



Sommaire

Avant-propos

Juliette Laffon, Directrice, Musée Bourdelle

p. 1

Texte du catalogue de l'exposition

Fabien Danesi

SANS TITRE (AU REVOIR MONSIEUR BOURDELLE)

p. 2

Ange Leccia

Bio-bibliographie sélective

p. 8

Frédéric Sanchez

Biographie sélective

p. 9

Le Pavillon

Artistes sélectionnées, année 2008-2009

Biographie sélective

p. 10

Le musée Bourdelle et les collections

p. 11

Informations pratiques

p. 12

Programme des activités culturelles

p. 12

Visuels pour la presse

p. 14

Juliette Laffon

Inviter Ange Leccia, dont l'œuvre accorde une place prépondérante à l'image photographique ou filmée, est l'occasion d'introduire au musée Bourdelle l'image filmée, jusqu'alors absente des expositions initiées en 2004 et qui ont privilégié la sculpture ou la peinture. A l'instar des artistes l'ayant précédé, carte blanche lui a été donnée pour concevoir un projet. Il a imaginé un dialogue intime et sensible avec les sculptures de Bourdelle, reprenant le fil de celui qu'il avait instauré avec les statues des jardins de la Villa Médicis, où il résida de 1981 à 1983. En réponse à la puissance et au hiératisme des sculptures souvent monumentales de Bourdelle, Ange Leccia a proposé de les filmer en insistant sur les détails, restant au plus près de la surface de ces corps inertes afin d'en révéler la qualité charnelle.

Dans trois salles en enfilade situées au cœur du musée sont projetés, à travers un dispositif spectaculaire, trois films de quinze minutes chacun, accompagnés d'une même bande sonore, non rigoureusement synchronisée - une création originale réalisée par le compositeur Frédéric Sanchez.

Ces films présentent une promenade onirique à travers le musée, la nuit, par le biais d'un flux d'images vibrantes de sensualité, enchaînant sans heurt, au ralenti parfois, différentes séquences avec l'amorce d'une fiction. Un visiteur, entré par effraction, parcourt le musée. Il en découvre ses sculptures, qu'il fait surgir de l'obscurité. Balayées avec délicatesse par le faisceau lumineux de sa lampe torche, elles se dévoilent progressivement, par bribes, chaque partie mise au jour s'effaçant lentement pour laisser place à une autre ou s'évanouissant sous l'effet de la surexposition due au projecteur. On reconnaît, actuellement exposés dans les salles, six portraits de femmes en plâtre peint, disposés côte à côte dans une vitrine, et des sculptures en bronze - le torse de l'*Epopée* et *Apollon* -, et remises dans les réserves, en bronze également, *Pallas*, le torse, grandeur d'exécution de *La Victoire*, et les modèles intermédiaires de *La Liberté*, de *La Victoire*, de *La Force* et du *Cheval du Monument au général Alvéar*, ainsi que *Sainte Barbe* et *Le Cri*. Ange Leccia les a filmées telles qu'elles se présentaient, sans les déplacer et sans les mettre en scène, serrées les unes contre les autres, ayant conservé leur étiquette. Certaines sont difficiles à identifier tant la caméra les a métamorphosées. Scrutant les visages en gros plan, elle s'attarde sur le nez et la bouche, jouant des effets de brillance du bronze. Une figure féminine nue apparaît par intermittence. Réincarnation des modèles qui ont posé pour Bourdelle en ces lieux mêmes, elle éclaire les sculptures, les effleure. Sous son regard et à son contact, elles semblent palpiter et s'animer, perdant de leur poids et de leur matérialité, pour s'éveiller tels des spectres. Le passé et le présent se conjuguent et se fondent en des images incertaines et fugitives qui ont l'instabilité et l'indécision du rêve, exerçant sur le spectateur leur charme enchanteur.

A la lisière du songe, ces images d'Ange Leccia sont d'un lyrisme discret. Elles remettent en jeu la capacité de l'œuvre de Bourdelle à nous émouvoir, et puisent à l'énergie et à la tension qui l'innervent. En offrant une lecture renouvelée, à rebours de la vision héroïque qui a pu contribuer à les mettre à distance, elles en réactivent les virtualités imaginaires.

Ange Leccia a souhaité inviter à ses côtés les artistes en résidence au Pavillon sélectionnés cette année : Pedro Barateiro, Emma Dusong, Isa Griese, Louise Hervé et Chloé Maillet, Matteo Rubbi, Axel Straschnoy, Iris Touliatou, Gilles Toutevoix ainsi que Christian Merlhiot, leur responsable pédagogique. Laboratoire de création du Palais de Tokyo, ce lieu de partage, d'échanges et de débats dont Ange Leccia est le directeur, a pour objectif de travailler ensemble sur un projet commun, en collaboration avec des partenaires extérieurs. Dans ce contexte, les artistes ont interrogé, chacun selon sa discipline, la notion d'atelier, et ce que celle-ci recouvre aujourd'hui de pratiques, renouant ainsi avec la vocation originelle du musée où Bourdelle oeuvra sa vie durant.

Fabien Danesi

SANS TITRE (AU REVOIR MONSIEUR BOURDELLE)

« Cette sensation que l'essentiel de l'œuvre se perdait quelque part, de son lieu de production (l'atelier) à son lieu de consommation (l'exposition), me poussa extrêmement tôt à me poser le problème et la signification de la place de l'œuvre. Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'œuvre, sa "vérité", c'est-à-dire son rapport avec son auteur d'une part, mais aussi avec son lieu de création, l'atelier. Lieu qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'œuvre en cours que le musée éteint définitivement dans son désir d'"installer". Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d'"installations" au lieu d'"expositions" ? Et ce qui s'installe n'est-il pas prêt de s'établir ? »

Daniel Buren, décembre 1970 – janvier 1971

L'atelier exposé

Aujourd'hui que l'installation est devenue un lieu commun de la création plastique, relire ces quelques réflexions de Daniel Buren datant du tout début des années 1970 permet de prendre un peu de recul à l'égard de la situation actuelle. Pourtant, la question de savoir si l'art contemporain s'est *établi* ne paraît plus devoir être posée de façon aussi frontale, dans la mesure où le principe de « fixer sa demeure en un lieu » ne s'oppose plus exactement au nomadisme. Le renvoi au modèle conformiste de l'existence bourgeoise que ce verbe impliquait – quelques années après la révolte de mai 1968 – n'est plus aussi aigu. Et la criante antinomie des avant-gardes, entre subversion et institutionnalisation, a quelque peu perdu de sa portée. Au point que si l'établissement des œuvres au sein des musées est devenu une réalité, il est nécessaire d'ajouter qu'il se produit le plus souvent sur un mode précaire. Comme si les règles du jeu avaient changé, sans que l'on parvienne à déterminer avec précision le nouveau protocole en usage.

Ainsi, pour de nombreuses pratiques, l'atelier ne se distingue plus de l'espace d'exposition avec autant de netteté que l'écrivait Daniel Buren : « Ou bien l'œuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et *n'a pas lieu* (pour le public), ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, et alors *a lieu* (pour le public)¹. » Cet énoncé tirait sa force de son paradoxe, en insistant sur l'identité irréductible mais cependant contrariée entre l'œuvre et son espace de conception. Le transfert d'un lieu à un autre entraînait une perte : il induisait une forme de réification, pour reprendre le vocabulaire romantico-marxiste qui était saillant dans les années 1960 et 1970. Pareille lecture participait en effet de la critique du *white cube* comme espace de neutralisation, coupant la création de ses implications concrètes. La déconstruction de la représentation continuait sous ces dehors analytiques et, avec elle, la tentative d'investir le réel. De nos jours, cette approche n'est plus véritablement transgressive, tant les dispositifs *in situ* se sont multipliés. La création artistique est une affaire de contexte – et elle cherche de manière fréquente à travailler avec ses entours, que ce soit sur un plan culturel, social ou politique. De ce point de vue, l'œuvre n'a plus inmanquablement un lieu « propre », spécifique, qui serait celui de la production – à l'écart de son cadre de présentation. Les esthétiques participatives qui accordent le primat au spectateur témoignent ainsi en faveur d'une réduction de l'écart entre l'atelier privé et l'espace public. Depuis ses arrangements d'objets initiés dans les années 1980, Ange Leccia s'emploie à investir les espaces d'exposition avec des créations qui font écho à l'environnement dans lequel celles-ci s'inscrivent. Son utilisation de la vidéo l'a amené à réaliser de nombreuses œuvres sur le site même de leur monstration ou en référence à lui. Son film, tourné à la suite de l'invitation du musée Bourdelle, se place dans cette perspective. Par contre, il est peut-être plus inattendu que Leccia ait profité de cette occasion pour convier les résidents du Pavillon, dont il est le directeur, à participer à sa manifestation. Le Pavillon est le laboratoire de création du Palais de Tokyo qui accueille chaque année une dizaine de jeunes artistes, en provenance du monde entier, afin de leur donner la possibilité de se confronter à d'autres pratiques, de multiplier les rencontres et les échanges, en vue d'enrichir leur expérience. Organisée généralement autour de trois projets annuels, cette unité pédagogique n'est pas à proprement parler une structure d'enseignement, si l'on entend par là la transmission unilatérale de savoirs ou l'acquisition de techniques spécifiques. L'apprentissage prend ici une forme beaucoup plus souple et est directement lié à ce que cette plate-forme de production apporte sur le plan de la mise en partage des différents parcours réunis.

D'évidence, nous ne sommes plus au temps où Antoine Bourdelle prodiguait ses cours à l'Académie de la Grande Chaumière. De 1909 à 1929, au cœur du quartier Montparnasse, le sculpteur professa ses leçons devant un parterre de jeunes artistes, parmi lesquels on peut citer les modernes Alberto Giacometti, Germaine Richier ou Maria Helena Vieira da Silva. La tradition était encore pour le sculpteur une autorité et le travail de la statuaire pouvait être mis en relation avec l'architecture – signe tangible d'un goût pour la monumentalité. « Quand un maçon veut loger l'homme, voici comment il s'y prend, remarquait-il lors de sa séance du 22 décembre 1911. Il songe à la quantité d'espace et d'air et de lumière qu'il faut pour celui que sa bâtisse abritera. Il mesure tout son travail à l'harmonie de l'organisme humain. Il n'ajuste pas la maison comme un tailleur d'habits ajuste un vêtement. Il n'enserme pas dans les murs les mouvements de l'être humain. [...] La statuaire, par la figure humaine, construit le logis de l'esprit et de l'âme humaine, et plus cette âme et cet esprit sont beaux, et plus le contenant s'y doit s'adapter.² »

Une telle citation n'a pas pour but d'établir un parallèle forcé entre l'atelier de Bourdelle et une cellule expérimentale comme le Pavillon, sous prétexte que le premier – dans sa forme muséifiée – accueillerait le second. D'un début de siècle à l'autre, l'éternité paraît avoir été définitivement écartée au profit du devenir et de l'évolution constante des procédures plastiques. Mais ces quelques réflexions de l'artiste académique permettent de souligner que le contexte de cette exposition n'est pas nécessairement facile à négocier. Si Giovanni Lista écrivait récemment que « l'œuvre de Bourdelle apparaît comme une démarche faisant intégralement partie de la modernité, en ce sens qu'elle était déterminée à concilier innovation formelle et expressivité moderne à l'intérieur de la grande tradition de l'art, c'est-à-dire à sauver l'essentiel contre le formalisme des avant-gardes³», il demeure que les pièces du sculpteur témoignent de la permanence des sujets mythologiques ou littéraires, à une époque où la modernité affirmait avec force la nécessité de délaisser l'inspiration hellénistique au profit d'un ancrage dans le présent sans noblesse de la société industrielle. Il ne s'agit donc pas d'éluider cette ambiguïté et de jouer la solution de continuité. Bien que la postmodernité ait amené à relativiser les ruptures historiques des avant-gardes, certaines distinctions restent largement valables. Et le musée Bourdelle ne saurait donc être réduit à la neutralité de ses cimaises blanches dévolues à la création actuelle. À ce titre, l'exposition « Ange Leccia et le Pavillon » permet de reposer la question de Buren concernant la *place* de l'œuvre – et plus précisément des modalités de son interaction avec l'espace qui la reçoit.

Une contemporanéité sensible

Le film *Antoine Bourdelle* réalisé par Ange Leccia installe une passerelle entre l'atelier (converti en salle de montage) et l'espace d'exhibition (modifié en salle de projection), en montrant son investigation dans le musée homonyme, ouvert depuis 1949. Il trace la rencontre entre les pièces massives du sculpteur et la technique de reproduction cinématographique, apparue en 1895, l'année où Bourdelle s'était engagé dans le chantier pour un *Monument aux combattants et défenseurs du Tarn-et-Garonne de 1870-1871*. Si ce dernier fit usage de la photographie dans son travail⁴, il est plus difficile de connaître le rôle occupé par le cinéma. Dans un article récent, Thierry Dufrêne évoque les réponses du sculpteur à une enquête de la revue *Le Film*, datée de janvier 1920, sur l'utilité du médium filmique pour les artistes. Bourdelle en fait un instrument afin d'éduquer les foules, tout en soulignant sa puissance de propagande. Et il insiste sur l'agrandissement des créations qu'une telle technique permet⁵.

Du côté de Leccia, le cinéma est un moyen explicite de se réapproprier l'œuvre de Bourdelle. Son film esquisse une fiction où sa statuaire devient spectatrice de sa propre image, à la faveur d'une plongée dans l'obscurité des salles du musée et de ses réserves. Seul un faisceau lumineux traverse cet espace opaque et transforme les créations anthropomorphes en silhouettes fantomatiques. Les visages des sculptures absorbent cette projection qui les met en mouvement. Elles sont les témoins de cette puissance machinique dont elles avaient été relativement préservées jusqu'à présent.

Ce n'est pas la première fois qu'Ange Leccia filme des groupes sculptés. En 1981-1983, lors de sa résidence à l'académie de France à Rome, il avait parcouru le dédale des jardins de la villa Médicis pour y enregistrer les figures figées d'un idéal antique appartenant au passé. Sous le marbre froid, il avait guetté néanmoins les palpitations d'une chair fantasmagorique que la caméra avait fini par faire surgir dans l'épaisseur de la trame de ses images. En filmant à nouveau en vidéo ses projections super-huit, Leccia avait saisi sous la forme de battements lumineux les marques vibrantes d'un souffle de vie. Les Niobides et autres déesses s'étaient animées dans la perspective de faire coïncider les désirs et la réalité. Elles évoquaient le retour à la surface d'un monde englouti dont le sens s'était évanoui. Comme l'écrit Jean-Louis Schefer, « la signification n'est pas quelque chose que l'image exprime ou véhicule, plus certainement une articulation qui se perd en elle. Force est bien encore une fois de constater qu'elle est un miroir obscurci que nous tend l'histoire – l'histoire de l'art collectionne des messages disparus, des dispositifs allégoriques devenus illisibles⁶ ».

C'est cette illisibilité, cette part cryptique, qui a permis à Ange Leccia d'investir les réserves du musée Bourdelle et d'arpenter les sombres espaces où sont entreposées les œuvres du sculpteur. À revers de la croyance en des valeurs intemporelles issues de la Grèce originelle et d'une grandeur épique qui rejoignit parfois le nationalisme le plus étroit, la déambulation ramène ces œuvres à une inquiétude que leur gloire passée ne parvient pas à atténuer. Magnifiées dans les salles d'exposition, les sculptures deviennent ici des manutentionnaires de bronze : leur étiquette d'identification apporte une certaine trivialité, tout en les métamorphosant en secrets esclaves de la nuit. Dans la promiscuité du dépôt, les pièces apparaissent comme une fragile armée sans ordre. Le chaos qui semble y régner – sous l'effet de la caméra en mouvement – traduit une puissante énergie que le projecteur lumineux vient redoubler. La découpe qu'il crée sur les lignes sinueuses des modèles dessine une *veduta* sans avenir, autrement dit, une ouverture sur l'opacité de ces corps énigmatiques. Il ne s'agit pas de rechercher un symbolisme transparent, mais de donner à voir une instabilité, pleinement sensible dans les travellings au ralenti qui glissent du net au flou de façon alternée.

Comme dans la plupart des films de Leccia, l'image est une matière. C'est une substance qui engage l'ensemble des sens, et non simplement l'œil. Cette dimension haptique s'observe à travers le traitement aquatique des plans : ici, la liquidité des choses enregistrées peut surprendre, étant donné leur caractère habituellement inerte. Mais ce flottement des images est une façon de rendre à leur agitation toutes les pensées et émotions qui adviennent face aux œuvres. Pareille plongée dans les eaux troublantes de la *psyché* est à comprendre comme une esthétique du spectateur. Elle tente de tenir dans un même élan à proximité et distance les sculptures observées. À proximité, car la consistance de l'espace filmique lie ce qui regarde et ce qui est regardé. À distance, car cette même densité spatiale accentue le principe d'une labilité des choses. La statuaire apparaît insaisissable, à l'image du cheval que le flot lumineux entraîne dans un galop frénétique autant qu'engourdi.

À ce titre, *Antoine Bourdelle* réactive l'œuvre du sculpteur et en donne une interprétation plastique qui lui confère une aura. Selon Walter Benjamin, cette notion se définissait comme « une singulière trame de temps et d'espace : apparition unique d'un lointain – si proche soit-il⁷ ».

La double contradiction veut que, là, ce soit le médium cinématographique qui charge les pièces en bronze de cette aura, alors qu'il devait en signer la perte, contrairement aux techniques plus traditionnelles de reproduction. Dans son célèbre essai, le philosophe allemand spécifiait d'ailleurs que « par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité de l'œuvre d'art⁸ ».

Ce principe d'une amélioration de la création esthétique écartait la prétention à l'éternité et s'appuyait sur la possibilité d'autres agencements à travers le montage. La sculpture, « tout d'une pièce⁹ », ne s'y prêtait guère. Mais dans le cas présent, c'est l'ensemble de l'œuvre de Bourdelle qui sert de source aux images de Leccia. Et si la prétention d'un progrès n'est plus pertinente, il est possible de souligner que la réactivation passe par ce travail d'assemblage, de combinaison entre les différentes sculptures choisies. De la sorte, le recadrage du projecteur lumineux pourrait se donner pour la métaphore de cette nouvelle identité qui leur est apportée : dans ce théâtre d'ombres, l'écran blanc fait allusion à la capacité du cinéma de sélectionner et d'associer des éléments appartenant à une totalité dont ils sont tout à coup libérés.

Assurément, l'œuvre d'Ange Leccia relève d'une sensibilité romantique. Le démembrement des sculptures que permet la caméra met l'accent sur le fragment, et non sur l'unité globale de la production de Bourdelle. Face aux statues, l'œil mécanique prélève la plupart du temps des visages qui manifestent une introspection. Les profils immobiles dévoilent une intériorité qui glisse au dehors à travers le surgissement d'une figure féminine. Ce modèle – sorti de l'atelier – s'arrête entre les œuvres, les touche, et pourrait presque se confondre avec elles. Elle partage avec ces personnages de bronze une même nudité qui la place dans un temps non chronologique – celui de l'allégorie. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle renvoie précisément à l'une de ces valeurs abstraites (et désormais désuètes) propres à la culture classique. Elle incarne plutôt une intensité, une onde, celle générée par l'inconscient. Comme l'écrivait Benjamin, « la nature qui parle à la caméra est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout qu'en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré¹⁰ ».

À l'état de veille, le spectateur est donc invité par Ange Leccia à s'introduire dans un monde onirique régi par les affects. De nos jours, ces derniers sont toutefois suspects et il est rare de faire appel aussi ouvertement au registre du sensible dans le champ de l'art contemporain. Le discrédit a été jeté, notamment en raison de la prise de conscience des modes de conditionnement sociaux et culturels qui façonnent le ressenti. Si la démarche de Leccia est peu analytique – en comparaison à celle de Daniel Buren –, ce n'est pas parce qu'il présupposerait une sorte de pureté des sentiments contre la froide raison. Son film est un drame passionnel abstrait qui peut aller parfois jusqu'au *pathos*, dans la mesure où cette

expressivité est l'affirmation du flux continu de l'existence : là où la manipulation des émotions par les médias entraîne souvent la nécessité de les rigidifier et par là même de les stéréotyper, leur exacerbation dans les œuvres de Leccia est une manière de leur conférer une fluidité, d'empêcher leur complète saisie. C'est le domaine du ravissement, du transport amoureux, qui est dans ce cas suggéré sous une forme métaphorique, étrangère aux fades romances.

Par conséquent, *Antoine Bourdelle* ne relève pas de l'hommage emphatique. Les œuvres du sculpteur sont le prétexte d'une approche cinématographique qui affirme sa contemporanéité en ce que celle-ci est, comme l'écrit Giorgio Agamben, « très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*¹¹ ».

Nul retour au passé dans sa présence somptueuse et regrettée. Si l'anachronisme est assumé, c'est en tant que déni de l'immédiateté temporelle qui nous lierait de façon littérale au présent. Le décrochage historique que Leccia met en scène rappelle que le rendez-vous avec son temps nécessite toujours de ne pas y adhérer entièrement, de conserver un retard : être contemporain implique paradoxalement de ne pas être constamment en accord avec son époque, ce qui n'a rien à voir avec la nostalgie ou l'anticipation. « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau des ténèbres qui provient de son temps¹² ». Dans l'obscurité muséale, les statues d'Antoine Bourdelle sont ramenées à leur contemporanéité, dans la mesure où elles scellent à travers la mémoire les différentes strates temporelles qui constituent ce présent – dépourvu de certitudes.

Work in progress

Ce décalage temporel – synonyme de contemporanéité – sera probablement visible dans le projet du Pavillon au musée Bourdelle qui, à l'heure actuelle, reste à énoncer. Si la problématique de l'atelier et des processus de création est en jeu, il est encore trop tôt – au moment où j'écris ces lignes – pour savoir précisément quelle configuration prendra cette exposition. La difficulté est que le Pavillon ne peut être réduit à une formulation conceptuelle ou à une unique procédure. Car chaque année, cette structure prend la forme que lui donnent ses résidents. Certes, il existe un grand atelier-bureau au dernier étage de l'architecture néoclassique du Palais de Tokyo, muni d'ordinateurs, d'un réseau internet, d'écrans plasma, d'une machine à café et d'une grande table de réunion où les conversations collectives prennent le plus souvent place. Toutefois, cet espace ne détermine pas l'identité du laboratoire artistique en raison de sa dimension impersonnelle. C'est un lieu qui n'est pas assigné à un auteur, mais qui est exploité comme une zone neutre de connexions – zone occupée cette année par Pedro Barateiro, Emma Dusong, Isa Griese, Louise Hervé, Chloé Maillet, Matteo Rubbi, Axel Straschnoy, Iris Touliatou et Gilles Tutevoix, sous la responsabilité pédagogique de Christian Merlhiot. Tous ces jeunes artistes n'ont pas été choisis par le commissaire d'exposition pour venir illustrer une notion : ils ont été sélectionnés par un jury dans la perspective de leur collaboration. Ce changement n'est pas anecdotique, puisqu'il implique un engagement commun dans l'organisation de cette manifestation. Cette dernière doit réunir leurs différents univers, tout en parvenant à éviter la simple juxtaposition. L'ambition est en effet de ne pas donner exclusivement à chacun la liberté de produire une pièce singulière – plutôt de trouver un mode approprié d'interaction.

Car l'« utopie concrète du Pavillon¹³ » correspond avant tout à l'élaboration de cet atelier collectif qui ressemble à une interface de communication. C'est un lieu de travail mais aussi de diffusion, un lieu qui conduit à un « re-partage du sensible¹⁴ ». À travers cette expression, Jacques Rancière soulignait la possibilité d'un bouleversement de la répartition habituelle de l'espace social – établi principalement par le travail. Aujourd'hui, l'art ne saurait être considéré bien sûr à l'écart du régime des activités professionnelles et des circuits économiques. Pour autant, ce constat ne suppose pas le verrouillage de sa position à un loisir de luxe dépourvu d'implication. Seulement, cette dernière n'opère plus selon une hypothétique extériorité, mais comme « une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le voir et le dire¹⁵ ». Dans ces conditions, le Pavillon est une sorte d'arborescence – immanente au champ de la création plastique – qui tente de délaissier le caractère privé de l'atelier individuel et de redistribuer à son échelle les places occupées tout au long de l'année par les résidents.

À l'instar de l'œuvre de Leccia, tout y est question d'ailleurs d'agencement : les images, les mots et l'ensemble des matériaux montrent l'usage régulier d'éléments préexistants qui sont remis à disposition sous de nouvelles formes. Cette généralisation du recyclage à travers le développement de la culture du *sampling* participe à la détermination de l'atelier contemporain comme un espace virtuel de transit à partir duquel de nombreuses données circulent sans hiérarchie. Les échanges entre les résidents s'inscrivent dans ces processus rhizomiques où les permutations, variations et autres conversions de documents servent à la réalisation des œuvres, comme on peut le voir dans les doubles pages du catalogue réalisées par les artistes du Pavillon.

Il ne s'agit pas pour autant de laisser penser que la dimension matérielle de l'atelier aurait complètement disparu. Loin s'en faut. Ainsi, Pedro Barateiro évoque-t-il les difficultés

à obtenir un lieu de création quand, notamment, la bulle économique de l'immobilier (pas encore éclatée en dépit de la crise financière) rend onéreux chaque mètre carré. Le papier froissé sur lequel le dialogue est imprimé renvoie à ces grandes feuilles blanches chiffonnées qu'il dispose parfois dans le milieu urbain, comme la marque d'une inexactitude entre le territoire et sa carte, le signe d'une entropie dans le trop-plein du réel, le trou que la création plastique peut continuer à générer au sein des apparences (*Sans titre*, 2005). L'espace imaginaire ne saurait suffire, comme le note aussi Isa Griese, dont le travail de styliste implique normalement la création de collections de vêtements. En l'absence de machines à coudre sophistiquées, sa pratique est en suspension – une situation qui ne peut être rabattue uniquement sur un échec : dans l'attente, elle écrit de courts textes, parfois des chansons, qui se chargent d'un vécu quasi obsessionnel dû à l'impression de tourner en rond. Au Pavillon, l'ennui n'est jamais à dénigrer, car il peut entrer dans le processus de création... Emma Dusong chante également : des *memento mori* de petite fille, histoires fragiles et violentes, qui sortent de sa tête et s'accrochent à sa langue. Les mots se détachent délicatement de sa bouche pour pointer au cœur les agressions que l'on s'inflige. C'est là souvent une manière de négocier avec ses propres contradictions. Mais pour l'occasion, elle nous montre l'une de ses listes dont elle remplit ses carnets. En vrac, tâches quotidiennes et projets en cours se succèdent, ainsi que toutes les actions à ne pas omettre, bien qu'elle ait détourné le principe du *post-it* en écrivant sur ce dernier une chose importante à se rappeler : oublier (*Se souvenir d'oublier*, 2008). Les phrases s'échappent tout autant de la rationalité coercitive avec Gilles Toutedoix, qui répond à cette problématique de l'atelier en photographiant le studio utilisé pour son montage d'images où un écran de télévision prend un aspect très tactile. Recouvert de coulures de peinture sur sa face arrière – en référence au travail du temps sur les bas-reliefs en bronze visible dans les jardins du musée Bourdelle –, le poste montre des visages qui s'électrisent comme sous l'effet d'une mémoire hallucinée. Le musée Bourdelle est encore présent en filigrane dans la proposition d'Iris Touliatou qui prépare régulièrement ses expositions en publiant un petit fanzine, *The Elevator*. Ce dernier réunit des images aux sources multiples autour d'un motif, dans une sorte de formalisme pop, qui joue sur les résonances que les illustrations activent à travers leur accumulation. Face aux sculptures de Bourdelle, la question de l'échelle et de la monumentalité s'est vite imposée. Le colosse de Rhodes interpelle le mont Rushmore, tandis que le *Monument à la Troisième Internationale* (ou *Tour Tatline*) croise le grand dôme que Hitler rêvait de faire édifier par Albert Speer à Berlin. Présenté par chevauchements, l'ensemble de cette iconographie est visible sur un fond jaune orangé qui apporte une touche de science-fiction à ces projets souvent non réalisés, comme le cénotaphe en hommage à Isaac Newton dessiné par Étienne-Louis Boulée en 1784. C'est toujours dans un réseau historique serré qu'évoluent Louise Hervé et Chloé Maillot. Fondatrices en 2001 de l'IIII (International Institute for Important Items), les deux artistes ont déjà réalisé *Ce que nous savons* (2006) et *Un projet important* (2008), deux films de pseudo-anticipation dont la sobriété et le détachement connaissent une ironie élégante. Sous couvert de raconter l'histoire du quartier Montparnasse où se trouve le musée Bourdelle, Hervé et Maillot lient ici plusieurs personnages, réels ou de fiction, comme le cinéaste Georges Méliès, la veuve du sculpteur, Cléopâtre Sevastos-Bourdelle, le peintre Poldonski et le groupe de pop américain, Devo. Cette façon de procéder par associations tour à tour sérieuses et loufoques amène à la constitution d'une géographie mentale dont la clarté et la précision ne cachent pas une discrète exubérance. Les repères tracés sur le plan de Paris des années 1930 s'amusent de l'écoulement du temps historique pour entrelacer des épisodes – certains reconstitués – qu'une pensée scientifique, adepte de la classification, serait tentée de séparer. Pareil télescopage est visible dans la proposition de Matteo Rubbi, qui combine un texte de Vincenzo Latronico et son traitement graphique, réalisé par Santo Tolone, avec une image extraite d'un dessin animé des années 1930. Manière de souligner que sa pratique ne se conçoit pas autrement qu'à travers des coopérations. La poétique de Rubbi est liée à l'agrégat des énergies, au tracé de parallèles entre les mondes microscopique et macroscopique, à l'image de sa performance intitulée *Sistema solare* (2008) dans laquelle les participants étaient invités à prendre la place des planètes sur un schéma du système solaire inscrit au sol et bouger selon leur mouvement de rotation. Dans la reprise du texte de Latronico, les triangles semblent justement flotter dans un espace interstellaire et désigner des lignes de fuite autres que terrestres. Cette ouverture de l'espace se retrouve dans le traitement chromatique de la double page de Christian Merlhiot, qui a choisi d'évoquer la question de l'atelier en prélevant quelques phrases de Vassili Kandinsky, tirées de ses réflexions intitulées *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, que le peintre publia en décembre 1911, peu de temps après avoir pris le chemin de l'abstraction. Cet ouvrage servit de base à son enseignement au Bauhaus de 1922 à 1933. L'extrait traite des effets psychologiques de deux couleurs primaires, le jaune et le bleu, et de leur complémentaire, le vert. L'effacement progressif des mots vers le centre de cette composition suscite une profondeur en guise de bande-annonce de la lecture que Merlhiot compte enregistrer dans le cadre de l'exposition. Quant à Axel Straschnoy, le redoublement de sa double page par le biais de la photographie dit à lui seul que la mise en abyme est le moteur de sa pratique. *Opening* (2008), qui correspond au catalogue de tous les travaux qu'il

a engagés depuis 2005, est en fait un énorme livre qui se prend pour sujet. À travers trois récits succincts, son texte indique quant à lui la distance entre la réalité physique des œuvres et leur reproduction, de même que les erreurs d'interprétation qui peuvent être engendrées. Dans ce cas, la réflexivité n'est plus une forme stable de vérité, mais entraîne un certain vertige intellectuel qui ne parvient pas à se rassurer.

Tout comme l'écrit ce texte. Cette inquiétude peut être expliquée en partie à travers l'idée que le musée n'apparaît plus de nos jours comme un espace messianique, le lieu – face à l'histoire – de l'après, où chaque chose occupe sa place (paradisique) selon un ordre idéal. Le musée est devenu un capharnaüm terrestre, marqué par une hétérogénéité démesurée. À cet égard, la diversité du Pavillon rejoint cet énoncé. Et bien que d'un seul bloc, le précédent paragraphe traduit le caractère pleinement épars de cette association. Reste à trouver dans cette disparité les points d'accroche qui permettront à notre exposition sur l'atelier de proposer – si ce n'est une cohérence – une fantaisie tenue, une inventivité rigoureuse, afin d'affirmer que l'espace de la production plastique allie le travail et le jeu. N'ayons pas peur pour conclure de revenir sur l'un des lieux communs de la modernité : la meilleure place de l'art est toujours celle où on ne l'attend pas. Et en l'occurrence, pour la jeune création contemporaine, le musée Bourdelle est un espace privilégié.

Notes

1. Daniel Buren, « Fonction de l'atelier », *Ragile*, septembre 1979, t. III, p. 74. Repris dans Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC-musée d'Art contemporain, 1990, p. 198.
2. Antoine Bourdelle, *Cours et leçons à l'Académie de la Grande Chaumière. Tome II/Leçons*, Paris, Paris-Musées/Éditions des Cendres, 2007, p. 133.
3. Giovanni Lista, « Antoine Bourdelle ou la modernité à rebours », *Antoine Bourdelle, 1861-1929. D'un siècle l'autre, l'eurythmie de la modernité*, Paris/Tokyo, musée Bourdelle/Brain Trust Inc., 2007, p. 49.
4. Véronique Gautherin, *L'Œil et la Main. Bourdelle et la photographie*, Paris, Paris-Musées/Eric Koehler, 2000.
5. Thierry Dufrêne, « Bourdelle, l'écriture du mouvement, la danse et le "musée imaginaire" du cinéma », *La Mémoire à l'œuvre. Les archives d'Antoine Bourdelle*, Paris, Paris-Musées, Éditions des Cendres, INHA, à paraître en 2009.
6. Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1997, p. 31.
7. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 144.
8. *Ibid.*, p. 151.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 163.
11. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p.
12. *Ibid.*, p. 22.
13. Ange Leccia, « L'utopie concrète du Pavillon », *Le Pavillon. Laboratoire de création du Palais de Tokyo, Paris*, Paris, Palais de Tokyo/Cercle d'Art, 2008, p. 38-49.
14. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 68.
15. *Ibid.*, p. 72-73.

Ange Leccia

Bio-bibliographie sélective

Né le 19 avril 1952 à Minerviù, Corse, France.

Dirige le Pavillon, unité de recherche du "Palais de Tokyo, site de création contemporaine", Paris, France.

Expositions personnelles

2008 Galerie Almine Rech, Paris, France.

2007 «Ondine», Le lieu unique, Nantes, France.

2006 «Ruins of Love», Galerie Almine Rech, Paris, France.

2005 «Ange Leccia», Musée National Picasso La guerre et la paix, Vallauris, France.

2003 Galerie Almine Rech, Paris, France.

2001 «Les éléments», Musée Fesch, Ajaccio, France.

2000 Inova, Milwaukee, Etats-Unis.

1999 Creative Time, New York, NY, Etats-Unis.

1998 Musée Nicéphore Niepce, Chalon-sur-Saône, France.

1997 ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.

1996 Villa Médicis, Rome, Italie.

1995 Art at the edge, High Museum of Art, Atlanta, Géorgie, Etats-Unis.

1994 Stroom, Haags Centrum voor Beeldende Kunst, La Haye, Pays-Bas.

1992 Contemporary Art Museum, Houston, Texas, Etats-Unis.

1991 Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, France.

1990 Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, France.

1989 Riverside Studio, Londres, Grande-Bretagne.

1988 Museum Am Ostwall, Dortmund, Allemagne.

1987 Cable Gallery, New York, NY, Etats-Unis.

1986 Musée de Grenoble, France.

1985 ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.

Expositions collectives

2008 «Paradise Now ! Essential French Avant-Garde Cinema, 1890 – 2008», Starr Auditorium, Tate Modern, Londres, Grande-Bretagne.

2007 «Winds and Sails», Espace Louis Vuitton, Paris, France.

2006 «Zones Arides», Le lieu unique, Scène nationale de Nantes, Nantes, France.

2005 Exposition inaugurale, MACVAL, Vitry-sur-Seine, France.

2004 «Contrepoint, l'art contemporain au Louvre», Musée du Louvre, Paris, France.

2003 «Nuit Blanche», Paris, France.

2002 «Art Document», Hiroshima, Japon.

2001 «Passions partagées», Musée de Grenoble, France.

2000 «Elysian Fields», MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

1999 «Extra et Ordinaire», Le Printemps de Cahors, Cahors, France.

1998 «Every Day», Biennale de Sydney, Australie.

1997 «Made in France», MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

1996 «La photographie contemporaine en France, 10 ans d'acquisitions», MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

1995 «Passions privées», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.

1994 «After Hiroshima message from contemporary art», Hiroshima City Museum of contemporary art, Hiroshima, Japon.

1993 Biennale de Venise, Venise, Italie.

1992 «Jean-Luc Godard», P.S.1, New York, NY, Etats-Unis.

1991 «L'amour de l'art», Biennale d'art contemporain, Lyon, France.

1990 «Ready-made Boomerang», Biennale de Sidney, Australie.

1989 «Histoires de musée» Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France.

- 1988 «European sculpture made in USA», John Gibson Gallery, New York, NY, Etats-Unis.
 1987 «Selections from the Exxon series», The Solomon R. Guggenheim museum, New York, NY, Etats-Unis.
 1986 «Je suis absent jusqu'à mon retour», Le Magasin, Centre National d'Art contemporain, Grenoble, France.
 1985 Galerie Montenay-Delsol, Paris, France.
 1984 «La scuola di Atene», Palazzo di Citta, Acireale, Sicile, Italie.
 1983 «A Pierre et Marie», Institut Curie, Paris, France.

Films

- « Nuit Bleue » (2009)
 « Anne Fontaine » (2008)
 « Perfect Day » (2007)
 « Ruins of Love » (2006)
 « La déraison du Louvre » (2006)
 « True Romance » (2004)
 « Azé » (2004)
 « Stridura » (1980)

En collaboration avec Dominique Gonzalez-Foerster « Des Films à faire » (2008), « Malus » (2005), « Gold » (2000), « Ile de Beauté » (1996)

Collections publiques françaises

Centre Georges Pompidou, Paris, France
 Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, France

Collections publiques étrangères

Guggenheim New York, NY, Etats-Unis

Monographies et catalogues d'expositions personnelles

Rencontres 8: Eric Troncy/Ange Leccia/Fabien Danesi, Ed. Images Modernes, 2005.
 L'oeil nomade, la photographie de voyage avec Ange Leccia, par Fabien Danesi, Isthme Editions, 2005.
 Syrie, Liban, Palestine, par Ange Leccia, Isthme Editions, 2005.
 Ange Leccia, Les éléments, Ed. Musée Fesch ville d'Ajaccio, 2001.
 Pacifique, Ange Leccia, Ed. Les musées de la Ville de Paris, 1997.
 Villa Medici, Ange Leccia, Ed. Carte Segrete, 1996.
 Ange Leccia Wargame! Ed. Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 1990.
 Ange Leccia, Ed. Musée de Grenoble, 1986.
 Bossé Laurence, Pagé Suzanne, Ange Leccia : Séance interview, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1985.

Frédéric Sanchez

Biographie

Né en 1966. Vit à Paris.

Il travaille le son depuis 1988.

Ses premières créations sont pour la Mode : il conçoit les bandes sonores des défilés happenings du créateur belge Martin Margiela. Aujourd'hui Miuccia Prada, Marc Jacobs et Jean-Paul Gaultier, entre autres, font appel à lui pour illustrer leurs défilés d'images sonores. Depuis 1998, il collabore avec des artistes et travaille à la conception d'œuvres indépendantes. Il conçoit également l'environnement sonore d'espaces publics. Il intervient aussi comme arrangeur musical.

«Gainsbourg 2008»

Commissaire – Cité de la Musique – Paris - 2008

«Castles In The Air»

Installation sonore - Galerie Cent'8 Serge Leborgne - Paris - 2007

Ange Leccia

Création de la musique pour le film court « La déraison du Louvre », avec Laetitia Casta - 2006

- 200 «Ondes visibles»

Installation sonore - Réouverture de la Nef du Grand Palais - Paris 5

«La Salamandre»

Installation sonore - Exposition « Contrepoint » - Musée du Louvre - Paris - 2004

Louise Bourgeois – « C'est le murmure de l'eau qui chante » Remix - 2003

Le Pavillon

Créé en 2001, le Pavillon est le laboratoire de création du Palais de Tokyo. Accueillant chaque année une dizaine de jeunes créateurs en provenance du monde entier, cette structure dirigée par Ange Leccia est une plate-forme d'échanges qui a vocation à développer les collaborations entre artistes. Dans le cadre de son exposition au musée Bourdelle, le Pavillon a décidé de se déplacer et d'installer ses quartiers dans les salles qui lui ont été allouées : le grand atelier collectif a donc été partiellement déménagé sur le lieu même de la présentation des oeuvres, quinze jours avant l'ouverture de la manifestation. Cette initiative tente d'interroger les processus à l'oeuvre au croisement du lieu de production des pièces et de leur lieu d'exposition. L'atelier n'est donc pas ici un thème - ce serait le réduire à un espace de représentation - mais un dispositif qui engage chaque proposition concrète des artistes à rendre compte aussi de la manière dont elle s'est développée.

Fabien Danesi

Artistes sélectionnés en 2008-2009 présentés aux côtés d'Ange Leccia

Pedro Barateiro, né en 1979 à Almeida (Portugal).

Il s'interroge sur les possibilités et les impossibilités de la communication entre les êtres.

Emma Dusong, née en 1982 aux Lilas.

Elle utilise différents médiums dans son travail comme le dessin, l'installation, la vidéo, la performance et la chanson. Elle s'interroge sur le face à face en tentant de dévoiler une douleur invisible.

Isa Griese, née en 1981 à Brême (Allemagne)

Elle dessine des vêtements dont l'univers rejoint parfois la fiction.

Louise Hervé et **Chloé Maillet** ont fondé l'I. I. I. I. (International Institute for Important Items) en 2001, association spécialisée dans l'archéologie de bureau, les discours didactiques et la conception de diagrammes. Elles élaborent depuis des performances et des films.

Matteo Rubbi, né à Seriate (Italie) en 1980

A partir d'actions élémentaires répétitives, il induit un phénomène de perception décalé et instable de la réalité.

Axel Straschnoy, né en 1978 à Buenos Aires (Argentine).

Son travail interroge les enjeux de la représentation et les procédés de fabrication d'une oeuvre.

Iris Touliatou, née en 1981 à Athènes (Grèce).

A partir de dessins, textes, films, elle crée des installations qui rejouent les aspects fragiles de notre environnement urbain.

Gilles Toutevoix, né en 1976 à Avignon.

Il collabore avec des chorégraphes et des danseurs pour qui il réalise des environnements visuels et des captations.

Christian Merlhiot, né à Niort (France).

Christian Merlhiot a fondé pointligneplan, un collectif dont les enjeux se situent au croisement des arts plastiques et du cinéma. Parallèlement à sa carrière de cinéaste, il est responsable pédagogique du Pavillon depuis 2002.

Le musée Bourdelle

En 1885, peu après son arrivée à Paris, Bourdelle élit domicile au 16 impasse du Maine, dans le quartier de Montparnasse où abondent les ateliers de peintres et de sculpteurs. À la fin de sa vie, Bourdelle, désormais célébré, envisage « comme a fait Rodin », son prestigieux aîné, un musée susceptible de conserver l'intégralité de son œuvre. Après son décès, en 1929, son épouse Cléopâtre, sa fille Rhodia et son gendre Michel Dufet, n'auront de cesse de travailler à ce que soit enfin reconnue et exposée une collection considérable dans un lieu digne de ce nom. L'impasse du Maine rebaptisée rue Antoine Bourdelle, et après l'abandon de divers projets restés longtemps en souffrance ou avérés trop délicats, Cléopâtre Bourdelle, aidée par l'intervention salutaire de Gabriel Cognac, lègue à la Ville de Paris une partie importante de sa collection pour le nouveau musée Bourdelle, inauguré le 4 juillet 1949. Ce dernier, conçu autour des ateliers préservés, conserve dès lors le charme d'un lieu fidèle à la mémoire de l'artiste.

Il convenait encore, devant la précarité de la conservation de certaines sculptures monumentales, d'adjoindre un bâtiment destiné à les sauvegarder et les mettre en valeur. En 1961, Henri Gautruche crée le vaste hall dit « des plâtres », dix ans après la création de la galerie à arcades en briques de Montauban – hommage à la ville natale de Bourdelle –, trait d'union entre les ateliers et le hall.

Enfin, en 1992, Christian de Portzamparc agrandit le musée d'un espace moderne. Cette extension venait également doter le musée d'un complexe scientifique (conservation, documentation, cabinet d'arts graphiques, réserves), achevant ainsi de faire autour d'un atelier intimiste – lieu de vie et de travail – un éminent musée monographique.

Les collections exceptionnelles – sculptures, peintures, dessins, photographies – renferment en outre la collection personnelle du sculpteur et un important fonds d'archives. Elles ont été considérablement enrichies par les donations, en 1992 et 1995, de Rhodia Dufet-Bourdelle et par son legs consenti à la Ville de Paris en 2002.

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

Les collections du musée

Le jardin sur rue

Il accueille des œuvres parmi les plus significatives de Bourdelle, depuis *Adam* jusqu'aux bas-reliefs du *Théâtre des Champs-Élysées* en passant par *Héraclès archer* ou *Pénélope*.

Le grand hall

Destiné aux pièces monumentales – le *Monument au général Alvear* ou *La France* –, il abrite également nombre des plâtres parmi les plus importants tels ceux de *Sapho*, *Le Fruit*, *Héraclès archer* ou *Centaure mourant*.

L'appartement de Bourdelle

Préserver dans son intégrité, il restitue l'intimité de l'époque grâce à des œuvres plus confidentielles ainsi qu'une partie de la collection et du mobilier de Bourdelle.

Les ateliers

L'atelier de Bourdelle, outre *Centaure mourant*, accueille des sculptures en marbre, bois et bronze qui rappellent l'atmosphère studieuse de ce lieu. Contigu, l'atelier d'Eugène Carrière présente des toiles de ce peintre majeur ainsi que plusieurs marbres de Bourdelle.

Le jardin intérieur

Les diverses sculptures – *Centaure mourant*, *La France*, *Vierge à l'offrande* – exposées dans ce jardin verdoyant, apprécié de Bourdelle, lui confèrent un charme tout singulier.

L'extension de Christian de Portzamparc

Cette annexe du musée, inaugurée en 1992, présente, dans leur intégralité bien que sous forme de fragments et de pièces autonomes, deux monuments décisifs de Bourdelle : le premier, érigé à Montauban, et le dernier, qui se dresse aujourd'hui cours Albert I, à Paris.

Informations pratiques

▲ Musée Bourdelle

16 rue Antoine Bourdelle – 75015 Paris
Tel. : 01 49 54 73 73 - Fax : 01 45 44 21 65
www.bourdelle.paris.fr

▲ Renseignements et réservations

Tel.: 01 49 54 73 91 / 92

▲ Horaires

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

▲ Tarifs d'entrée

Plein tarif : 5,00 € / Tarif réduit : 3,50 € / Tarif jeune : 2,50 € / Gratuit pour les moins de 14 ans

▲ Accès

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

▲ Contact presse

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

Catalogue de l'exposition

Un ouvrage publié aux Editions Paris musées accompagne l'exposition. Largement illustré, il reproduit notamment un choix de photographies extraites du film *Antoine Bourdelle* d'Ange Leccia, ainsi que la double page confiée à chacun des artistes du Pavillon exposant à ses côtés. Il comporte un texte de Fabien Danesi précédé d'un avant-propos de Juliette Laffon.

Programme des activités culturelles

proposées dans le cadre de l'exposition

Réservations auprès du service d'action culturelle

Musée Bourdelle 18, rue Antoine Bourdelle, 75015 Paris
Tel. : 01 49 54 73 91 / 92
Fax : 01 45 44 21 65
E-mail : laurence.oudry@paris.fr

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

Visite-conférence et animation : 4.50 € ou 3.80 €
Séance d'atelier : 8 € ou 6.50 €

Les programmes des activités culturelles sont consultables sur le site internet du musée :

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

Adultes

Visites-conférences

Visite-conférence

Durée 1h / sans réservation

mardi 5 et jeudi 28 mai à 12h30
mardi 9 et jeudi 25 juin à 12h30
jeudi 2 et mardi 21 juillet à 12h30
jeudi 27 août à 12h30

Nuit des Musées

Samedi 16 Mai 2009

Ange Leccia et le Pavillon

3 avril – 30 août 2009

Qu'elle soit photographiée ou filmée l'image joue un rôle prépondérant dans l'œuvre d'Ange Leccia. Connu dès les années quatre-vingt pour ses « arrangements », il explore plus particulièrement aujourd'hui la vidéo et le cinéma à travers des dispositifs filmiques.

L'artiste présente *Antoine Bourdelle*, une œuvre cinématographique inédite, véritable odyssee fantasmagique dans l'univers de la sculpture de Bourdelle.

Ange Leccia invite à ses côtés Pedro Barateiro, Emma Dusong, Isa Griese, Louise Hervé et Chloé Maillet, Christian Merlhiot, Matteo Rubbi, Axel Straschnoy, Iris Touliatou, Gilles Tutevoix, artistes en résidence au Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo.

A l'occasion de la Nuit des musées, Ange Leccia et les artistes du Pavillon conçoivent une soirée inédite autour de leur exposition au musée Bourdelle et proposent une série d'événements, de performances et de diffusions.

Entrée libre de 18h à 23h

Enfants

Ateliers autour de l'exposition pendant les vacances d'été

Regarder, imaginer, fabriquer

Cycle d'ateliers en 4 séances

Durée 4 x 1h30 / avec réservation

4 – 6 ans

Un musée plein d'histoires, ...

Une légende chaque jour pour partir à la découverte du modelage.

du 20 au 24 juillet à 15h

du 24 au 29 août à 15h

Sur les murs

Cycle d'ateliers en 4 séances

Durée 4 x 2h / avec réservation

7 – 11 ans

S'approprier un mur du musée et créer *in situ* une scénographie éphémère : on vous attend ! (Dessins, photographies, rétroprojections, jeux d'ombres...).

du 20 au 24 juillet à 13h30

du 24 au 29 août à 13h30

Rêves et métamorphoses

Cycle d'ateliers en 4 séances

Durée 4 x 1h30 ou 4 x 2h / avec réservation

Sur les pas d'Ange Leccia et d'Antoine Bourdelle, les enfants font leur propre proposition poétique et plastique à partir d'une œuvre du musée.

7 – 11 ans : du 18 au 20 août à 13h

4 – 6 ans : du 18 au 20 août à 15h

Liste des œuvres exposées

Ange Leccia, arrangement filmique *Antoine Bourdelle*, 2009, 15 minutes

Le Pavillon :

Pedro Barateiro

Emma Dusong

Isa Griese

Louise Hervé et Chloé Maillet

Christian Merlhiot

Matteo Rubbi

Axel Straschnoy

Iris Touliatou

Gilles Tutevoix

Visuels pour la presse

Légende : Extrait du film « Antoine Bourdelle » d'Ange Leccia
Photographies : Ange Leccia

