

Regarder... La sculpture

Dossier d'accompagnement

Sommaire

- 1 Introduction au musée**
- 2 Leçon de sculpture**
- 3 Lexique / techniques / outils**
- 4 Histoire des arts par Thérèse Urroz**
- 5 Les sculptures du musée Goya**

1

Introduction au musée

Au XIX^e siècle, les collections de beaux-arts, avant de devenir publiques, sont souvent des collections privées constituées par des amateurs éclairés et passionnés. Dès cette époque, la collection publique et le musée font partie intégrante de l'équipement urbain. Les musées occupent en France, dans la plupart des cas, d'anciens édifices religieux. L'histoire du musée Goya, installé dans une partie de l'ancien évêché, est caractéristique de l'histoire des musées de beaux-arts de province. La constitution de la collection est étroitement liée à la personnalité de Marcel Briguiboul.

En effet, si le musée de Castres fut ouvert en 1840, c'est le legs Briguiboul de 1893-1894 qui détermine son identité. Marcel Briguiboul naît le 2 novembre 1837, à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude), fils d'Hippolyte Briguiboul, descendant d'une lignée de commerçants castrais, et d'Honorine, fille de négociants de Sainte-Colombe. Artiste peintre et collectionneur, il séjourne fréquemment en Espagne où il se forme, d'abord à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1854-1855, puis à l'Académie San Fernando de Madrid, jusqu'en 1857. En 1858, il arrive à Paris et se mêle aux cercles artistiques parisiens. Il expose régulièrement au Salon. Inspiré par l'Espagne et ébloui par les grands maîtres espagnols, Briguiboul acquiert de nombreuses œuvres de qualité dont les trois Goya de Castres.

En 1880, il s'installe à Castres, terre de ses ancêtres. Marcel Briguiboul meurt à Nîmes en 1892, et est enterré à Castres. En 1893, son fils Pierre (1871, Alger-1893) lègue à la Ville une magnifique collection d'œuvres d'art : trois toiles de Goya, une série des *Caprices*, *Saint Jean à Pathmos* de Juan Mates, *Le Casque de Georges II d'Angleterre* de David Lemarchand. L'ensemble comporte soixante-douze objets dont seize tableaux, des meubles, des armes, des tapisseries. Ce legs fut à l'origine de la vocation hispanique du musée.

En 1927, Valentine Alban, veuve Briguiboul lègue à la Ville de Castres le reste de la collection et la Villa de Maillot (dite villa Briguiboul) construite en 1902. Le testament spécifiait que cette demeure devait être destinée à un musée Briguiboul. Ouvert en 1929, il ferme pendant la guerre, réouvert en 1948, il ferme définitivement en 1951.

Aujourd'hui sont installées dans la villa, l'école d'art dramatique et l'école des beaux-arts de Castres. En 1945, le musée est rénové et en 1947, il prend le nom de Goya. En 1949, une série de dépôts prestigieux vient préciser cette vocation hispanique : *Le portrait de Philippe IV* de Velázquez, *La Vierge au chapelet* de Murillo. En 1957, étant donné la richesse des collections, le musée est porté sur la liste des musées classés de France. Dès lors, le musée ne cesse de développer ses collections et ses activités de recherche et d'accueil des publics. Il est aujourd'hui un musée d'art hispanique unique en France, une référence en la matière.

Le 15 avril 2023, le musée Goya rouvre ses portes au public après presque trois années de travaux. Les collections sont désormais déployées sur 1500 m², les surfaces ayant été doublées. Le parcours est désormais complété par les artistes du XX^e et XXI^e siècle.

2

Leçon de sculpture

Comment regarder et comprendre une sculpture ?

Une sculpture est un élément solide qui se déploie au sein de l'espace réel et qui se révèle au spectateur au fur et à mesure que celui-ci l'observe, évolue autour d'elle et en explore chaque aspect pour en saisir la totalité de sa présence matérielle.

Figurative ou abstraite, la sculpture révèle une composition élaborée qui prend forme dans l'espace, cette dernière étant dans la plupart des cas accompagnée d'un socle qui oblige à élever le regard. La lecture de l'œuvre et la manière d'organiser les différents éléments restent personnels et variables. Il faut prendre son temps pour analyser, interpréter et comprendre l'œuvre dans ses moindres aspects.

Les matériaux et leurs caractéristiques

Les matériaux qui composent une œuvre sculptée vont du plus durable au plus éphémère : les artistes utilisent aussi bien la pierre, le bronze ou l'argile, que des éléments végétaux comme le bois, les feuilles sans oublier le tissu, la résine... L'art moderne a apporté d'ailleurs aux artistes une multitude de possibilités toutes aussi étonnantes les unes que les autres : cire, tulle et satin pour *La Petite danseuse de quatorze ans* de Degas (1878-1881), bonbons multicolores chez Gonzalez-Torres en 1991 dans *Sans Titre [Portrait de Ross à Los Angeles]*, tubes fluorescents chez Dan Flavin pour ses *Monument dédié à Tatlin* dès 1964... Chaque matériau contient des caractéristiques propres et uniques qui offrent au sculpteur de nombreuses possibilités de réalisation et détermine le choix des outils et des techniques les mieux adaptées. Le choix du matériau est donc prépondérant car il participe également au message que l'artiste souhaite communiquer, en aucun cas, il n'est neutre. Chaque geste, chaque acte a une portée particulière. Il faut envisager la création d'une œuvre sculptée comme une sorte de dialogue entre le sculpteur, le matériau et le spectateur, l'ultime défi du sculpteur étant celui de transcender la forme dans le but d'obtenir un objet esthétique.

Petite danseuse de 14 ans (notice Musée d'Orsay)

A la mort de Degas, en 1917, on trouva dans son atelier 150 sculptures en cire ou en terre. Du vivant de l'artiste, l'ensemble était demeuré à peu près inconnu du public, à l'exception de la *Danseuse de 14 ans*, que Degas montra à l'exposition impressionniste de 1881. Colorée au naturel, coiffée de vrais cheveux, vêtue d'un tutu et de véritables chaussons, elle témoigne d'un hyperréalisme, d'un vérisme

poussés à l'extrême. Présentée dans une vitrine à la manière d'un spécimen de muséum, elle révèle un Degas presque anthropologue ou naturaliste. Les critiques ne s'y trompèrent pas : l'œuvre fut violemment accusée de représenter la fillette de manière bestiale ; on la compara à un singe ou un aztèque ; on lui trouva un visage "où tous les vices impriment leurs détestables promesses, marque d'un caractère particulièrement vicieux". Degas poussait ainsi à bout la logique du réalisme, si en vogue par ailleurs, en dépeignant sans fard ni hypocrisie, de manière quasi scientifique, la société de son temps. L'édition en bronze qui fut faite après sa mort, dont la statuette du musée d'Orsay est un exemplaire, tenta de préserver au mieux les caractéristiques de la cire. La cage de verre est le seul élément voulu par Degas lui-même, affirmant le statut d'œuvre d'art de la *Danseuse*.



Edgar Degas (1834-1917)

Petite danseuse de 14 ans

Entre 1921 et 1931, modèle entre 1865 et 1881 - Statue en bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois - H. 98 ; L. 35,2 ; P. 24,5 cm © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / DR.

Lieu, lumière et mouvement

Si les matériaux sont déterminants dans la réalisation d'une sculpture, le lieu qu'elle occupe l'est tout autant. En effet, le rôle joué par l'environnement pour lequel la pièce est conçue est totalement imbriqué dans la signification et la portée de l'œuvre. Rappelons ici que les œuvres, de manière générale, n'ont pas été produites à l'origine ni pour les musées ni pour les galeries d'art, mais bien pour les puissants de ce monde (palais, lieux de cultes...), les mécènes, aujourd'hui l'Etat dans le cadre de commandes publiques, ou encore pour le marché de l'art, les collectionneurs... Le site d'une sculpture n'est donc jamais neutre et contient un passé, des histoires anciennes ou actuelles qui participent à la compréhension de l'œuvre. En 2001, Maurizio Cattelan revisite et parodie le Hollywood Sign de Los Angeles, en présentant une installation similaire au sommet d'une décharge située près de Palerme, dans le cadre de la 49^e Biennale de Venise. Le spectateur doit connaître pour apprécier cette pièce, l'emplacement et l'œuvre original à Hollywood, symbole mondial du cinéma.

Hollywood, 2001

Maurizio Cattelan, à l'occasion de la 49^e Biennale de Venise (Juin 2001), a présenté un projet spécial à Palerme, en Sicile. Maurizio Cattelan a fait construire sur les collines autour de la ville une parfaite copie du signe "Hollywood", emblème du star système américain situé à Los Angeles. Cette immense installation, construite près de la décharge municipale, mesure 22 mètres de hauteur pour 180 de long. 150 personnes sélectionnées parmi collectionneurs, critiques et conservateurs ont été invitées le jour du vernissage de la Biennale à prendre un avion direction Palerme pour une exceptionnelle visite sur place, suivi d'un cocktail et du retour vers Venise le soir même. La photographie a été prise par hélicoptère le jour de l'inauguration et rend parfaitement compte de l'ensemble du projet. On peut discerner, dans l'ordre, les proportions des caractères, le cocktail, son public et la ville en contrebas.

https://www.perrotin.com/fr/artists/Maurizio_Cattelan/2/hollywood/7127



Maurizio Cattelan (1960)
Hollywood, 2001
Photographie en couleur, plexiglass, bois
175 x 393 x 7 cm / Edition of 10+2AP.

Lorsqu'elle est placée dans une galerie, l'œuvre d'art perd de sa charge et devient un objet ou une surface amovible, désengagés du monde extérieur. R. Smithson

La lumière joue également un rôle important dans le processus créatif, qu'elle soit émise par l'énergie se dégageant de la pièce ou qu'elle vienne frapper la surface de l'œuvre.

On distingue 4 sortes de lumières :

- naturelle (soleil), qui vient éclairer naturellement la pièce
- incandescente qui brille sur l'œuvre et provient d'un rail, spot... dans un musée
- celle qui émane du matériau lui-même
- ou encore la lumière en tant que matériau utilisé pour créer une forme.

Autrefois les sculpteurs utilisaient la lumière pour son pouvoir émotionnel, accentuant les effets dramatiques ou spectaculaires de l'œuvre. Citons, le cas du Bernin (1647-1652) qui dans *L'Extase de sainte Thérèse* à Rome exploita la lumière naturelle directe de l'Eglise Santa Maria della Vittoria en réalisant une ouverture dans l'un des murs de la chapelle de telle manière qu'elle laisse passer le plus de lumière possible, ainsi la Sainte et les rayons dorés qui l'entourent scintillaient de mille éclats, conférant à l'œuvre une charge émotionnelle supérieure.

De tous les phénomènes naturels, la lumière est le plus passionnant. L. de Vinci

Dans la sculpture, l'artiste qui veut suggérer le mouvement dans un objet qui ne bouge pas doit trouver des moyens pour créer l'illusion de ce déplacement.

Dans le cas de la *Victoire de Samothrace*, un des plus beaux marbres datant du II^e siècle av. J.-C., l'illusion du mouvement est des plus spectaculaires.

La sculpture était à l'origine disposée à l'avant d'un navire en pierre, lui-même placé dans un bassin pour orner une fontaine. Le traitement des étoffes et le positionnement des ailes accentuent le mouvement du corps qui se trouve projeté en arrière, comme s'il entraînait en résistance avec l'air, un peu comme le vol d'un oiseau.

D'autres sculptures en revanche intègrent réellement le mouvement, c'est le cas chez Calder par exemple qui construit de véritables mobiles cinétiques.

Croix du Sud, destinée à un placement en plein air, est conçue pour réagir aux souffles du vent. A l'inverse d'une statue, immobile et immuable, ses bras articulés se meuvent dès qu'une brise pousse les pales colorées. Articulées sur huit barres de métal, les formes flottent et se déplacent sans contrainte. Toutes les directions sont ainsi couvertes par le mouvement. La mise en marche de cette danse de couleur est aléatoire et dépend totalement de la force du vent, de sa direction et de son amplitude.

Texture

Dans la sculpture, si le matériau utilisé détermine la technique employée, il possède aussi une texture spécifique qui invite à une expérience tactile. S'il est toutefois interdit de toucher les œuvres, la texture de l'objet informe le regard et suffit à réactiver notre mémoire sensorielle. Citons la pièce réalisée par Meret Oppenheim réalisée en 1936 qui est une des plus représentatives par rapport à la notion de texture.

Le Déjeuner en fourrure, 1936

Cette tasse à thé d'Oppenheim est un des objets surréalistes le plus notoire. Sa conception a été inspirée par une conversation entre Oppenheim, Pablo Picasso, et la photographe Dora Maar dans un café de Paris : en admirant les bracelets qu'Oppenheim avaient créés en fourrure, Picasso fait remarquer que l'on pourrait couvrir à peu près tout avec de la fourrure. "Même cette tasse et cette soucoupe," aurait répondu Oppenheim. Dans les années 1930, de nombreux artistes surréalistes ont conçu des objets bizarres qui défient la raison en convoquant des associations inconscientes et poétiques. Cet objet intitulé **Le Déjeuner en fourrure** par le chef de file du mouvement surréaliste André Breton est composé d'une tasse et d'une soucoupe achetée dans un grand magasin à Paris et recouverte de la peau d'une gazelle chinoise. Le travail tire parti des différences dans les variétés de plaisir sensuel : la fourrure peut ravir au toucher, mais il repousse la langue. Et une tasse et une cuillère, bien sûr, sont faites pour être mis dans la bouche. Un petit objet concave recouvert de fourrure peut aussi avoir une connotation sexuelle et politique : travailler dans un monde de l'art dominé par les hommes, peut-être Oppenheim se moquait-elle de la « masculinité » en vigueur dans le monde de la sculpture, qui adopte traditionnellement une substance dure et orientée souvent de manière verticale, pouvant être lu comme absurdement autoréférentielle. Chic, tordu, et en même temps attrayant et troublant, l'objet est perçu de manière astucieuse comme étant agressif. Extrait de publication de The Museum of Modern Art, le MoMA Highlights, New York: The Museum of Modern Art, revised 2004, originally published 1999, p. 155



Meret Oppenheim (1913-1985)
Le Déjeuner en fourrure, 1936
Tasse, soucoupe et cuillère recouvertes de fourrure (237 X 7,3 cm)
Collection du MOMA, NYC.

Pour en savoir plus, se référer au livre suivant dont est inspirée cette 5ème partie du dossier d'accompagnement : **Leçon de sculpture, guide d'observation**, Hebert Georges, 2014 / Editions Phaidon

3 Lexique | techniques | outils

Le modelage :

Si le sculpteur utilise la terre ou la cire, il peut facilement effectuer les opérations comme **retrancher, ajouter et modeler** directement à la main par des pressions. Cependant, il peut s'aider d'outils qui lui permettront d'obtenir des surfaces plus lisses, des empreintes... il s'agit de la **mirette** qui permet d'enlever de la terre (plusieurs grosseurs et formes de mirettes) ; de l'**ébauchoir** en bois qui permet de laisser des traces plus ou moins lisses (plusieurs grosseurs et formes).

Le moulage :

Celui-ci s'effectue à partir du modelage en **plâtre**. Cette opération délicate est normalement confiée à **un mouleur**. Le moulage encore frais est recouvert de plâtre. Lorsque celui-ci est sec, on retire la terre. Ainsi il ne reste que **la forme en creux** du moulage ; c'est **le moule**. Dans ce moule on coule du plâtre liquide, et on laisse sécher. Quand le plâtre est sec on casse le moule et on obtient la sculpture du modelage. Cette sculpture devient **l'œuvre originale**.

La taille :

Pour tailler le bois, l'argile, l'ivoire, le marbre, on utilise des outils tranchants.

La taille peut se pratiquer de différentes façons, soit elle est **directe** c'est-à-dire l'artiste travaille directement dans la matière ; soit la **taille avec mise aux points** qui est exécutée par un tailleur de pierre, **le praticien**. C'est ce spécialiste qui réalise une réplique du modèle en terre ou en plâtre que l'artiste lui a fourni. Pour la taille mise aux points, il faut s'aider d'un **compas** qui permet de reporter les mesures du modèle directement sur la pierre. On peut ainsi refaire le modèle, l'harmoniser ou l'agrandir. Cette technique était pratiquée dès le II^{ème} siècle avant J.C. Pour la taille, contrairement au modelage, on ne peut rajouter de la matière ; ce qui sous-entend qu'il faut procéder avec prudence.

Tout d'abord, il faut retirer toute la masse inutile, c'est **l'épanelage** ; puis esquisser la forme, c'est le **dégrossissage** ; ensuite définir les différents plans de la sculpture, c'est l'ébauche ; et enfin préciser le modelé, c'est le modelage.

Les outils nécessaires :

la pointe : qui sert à l'ébauche

le ciseau : qui sert à couper et à creuser

la gouge : de forme creuse, on peut l'apparenter à un ciseau car elle permet de mieux préciser la forme

la gradine : qui est une sorte de ciseau qui permet de retirer des morceaux plus ou moins grands, car son tranchant est muni de petites dents

la boucharde : permet grâce à ses pointes de diamant de réduire la matière en poussière

la massette : qui est utilisée pour frapper sur les outils (sorte de marteau).

La fonte :

Pour les sculptures en bronze, il faut une **fonderie**. L'artiste travaille avec des spécialistes de la fonderie. Le bronze est un **alliage** (mélange obtenu à partir de cuivre et d'étain). Il faut savoir que les métaux doivent subir une chauffe à 1300 C°, d'où la nécessité d'un lieu spécialisé appelé fonderie.

La fonte à cire perdue : le moule de départ est réalisé en plâtre puis on y coule de la cire. On obtient ainsi une réplique exacte de la sculpture, autour de laquelle on construit une chape avec des matériaux réfractaires. La cire est ensuite chauffée pour la faire fondre. Il reste donc à l'intérieur de la chape la forme exacte de la sculpture de départ. On y coule le bronze en fusion (à l'état liquide). Cependant, dans le cas d'une ronde bosse, la sculpture n'est pas totalement remplie de bronze car celui-ci est lourd et coûteux ; il occupe une fine pellicule entre la chape et le noyau.

Les différentes teintes du bronze : le bronze est naturellement de couleur jaune brillant et celui-ci terni avec le temps. Si on rajoute des oxydes, on peut la teinter en noir, rouge, brun, on appelle cela **la patine**. L'action de l'eau sur les bronzes installés en extérieur provoque des oxydations verdâtres, dues à la présence de cuivre dans l'alliage. Lorsque les exemplaires sont tirés, on peut lire deux signatures : celle de l'artiste et celle de la fonderie.

4

Histoire des arts

Avec le XIX^{ème} siècle, la sculpture n'est plus réservée aux intérieurs bourgeois, à l'agrément des espaces privés ; elle « descend dans la rue » où elle s'offre au regard de tous, grands et petits. De Rude à Maillol, en passant par Carpeaux, Rodin et quantité de noms de sculpteurs moins connus, le XIX^e siècle apparaît comme un âge d'or de la sculpture avec en particulier la sculpture monumentale (décors de façades de monuments publics et hommages aux grands hommes).

Certes, toutes les œuvres sculptées ne datent pas du XIX^{ème} siècle, mais c'est à cette époque que s'est constitué le paysage urbain sculpté, plus exactement entre 1850 et 1914, à l'apogée de ce que l'historien Maurice Agulhon a appelé la « statumanie ».

Soit la statue s'intègre à l'édifice public, soit elle constitue un monument public. Cet essor va de pair avec la transformation des villes et la création de nouveaux quartiers pour accueillir une population urbaine qui ne cesse de croître.

Son rôle varie suivant les lieux dans lequel elle intervient :

- la sculpture décor et architecture (commandes publiques comme l'opéra de Paris)
- la sculpture funéraire (de 1804 à 1914, les plus grands sculpteurs du siècle sont David Angers, Rude, Préault, Etex, Dalou, Barrias, Chapu, Saint-Marceaux et Bartholomé)
- la sculpture mémoire de l'Histoire de la France
- la sculpture liée aux enjeux politiques et idéologiques

Cependant on peut affirmer que son statut va changer après l'affaire du « Balzac » de Rodin ; cette œuvre a tant choqué. Elle ébranlait la tradition de représentation monumentale des grands hommes pour mettre la vigueur de son modelé et le jeu des ombres et des lumières au service d'une représentation de la force créatrice de l'écrivain visionnaire. (L'original se trouve Boulevard Raspail à Paris).

Proposition interdisciplinaire: arts plastiques - espagnol (et/ou anglais) ...

Avec la réalisation d'un répertoire bi-langue dans le thème de la sculpture :

"socle", "piédouche", "sellette", "gravure", "outil", "ouvrage", "travail", "composition", "plastique", "malléable", "souple", "flexible", "mou", "forme", "modèle", "décoration", "moulure", "ornement", "buste", "monument", "statue", "bronze", "cariatide", "figure", "image", "marbre", "pierre", contrefaire", "techniques", "matériaux", "outil", "équilibre", etc.

(Voir le lexique de la sculpture¹).



Antoine Bourdelle
La Danse, 1912
177 x 150 cm
Théâtre les Champs-Élysées, Paris.

Incitation possible : « Une idée dans la pierre »

La sculpture ne représente pas uniquement des personnages célèbres ou des événements, elle figure aussi des idées comme ce bas-relief en marbre d'Antoine Bourdelle intitulé *La Danse*.

Avec un crayon puis de la pâte à modeler essayer d'illustrer d'autres idées : le sport, la paix, la guerre, l'amour...

¹ Lexique de la sculpture¹ / Version

Projet qui pourrait débiter par un dessin d'exécution, dont la fonction est de présenter plusieurs vues de la sculpture : vue de droite, de gauche, de face, etc. Chez les artistes les dessins proposés sont soit à grandeur réduite, soit à grandeur d'exécution.

Vocabulaire spécifique : il existe deux grandes familles le relief et la ronde-bosse. La première se regarde frontalement et nécessite la présence physique du support. La seconde est davantage en interaction avec le regardeur car on pénètre son espace de présentation.

Relief	Ronde-bosse
<p><i>Bas-relief</i> : relief qui ressort du support mais qui est proche du fond.</p>	<p><i>Ecorché</i> : il s'agit d'une figure d'homme ou d'animal représenté complètement dépouillé de sa peau, de façon à laisser voir les muscles, les veines et les articulations. C'est une sculpture qui sert de modèle d'étude dans les académies et les ateliers. (Voir celles installées dans les salles du musée au niveau des vitrines).</p> <p><i>Piédestal</i> : Support assez élevé sur lequel se dresse une colonne, une statue ou un élément décoratif (piédouche, socle).</p>
<p><i>Haut-relief</i> : contrairement au bas-relief, la forme se détache nettement du fond.</p>	<p><i>Installation</i> : il s'agit d'une œuvre sculpturale composée généralement de plusieurs éléments organisés dans un espace donné. La pratique de l'installation met en œuvre des formes dans un espace et oblige bien souvent le spectateur à décrire un parcours dans ce lieu (notions de présentation et de représentation) Ce parcours inciterait peut-être le spectateur à s'interroger sur la notion de l'objet, sa présence et son double, sa représentation.</p>

<p><i>Demi-bosse</i> : dans un bas relief correspond aux parties de la sculpture qui sont détachées et plus saillantes que d'autres.</p>	<p><i>In Situ</i> : Une œuvre in situ est exécutée en fonction du lieu où elle est montrée, pour y jouer un rôle actif. Elle revêt souvent la forme d'une installation, mais peut se limiter à une intervention plus discrète de l'artiste².</p> <p><i>Environnemental</i>³ : Se dit à propos d'une sculpture qui utilise parmi ses composantes ou comme composantes principales, l'environnement de son site ou des éléments de cet environnement: terre, pierre, air, eau, neige, vent, constructions.</p>
<p><i>Fouillées</i> : parties qui ont un grand relief et qui sont fortement évidées.</p>	<p><i>Ready Made</i> : Objet manufacturé et utilitaire promu "objet d'art" par le choix de l'artiste et exposé comme tel.</p>
<p><i>Gravures</i> : il s'agit d'ouvrages qui ont peu de profondeur.</p>	<p><i>Dessin d'exécution</i> : ce dessin est établi par le sculpteur pour tracer les contours des œuvres. Il présente plusieurs vues : vue de droite, de gauche, de face, etc. Les dessins proposés sont soit à grandeur réduite, soit à grandeur d'exécution.</p>

Prolongements possibles : rapprochement avec *La Danse* de Matisse / Rapport fond-forme/ Espace littéral-espace suggéré.

Dans les années 20, il faut regarder du côté de l'école du Bauhaus, pour évoquer la complicité entre la sculpture et la scène, et en particulier la danse. Oskar Schlemmer, artiste sculpteur, est invité à diriger à l'école du Bauhaus l'atelier de théâtre en 1923. Peu à peu il développe une théorie sur la danse et la performance, insistant sur l'expérience de l'espace géométrique et abstrait. C'est l'« espace du senti » (felt space) qu'explore l'artiste. L'espace triadique le rend célèbre dans le monde à partir de 1922. Il s'agit d'un ballet métaphysique avec trois danseurs portant dix-huit costumes différents pour douze variations rythmées. Ces vêtements dessinés à partir de formes géométriques (la sphère, le cône, la spirale, le cylindre) jouent un rôle important : ils transforment le

² Atkins, Robert (1996). Petit lexique de l'art contemporain, Abbeville, New York-Paris-Londres.

³ Conseil de la Sculpture du Québec (1990). Code d'éthique des sculpteurs, Publication du Conseil de la Sculpture du Québec www.conseildelasculpture.ca/lexique/sculpture.htm

corps de l'homme en machines sensibles. Se servant de figures géométriques inscrites sur le sol pour guider les mouvements des danseurs (inspirés d'actions du quotidien comme la marche). L'artiste cherche à accorder chaque costume aux sonorités de l'orgue mécanique qui anime le ballet.

L'artiste s'explique sur la signification du chiffre trois : « Le ballet doit être appelé une danse de la trinité, de l'alternance du un, du deux, du trois. Ces trinités sont les suivantes : forme, couleur, espace; les trois dimensions de l'espace : hauteur, profondeur, largeur ; les formes élémentaires et les couleurs élémentaires : rouge, bleu, jaune ».

L'œuvre de cet artiste trouve un écho dans les années 50 dans le Black Mountain College où enseigne Albers, ancien professeur du Bauhaus.

Deux élèves de cette école : John Cage, un musicien et Merce Cunningham, un danseur s'inspireront de tout cela pour explorer le hasard et le bruit dans des happenings et des performances présentées à New York autour d'artistes tel que : Oldenburg, Morris, Kaprow, Rauschenberg, qui à leur tour prolongent ce dialogue entre la sculpture et la danse.

La sculpture au XX^{ème} siècle modère sa fonction narrative et mémorielle ; elle rejette les matériaux nobles qui définissaient celle-ci. Le marbre, le bronze, le bois, le verre, l'or sont de plus en plus marginalisés. Certes on les retrouve dans les œuvres de Brancusi, Arp, Giacometti, Miró, Moore mais l'apport d'autres matériaux a modifié le destin de la sculpture des avant-gardes à nos jours.

Ils dressent en même temps l'inventaire de toutes les formes architectoniques, apparemment étrangères à l'art. Ils s'attachent à nous révéler les qualités sculpturales de ces architectures, qui sont en réalité des sculptures « involontaires ». Ils nomment d'ailleurs certaines photographies « des sculptures involontaires ». La frontalité des prises de vues, le cadre serré, la maîtrise de la lumière et l'absence de toute présence humaine renforcent la perception des volumes, des masses et des proportions de ces architectures industrielles que le couple nous apprend à regarder comme de véritables œuvres d'art.



Bernd et Hilla Becher
Water Towers
1988
Photographie
Collection du MOMA à New York.

Proposition interdisciplinaire : arts plastiques et histoire-géographie niveau 3eme – Patrimoine / Parcours Avenir de l'élève (sur l'orientation).

Incitation possible : « Révéler votre patrimoine »

A partir de l'appareil numérique, prélever dans votre environnement immédiat des traces. Effectuer un travail de recherche qui permettra d'accompagner vos visuels par une légende ou un texte qui localise/ décrit / ... etc.

Prolongements possibles : les photographies des travaux de Paris de Atget et son influence sur la nouvelle génération des artistes photographes / Photographier pour témoigner ; attester ; révéler ; ...compléter cette liste de verbe et l'expérimenter avec vos élèves.

Autre incitation possible : « Quand les lieux sont chargés d'histoire ! »

Voici deux vues qui présentent les jardins de l'évêché de Castres réalisés par André Le Nôtre. Sa réalisation a nécessité d'importants travaux de terrassement pour combler les fossés et construire un mur de soutènement. Les travaux durent jusqu'en 1696 mais le

jardin est achevé en 1700. Il présentait le même aspect qu'aujourd'hui avec l'installation en 1963 de la fontaine et du bassin central. Un parallèle avec d'autres jardins à la française dont celui de Versailles (vue ci-dessous) qui présente le travail de sculpture des buis avec des parterres de fleurs qui remplissent la forme. La vue aérienne du jardin de Villandry propose des pavages de couleurs dans laquelle les motifs géométriques des parterres de fleurs sont le résultat d'un savant équilibre entre symétrie des axes et fantaisie des masses.



Jardin de l'évêché de Castres



Détail du jardin de Castres



Jardins du château de Versailles



carrés de jardins de Villandry

La sculpture mémoire de l'homme avec :

« Les monuments aux morts, témoignages nationaux, héritages familiaux du siècle passé, entretenus par la mémoire collective, ponctuent le paysage français. Le département du Tarn-et-Garonne n'est pas en reste. Certaines créations témoignent désormais de l'histoire de l'art, telle l'œuvre de Bourdelle. »⁴

° le Monument aux morts, aux combattants et aux serviteurs du Tarn-et-Garonne 1870-1871⁵

° les œuvres de Joseph Beuys qui déclare que « l'homme est sculpture » !

La question du devenir de l'homme et de l'humanité est au centre de son œuvre. Avec des matériaux fétiches et autobiographiques (la graisse, le feutre, la cire d'abeille, l'or), il réalise ses premières sculptures qui alternent avec des aquarelles et de nombreuses

⁴ <http://www.cheminsdememoire.gouv.fr/fr/monuments-aux-morts-du-tarn-et-garonne-82>

⁵ Bourdelle le Montalbanais Un parcours pédagogique à travers la ville de Montauban

<http://www.museeingres.montauban.com/uploads/files/dossiers%20p%C3%A9dagogiques/Bourdelle%20le%20Montalbanais%20-%20Parcours%20p%C3%A9dagogique.pdf>

performances. Le choix des matériaux illustre sa conception de la sculpture, à savoir une transformation d'un état à un autre, du froid au chaud, du chaos de la matière à la mise en forme, rendue possible au prix d'un laborieux processus :

« Je voulais une discussion sur les potentialités de la sculpture et de la culture leur signification, sur la nature du langage et de la créativité humaine. Aussi ai-je adopté dans ma sculpture une position extrême, choisissant un matériau essentiel à la vie et sans lien avec l'art ».

Et il ajoute :

« La graisse représente une sorte d'anatomie de l'humain, la zone des processus de digestion et d'excrétion des organes sexuels, et de transformations chimiques intéressantes, une zone de chaleur psychologiquement associée à la volonté ».

Cette théorie il veut l'étendre au champ social et politique, d'où ses actions symboliques :

° « Comment expliquer la peinture à un lièvre mort », 1965

° « I like America and America likes me », 1974 ; action réalisée à la galerie René Block, New York.

Remarque : l'artiste estime l'esprit de groupe, l'instinct, le sens de l'orientation des animaux ; attitudes que l'homme doit se réappropriier pour réinventer son avenir.



« Coyote témoigne d'une métamorphose de l'idéologie en pensée libre, du langage en pratique, du monologue du pouvoir en dialogue des parties en présence, de la méfiance en communication et en coexistence créatrice » Beuys.

La sculpture et l'architecture avec les œuvres in-situ :

° « Les colonnes » de Buren ou « les deux plateaux », 260 colonnes, installées au Palais Royal à Paris, 1986. Une critique sociale et politique de nos espaces collectifs. La forme de l'installation, son matériau et sa disposition font de nombreux échos à l'architecture antique. Daniel Buren a voulu restituer au lieu son caractère populaire, car son installation, en forme de damier, invite le public à l'investir. L'artiste a voulu créer des contrastes : classique/moderne ; solennité des bâtiments /jeu dans les jardins.

° « La Tour aux figures », 1986, Jean Buffet ; Ile Saint-Germain, Issy-les-Moulineaux, commande publique. Vidéo Galilée.

Conçue sous forme de maquette dès 1967, l'œuvre appartient au cycle de l'Hourloupe. L'intérieur de l'édifice, le « Gastrovolve » combine l'idée d'une grotte et d'un labyrinthe ascensionnel,

° « Conversation » Miró, 1976, place de La Défense, Paris, vidéo Galilée

Deux personnages fantastiques de Joan Miró (1893-1983) ondoient entre les tours ultra-modernes du quartier d'affaires de la Défense.

° « Le Cyclop », Jean Tinguely, 1977, forêt de Milly, Ile de France. Le Cyclop est une œuvre sculpturale en béton et en métal, recouverte en partie de miroirs. Haut comme un immeuble de sept étages, il trône au cœur de la forêt de Milly. Monumental et caché, il scrute l'environnement de son œil unique.

La sculpture et le mouvement / la sculpture et le déplacement, le positionnement

L'aspect monumental de certaines sculptures impose de la part du regardeur de participer avec son corps pour découvrir l'œuvre. C'est l'expérience physique !

De même, l'espace qui accueille la sculpture se modifie.

Voici une liste d'artistes qui travaillent sur le rapport Masse/Environnement : Richard Serra

et ses sculptures monumentales dont « Clara Clara », 1983, installation aux Jardins des tuileries, acier, 366 x 365,8 x 5 cm chacun. En 1969, l'artiste rédige une sorte de manifeste pour sa sculpture : une liste de verbes, qui ne sera publiée qu'en 1972. Voici quelques-uns de ces verbes : rouler, rabattre, plier, courber, jeter...décrivant le processus de fabrication de la sculpture.

° Le land Art, un mouvement artistique qui travaille avec la matière et celle-ci c'est le lieu, la terre !

Robert Smithson et ses paysages entropiques avec des sculptures éphémères ; Robert Morris ; Christo et ses emballages ; Walter de Maria, Hans Haacke ; Michel Heizer, Denis Oppenheim ... tous réalisent des œuvres sur des lieux isolés, des œuvres in-situ.

Ils ont recours à des gestes ancestraux : creuser, déplacer des masses de terre pour

dessiner des formes dans le sol, ils moissonnent, ils marchent, plantent des mâts d'acier, des plaques de miroirs ... afin de marquer le territoire. Certaines traces restent encore visibles mais la plupart ont été immortalisées par la photographie et la vidéo.



Robert Smithson
Spiral Jetty
1970
457 x 4,50 cm
Roche noire, sel, terre
Grand lac salé de l'Utah

La sculpture et l'objet : le concept du Ready Made !

Incitation possible : « Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme »

(Citation attribuée à Antoine Lavoisier, chimiste et philosophe (1743-1794).

Appliquer cela en choisissant un objet et en détournant sa fonction.

A propos de Marcel Duchamp, l'initiateur du ready made : c'est en 1913 qu'il réalise le premier ready made « j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret et de la regarder tourner ».

Premier objet « anartistique » mais aussi sculpture à part entière, et à fortiori en mouvement sur un socle.

La première remise en question du socle a été faite par Rodin avec sa sculpture « Les six bourgeois de Calais » ; une sculpture publique de plain-pied, debout sur une plaque aussi fine qu'une plinthe. L'œuvre, contrairement aux sculptures du XIXème siècle, est à la portée du public ! Ils partagent le même espace !

Cette rupture annonce la modernité avec un rapprochement entre l'œuvre et le regardeur.

Depuis la fonction du socle ne cesse de se déplacer dans l'art du XXème :

° Chez Brancusi, le socle constitue un élément de sa démarche : « le socle doit faire partie de la sculpture, sinon je m'en passe complètement ».

° Chez Manzoni, l'un des premiers à concevoir une forme vivante, parodie le socle. Il réalise en 1961, trois socles magiques : le premier porte l'inscription « Piero Manzoni, scultura vivente » et sur le dessus, deux empreintes de pieds indiquant au visiteur la manière dont il doit se positionner ; le deuxième est un cube en bois blanc, avec la citation « quiconque se tient là est de l'art » en danois ; le troisième, le Socle du monde, est marqué d'une inscription inversée, tournée vers le sol - « Socle du monde/Socle magic n°3 de Piero Manzoni/1961, hommage à Galiléo ». Dès lors tout est permis, le socle disparaît.

° Didier Vermeiren (1951) le socle constitue le sujet même de la sculpture.

La sculpture et les attitudes :

- Accumuler, collectionner... avec Arman⁶
- Compresser, détourner... avec César⁷
- Récupérer, accumuler... avec Andy Warhol⁸
- Les nouveaux réalistes dont Jean Pierre Raynaud⁹
(cf. la vidéo Galilée, le pot doré installé devant Beaubourg sur un socle monumental)
- Filmer, cadrer ...Dan Graham¹⁰, Bruce Nauman¹¹...
- Sculpture sonore. June Paik¹²...Vassilakis Takis¹³ (pendules magnétiques, 1963)...
- Sculptures molles d'Oldenburg¹⁴
« Bedroom ensemble, replica 1 », 1969, Darmstadt, Hessisches, Landesmuseum, Oldenburg travaille aussi avec les objets de la société de consommation à partir de trois domaines de prédilection : la rue, la maison et le magasin.

⁶ <http://www.arman-studio.com/>

⁷ <http://www.moreeuw.com/histoire-art/cesar.htm>

⁸ <http://www.le-pop-art.com/andy-warhol-pop-art.html>

⁹ <http://www.jeanpierreraud.com/>

¹⁰ Institut d'art contemporain de Villeurbanne http://i-ac.eu/fr/artistes/152_dan-graham

¹¹ <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=BruceNauman>

¹² <http://www.artwiki.fr/wakka.php?wiki=NamjunePaik>

¹³ <http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=3009&nouvelleLangue=fr>

¹⁴ <http://www.moreeuw.com/histoire-art/claes-oldenburg-peintre.htm>

5

Les sculptures du musée Goya

Les statuettes ibériques

IV^{ème} siècle av J.C.

Dépôt du musée des Antiquités nationales de Saint Germain-en-Laye en 2002

Les Ibères

Les Ibères ont longtemps été, comme les Etrusques, un peuple mystérieux. La littérature grecque antique les a nommés *Iberoi* sans que l'on sache le nom qu'ils se donnaient. Leur langue et leur écriture, inintelligibles, nous prouvent que nous avons affaire à une population pré-indoeuropéenne nourrie par des apports gréco-phéniciens. Leur société, hiérarchisée autour de familles princières puissantes, exerçant le commerce et exploitant les ressources agricoles, laisse d'abord apparaître des monarques prestigieux (*reguli*) comme le roi Arganthonios qui aurait aidé la ville grecque de Phocée après sa ruine par les Perses (récit d'Hérodote - V^{ème} Av. J.C.).

Le monde ibérique : un domaine caractéristique dans le concert des civilisations méditerranéennes

Les sources grecques et latines se situent entre le VI^{ème} siècle Av. J.C. et le IV^{ème} siècle de notre ère. Elles marquent la différence entre les peuples du sud de la péninsule plus « civilisés » et les cultures « frustes » des Lusitaniens ou des Celtibères. Parmi les particularités citées, en particulier par Strabon, nous trouvons la place importante des femmes dans la société, les armes et les costumes, le sens religieux très développé (divination), les sacrifices humains chez les Lusitaniens, le mercenariat, la pratique de la *Devotio* ou attachement à un chef jusqu'au sacrifice consenti lors du décès de ce dernier, la cuisine au beurre ! Beaucoup de prudence s'impose face à l'analyse grecque de cette société ibérique : Strabon n'est jamais allé sur place. Les Grecs se sont heurtés (bataille d'Alalia en 535 Av. J.C.) aux rivaux carthaginois qui ont détruit Tartessos, devenus maîtres du sud de la péninsule au V-IV^{ème} siècle Av. J.C., successeurs des Phéniciens dans le commerce du métal. La conquête de l'Ibérie en 237 Av. J.C. par Hamilcar Barca (fondation de Carthagène) prélude à la 2^{ème} guerre punique déclenchée (siège de Sagonte) par Hannibal. Cet expansionnisme carthaginois est définitivement brisé par Scipion l'Africain en 210 (Prise de Carthagène) et en 209 avec la prise de Gadès ainsi que de la Bétique. La fin de Numance (Soria) en 133 sonne le glas de l'Ibérie indépendante.

Ainsi donc les Ibères et les Lusitaniens participent dans l'un ou l'autre camp aux grands événements politiques et militaires qui marquent la montée en puissance de Rome y compris lors de la lutte entre César et Pompée en 49-44 Av. J.C. : plusieurs batailles importantes (Munda) se déroulent sur le sol ibérique.

L'oppidum, unité architecturale, sociale et politique

La société ibérique antique se structure autour d'une place forte et de son territoire ; il en est de même en Lusitanie. Ces *oppida* sont issus dès le IX^{ème} siècle d'une concentration de groupes humains toujours plus forte. Les sites, nombreux, se situent dans la région de Huelva, de Cordoue, de Jaén (Torreparedones, Baena, Cordoue), Alicante, Valence, en Catalogne, à Citânia de Briteiros, Sabroso, Monte Saia, Monteclaro... etc...

A la fin du V^{ème} siècle, les élites aristocratiques cèdent la place à des regroupements d'*oppida* disposant chacun de 1 à 10 ha, selon des modèles dits polynucléaires (Cerro de la Plaza de Armas de Puente Tablas, Jaén) ou mononucléaires (Tossal de Sant Miguel de Liria, Valence ; Ullastret, Gérone). Les techniques de construction révèlent un véritable urbanisme : les enceintes, sans fondations, à tours carrées ou rondes sont en moellons liés d'argile recouvertes d'un parement et chaulées. L'habitat se compose de pâtés de maisons dotées de cours intérieures. Dans certains cas des unités importantes laissent penser qu'il existe, outre les distinctions sociales, des sanctuaires dynastiques. L'emploi d'adobe et de bois était fréquent; les maisons disposaient d'un toit en terrasse constitué d'une épaisse couche de terre reposant sur des planches ou des branchages. Des poteaux soutiennent la structure qui ménage au moins deux pièces : une réserve et l'aire du foyer (Alorda Park, Calafell - Catalogne).

Bronzes figurés, Peintures, Terres cuites, Orfèvrerie (400 av. J-C- I^{er} siècle après JC)

Les sanctuaires ibériques (Castellar de Sant Esteban ; La Luz ; El Cigarralejo, Torreparedones ; Cerro de Los Santos ; Despeñaperros) nous ont livré quelques images liées au culte de la déesse-mère nourricière comme la divinité de La Serreta (Alloc, Alicante).

Cependant ce sont les petits bronzes figurés à usage votif qui nous sont parvenus en nombre.

Tout comme la grande sculpture de pierre, ils sont un témoignage précieux de la vie quotidienne et un surprenant domaine de stylisation des formes.

Forgées, fondues à la cire perdue, découpées dans une plaque et gravées, ces figurines qui dépassent rarement les quinze centimètres, représentent des guerriers nus, des prêtres, des femmes orantes aux voiles amples, des cavaliers.

A l'époque tardive, nous assistons à une simplification extrême : les figurines sont réduites à une baguette de métal surmontée d'une tête ou bien représentent une partie du corps.

Là encore, hormis la schématisation, nous pouvons comprendre le rapport avec le culte de fécondité, de guérison ou de protection.

Dépôt des antiquités nationales, St Germain en Laye, 2002



Bronzes figurés

400 av. J-C.- I^{er} siècle après J-C.

Bronze

Dépôt du musée des Antiquités nationales, Saint Germain en Laye, 2002.

Bartomeo de Robió
(Documenté entre 1359 et 1372)
Prophète en prière

Les travaux de recherche de Francesca Español i Bertran et de Pere Beseran i Ramon ont permis de mieux cerner l'origine de cette pièce en albâtre et celle de son auteur. Elle est le fait de Bartomeu de Robió qui est actif en qualité de maître d'œuvre dans les travaux de la cathédrale de Lérida. C'est entre 1360 et 1362 qu'il se consacre à la réalisation du retable en albâtre du maître-autel, dédié à la Vierge dans cette même cathédrale. Si celui-ci connut divers remaniements, la pièce qui nous occupe en faisait partie. Par ailleurs, des ressemblances frappantes avec le personnage de droite du *Groupe de quatre apôtres* du Musée diocésain de Lérida ne laisse aucun doute sur l'attribution à Robió de l'œuvre du Musée Goya. On peut mettre aussi cette pièce en



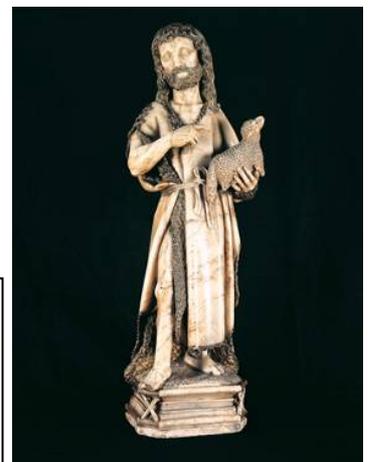
corrélation avec le groupe dit de *La Pentecôte* (id.) dont l'un des personnages en partie haute est très similaire. Quant à l'identification du personnage, elle est plus sujette à caution. L'idée de la représentation d'un roi mage agenouillé par Francesca Español semble remise en cause par Pere Beseran qui, en l'absence de la figuration du nimbe, opterait plutôt pour un Saint Jean-Baptiste. Peut-être aussi, s'agit-il d'un prophète ? La sculpture a été effectuée dans un bloc d'albâtre dont la partie cassée en bas à gauche, pas exactement en coïncidence, n'est pas d'origine. Il s'agit d'un travail en haut-relief où, notamment dans le traitement du manteau, on pourrait retrouver des réminiscences de la sculpture pisane. Les plis du vêtement sont amples et généreusement restitués. Les pieds et le visage font montre d'une belle facture, empreinte de finesse dans le souci du détail. L'exécution de la barbe et surtout des trois mèches de cheveux torsadées qui retombent dans le dos et sur l'épaule sont caractéristiques du travail de Bartomeu de Robió. Les cheveux sont séparés sur la partie sommitale de la tête. Les mains originelles, disparues, ont été remplacées probablement au XIX^{ème} siècle. Cette œuvre a fait l'objet de plusieurs consolidations ; la dernière en date est de 1992. D.Gasc. *Obras maestras españolas del Museo Goya, 2002*

Bartomeo de Robio
Prophète en prière,
Relief albâtre,
0,45 m x 0,30 m ;
0,12 m
Musée Goya, Castres.

Ecole castillane
Saint Jean-Baptiste
XVe siècle

Vêtu de la traditionnelle tunique en peau de bêtes des anachorètes, le Précurseur désigne de l'index droit (malheureusement cassé) l'agneau, symbolisant le Christ dont il a été chargé d'annoncer la venue. D'un canon assez court, la statuette accuse un très léger hanchement avec la hanche droite dénudée apparaissant dans la fente du vêtement. Ce mouvement ne rompt pas, sur le devant, la chute verticale des plis épais tandis que sur le dos, également sculpté, l'ampleur est cassée par le lien de la ceinture. Au sommet du crâne, un petit orifice indique la fixation d'un ancien nimbe. Le travail délicat de l'albâtre, veiné

Ecole Castellane,
St Jean-Baptiste
XVe siècle
Albâtre,
H. : 0,47 m
Musée Goya, Castres.



d'ocre, permet d'accuser le contraste entre le beau poli de la tunique et le relief des bouclettes de la laine ou des ondulations de la chevelure. Bien qu'il soit difficile de localiser cette œuvre, récemment acquise par le musée, des rapprochements proposés par E. Liaño avec certaines sculptures monumentales tels que le tympan de la porte de la Pieta (cathédrale de Ségovie) ou le *Christ ressuscité* du revers de la porte des Lions (cathédrale de Tolède) permettent de la situer dans l'orbite castillane influencée par les maîtres. (Texte rédigé par Claudie Ressort sous la direction de J. L. Augé, Conservateur en chef des musées Goya et Jaurès)

Frises du château de Velez Blanco

(1505-1520)

Dépôt du musée des Arts décoratifs de Paris en 2007

Le Colisée : H.0.73 m ; L.4.88 m

Porteurs d'étendards, musiciens : H. 0.96 m ; L.6.00 m

Porteurs de vaisselle précieuse : H.0.74 m ; L. 4.72 m

Le Char triomphant de César : H.0.745 m ; L.4.77 m

Historique du château de Vélez Blanco et de la famille Fajardo

Le premier propriétaire du Château de Vélez Blanco fut Don Pedro Fajardo y Chacón, fils de Juan Chacón, contrôleur général de Castille, et de Doña Lerisa Fajardo dont la famille gouverna l'ancien royaume moresque de Murcie, l'une des plus riches provinces de l'Espagne chrétienne sous le règne de Ferdinand II d'Aragon et Isabelle la Catholique. Situé entre le port de Carthagène et celui d'Almería, le château est construit entre 1506 et 1515 sur les fondations d'une ancienne forteresse maure, et imite la prestigieuse résidence de Cuellar (près de Ségovie) résidence du duc d'Albuquerque. L'âge d'or de la ville de Vélez Blanco prend fin avec la mort du troisième marquis de Vélez, en 1579. A la fin du XVI^e siècle, les Fajardo abandonnent Vélez Blanco pour Mula et Madrid, tout en conservant des liens avec l'alcade de la ville. Le château devint alors un lieu de plaisir propice aux séjours d'été et aux parties de chasse. Lorsque la famille Fajardo s'éteignit à la fin du XVII^e siècle, le château fut habité occasionnellement, puis abandonné au XIX^e siècle à la suite de l'invasion française. Le désintérêt des derniers propriétaires a entraîné la chute de la ville de Vélez Blanco, jadis riche et puissante. Les descendants de cette famille achevèrent le démantèlement de ce château vers la fin du XIX^e siècle. En 1903, un antiquaire parisien, J. Goldberg, achète les dix frises en bois sculpté ornant les deux salles du château puis le patio un an plus tard. La même année, Emile Peyre (décorateur) fait l'acquisition des frises. Il les lègue en 1905 au musée des Arts décoratifs. Peu de temps avant 1913, l'Américain George Blumenthal fait l'acquisition du patio. L'extérieur du château, tel que nous le voyons aujourd'hui, offre l'aspect d'une forteresse médiévale. En revanche, le patio, légué par George Blumenthal au Metropolitan Museum of New York en 1945 (remonté en 1964) est une sorte de galerie ouverte sur deux étages de pur style Renaissance. Sur le mur sud de ce patio, se trouvait l'entrée principale. Un escalier en marbre menait au premier étage où une porte somptueuse, également en marbre, conduisait aux salles de réception : el salón del Triunfo et el Salón de la Mitología. C'est à l'intérieur de ces deux salles, à la limite du plafond et des murs, que se situaient les dix frises du musée des Arts décoratifs. Chaque relief est sculpté dans 2 planches jointives de pin sylvestres (essence locale) de cinq à six mètres de long et 40 cm de large et 10 cm d'épaisseur. Tout est taillé dans la masse sans aucune pièce rapportée. Le poids moyen d'un relief achevé est d'environ 150 kg, l'unité de facture est identique sur la totalité, ont été fabriquées sur place par des artistes espagnols.

En avril 1998, sept des dix frises provenant du château de Vélez Blanco sont confiées à la restauration. A cette date, la totalité des reliefs étaient déposés dans les réserves du musée des Arts décoratifs, à Mantes-la-Jolie.

La première frise représente le Colisée, célèbre monument romain qui fut en réalité commencé sous le règne de l'empereur Vespasien et non sous César et inauguré en 80 après J.-C. par son fils Titus.

Devant le Colisée, un groupe de musiciens joue de la bombarde et du buccin, suivi d'un char triomphal chargé de trophées et de butin de guerre, des hommes, tous vêtus à la romaine brandissent au bout d'une longue hampe, les maquettes des villes conquises et des sculptures antiques, dont vénus et Mercure. L'homme à droite de la frise, qui se penche vers le sol, plante une sorte de tour fichée dans une hampe que la gravure de Jacopo de Strasbourg a permis de reconstituer.



Frises du Château de Velez Blanco,

Le Colisée

1505-1520

H. : 0,73 m ; L. : 4,88 m

Détail du Colisée, bas-reliefs sculptés, pin sylvestre

Dépôt du musée des Arts décoratifs.

Au début de la troisième frise, on aperçoit des hommes portant probablement des maquettes de villes assiégées. Suivant les porteurs d'étendards, les musiciens, les guerriers casqués et munis de lances.

Quatrième Frise. Des hommes transportent le butin sur un *Ferculum*, d'autres tiennent à bout de bras une vaisselle précieuse ; le cortège se poursuit, constitué de personnages agitant la couronne de la Victoire, de bœufs conduits par un homme dont le torse s'orne d'un masque léonin, destinés à être offerts en sacrifice, comme les deux éléphants qu'un homme, vu de dos, tient en laisse et guide de la main droite. Ils supportent la charge écrasante d'une ville fortifiée percée de meurtrières d'où émergent des hallebardes, des lances, des haches d'armes et des piques. En fin de cortège, un groupe de prisonniers, couronnés ou non, marche d'un pas lent, les mains liées, la tête baissée, tandis qu'un bouffon, au chapeau pointu et bracelet de grelots, joue et se moque au milieu d'eux.

La frise du triomphe de César commence par la marche des guerriers, la danse des bouffons, les porteurs de vaisselles précieuses, les joueurs de mandoline, accompagnés de femmes et d'hommes qui tiennent les rênes des chevaux tirant le char de l'empereur.



Frises du Château de Velez Blanco,
Porteurs d'étendards, musiciens,

Bas-reliefs sculptés, pin sylvestre

H. 0.96 m ; L.6.00 m

Détail licorne

Dépôt du musée des Arts décoratifs.



Frises du Château de Velez Blanco,
Le Char triomphant de César,

Bas-reliefs sculptés, pin sylvestre

H.0.745 m ; L.4.77 m

Détail esclaves et prisonniers

Dépôt du musée des Arts décoratifs.

César assis tient à la main le rameau de la victoire, à ses côtés on voit une sorte de griffon ailé. L'enfant nu placé devant le char de César tenait un vase, aujourd'hui disparu. L'avant du char triomphal est orné de motifs a grottesco, dans le style purement Renaissance parvenu en Espagne grâce aux recueils d'estampes italiens. La licorne cheval de César, dont les pieds sont de formes humaine, composés d'orteils, apparaît juste derrière le char triomphal de César, puis vient le cortège des cavaliers qui se poursuit sur la dernière frise.



Ecole Espagnole
Femme assise sur un rocher
XVII^e, XVIII^e siècles
Terre cuite polychrome
H : 0,215 m ; L : 0,23 m
Dépôt



Ecole Espagnole
Homme allongé sur un rocher
XVII^e, XVIII^e siècles,
Terre cuite polychrome
H. : 0,165 m ; L. : 0,25 m
Dépôt

Le 16 mai 1885 une collection très importante d'œuvres d'art fut donnée à l'Etat par Monsieur Th. Audéoud en mémoire de son fils décédé prématurément.

Ce dernier, Jules Audéoud (Genève, 1864-Hedouan près du Caire, 1907), était un collectionneur passionné qui avait réuni au gré de ses voyages des œuvres d'art très remarquables. Quarante cinq pièces pour la plupart espagnoles, du XVII^{ème} siècle, ont été isolées dans l'inventaire dressé à l'époque dont un grand tabernacle de bois doré.

D'abord déposés au Musée de Cluny, à Azay le Rideau (1934) puis au Musée National de la Renaissance à Ecoen (1958), il a été possible grâce à l'initiative de son directeur, M. Alain Erlande-Brandebourg, d'opérer un dépôt au bénéfice du Musée de Castres en juin 2001. L'inventaire du Musée de Cluny, en 1885, dressé par Alfred Darcel (Rouen, 1818 - Paris, 1893) précise pour ces deux pièces une provenance napolitaine du XVIII^{ème} siècle, le tout accompagné d'une courte description. L'ensemble de ces objets demeure inédit et n'a pas été montré au public depuis près de 120 ans. (...). Les deux groupes font partie d'un même groupe, probablement une scène de déluge plutôt qu'Adam et Eve.

En effet tous les personnages regardent vers le ciel avec des expressions suppliantes ou étonnées. La polychromie qui a retrouvé toute sa fraîcheur révèle la différence de tonalité de la peau entre l'homme, plus brun, et la femme à la peau claire. Le modelé ainsi que les formes sont déliés, le souci du détail très poussé, en particulier pour les yeux exécutés dans de minuscules lamelles de verre coloré.

Les personnages constituent de la sorte un groupe très vivant, comparable aux personnages des crèches de la Nativité. Il est un fait que Naples s'était fait un spécialiste de ce type de production au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles et l'on ne doit pas s'étonner de la présence de ces objets en Espagne étant donné le statut de vice-royauté puis de royaume associé à la couronne d'Espagne dont disposait alors la ville italienne.

Jean-Louis Augé. *Obras maestras españolas del Museo Goya, 2002*

David Lemarchand (Dieppe, 1674 - Londres, 1726)

Casque de George II d'Angleterre

Legs Pierre Briguiboul en 1894

Entré dans les collections en 1894, le casque en ivoire de George II d'Angleterre est une pièce dès plus admirable. Il est attribué à l'ivoirier David Lemarchand (1674-1726) et la tradition veut qu'il ait été donné par le souverain britannique Jean-Louis de Ligonier (1680-1770). Sur un tymbre en fer sont disposées des plaques d'ivoire sculptées s'inspirant de motifs de la Renaissance avec des feuillages, des acanthes, des têtes de faunes et des griffons.

Sur le bandeau, une plaque ornée de rayons porte les armes d'Angleterre au lion et à la licorne en compagnie des devises :

« Honni soit qui mal y pense » et

« Dieu est mon droit ». Sur le cimier

se tient le dragon de saint Georges, la gueule ouverte, flanqué de deux ailes mobiles. Sous ses griffes un

cartouche porte le nom du roi George II et la date de son sacre.

David Lemarchand,
**Casque de George II
d'Angleterre,**
Ivoire, fer, cuir,
H : 34 m ; L : 22,5 m ; P :
38,5 m
Musée Goya, Castres.



Apel.les Fenosa (1899-1988)

Fontaine des trois règnes

1950

Inscription sur la terrasse : Susse F, Paris, Cire perdue

Dépôt du musée national d'art moderne Centre Pompidou,

Paris, en 1999 / Achat par commande à l'artiste en 1950

Sculpteur d'origine catalane, Apel.les Fenosa doit son nom au poète et dessinateur catalan Apel.les Mestres, auteur de *Llibre verd*, *La casa vella* et *Liliana*. A quatorze ans il entre dans une école municipale d'arts et trois ans plus tard décide qu'il sera sculpteur.

Appel. les Fenosa
Fontaine des trois règnes
1950
Sculpture en bronze avec
patine verte,I/V,
H. : 0,76 m ; L. : 0,67 ;
P. : 0,64 m
Musée Goya, Castres.



Il fréquente l'atelier du sculpteur Enric Casanovas.

Afin d'éviter le service militaire, il se rend en France en 1920 et vit quelques mois à Toulouse. Un an plus tard arrivé à Paris il rencontre Picasso, l'amitié avec celui-ci sera décisive. Picasso l'oriente et l'encourage dans son travail en lui achetant des sculptures. En 1928 il tient sa première exposition personnelle à Paris, préfacée par Max Jacob. Il retourne en 1929 à Barcelone pour une exposition, il y restera 10 ans. Pendant la guerre d'Espagne il rejoint les rangs républicains et participe au sauvetage des œuvres d'art. Avec la victoire des franquistes en 1939 Fenosa regagne la France où il retrouve le cercle littéraire animé par Jean Cocteau, Marie-Laure de Noailles, Paul Eluard et Picasso. Le Comité de libération du Limousin lui commande en 1944 une sculpture commémorant le massacre du village d'Oradour-sur-Glane. A partir de 1946 les expositions se succèdent en France mais aussi à l'étranger. Ses expositions personnelles sont préfacées par les plus grands écrivains et poètes de son temps parmi lesquels Paul Eluard, Jean Cocteau, Jules Supervielle, Pablo Neruda.... En 1982, il reçoit la Médaille d'Or de la Généralité de

Catalogne, en 1983 la Légion d'Honneur et, en 1987, la Médaille d'Or de la Ville de Barcelone. Une première rétrospective est organisée en 1972 au Centre artistique et culturel de Rochechouart. Sept ans plus tard ce sera à la bibliothèque nationale de Madrid puis en 1980 au musée Rodin à Paris et en 1983 au Palau de la Virreina à Barcelone.

Outre les sculptures de petites dimensions, son œuvre compte aussi de nombreuses sculptures monumentales à Barcelone, Paris, Madrid, Montpellier.

Cette sculpture étonnante fait partie d'un ensemble de cinq pièces de Fenosa déposées au musée Goya de Castres par le Centre Georges Pompidou de Paris en 1999. Il s'agit d'un projet de Fontaine daté de 1950, mais dont la réalisation n'a pas abouti. Des cinq exemplaires prévus initialement seuls trois ont été réalisés dont un posthume en 1990. Le musée Goya conserve l'exemplaire I/V.

Amoureux de la Poésie et des textes anciens qu'il lisait et relisait, Apel.les Fenosa s'est ici inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce texte fondateur a été une véritable source d'inspiration pour l'artiste. Ainsi en 1946, il modèle sa première métamorphose représentant la scène de la transformation des sœurs de Phaéton en arbres, qu'Ovide décrit dans le livre II. Elle sera suivie de nombreuses sculptures sur cette thématique de la transformation : *les Feuilles d'Acanthe*, 1954, *Narcisse*, 1961, *Madrépore et Roche*, 1962.... Dans la **Fontaine des trois règnes** l'artiste, représente l'Amour qui selon Ovide se transforme en une chose nouvelle, une forme autre, appartenant soit au règne végétal, soit au règne animal, soit au règne minéral. Chaque règne étant symbolisé par trois jeunes femmes graciles, aux lignes suaves. Couronnées de leurs attributs elles ont à leur pied les éléments qui permettent de les identifier. Ainsi l'artiste sculpte délicatement des feuilles de formes variées pour représenter le monde végétal. Tandis qu'une multitude d'espèces animales : lion, cheval, bœuf, ours, baleine...sans oublier les oiseaux semble en mouvement au pied du monde animal. Des blocs de pierre symbolisent de manière statique, le monde minéral. Dans un style unique, très reconnaissable, Fenosa joue avec les formes, modelées et onduleuses lorsqu'il s'agit de représenter le corps féminin, elles peuvent être anguleuses et même saillantes. Ce traitement de la matière participe sans aucun doute à l'harmonie générale.

L'artiste nous offre une interprétation très personnelle et créative de cette métamorphose mêlant les éléments figuratifs et les personnages féminins imaginaires. Ceux-ci semblent surgir de la matière dans un tourbillon. Regroupés en cercle, dos à dos, leur bras entrecroisés, leurs mains s'effleurant délicatement, ces trois jeunes femmes semblent esquisser une danse en l'honneur de la Nature.

A elle seul cette *Fontaine des trois règnes* synthétise la place occupée par la Littérature, la Poésie et la Musique dans l'œuvre de l'artiste. C.B

La sculpture est comme l'art dramatique, à la fois le plus difficile et le plus facile de tous les arts. Copiez un modèle, et l'œuvre est accomplie ; mais y imprimer une âme, faire un type en représentant un homme ou une femme, c'est le péché de Prométhée. On compte ce succès dans les annales de la sculpture comme on compte les poètes dans l'humanité.

Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, 1846

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Basse saison : du mardi au dimanche de 10h à 17h,
d'octobre à mai et hors des périodes de vacances scolaires de la zone C

Haute saison : tous les jours de 10h à 19h,
de juin à septembre et toutes les petites vacances scolaires de la zone C

Fermetures exceptionnelles : 1er janvier, 1er mai, 1er novembre et 25 décembre.

Coordonnées

Service des publics du musée Goya

Hôtel de Ville - B.P. 10406

81108 Castres Cedex

reservations-goya@ville-castres.fr

05 63 71 59 25

Contact Éducation Nationale

Thérèse Urroz, chargé de mission au musée Goya | therese.urroz@ac-toulouse.fr

