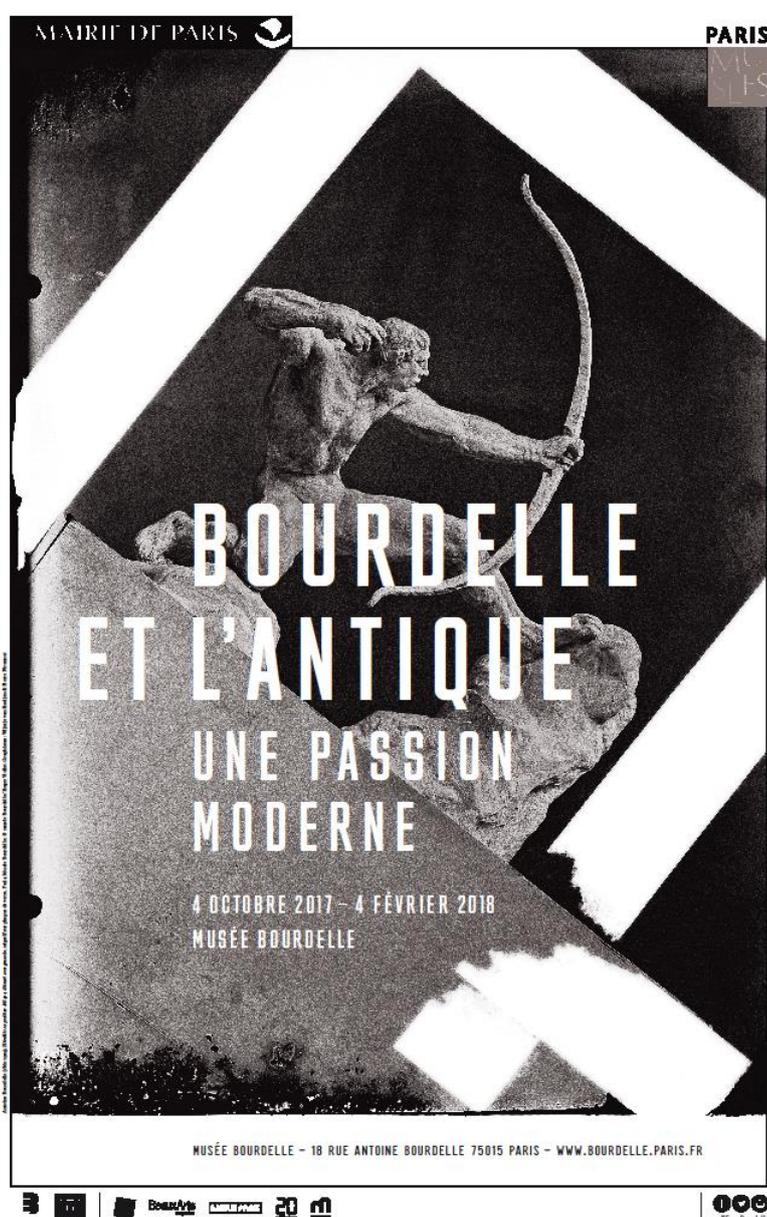

DOSSIER D'EXPOSITION

A destination des enseignants et leurs classes
de Collège, Lycée et Enseignement Supérieur

Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne

Du 4 octobre 2017 au 4 février 2018



COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION :

Claire Barbillon, professeur –
université de Poitiers, École du Louvre

Jérôme Godeau, musée Bourdelle

Amélie Simier, conservateur général
du patrimoine, directrice du musée
Bourdelle

INFORMATIONS :

Musée Bourdelle
18 rue Antoine Bourdelle
75015 Paris
01 49 54 73 73

[WWW.bourdelle.paris.fr](http://www.bourdelle.paris.fr)

SOMMAIRE

INTRODUCTION _____	P 3
1. DESSINER, COPIER, S'APPROPRIER L'ANTIQUE LA FORMATION ET L'INSPIRATION DU SCULPTEUR _____	P 4
2. TORSE DE PALLAS (1905) _____	P 6
3. APOLLON AU COMBAT (1898 -1909) _____	P 9
4. HÉRAKLÈS ARCHER (1906-1909) _____	P 12
5. LE FRUIT (1902-1911) _____	P 15
6. PÉNÉLOPE (1905-1912) _____	P 18
7. TÊTE DE CLÉOPÂTRE (1908) _____	P 21
8. THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1910-1913) _____	P 25
ACTIVITES POUR LES GROUPES _____	P 28
INFORMATIONS PRATIQUES _____	P 29

« Ceux qui n'aiment pas mon travail – ils sont nombreux – m'ont dit que je suis Archaïque. [...] c'est pour moi la plus pure des récompenses. Tout ce qui est synthèse s'archaïse. L'archaïsme, c'est l'opposé du mot à mot sans âme. C'est l'ennemi né du mensonge – de tout cet art du trompe-l'œil bassement odieux qui change le marbre en cadavre ».

(Antoine Bourdelle, *Méditation pendant le travail parmi les marbres en chantier et le mortier tout frais des fresques*, avril 1913)

La profession de foi de l'*archaïsme moderne*

Revenant sur son parcours et ses années de formation, Bourdelle confie : « Je suis arrivé à l'École de Toulouse, il y avait des peintres et des sculpteurs. J'ai fait de la peinture en même temps que de la sculpture, j'ai fait beaucoup de dessins, j'étais capable de faire un antique très froid. » Comment réchauffer, ranimer l'antique ? Comment s'affranchir de l'Antiquité *scolaire* et des formules ressassées, de la tradition du beau idéal « qui change le marbre en cadavre », selon la formule de Bourdelle ?

Pour que les formes retrouvent leur force « poétisante » – au sens du verbe grec *poiein* : *faire*, créer, – et leur pouvoir d'attraction, pour qu'elles parlent à la fois à l'imagination et à la sensibilité, Bourdelle entend revenir à l'art des débuts (*arché*, commencement en grec), à la vérité première de l'*archaïsme* qui porte en soi toute la vitalité des métamorphoses et des évolutions à venir. Mais retrouver la poésie des formes, c'est aussi donner corps à la charge *archaïque* des mythes, à la force vive qu'ils symbolisent. Avant d'offrir des sujets d'étude aux étudiants des écoles des beaux-arts, les mythes et les dieux de la Grèce antique eurent tout pouvoir d'avertir, d'« émouvoir » l'humanité, – au sens premier du terme de « mettre en mouvement ». Nées des terreurs comme de l'exultation des hommes, tissées de rêves et de récits, les images des mythes renvoient primitivement aux convoitises et aux combats du vouloir-vivre ; à « l'immuable tourment de la face des dieux », comme le résume avec un sens lyrique de la formule, Bourdelle.

De l'énergie primordiale des mythes et des figures fabuleuses des temps archéologiques, de l'héritage plastique de la Grèce antique, Bourdelle tire ses chefs d'œuvre, qui seront décisifs dans sa carrière : *Torse de Pallas* (1905), *Apollon au combat* (1898-1909), *Héraklès Archer* (1905-1910), *Le Fruit* (1902-1911) *Tête de Cléopâtre*, (1908) *Pénélope* (1905-1912), *Centaure mourant* (1911-1914)...

Conçu en lien avec l'exposition *Bourdelle et l'antique, une passion moderne* présentée du 4 octobre 2017 au 4 février 2018 au musée Bourdelle, ce dossier propose un certain nombre d'analyses plastiques et de rappels historiques, susceptibles d'éclairer la genèse de ces chefs d'œuvre. Relayant au plus près le propos de l'exposition, ce dossier s'articule autour de huit sections correspondant aux huit espaces de l'exposition, il invite à relire la sculpture de Bourdelle dans toute sa force novatrice. Paradoxalement, le retour à « l'origine » professé par l'artiste inscrit en effet sa création au cœur des recherches les plus audacieuses de son temps – celles de Puvis de Chavannes, Cézanne, Rodin, celles de Maillol, Matisse, Modigliani, Zadkine jusqu'aux ruptures stylistiques de Picasso, Laurens.

Au sein du laboratoire de l'*archaïsme moderne*, il convient de rendre à Bourdelle la place qui lui revient : l'une des toutes premières.

1. DESSINER, COPIER, S'APPROPRIER L'ANTIQUE

La formation et l'inspiration du sculpteur

Dessiner, copier, s'approprier l'Antique

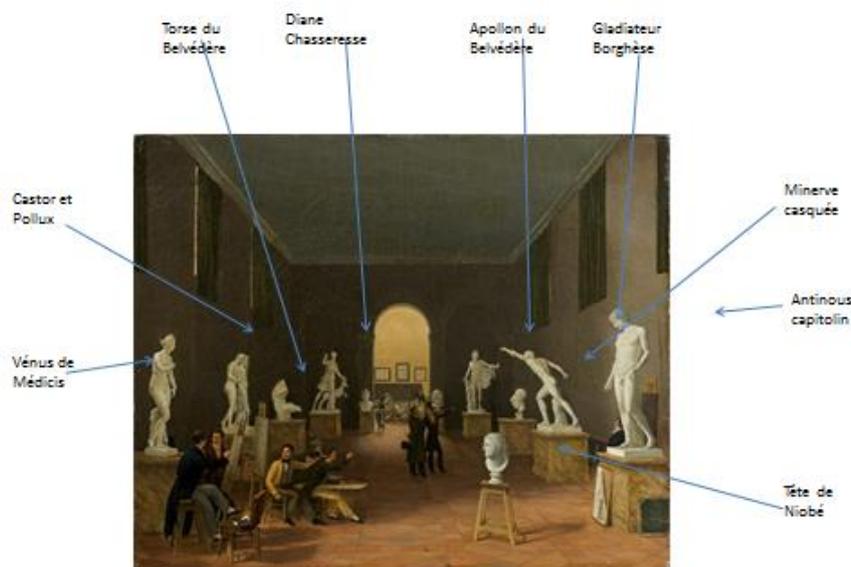
Bourdelle a beaucoup cultivé la légende de l'artiste autodidacte, se présentant avant tout comme héritier des leçons des artisans, ses ancêtres : de son oncle « hercule, tailleur de pierre », il aurait appris « à écouter le roc [...] en suivant les conseils de la pierre qui nous parle quand on la coupe ». Pourtant, élève précoce à l'École de dessin de Montauban où il fait ses premières armes, il part, à 15 ans, muni d'une bourse municipale, pour l'École des beaux-arts de Toulouse. Arrivé à Paris sept ans plus tard, le voici élève à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. Pendant une bonne dizaine d'années, le jeune homme découvre, observe et copie assidûment l'Antique. Dans toutes les écoles de dessin d'Europe, des collections de tirages en plâtre des plus célèbres modèles de l'Antiquité consacrés par la tradition constituaient le cœur de la pédagogie académique.

On en voit une parfaite illustration dans le tableau *Ingres visitant la nouvelle école de dessin* de Jean-François Glibert (Fig. 1). Témoignage de l'École de dessin de Montauban qui faisait corps avec le musée depuis la création de ce dernier en 1822, le tableau fut réalisé par un ami proche d'Ingres, avec lequel Bourdelle partage ses origines montalbanaises. Il réunit neuf tirages en plâtre de statues ou groupes antiques, parfaitement identifiables. Ils appartiennent au corpus de référence des modèles que copiaient, dans toute l'Europe, les jeunes artistes.



Fig.1 Jean-François Glibert (1783-1850), *Ingres visitant la nouvelle école de dessin*, 1826, Huile sur toile, 38 x 46 cm, Montauban, musée Ingres

Sur des socles, de gauche à droite, on reconnaît : la *Vénus de Médicis*, le groupe de *Castor et Pollux*, le célèbre *Torse du Belvédère*, emblème de la sculpture, la *Diane chasseresse* du Louvre, l'*Apollon du Belvédère*, une tête de *Minerve casquée*, le *Gladiateur Borghèse*, l'*Antinoüs du Capitole*. Au premier plan du tableau, seule, sur une petite sellette, est posée une tête de *Niobé*.



Ces modèles canoniques étaient présentés aux jeunes dessinateurs dans des formats divers – grandeur nature, demi taille etc. – et de manière fragmentaire – des moulages des têtes circulaient indépendamment comme l’*Aphrodite de Cnide* (Fig.2) dont Bourdelle conservait un tirage dans son propre atelier. Les dessins du jeune Bourdelle, plus ou moins aboutis, ne sont pas autre chose que des exercices. La tête dite de la *Vénus de Milo* (Fig.3) pourrait aussi bien se référer à celle de l’*Aphrodite de Cnide* ou encore dériver de celle de *Niobé*. La proximité réelle des modèles, traduite par un dessin encore scolaire, rend compréhensible ces confusions.



Fig.2 *Aphrodite de Cnide*, d'après Praxitèle, Tirage en plâtre de la tête du modèle, 51 x 22 x 33 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig 3 Antoine Bourdelle (1861-1929), Copie d'après l'antique, tête de la *Vénus de Milo*, vers 1880, Fusain sur papier vergé, 61,7 x 47,3 cm, Paris, musée Bourdelle

L’une des plus belles feuilles de ce corpus de dessins d’école conservé dans les collections du musée est celle de l’*Amazone blessée* (Fig.4) dont le modèle est attribué à Phidias (Rome, musée du Capitole, salle du Gladiateur). Heureusement ombrée et audacieusement fragmentée, elle occupe une position ramassée dans la partie droite de la feuille qui lui confère une force poétique, bien au-delà de la copie laborieuse.



Fig.4 Antoine Bourdelle (1861-1929), Copie d'après l'antique, *Amazone blessée*, Crayon à la mine de plomb et estompe sur papier vergé, 24,3 x 31,0 cm, Paris, musée Bourdelle

L’antique chez soi : musée de poche, collection personnelle et moulages à l’atelier

Si Bourdelle n’a pas entrepris le voyage pour la Grèce, il n’a cessé d’y rêver par le biais de son « musée de poche », riche de photographies et de cartes postales regroupées en albums, autant de souvenirs de sites visités, ou de témoignages de lieux et de musées où il ne se rendit jamais. Difficile de savoir quand ou comment ces cartes postales ont rejoint sa collection mais elles constituaient un véritable « *instrumentarium* visuel ». Ainsi la tension de l’*Héraklès archer* trouve un écho évident dans certaines des photographies conservées dans la bibliothèque personnelle du sculpteur : par exemple celle du *Guerrier galate* de Délos (Fig. 5), campé sur ses deux jambes absentes, dont les cuisses suffisent à affirmer la géométrie morphologique.



Fig.5 Anonyme, Album de photographies et de cartes postales de Cleopatre Sevastos-Bourdelle (ouvert à la page du *Guerrier galate*), Épreuve gelatino-argentique, Fermé : 28 x 38 x 8 cm, Paris, musée Bourdelle

Le sculpteur est aussi collectionneur « d’antiques », une passion qu’il partage, à la mesure de ses modestes moyens, avec Rodin. Aujourd’hui encore, dans l’atelier de peinture de l’artiste, on peut voir l’armoire vitrine (Fig.6) où sont conservées toutes les terres cuites antiques amoureusement rassemblées. Toutes ne sont pas nécessairement authentiques mais Bourdelle ne s’en préoccupait guère ; il y voyait avant tout un support à ses recherches plastiques. À ces collections s’ajoutaient les aquarelles et dessins réalisés par le sculpteur au cours de sa vie et les moulages conservés dans son atelier. Sous ces diverses formes se retrouvent ainsi évoquées quelques-unes des pièces majeures de l’art grec, auxquelles Bourdelle n’a cessé de se référer, de manière plus ou moins explicite, dans une recherche toujours plus poussée de la synthèse.



Fig.6 Anonyme, *Antoine et Cléopâtre Bourdelle avec Rodolfo Alcorta dans l'atelier de peinture, posant devant la collection de l'artiste*, 1917, Positif sur plaque de verre, Paris, musée Bourdelle

2. TORSE DE PALLAS (1905)

Athéna, fille de Zeus, est sortie toute armée du crâne de son père. **Pallas**, qui peut signifier la jeune fille, est l'une des appellations de cette déesse. Vénérée au Parthénon, sur la colline de l'Acropole d'Athènes – ville qui porte son nom –, elle est tout à la fois guerrière, pacificatrice et civilisatrice. Son effigie se dresse, dès les temps primitifs, sous la forme d'un « palladion », une statue fétiche qui veille sur la cité.



Fig.1 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Torse de Pallas*, 1903-1905, Exposé à la galerie Hébrard, 1905, no 14 (« Pallas Athéné »), Marbre, 99 x 37 x 28, 5 cm, Paris, musée Bourdelle

« Pallas Athéné, un torse de femme qui est bien un torse de déesse »

Les années 1900-1905 sont pour Bourdelle décisives : il se détache de l'influence d'Auguste Rodin, trouve sa propre voie. Célébré en 1905 par la critique comme « un torse de femme qui est bien un torse de déesse », *Torse de Pallas* est l'expression éclatante de cette rupture plastique. Des sculptures d'aspects, de matériaux et de titres très différents, entrent dans la genèse de cette œuvre. Toutes empruntent les traits du même modèle au visage sévère, au front saillant et à la moue boudeuse. Son identité ? Question sans importance aux yeux de Bourdelle, qui interprétait ainsi la leçon des antiques étudiés au musée du Louvre où tous les modèles sont considérés anonymement.

La « troublante et impérieuse Pallas [...] accessible à peine dans le marbre »

Premier avatar de la déesse, au cours de l'été 1897 une figure féminine émerge d'un bloc de pierre dégrossi (Fig.2), « vision de la troublante et impérieuse Pallas [...] accessible à peine dans le marbre », comme l'écrit un élève et modèle de Bourdelle. *Pallas*, dérivé du mot grec signifiant « jeune fille », est l'une des épithètes d'Athéna, vénérée sous le nom de Pallas Athéna (ou « Pallas Athéné »), ou encore d'Athéna Parthénos. Lorsque Bourdelle annonce ses envois au Salon annuel au critique d'art Gustave Geffroy (1855-1926), il reprend le nom de *Pallas* : « [...] une tête d'après une vraie belle avec une épaule un sein dans les lauriers – ma tension de pensée et de la ténacité se sont fixés [sic] là et cela est *Pallas* [...] ». En définitive, c'est sous le titre de « *La Hellade immortelle*, marbre de Paros (buste) » que le buste est exposé au Salon de la Société nationale des beaux-arts (SNBA) de 1898, devenant le symbole de la Grèce antique. Plastiquement, le lien avec les modèles antiques est lointain, et les attributs canoniques d'Athéna sont suggérés : un drapé recouvre les seins de la jeune femme, vestige du *peplos* - manteau sacré donné par ses adoratrices à la déesse Pallas - ; les ondulations en plus fort relief pourraient évoquer l'*égide*, le bouclier que Zeus confiait à sa fille, Athéna la guerrière.



Fig.2
Antoine Bourdelle (1861-1929),
Buste de Pallas drapé, 1897-1898,
Salon de la Société nationale des
beaux-arts de 1898, no 17 (« *La
Hellade immortelle* »), Marbre,
1898, 51,5 × 41,5 × 37 cm, Signe en
bas à droite : Bourdelle, Paris,
musée Bourdelle

La « figure humaine passée au filtre de l'esprit »

Deuxième avatar de la déesse, le *Masque de Pallas* (Fig. 3) au front saillant identifie la toute-puissance de la divinité au siège de l'intellect : esprit, pensée, raison, savoir... Du buste drapé, Bourdelle ne retient qu'un fragment à la découpe ; en choisissant de le faire fondre en bronze, de le ciseler et de le patiner lui-même, il accentue la ressemblance avec des fragments de fouilles archéologiques corrodés par le temps. L'épiderme irrégulièrement grenu et marqué renvoie aux surfaces des bronzes antiques exhumés. Ce « masque de femme en bronze vert, pur et noble comme l'antique, [...] [cette] figure humaine passée au filtre de l'esprit » que célèbre avec lyrisme l'écrivain Elie Faure, est l'œuvre que Bourdelle choisit pour le représenter au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA) au printemps 1905, au Grand Palais.



Fig. 3 Antoine Bourdelle (1861-1929),
Masque de Pallas, 1897-1905,
Bronze, fondeur inconnu, 1905 ou
avant 34 × 21 × 18,5 cm, Signe en
bas à droite BOURDELLE / Sculp. Ciseleur,
Paris, musée Bourdelle

Une véritable leçon d'épure

Cette même année 1905, Bourdelle est à l'honneur dans la galerie privée du marchand, éditeur et fondeur d'art Adrien-Aurélien Hébrard, 8, rue Royale, à Paris. Pour cette première exposition monographique (mai-juin 1905), il réserve une place de choix au torse grandeur nature, statique, sobre, inexpressif de *Pallas Athéné*, en marbre (Fig. 1) et en bronze (Fig.4). Élie Faure, qui signe la préface du catalogue de l'exposition de la galerie Hébrard, souligne la référence à la beauté exacte de l'antique : « [...] les figures qu'il a dressées ont la structure synthétique, la gloire et la solidité des Parthénons définitifs entre le ciel dur et la mer ». Dans le *Torse de Pallas* en marbre, le corps sculpté a subi un processus radical de simplification. Véritable leçon d'épure, inspirée en partie de l'esthétique géométrique de Cézanne, le corps en marbre de *Pallas* se résume en un cylindre parfait posé sur deux cylindres coupés : les cuisses. Les bras sont deux autres cylindres interrompus par des cassures, comme un antique fragmenté par le temps. Gommant toute irrégularité de la peau sous le poli des râpes, Bourdelle ne conserve que des éléments suggérant le corps : trois plis au cylindre du cou, deux plis aux commissures des bras, un renflement à l'aine et deux creux au bas du dos. Sans doute faut-il voir aussi dans cette radicalité un hommage aux statuettes frustes des potiers grecs que Bourdelle a pu voir au musée du Louvre.



Fig. 4 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Torse de Pallas*, 1903-1905, Bronze, fondu à la cire perdue par A.-A. Hébrard, 1905 (?), 91,6 × 41,2 × 25.5 cm. Paris. musée Bourdelle

« Contenir, maintenir, maîtriser, voilà l'ordre des constructeurs »

Torse de Pallas dans sa version en bronze (Fig. 4) est à nouveau exposé au Salon d'Automne (octobre- novembre 1905) et doit être rapproché d'un autre coup de force plastique – celui de la sculpture en plâtre d'Aristide Maillol, *Femme assise*, titre donné alors à *La Méditerranée* (Fig.5). Contemporains, anciens camarades de bohème, mais désormais rivaux Bourdelle et Maillol partagent le goût de l'art grec « sévère et voluptueux ». La *Femme assise* de Maillol connaît un véritable succès critique, encensé dans le célèbre texte d'André Gide – « Elle est belle ; elle ne signifie rien ; c'est une œuvre silencieuse ». La genèse de ce nu solaire, inscrit dans la perfection d'un cube, passe par un processus de création qui, lui aussi, doit beaucoup à la leçon de Cézanne : « La sculpture c'est de l'architecture, confiait Maillol [...]. Je pars toujours d'une figure géométrique, carré, losange, triangle, parce que ce sont des figures qui tiennent le mieux dans l'espace. [...] Ma *Méditerranée* est enfermée dans un carré parfait ¹. » Si les deux sculpteurs aboutissent à une formule géométrique pure de toute narration, si tous deux se retrouvent dans la formule de Bourdelle – « Contenir, maintenir, maîtriser, voilà l'ordre des constructeurs » –, néanmoins leurs constructions s'opposent radicalement. Maillol compose à partir de l'équilibre des masses, mais il méprise « l'ossature » à la fois anatomique, technique et intellectuelle que Bourdelle imprime à ses œuvres. Quant à Bourdelle, le regard qu'il porte sur le plâtre de Maillol est sans appel : « Le chef-d'œuvre du saindoux invertébré, je ne crains pas de l'écrire après sérieux examen, c'est du bluff. »



Fig.5 Aristide Maillol (1861-1944).
"Femme nue assise, Étude pour *La Méditerranée* vers 1900-1902, Terre cuite., 18x20x10 cm , Paris, Petit Palais - musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Notes

1. Judith Cladel, *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris, Grasset, 1937 p.148

3. APOLLON AU COMBAT (1898 -1909)

Apollon, fils de Zeus, figure centrale de la mythologie grecque, est double. Dieu du soleil, il veille aux récoltes, mais peut aussi les détruire de ses rayons ardents. Archer et mentor du héros Héraklès, il œuvre à l'harmonie de la cité. Protecteur des arts, il conduit le chœur des Muses et des Grâces, s'accompagnant d'une lyre ou d'une cithare. Il préside à toute création, mais tue celui qui le met au défi. Son culte à Delphes et à Délos rend hommage au dieu de la divination, des oracles et des songes, qui révèlent des vérités supérieures.



Fig. 1 Antoine Bourdelle (1861-1929), Apollon au combat, 1909, Bronze, fonte Rudier, vers 1930, 67 × 23,7 × 28,2 cm, Paris, musée Bourdelle

Création – « Je recherchais l'essentiel des structures »

Conçue dans le secret de l'atelier, entre 1898 et 1909, *Tête d'Apollon* est née d'un processus chaotique où alternent création, abandon, reprise... Travaillant d'après le modèle vivant, Bourdelle fait poser un jeune paysan italien au « beau visage osseux ». Modelée en argile, la tête demeure inachevée ; quelques années plus tard, Bourdelle retrouve dans un coin de l'atelier cette « forme arrêtée à propos ». Une prise d'empreinte conserve les traces du passage du temps sur la terre desséchée. Bourdelle en tire un masque fragmentaire (Fig.2) dont il offre l'épreuve originale en plâtre à Auguste Rodin. – hommage à son maître qui fait lui aussi une large place à l'accident dans la création ? ou signe d'émancipation ?

Après reprise rapide à la terre (Fig.3) Bourdelle retravaille et complète ce masque par des plans dressés sommairement au couteau, à la râpe, et à la gradine et le dote d'un cou épais (Fig.4). Il le photographie alors sous tous les angles dans son atelier : la face harmonieuse, bien préservée dans l'œuvre initiale (Fig. 5); et la face sombre (Fig.6), qui porte les traces de ses reprises. Comme le dieu grec terrible et bienveillant, maniant à la fois l'arc et la lyre, écorchant Marsyas et charmant les Muses, *l'Apollon* de Bourdelle a deux visages.

Les chefs-d'œuvre en sculpture sont souvent le fruit d'une longue décantation ; chez Bourdelle, la solution formelle finale peut prendre dix à vingt ans. Du visage modelé d'après nature vers 1898, le sculpteur tire une *Tête d'Apollon* (1909), tête sans cou, « chef sans corps » qu'il juche sur une base à pans coupés asymétriques, un socle magistral d'aspect presque cubiste : le processus de création est achevé.



Fig.2 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Apollon*, masque sans base, 1900, Bronze, fonte Susse, Paris, musée Bourdelle



Fig. 3 Attribue à Antoine Bourdelle (1861-1929) *Tête d'Apollon en terre craquelée*, vers 1900 D'après un négatif au gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, Paris, musée Bourdelle



Fig.4
Antoine Bourdelle
(1861-1929) *Tête d'Apollon*
Étude dite,
« pleine », avec cou,
vers 1909, Bronze,
fonte Susse, 44 x
21,5 x 29 cm, Paris,
musée Bourdelle



Fig. 5 et 6
Attribue à Antoine
Bourdelle, *Tête
d'Apollon, étude dite
« pleine », avec cou*,
D'après un négatif au
gélatino-bromure
d'argent sur plaque de
verre, Paris, musée
Bourdelle



Révélation – une œuvre manifeste

Gardée au secret dans l'atelier du sculpteur, *Tête d'Apollon* est néanmoins donnée dans sa forme aboutie à quelques personnalités influentes du monde de l'art : André Gide, Élie Faure, Gabriel Thomas le commanditaire de *l'Héraklès archer*, Anatole France... Puis Bourdelle choisit de la dévoiler, fondue en bronze, dans des manifestations qui feront date dans l'histoire de l'art moderne : à New York, l'Armory Show de 1913, où il côtoie, entre autres, les sculpteurs Brancusi, Lehmbruck, Maillol, et Matisse ; à Venise, la Biennale de 1914, qui lui réserve une exposition individuelle.

Une fonte de l'œuvre, réalisée par Eugène Rudier et revêtue d'une patine de feuilles d'or, est offerte par un collectionneur au Nationalmuseum de Suède, à Stockholm, dès 1914. Une dizaine de fontes suivront, achetées par une clientèle internationale. *Tête d'Apollon* figurera évidemment au cœur de la rétrospective du palais des Beaux-Arts de Bruxelles qui ouvre en novembre 1928 avec plus de deux cents œuvres, et en 1931, dans la grande manifestation du musée de l'Orangerie, hommage rendu par l'État français à l'artiste mort en octobre 1929. Vingt-ans après, à l'ouverture du musée Bourdelle au public en 1949, la veuve et la fille de l'artiste prendront soin de donner toute sa place à cette œuvre manifeste.

Incarnation : sous le signe d'Apollon

À partir d'une simple étude, « ce chef sans corps » sorti de l'esprit du sculpteur s'impose bientôt comme l'image du « dieu de lumière » ; le titre « Apollon au combat » est officiel en 1914, dans le catalogue de la Biennale de Venise ; il n'est pas adopté systématiquement mais Bourdelle y tient suffisamment pour le reprendre dans ses deux écrits testamentaires de 1928-1929.

Formellement, ce chef-d'œuvre n'a qu'une parenté lointaine avec les œuvres antiques que Bourdelle cite en exemple à ses élèves – l'Apollon archaïque du Ptoion de Thèbes dont le sculpteur conservait un tirage en plâtre (Fig.7) réapparaît, en filigrane, dans la sévérité des traits et la simplification des formes. Mais en vérité *Apollon au combat* est moins le dérivé d'un modèle grec que l'incarnation même de l'inspiration poétique du dieu qui guide l'artiste en « faisant » avec lui. Bourdelle en décrit d'ailleurs l'emprise en termes quasi religieux : « [...] et j'eus une révélation de feu tout à la fois et de fraîcheur divine, car je venais de reconnaître que ce n'était plus moi tout seul pauvre et frêle mortel qui conduisait les pentes de l'argile mais qu'Apollon ami de l'aube, tenace et doux, travaillait avec moi¹ ». Sans nul doute, le combat est celui du sculpteur aux prises avec la matière, avec le réel et l'idéal, avec soi-même.



Fig. 7 Tête de kouros, dit Kouros du Ptoion, Tirage en plâtre, Tête originale en marbre, vers 580 av. J.-C., trouvée dans le sanctuaire d'Apollon Ptoios et conservée au Musée national archéologique d'Athènes, 46,8 x 17,5 x 26 cm, Paris, musée Bourdelle

Trente ans après la première étude pour *Apollon*, vingt ans après son achèvement, Antoine Bourdelle revient de façon exceptionnelle sur la création de cette œuvre et sa signification dans une vie d'artiste. Manuscrit testamentaire daté de septembre 1929 (Bourdelle meurt quelques jours plus tard le 1^{er} octobre 1929), le petit livret illustré de trente-cinq pages d'*Apollon au combat* (Fig.8) narre le long chemin qui mène au « divorce accompli » d'avec Rodin, à l'accomplissement d'une œuvre et d'une vie : « Il y avait dans mes études et dans tout ce travail une forte influence de la manière de Rodin. Mais ayant pénétré L'INTÉRIEUR DE SES SCIENCES. Je sus tout à coup m'en servir pour un but opposé au sien. / J'échappai au troué au plan accidentel pour chercher le plan permanent. Je recherchais l'essentiel des structures laissant au second plan les ondes passagères et en plus je cherchai le Rythme universel.»



Fig. 8 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Apollon au combat*, 1929, Manuscrit, septembre 1929, 14 x 11 cm, Paris, musée Bourdelle,

Notes

1. Antoine Bourdelle, « Apollon au combat », manuscrit d'octobre 1928, Écrits, Archives du musée Bourdelle

4. HÉRAKLÈS ARCHER (1906-1909)

Héraklès (en latin Hercule) est le fils de Zeus et d'une mortelle, la princesse thébaine Alcmène. En butte à la haine de Junon, l'épouse de Zeus, il doit affronter toutes sortes de monstres et d'épreuves. C'est dans ce contexte que se situent les célèbres douze travaux, regroupés en un cycle, et qui présentent Héraklès comme un héros particulièrement fort et vigoureux. Bourdelle en illustrera deux. *Héraklès archer* évoque le combat contre les oiseaux du Lac Stymphale, nourris de chair humaine qu'il abat à coups de flèches. *Héraklès à la biche* rappelle la poursuite de la biche aux cornes d'or et aux pieds d'airain, consacrée à Diane. Le héros doit la traquer pendant un an pour la ramener vivante à Tirynthe.



Fig.1 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Héraklès archer*, 1909, Bronze, 250 x 240 cm, Paris, musée Bourdelle

Héraklès archer, « furieusement archaïque », « moderne et barbare »

Héraklès s'apprête à décocher l'ultime flèche victorieuse qui aura raison des monstrueux oiseaux du lac Stymphale. Le sixième de ses travaux est sur le point d'être accompli. Présentée pour la première fois à la Société nationale des beaux-arts en 1910, la statue du héros grec est l'œuvre la plus célèbre d'Antoine Bourdelle. Son image, répandue bien au-delà du public des amateurs de sculpture, est devenue une icône de la culture visuelle du XX^e siècle.



Fig. 2 Antoine Bourdelle (1861-1929)
Héraklès, première étude, dite *Nu incomplet sans base*, vers 1909, Statuette, bronze, Paris, musée Bourdelle

« Brute superbe » ou « grec de l'Antiquité »

La genèse de l'œuvre commence par la rencontre, aux « samedis de Rodin », de celui que Bourdelle qualifie de « splendide athlète », le commandant Doyen-Parigot. Un modèle vivant donc, qui pose pour l'artiste, trop peu de temps, regrette le sculpteur dans un récit tardif qui élude le long chemin parcouru, jalonné de huit études et de trois versions du grand format¹. Du travail devant le modèle vivant subsistent des traces : l'anatomie athlétique mise en valeur par une posture construite en extrême tension (Fig. 2). Mais des indices antinaturalistes s'accumulent : la musculature hypertrophiée du dos (Fig. 1 détail), en écho à l'un des plus célèbres dos de l'histoire de la sculpture, celui du *Torse du Belvédère* (Fig. 3) dont la reproduction est présente dans maints ateliers depuis le XVI^e siècle, mais également le pied énorme, qui enfonce comme les griffes d'une patte de lion dans le rocher qu'il repousse ou encore la taille qui s'étrangle. Selon le critique François Thiébaud-Sisson, « l'artiste a recréé à miracle le type encore purement animal de l'homme primitif² ».



Fig.1 (détail) Antoine Bourdelle (1861-1929), *Héraklès archer*, 1909, Bronze, 250 x 240 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig.3 Anonyme *Torse du Belvédère*, Sculpture mutilée de l'Athénien Apollonios V (première moitié du I^{er} siècle avant J.-C.). Rome, musée du Vatican Pio-Clementino, vers 1930. Stéréo sépia. © Roger-Viollet

Aux sources de l'antique

Héraklès archer fut intensément regardé, bien au-delà du cercle des critiques d'art qui furent nombreux à nommer l'*Archer d'Égine* (Fig.4) comme son grand ancêtre. Quelle connaissance Bourdelle pouvait-il avoir de l'antique archer ? Un moulage de l'œuvre issue du fronton est du temple d'Aphaia, conservé à la glyptothèque de Munich, avait été installé dès l'ouverture du musée de Sculpture comparée, en 1882, dans la première salle, consacrée aux styles archaïques, grec comme roman. Arrivé à Paris en 1884, avide de nouvelles expériences visuelles que pouvaient offrir les musées parisiens, le jeune Bourdelle en fut sans doute un visiteur attentif. Il retint, à l'évidence, la puissance et la rigueur géométrique de la pose.



Fig.4 *Archer du temple d'Aphaia à Égine*, Tirage en plâtre, H. 160 cm, Original de la fin du VI^e siècle av. J.-C., conservé à la glyptothèque de Munich, Montpellier, musée des Moulages

À partir du modelé, la tête d'Héraklès, se géométrise elle aussi, s'effile, se simplifie. Le naturalisme fait place à un masque de héros à la sérénité énigmatique (fig. 5). Deux moulages d'œuvres de l'Antiquité grecque archaïque, présents dans l'atelier du sculpteur – l'*Apollon de Théra*, (Fig.6) et une tête de kouros (fig.7 p. 11) offrent des points de similitude avec le visage d'Héraklès : des équilibres nets et sobres, des lèvres minces, des arêtes fortes découpant les surfaces. Seule l'expression de la bouche diffère radicalement : Héraklès ne pouvait sourire. « Le héros surgit, expression magnanime et sauvage, de la terre dont il provient et dont, avec son geste assainisseur et divin, il résume les représailles, la justice³. »



Fig.5 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Tête d'Héraklès*, tête définitive, 1909, Étude pour *Héraklès archer*, Bronze, épreuve no 1 fondue par Clementi en 1970, 43 x 30 x 24,5 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig.6 *Apollon de Théra*, Tirage en plâtre, 140 x 52,5 x 34,2 cm, Original en marbre, vers 580 av. J.-C., trouvé dans une nécropole de l'île de Santorin, en contrebas de l'ancienne Théra, Paris musée Bourdelle Crédit : DR

Une architecture philosophique : le plein et le vide, la partie et le tout

Parmi les expériences les plus novatrices de Bourdelle se situent celles qu'il conduisit avec l'aide de la photographie. Plusieurs négatifs sur verre présentent le motif sculpté détourné à la gouache et isolé de tout contexte, recentrant ainsi le regard sur la dynamique structurale de la figure (Fig. 7). Le découpage en lignes et en plans, d'une grande netteté, sert la tension contenue de la forme. Dans cette construction, deux ou trois espaces vides tiennent une place égale à celle du plein. Dans la mise en forme du vide comme élément constitutif de la sculpture, *Héraklès* joue un rôle pionnier.



Fig. 7 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Héraklès*, étude de dos détourné avec gouache Négatif sur plaque de verre, 12 x 9 cm Paris, musée Bourdelle,

La dialectique du plein et du vide se double de celle de la partie et du tout. Lors d'une visite à l'atelier du sculpteur, où figurait son grand *Héraklès*, Henri Bergson aurait fait l'observation suivante : « Ce qui me frappe surtout dans votre œuvre c'est que la partie contient le tout. Au point que si votre Héraklès par exemple se brisait et qu'il n'en restait qu'une partie, seul même le pied, on pourrait presque reconstituer le tout ». Ce type de réflexion était bien au cœur de la pensée de Bourdelle. Un témoignage de l'enseignement du sculpteur à l'académie de la Grande Chaumière par une de ses élèves rend compte de la pertinence de cette analogie entre le tout et la partie pour Bourdelle : « Il désigne au mur une reproduction de statue grecque antique dont le dos lui sert de démonstration "– un dos courbé n'est pas seulement un dos courbé. C'est le monde entier. Et la reproduction harmonieuse de tout le corps doit contenir en principe l'équilibre du monde entier. L'art est une partie de la vérité et de tout ce qui conduit l'Univers⁴." »

Notes

1. Voir à ce sujet Antoinette Le Normand-Romain, « *Héraklès archer* », *naissance d'une œuvre*, cat. exp., Paris, Paris-Musées, 1992.
2. François Thiébaud-Sisson, *Le Temps*, 1910, Revue de presse, Archives du musée Bourdelle.
3. François Thiébaud-Sisson, op. cit
4. Sándor Kémeri, *Visage de Bourdelle*, Paris, Armand Colin, 1931, p. 10, « Enseignement de Bourdelle à la Grande Chaumière, 16 février 1928 »

5. LE FRUIT (1902-1911)

Le Fruit est une interprétation moderne de **Pomone**, la nymphe romaine qui veillait à la maturation des fruits. Un bois sacré, le Pomonal, lui était consacré sur la route de Rome à Ostie. Un prêtre était chargé de son culte. Le poète Ovide, dans les *Métamorphoses* (XIV, 623), lui prête des amours avec le dieu étrusque Vertumne, voué lui aussi au retour des saisons, à la fécondité de la terre.



Fig.1 Antoine Bourdelle (1861-1929) *Le Fruit – grand modèle définitif*, 1902-1911, Bronze, épreuve EA1 exécutée par Susse, 226 x 102 x 57,3 cm, Paris, musée Bourdelle; en dépôt depuis 2005 au Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Le Fruit (1902-1911), « de la chair d'art pur »

Au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1911, la grâce serpentine du *Fruit* (Fig.1) fait l'unanimité. Les critiques avertis louent un antique « d'un type [...] singulièrement neuf qui retrouve par d'autres moyens « l'art [...] des premiers Hellènes ». *Le Fruit* procède en effet d'appropriations et de citations empruntées aux antiques du Louvre mais également à certains maîtres contemporains dont Bourdelle revendique la filiation. Alors qu'il vient de mettre la dernière main à son œuvre, le sculpteur déclare fièrement à Cléopâtre, sa seconde épouse : « J'ai taillé de la chair d'art pur. »

Transposer, subvertir l'héritage de Puvis de Chavannes

Pierre Puvis de Chavannes est l'un des rares artistes dont Bourdelle réclame l'héritage plastique. À l'évidence, un rapprochement s'impose entre *Le Fruit* et la figure de droite de *L'Été* (Fig.2) – un des panneaux décoratifs du salon du Zodiaque, à l'hôtel de ville de Paris, dont le musée du Petit Palais conserve l'esquisse. Commandé en 1888, ce décor majeur de Puvis de Chavannes est à l'honneur au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1891, auquel Bourdelle participe. L'architecture du *Fruit* répète le motif du hanchement, amplifié par l'élongation du bras gauche, dont la main est dissimulée derrière le torse. Toutefois la filiation se veut émancipation. Bourdelle cite le vocabulaire de son modèle pour mieux l'infléchir, l'altérer, voire le dénaturer. Il condense les formes et simplifie à l'extrême les lignes.

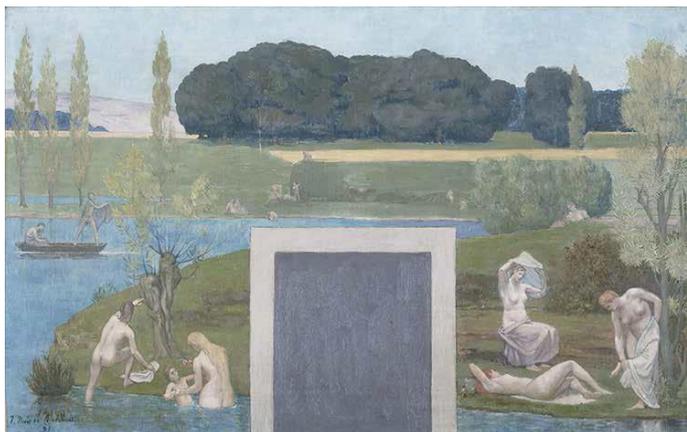


Fig.2 Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), *L'Été*, 1891, Huile sur toile. Esquisse pour *L'Été*, un des panneaux d'introduction du salon du Zodiaque à l'hôtel de ville de Paris ; commande en 1888 et mis en place en 1891 ; 54,5 x 86,5 cm, Signe et date en bas à gauche : p. Puvis de Chavannes 91 Paris, Petit Palais – musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Le Génie de Rodin – une leçon qui porte du fruit

L'admiration pour Puvis de Chavannes, l'amour de l'antique – « Une visite au Louvre, [...] cela m'exalte, me donne envie de travailler à mon tour » –, autant de territoires qu'Auguste Rodin partage avec son praticien Bourdelle. Le célèbre *Satyre jouant de la flûte* (vers 300 av. JC, marbre, Paris musée du Louvre) de la collection Borghèse, réplique antique d'un bronze perdu, traditionnellement attribué à Praxitèle, aura été l'une des matrices du *Fruit*, qui s'inspire de la pose accoudée et déhanchée pour accentuer délibérément la courbe en S.

- VOIR L'ŒUVRE *Satyre jouant de la flûte* : <https://www.photo.rmn.fr/archive/92-001130-2C6NU0HPW3J7.html>

Ce satyre flûteur serait aussi, sur un mode inversé, l'une des sources visuelles du *Génie funéraire* (Bronze, Paris, musée Rodin) que Rodin expose en mai 1899 à Bruxelles, comme première pensée d'un monument à Puvis de Chavannes dont il vient de recevoir officiellement commande. De la grande rétrospective de l'œuvre de Rodin du pavillon de l'Alma (1900) aux recherches menées en atelier (1899-1903) par son maître, Bourdelle assiste à la gestation du monument à Puvis dont il saura, à son tour, tirer tout le fruit.

- VOIR L'ŒUVRE *Génie funéraire* d'Auguste Rodin : http://collections.musee-rodin.fr/cache/caa4ef94-aaee-4ae3-99b5-53d3c52089f0/S.00795_1.jpg

Cézanne, « l'ami, [...] l'homme primitif Antique et moderne »

« Cézanne, c'est l'ami, c'est à la fois l'homme primitif Antique et moderne, il organise de la vérité sur ses toiles et tout est là », écrit Bourdelle. À maintes reprises, le sculpteur aura eu l'occasion d'apprécier les toiles de « l'ami » chez Ambroise Vollard, au Salon des Indépendants (1901 et 1902), au Salon d'Automne de 1904, auquel lui-même participe. Il se veut d'autant plus proche que le critique Élie Faure ou le peintre Maurice Denis l'ont initié au vocabulaire géométrique de la peinture cézannienne. *Le Fruit* révèle la parenté de la langue du sculpteur avec celle du maître d'Aix : nécessité de rompre avec la forme effilochée de l'impressionnisme, volonté de retrouver une densité, une monumentalité par l'enchaînement de plans « sévères, ramassés, pressés, assemblés en force », à l'image de la « splendeur rudimentaire » des *Trois Baigneuses* (Fig.3) de Cézanne, « posées comme des statues vivantes ».



Fig. 3 Paul Cézanne (1839-1906), *Les Trois Baigneuses*, vers 1879-1882, Huile sur toile, 52 x 55 cm, Paris, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, don du peintre Henri Matisse et de son épouse à la Ville de Paris pour le musée du Petit Palais, 1936

Élancer le bronze en une figure serpentine

« [E]t Bourdelle qui élance le bronze en une figure serpentine et voulue, un corps de jeune femme où s'écrit toute une esthétique consciente de son évolution vers la synthèse ». La critique éclairée de Pascal Forthuny pourrait servir de principe à l'analyse de *La Serpentine* de Matisse (1909, Bronze, Paris, musée d'Orsay) dont la date d'exécution est contemporaine de celle du *Fruit*. Rappelons que Bourdelle a été le passeur – discret mais efficace – du peintre, qu'il a initié à la sculpture dans son atelier de l'impasse du Maine en 1900-1901. D'une figure serpentine à l'autre, on retrouve le même art de la stylisation, la même volonté d'épure.

- VOIR L'ŒUVRE *Serpentine* d'Henri Matisse : <https://www.photo.rmn.fr/archive/13-587385-2C6NU06YLVTF.html>

Une stylisation dont la nudité limpide de *l'Ève à la pomme* d'Aristide Maillol (1899, Bronze, Paris, musée d'Orsay) offre un autre exemple. « Maillol travaillait par la masse comme les Antiques », rappelle Matisse, avec la volonté de ramasser ses volumes dans la perfection d'une figure géométrique : carré, losange, triangle. Le *cube* de Cézanne est tout proche, la leçon de la statuaire grecque bien vivante, mais l'interprétation voluptueuse qu'en donne *l'Ève à la pomme* s'éloigne singulièrement de l'ossature du *Fruit*.

- VOIR L'ŒUVRE *Eve à la pomme* d'Aristide Maillol : <https://www.photo.rmn.fr/archive/92-005155-2C6NU0H2JLBR.html>

6. PÉNÉLOPE (1905-1912)

Pénélope : C'est pour la belle Hélène que les Grecs combattirent dix années devant Troie mais c'est pour « la sage Pénélope » qu'Ulysse fit voile vers l'île d'Ithaque. Les vingt-quatre chants de l'*Odyssée* (fin du VIII^e siècle av. J.-C.) attribués à Homère, content le retour d'Ulysse dans sa patrie où, vingt ans durant, son épouse l'aura attendu. De toutes les femmes des héros qui participèrent à la prise de Troie, Pénélope est la seule dont la fidélité ardente ait triomphé des tentations de l'absence.

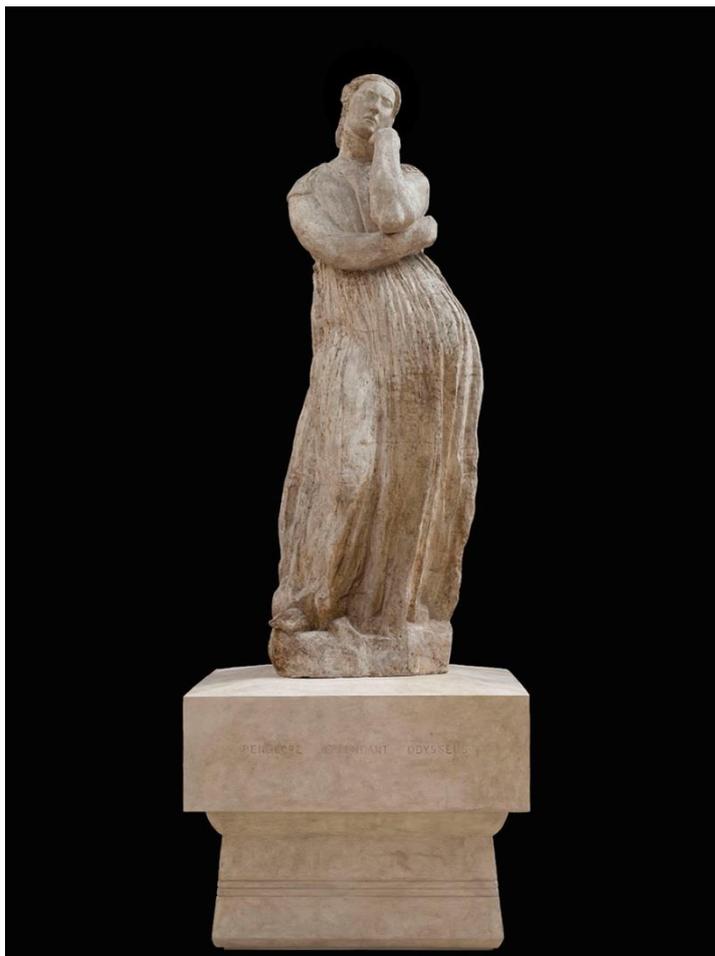


Fig.1 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Pénélope*, modèle à grandeur d'exécution, 1912, Plâtre, 240 × 84 × 71 cm Socle (tirage récent d'après le moule d'origine), 97 × 128 × 128 cm, Signé et daté en bas à droite : *EMILE ANTOINE BOURDELLE 1912* Titré en bas à l'arrière : ΠΗΝΕΛΟΠΗ'ΟΔΥΣΣΗΑ ΠΡΟΣΜΕΝΟΥΣΑ [« Pénélope attendant (avec espoir) Ulysse * »] Titré sur la face avant du socle : *PENELOPE ATTENDANT ODYSSEUS* Paris, musée Bourdelle

Pénélope (1905-1912) – colonne charnelle de l'attente

Au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1912, au centre du grand hall, *Pénélope* (Fig. 1) espère. Les yeux clos, la tête appuyée sur la main, elle est l'objet de tous les regards. Et des plus vives polémiques. Le sculpteur aura été l'un des premiers à prôner un retour à « l'archaïque qui n'est ni naïf ni fruste ; [...] c'est l'art à la fois le plus humain et le plus éternel ». Le préjugé de maladresse qui s'attachait au terme *archaïque* s'inverse. Ce renversement esthétique impose un autre type de sculpture. Et de beauté. La monumentalité de cette figure est décuplée par le socle géométrique sur lequel Bourdelle a fait inscrire *PENELOPE ATTENDANT ODYSSEUS*. Désarçonnée, la critique s'interroge sur un « goût de l'archéologie et de l'art rétrospectif », impropre à « exprimer la pensée moderne¹ ». Sans doute fallait-il un œil averti pour voir précisément dans ce retour le mouvement même de l'art moderne.



Antoine Bourdelle (1861-1929),
Pénélope sur socle, photographie d'époque :
Jacques Roseman. Reproduction photo ©
Jacques Olivier Rousseau

« Le goût de l'archéologie et de l'art rétrospectif »

L'art rétrospectif, Bourdelle le découvre d'abord au Louvre. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au gré des acquisitions et des découvertes des campagnes de fouilles, de grands changements muséographiques inaugurent une nouvelle culture archéologique, bien différente du « type » idéal de la sculpture gréco-romaine. Pour Bourdelle, visiteur assidu des « salles des antiques », cette découverte est décisive. La posture mélancolique de *Pénélope* est une relecture de la statuare funéraire attique, notamment de la *Femme drapée et voilée* (Cf Voir l'œuvre) qui était exposée dans la Rotonde de Mars du musée du Louvre. D'une sculpture à l'autre, on retrouve le même effet de balancement dans le geste de douleur de la main gauche, du bras droit replié sur la taille, creusant les plis du tissu. Bourdelle s'inspire aussi des petites terres cuites de « *Pleureuses* » (IV-III^e siècle av J.C., Terre cuite moulée, Paris, musée du Louvre) exhumées des tombes de Tanagra (Béotie, Grèce) ou de *Canosa* (Apulie, Italie méridionale), (Cf Voir l'œuvre) du prototype de la femme drapée et méditative qu'il aurait, aux dires perfides d'Aristide Maillol, tout bonnement « copiée », mais nettement « exagérée »...

- VOIR L'ŒUVRE *Statue funéraire : Femme drapée et voilée* : <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-618664-2C6NU0A9LSJ6C.html>
- VOIR L'ŒUVRE *Pleureuse, Canosa* (Apulie) : <https://www.photo.rmn.fr/archive/02-016052-2C6NU0G29W2Q.html>

Bourdelle se souvient aussi de l'antiquité de Jean Auguste Dominique Ingres, entre autres du tableau, *Antiochus et Stratonice* (1840, Huile sur toile) largement diffusé par la gravure et aujourd'hui conservé au musée de Chantilly. Ingres achevait son directeurat de l'Académie de France à Rome quand il mit la dernière touche à sa composition. Le geste d'affliction de *Stratonice*, un bras serré à la taille, l'autre soutenant son menton est une transposition d'une statue romaine *Pudicitia* (*La Pudeur*) qu'Ingres avait vue au musée du Vatican. Une transposition suffisamment expressive pour donner matière à citations, soit à Ingres, soit à Bourdelle qui reprend à son compte cette figure de l'Antiquité ingresque.

- VOIR L'ŒUVRE *Antiochus et Stratonice* de Jean Auguste Dominique Ingres : <https://www.photo.rmn.fr/archive/08-505571-2C6NU0JZLGTS.html>

Le corps hybride de la femme

Sept ans durant (1905-1912), Bourdelle travaille à ce chef d'œuvre de l'attente amoureuse. La charge symbolique est d'autant plus forte que *Pénélope* aura été femme entre les bras du maître – doublement car on y retrouve les traits de la première épouse Stéphanie Van Parys mais aussi le corps de Cléopâtre Sevastos, la jeune élève grecque dont il est épris... En 1906 Bourdelle se rend à l'Exposition coloniale de Marseille en compagnie de sa femme et de Cléopâtre Sevastos. Au cours de la visite, il est frappé par l'image de cette dernière, en arrêt devant l'art hindou. Il en tire, pour mémoire, une série de dessins à la plume. Tous répètent le portrait de la nouvelle muse (Fig.2), avec sa couronne de cheveux nattés et sa robe à grands plis, le menton appuyé dans la main gauche, le bras droit replié autour de la taille, comme si la jeune femme incarnait – cultivait ? – la posture de *Pénélope*. De surcroît Bourdelle photographie les deux femmes à l'atelier, dans une tenue quasi identique, une blouse plissée d'atelier (Fig.3 et 4) évoquant la robe de *Pénélope*.



Fig. 2 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Étude pour Pénélope*, Cléopâtre Sevastos debout de face, en robe longue, joue appuyée sur le dos de sa main gauche, Plume et encre de Chine sur papier vélin fin, 31 x 20 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig. 3 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Stéphanie Van Parys posant dans l'atelier*, vers 1907, D'après un négatif gélatino-bromure d'argent sur plaque de verre, 9x12 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig.4 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Cléopâtre dans l'atelier*, vers 1907, Épreuve gélatino-argentique à développement 17,9 x 11,8 cm, Paris, musée Bourdelle

De Bourdelle à Picasso – la mélancolie du créateur ?

Dans un article de la revue *La Plume* paru le 15 mai 1905, Guillaume Apollinaire attribue à Pablo Picasso le pouvoir révolutionnaire – au sens premier du terme – de réveiller les dieux, de revenir aux mythes « [n]és de la connaissance profonde que l'humanité retenait d'elle-même ». Comme Bourdelle, Picasso garde dans l'œil la monumentalité archaïsante de Puvis de Chavannes et « la splendeur rudimentaire » des *Baigneuses* de Cézanne. Lui aussi récuse le mensonge de la forme idéale : « L'enseignement académique de la beauté est faux. On nous a trompés mais si bien trompés qu'on ne peut plus retrouver pas même l'ombre d'une vérité. Les beautés du Parthénon, les Vénus sont autant de mensonges [...]. Quand on aime une femme, on ne prend pas des instruments pour mesurer ses formes ³. » Confrontés au corps de la femme, les deux artistes sacrifient les canons du « beau ». Étrangement proches, la plastique comme la posture de *Pénélope* et de la *Femme assise* (1920, Huile sur toile, Paris, musée national Picasso), dressent une figure de l'attente et de la mélancolie.

- VOIR L'ŒUVRE *Femme assise* de Pablo Picasso : <https://www.photo.rmn.fr/archive/17-510850-2C6NUOATNDY9S.html>

Notes

1. Albert T'Serstevens, *Comoedia*, 4 juin 1912, Revue de presse, Archives du musée Bourdelle.
2. Antoine Bourdelle, « Méditation devant travail et mortier frais des fresques » [1913], Écrits, Archives du musée Bourdelle.
3. Pablo Picasso, cité dans Brassai, *Conversations Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.

7. TÊTE DE CLÉOPÂTRE (1908)



Fig.1 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Tête de Cléopâtre*, 1908, Pierre, 17,5 × 19,5 × 14,8 cm, Paris, musée Bourdelle

Tête de Cléopâtre – « L’impersonnalité rigoureuse d’une construction géométrique »

En 1908, alors qu’il travaille au *Fruit* et à *Héraklès archer*, Bourdelle livre une œuvre plus confidentielle mais capitale – un portrait de Cléopâtre Sevastos (1882-1972), l’élève grecque, arrivée cinq années plus tôt à Paris pour devenir praticienne aux côtés du maître.

Alors que *Pénélope* (1905-1912) mélangeait la silhouette méditative de Cléopâtre et le visage lointain de Stéphanie Van Parys, première femme du sculpteur, Bourdelle travaille ici la seule tête de son élève. Le visage de la nouvelle muse dont le prénom et le nom – Cléopâtre Sevastos –, conjugue la double filiation de l’Égypte des pharaons et de la Grèce immémoriale. En elle, la terre des origines reprend corps. Par elle, l’identification avec le mythe opère.

« Le style lapidaire »

Tête de Cléopâtre (Fig.1) est l’une des rares tailles directes de l’artiste mais ne contredit pas pour autant la technique du modelage dans laquelle l’artiste s’était affirmé. Fils d’ébéniste, Bourdelle revendiquait ses origines occitanes, prétendument rustiques et frustes. Formé à tailler le bois, il garda toujours un goût prononcé pour la soustraction de la matière et les « éliminations analytiques » en coupant et en retranchant, que ce soit dans la glaise ou dans le calcaire : « Le matériau écouté nous pousse au style Lapidaire, écrit-il dans *La Matière et l’esprit dans l’art*, avant d’ajouter : [...]. J’adore la taille directe. Écolier, n’apprenant jamais mes leçons, je coupais largement des petites figures dans les bâtons de craie trouvés au tableau noir ¹. »



Fig 2, Protomé, Ve siècle av. J.-C., Béotie ?, Terre cuite moulée et peinte, 26,5 x 18 x 4 cm, Paris, musée Bourdelle

Avec sa tresse ceignant le front à la manière des protomés* (Fig. 2) dont on retrouve quelques exemples dans la collection de terres cuites antiques de Bourdelle, avec ses yeux en formes d’amandes et ses pommettes saillantes, Cléopâtre Sevastos offre un visage architecturé que le sculpteur réduit à une épure géométrique – masque d’idole nourri du souvenir des temps primitifs, de « cette vision des formes frustes, liées au sol et à l’espace par une matière profonde, à peine sortie du chaos, où l’esprit en silence couve ². »

Un « primitivisme » aux mille visages

Le « style lapidaire » de ce masque atteste l’émergence, au seuil des années 1910, d’un « primitivisme » aux mille visages. On peut en effet rapprocher *Tête de Cléopâtre* des idoles de Constantin Brancusi appelant à retrouver « l’enfance de l’art », de la *Tête d’homme* (Fig. 3) toute en facettes et en arêtes, taillée par Ossip Zadkine ou encore de la *Tête de femme* d’Amedeo Modigliani (Cf *Voir l’œuvre*) où se lit à la fois l’influence de l’archaïsme grec et de l’art étrusque étudiés au musée du Louvre, et celle des têtes cambodgiennes du musée Guimet (VII^e siècle). Du reste, le musée du Louvre permettait de contempler l’étendue de la création occidentale, et en particulier ses versants archaïques.



Fig.3
Ossip Zadkine (1890-1967)
Tête d’homme, 1918
Pierre calcaire,
34,5 x 22,5 x 18,5 cm
Paris, musée Zadkine

- VOIR L’ŒUVRE *Tête de femme* d’Amedeo Modigliani :
<https://www.photo.rmnp.fr/archive/43-000242-02-2C6NU00NC6LZ.html>

À cet égard, en septembre 1904, on inaugurait dans la partie du rez-de-chaussée consacrée aux antiquités assyriennes et gréco-asiatiques, une petite salle où le conservateur des antiquités orientales avait réuni tout ce que les fouilles opérées depuis quelques années en Espagne avaient mis au jour en fait d'antiquités ibériques. Cette salle offrait aux visiteurs des exemples résolument inspirants sur le chemin de la simplification formelle, notamment une Tête féminine (Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo, fin du IV^e siècle avant J.-C.) dont l'aspect fragmentaire, la forme des yeux et les incisions graphiques rappellent sans conteste la *Tête de Cléopâtre* et des dessins que Bourdelle a pu en faire (Fig 5). On sait l'influence déterminante que cette salle de sculpture ibérique a joué sur Derain et sur Picasso : son Masque de femme (1908, Terre cuite, Centre Pompidou – Musée National d'art Moderne – Centre de création industrielle) l'atteste. Avec ses formes aiguisées et affûtées comme un totem barbare, ce masque parfaitement contemporain de la pierre de Bourdelle, parle la même langue.



Fig 5 Antoine Bourdelle (1861-1929). Trois études de têtes (Cléopâtre Sevastos), vers 1908, Plume et lavis d'encre brune sur papier vélin. Paris, musée Bourdelle

- VOIR L'ŒUVRE *Sculpture ibérique : Tête féminine*, musée du Louvre : <https://www.photo.rmnm.fr/archive/06-509310-2C6NU0BSQG7Z.html>
- VOIR L'ŒUVRE *Masque de femme* de Pablo Picasso : <https://www.photo.rmnm.fr/archive/32-000049-02-2C6NU007SN8K.html>

Observant son ami Bourdelle à l'œuvre, Élie Faure, conclut en ces termes : « L'austère nourriture archaïque a fait sa force intellectuelle. Il écrit dans la pierre sa conception architecturale de la forme et vise à l'édification d'un type moyen qui réponde héroïquement à sa fonction de femme ou d'homme ; il donne à la structure humaine l'impersonnalité rigoureuse d'une construction géométrique³. »

* Un **protomé** (grec : προτομή ; de προ, « avant » et τέμνω, « couper ») est une représentation en avant-corps d'un animal réel ou fictif ou d'une figure humaine. Ce motif apparaît en Grèce au VII^e siècle av. J.-C. et se répand à l'époque hellénistique dans tout l'Orient.

Notes

1. Antoine Bourdelle, *La Matière et l'Esprit dans l'art*, Paris, Presses littéraires de France, 1952, p 49
2. Élie Faure, « L'archaïsme scientifique », *Les Arts de la vie*, 1904
3. Élie Faure, « Émile Bourdelle, peintre et pastelliste », *L'Art et les artistes*, avril 1906, p.24-25

7. THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1910-1913)

Centaures, faunes, bacchantes et chèvre-pieds « la fureur mesurée »

Faune : ce dieu latin, champêtre et protecteur – son nom signifie « celui qui est favorable » – est identifié à la figure hellénique de **Pan**, dieu des troupeaux et des bergers, vénéré en Arcadie. Les attributs de Pan sont la syrinx – flûte de roseau taillé –, le bâton de berger, le rameau de pin. « Rôdeur velu », cornu, Pan est inséparable des **satyres** appelés aussi **Silènes**, échappés du cortège de Dionysos. Tous sont hybrides : si le Faune est mi-homme, mi- chèvre, Pan est mi- homme, mi- bouc comme les satyres.

De toutes les divinités grecques, **Dionysos** – **Bacchus** en latin – est le plus insaisissable car il fait surgir ce qui échappe à tout contrôle. Son culte est l'envers de la religion de la cité qui sacralise l'ordre. Dieu du vin, de la transe, du désir frénétique, Dionysos abolit les frontières entre le divin, l'humain, l'animal, le végétal. Il entraîne dans son cortège satyres et silènes, bacchantes ou ménades (« femmes possédées ») ivres de danses et de musique. Ses attributs sont le thyrses – bâton orné de pampre et de lierre – et la nébride – peau de faon ou de bête « farouche ».

Centaures : chasseurs, prédateurs, nourris de festins de chair crue, ces hommes-chevaux monstrueux surgissent de la nuit des temps. Mais le mythe comporte aussi une lignée de centaures civilisés et bienfaisants comme le sage **Chiron** auquel Apollon avait enseigné l'art de la chasse, de la médecine et de la musique ; c'est à lui que fut confiée l'éducation d'Achille. Blessé accidentellement par Hercule, Chiron aurait été condamné à l'agonie éternelle – étant immortel – si les dieux ne lui avaient fait don de la mort.



Fig.1
Antoine Bourdelle (1861-1929)
Centaure mourant - modèle à grandeur
d'exécution, 1914, Plâtre
288 × 80 × 185 cm
Paris, musée Bourdelle

Centaures, faunes, bacchantes et chèvre-pieds – la fureur mesurée

De *Centaure mourant* (1911-1914) (Fig.1), Bourdelle aimait répéter « qu'il meurt comme tous les dieux, parce qu'on ne croit plus en lui. » Mais durant toute sa carrière, le sculpteur n'a jamais cessé de croire à la vitalité des mythes, de célébrer les figures sacrées de la bestialité, mi-homme, mi-bête.

A treize ans, dans l'atelier de menuiserie de son père, il taille une tête de vieux faune cornu. Venu tenter sa chance à Paris, le jeune homme écrit en 1885 à l'un de ses maîtres à Montauban : « Le combat des centaures continue. » Trente ans plus tard, il se représente en satyre, en centaure – autant de doubles fabuleux de l'artiste au travail.

Parmi les sculpteurs français, quels seraient les maîtres ? Bourdelle répond : Antoine-Louis Barye (1795-1875) car son chef d'œuvre, *Thésée combattant le centaure Biennor*, nous confronte au défi de la création du sculpteur. Comment Bourdelle entend-il relever ce défi ? En se plaçant sous le patronage de Bacchus-Dionysos, dieu de la « fureur mesurée ». À elle seule, l'image résume la recherche du sculpteur, l'interaction de l'esprit et de la matière et l'importance symbolique des figures hybrides – centaures, faunes, bacchantes et satyres – que Bourdelle conçoit entre 1905 et 1920.

Le cortège de Dionysos

À la fin du XIX^e siècle, bacchantes, faunes, et satyres sont célébrés par les poètes symbolistes – Pierre Louÿs, Henri de Régnier, Jean Moréas, Stéphane Mallarmé... Familier des cafés littéraires de Montparnasse, Bourdelle leur prête une oreille attentive. Modelée vers 1907, la *Bacchante aux raisins* (Fig.2) est l'une des œuvres fétiches du sculpteur qui en offre des plâtres, parfois colorés de sa main, à certains proches – à la danseuse et muse Isadora Duncan, au poète Émile Verhaeren, à l'écrivain Elie Faure... Contemporaine du *Fruit*, cette *Bacchante* s'en distingue par le modelé heurté du ventre où l'on perçoit la leçon de Rodin, et les rehauts de polychromie qui rappellent les idoles antiques. Échappé du cortège dionysiaque, le *Petit faune* (Fig.3) est à rapprocher de la plastique de la *Bacchante aux raisins* (1907) : même modelé heurté, même tension dynamique dans la répartition des masses, entre vide et plein. *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé (1876) et le *Prélude à l'après-midi d'un* (1894) de Debussy ont sans doute inspiré la petite étude de *l'Art pastoral* (Fig.4) qui nous entraîne dans une ronde de sabots, aux accords de la syrinx (ou flûte de Pan). Ce bronze appartenait en propre à Bourdelle. Un autre exemplaire fut fondu en 1913 pour Gabriel Thomas, collectionneur et promoteur du théâtre des Champs-Élysées.



Fig.2 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Bacchante aux raisins* – première composition, grande version, 1907, Plâtre polychrome, 78 x 53 x 22,5 cm, Signé et dédié sur la terrasse : *Aux amis Bouisson avec vœux affectueux*, Paris, musée Bourdelle



Fig.3 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Petit faune*, vers 1905, Plâtre, 61 x 22 x 41,5 cm, Paris, musée Bourdelle



Fig.4 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Faune et chèvres ou l'Art pastoral*, étude, 1907, Bronze, fondu par la fonderie Alexis Rudier, vers 1920, 35,1 x 28,4 x 27,8 cm, Paris, musée Bourdelle

Isadora Duncan - la bacchante du théâtre des Champs-Élysées (1910-1913)

Lorsqu'il découvre Isadora Duncan (1878-1927) dans *l'Iphigénie en Tauride* de Gluck, au théâtre de la Gaîté-Lyrique, Bourdelle est subjugué. La danseuse américaine serait-elle la prêtresse des bacchanales modernes ? Entre 1909 et 1913, Bourdelle réalisa, de mémoire, quelque trois cent cinquante dessins de sa muse. Elle deviendra une source d'inspiration quand le sculpteur dut s'improviser, à la demande de Gabriel Thomas, architecte du Théâtre des Champs-Élysées. Sur la façade de ce nouveau temple de la musique, une frise monumentale et cinq bas-reliefs démultiplient la figure de la danseuse.

Exécutés soit à l'encre violette, soit à l'encre brune, rehaussés à l'aquarelle et à la gouache pour les plus aboutis, les dessins d'Isadora Duncan enserrant la silhouette d'une simple ligne (Fig. 5). La figure

chorégraphique semble décalquer la « fureur » de la *Bacchante aux raisins* que Bourdelle offrit précisément à sa muse. La vibration du trait de plume répond à la pulsation du rythme, à la transe des suivantes de Dionysos. Une filiation divine dont Isadora Duncan elle-même se réclamait : « La danse, écrit-elle dans ses mémoires, c'est l'extase dionysiaque qui emporte tout. »



Fig.5 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Isadora*, 1909, Plume et encre violette sur papier vélin, 22 x 13,7 cm Paris, musée Bourdelle

Nijinski, « la passion de la bête sacrée »

Face à la bacchante Isadora, Bourdelle dresse Nijinski en faune, dans deux bas-reliefs du théâtre des Champs-Élysées – *La Musique* et *La Danse*. Le sculpteur reconnaît pour sienne la « liberté sauvage » du danseur russe qu'il découvre dans la chorégraphie de *L'Après-midi d'un faune* (1912), sur la partition de Debussy. Dans le bas-relief définitif (Fig. 6) Bourdelle entraîne sa bacchante dans une gestuelle syncopée qui répond à la frénésie bondissante du faune. Jamais Vaslav Nijinski et Isadora Duncan ne se sont produits ensemble mais Bourdelle les réunit, emportés par l'ivresse d'un rythme d'autant plus convulsif que les deux interprètes se plient à l'espace contraint du bas-relief. Devant tant de « fureur mesurée », Rodin ne cachait pas son admiration : « Allez donc voir sur la façade du théâtre des Champs-Élysées ; il y a enfermé dans un carré un faune [...] on attend le moment où il fera sauter le cadre. »



Fig.6 Antoine Bourdelle (1861-1929), *La Danse*, Bas-relief pour le théâtre des Champs-Élysées, 1912, Plâtre, 176 x 150 x 27 cm, Paris, musée Bourdelle

La mort du dernier Centaure, un syncrétisme assumé

Qui est « l'animal fabuleux » (Fig. 7) dont Bourdelle peint les derniers instants, pour l'atrium du Théâtre des Champs-Élysées ? Il ne peut s'agir ni de Macarée, le centaure auquel Maurice de Guérin (1810-1839) donne la parole dans son poème en prose *Le Centaure*, ni du sage Chiron de la mythologie grecque : ils meurent dans leur grand âge. Or le centaure que Bourdelle peint est jeune.



Fig.7 Antoine Bourdelle (1861-1929), *La Mort du dernier Centaure*, carton poncif ayant servi à l'exécution de la fresque, 1913, Mine de plomb, aquarelle sur deux lés de papier calque, 206 x 298 cm, Paris, musée Bourdelle,

À y regarder de près, la position bras en croix, la vie qui jaillit des mains sous la forme du feuillage, les personnages secondaires de la scène qui rendent hommage par l'adoration ou la musique, sont autant d'expressions d'un syncrétisme assumé. L'apport décisif à la mythologie du Centaure, telle que Bourdelle la réinvestit, aura vraisemblablement été inspiré par la lecture du *Rameau d'or* de James Frazer. « L'équivoque voulue entre la terre, le ciel et l'arbre » pourrait en effet surgir des pages que l'ethnologue britannique consacre à la description des rituels de fertilité, associés à la figure du « Dieu mourant ». Rappelons de surcroît les liens d'admiration et d'amitié réciproques des deux hommes qui ont conduit Bourdelle à présenter un buste de Frazer au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1922.

Mais « l'animal fabuleux » qui « crucifie[r] ses bras à l'arbre » a aussi des accents christiques, mêlés au paganisme de son origine mythologique. La tête penchée sur le côté est le rappel de certains Christs

romans ou gothiques expirant sur la croix. Quinze ans après la création du Théâtre des Champs-Élysées, Bourdelle conçoit le bas-relief d'une *Pietà* (Fig. 8) pour le tympan de l'Église Notre-Dame du Raincy, le souvenir : la position du Christ et les personnages qui l'encadrent de part et d'autre de ses bras ouverts font directement écho à la *Mort du dernier Centaure*.



Fig. 8 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Piéta du Raincy*, 1928, Carton de fresque, gouache sur papier (en trois lés) maroufflé sur toile, 123 x 415 cm, Paris, musée Bourdelle

Autoportraits de l'artiste, « le pouvoir d'élever ce qui est pesant »

Entre 1920 et 1925, Bourdelle aura couché sur le papier près de deux cents figures de centaures, de centauresse et de faunes. On y retrouve parfois les traits du sculpteur, portraiture en centaure ailé ou encore en Dionysos – autant de doubles de l'artiste au travail.

Rien de plus chatoyant que *Les deux Papalou* (Fig. 9) le double autoportrait, librement inspiré de figures de la mythologie. En célébrant le corps hybride et glorieux qui unit – et réconcilie – le faune velu à la syrinx et l'esprit ailé, la terre et le ciel, Bourdelle signe un véritable manifeste de l'artiste dont la force d'âme anime la matière. L'imagination plastique de Bourdelle renoue avec l'intrication du mythe et de la pensée, telle qu'elle est figurée chez Platon, dans certaines pages du *Phèdre* où Socrate disserte de la nature hybride de l'âme qui « ressemble à une force composée d'un attelage et d'un cocher ailés [...] La nature a doué l'aile du pouvoir d'élever ce qui est pesant vers les hauteurs [...] ». Un pouvoir dont ce *Papalou* ailé serait l'affirmation ? Toute âme s'élève par la chair.



Fig.9 Antoine Bourdelle (1861-1929), *Les Deux Papalou*, vers 1920, Plume et encre noire, aquarelle sur papier contrecollé sur papier buvard, Titré, en bas au centre à l'encre : LES DEUX PAPALOU, 31 x 20 cm, Paris, musée Bourdelle

Ce dossier d'exposition à destination des enseignants a été conçu par Jérôme Godeau, historien de l'art, chargé de mission au musée Bourdelle et Estelle Guichard, responsable du Service des publics des musées Bourdelle et Zadkine, avec la participation d'Arnaud Claus et de Sandrine Ergasse, de Fasia Ouaguenouni, chargée de communication des musées Bourdelle et Zadkine et d'Anne Stephan, chargée de projet médiation à Paris Musées.

Les commentaires rassemblés sont une synthèse des articles du catalogue de l'exposition : ***Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne***, Claire Barbillon, Jérôme Godeau, Amélie Simier (sous la dir. de), musée Bourdelle, 4 octobre 2017- 4 février 2018, Paris, Paris musée, 2017.

Crédits photographiques : Roger Viollet/Parisienne de la photographie

ACTIVITES POUR LES GROUPES

GROUPES ETUDIANTS

Les groupes d'étudiants sont accueillis au musée Bourdelle, du mardi au vendredi, dans l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne* en visite libre ou guidée.

Pour toute visite de groupe, avec ou sans conférencier, la réservation est obligatoire un mois avant la date souhaitée.

Renseignements et réservations :

Service des publics des musées Bourdelle et Zadkine

Tel : 01 84 82 14 55

Mail : action-culturelle.bourdelle-zadkine@paris.fr

GROUPES SCOLAIRES

Le musée Bourdelle accueille les groupes scolaires du mardi au vendredi, pour des visites libres, des visites-conférences, des visites-animations ou des visites suivies d'un atelier. Les intervenants, conférenciers et plasticiens, accompagnent les élèves dans la découverte du musée, des expositions temporaires et des techniques artistiques telles que le dessin ou le modelage en argile.

Toutes les visites (libres ou animées) sont sur réservation auprès du Service des publics : 01 84 82 14 55 ou action-culturelle.bourdelle-zadkine@paris.fr

- Niveau collège, lycée

Visite théâtralisée

Une découverte de l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne* sous un autre regard, celui d'un comédien, historien de l'art, qui invite les élèves à un voyage au cœur de la création artistique. Une visite originale, ponctuée d'histoires et de récits, pour une plongée dans l'intimité de l'atelier d'où naissent les chefs-d'œuvre.

Visite-animation

À la suite de la visite de l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, les élèves sont invités à participer à un atelier de dessin en salles.

Visite suivie d'un atelier de modelage

Thème : Mythes et Mythologie

Les élèves découvrent l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne* avant de donner corps à un mythe en participant à atelier de modelage.

Partenariat avec le Théâtre des Champs Élysées

Dans le cadre de l'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, les groupes scolaires peuvent bénéficier d'un parcours croisé proposant une visite de l'exposition suivie de celle du théâtre des Champs Élysées.

INFORMATIONS PRATIQUES

Bourdelle et l'Antique – Une passion moderne

Du 4 octobre 2017 au 4 février 2018

Musée Bourdelle
18, rue Antoine Bourdelle
75015 Paris
01 49 54 73 73

Accès :

Métro : Montparnasse-Bienvenüe, Falguière

Bus : 28, 48, 58, 67, 88, 89, 91, 92, 94, 95, 96

Renseignements et réservations :

01 84 82 14 55

action-culturelle.bourdelle-zadkine@paris.fr

TARIFS INDIVIDUELS :

Tarif plein 8 € - Tarif réduit 6 € - Gratuité (voir conditions)

TARIFS POUR LES GROUPES SCOLAIRES :

Visite-conférence ou Visite-animation (1h30) : 30 €

Visite-atelier (3h) : 75 €

Visite hors les murs (1h30) : 38 €

Visite scolaire libre : gratuite sur réservation

Ouvert tous les jours de 10h à 18h

Sauf le lundi et certains jours fériés

Entrée libre dans les collections permanentes

www.bourdelle.paris.fr
www.parismusees.paris.fr