de Beethoven par Émile Bourdelle ” in Cahiers mensuels de Mécislas Golberg, 1903, n°11-12, p. 55