



Anonyme. Mannequin médiéval, vers 1810. Accademia Carrara, Bergamo © Comune di Bergamo - Accademia Carrara



DOSSIER DE PRESSE
MARS 2015

MANNEQUIN D'ARTISTE,

Exposition du 1^{er} avril au 12 juillet 2015

MANNEQUIN FÉTICHE

MUSÉE BOURDELLE
18 rue Antoine-Bourdelle – 75 015 Paris
www.bourdelle.paris.fr



The
Fitzwilliam
Museum
CAMBRIDGE



CONNAISSANCE DES
arts

Styles

ANOUS PARIS



PARIS
PREMIÈRE

MUSÉE BOURDELLE

MANNEQUIN D'ARTISTE, MANNEQUIN FÉTICHE

Du 1er avril au 12 juillet 2015

SOMMAIRE

COMMUNIQUÉ DE PRESSE	p 2
LE PARCOURS DE L'EXPOSITION	p 3
LA SCÉNOGRAPHIE.....	p 20
LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION.....	p 21
AUTOUR DE L'EXPOSITION / L'ACTION CULTURELLE.....	p 22
LISTE DES VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE.....	p 24
LA RÉOUVERTURE DU MUSÉE BOURDELLE - LES TEMPS FORTS.....	p 26
PARIS MUSÉES - LE RÉSEAU DES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS.....	p 28
INFORMATIONS PRATIQUES.....	p 29

CONTACT MUSÉE BOURDELLE
Fasia Ouaguenouni
Responsable communication
fasia.ouaguenouni@paris.fr
Tél.: 01 55 42 77 27

PRESSE
Pierre Laporte Communication
Tél. : 01 45 23 14 14 / info@pierre-laporte.com
Pierre Laporte pierre@pierre-laporte.com
Myrtille Nury-Torras myrtille@pierre-laporte.com

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

MANNEQUIN D'ARTISTE, MANNEQUIN FÉTICHE PRATIQUES ET FASCINATION DANS L'ATELIER D'ARTISTE DU 1^{er} AVRIL AU 12 JUILLET 2015

***Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche* inaugure la programmation de réouverture du musée Bourdelle après huit mois de fermeture pour travaux. L'exposition retrace l'histoire de ce secret d'atelier, de la Renaissance au XXe siècle, à travers un parcours à la scénographie théâtrale.**

Rares mannequins d'artiste du XVIIIe siècle à nos jours, « poupées articulées », mannequins de vitrine de Siegel ou d'Imans, peintures de Gainsborough, Courbet, Burne-Jones, Kokoschka, Beeton, de Chirico, Annigoni, dessins de Salviati, de Millais, planches de l'Encyclopédie, brevets d'invention, photographies de Bellmer, Man Ray, List et Denise Bellon... Pour la première fois, l'exposition ***Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche*** lève le voile sur la relation artiste-mannequin avec près de 160 œuvres issues de collections publiques et privées, françaises et étrangères.

DE L'OBJET UTILITAIRE À L'OBJET DE FANTASME

De petite taille ou grandeur nature, articulé, le mannequin d'artiste sert dès la Renaissance à progresser dans l'art de la composition, dans le rendu des drapés et des proportions anatomiques. Infiniment plus docile et toujours disponible, ce substitut du modèle vivant est un partenaire indispensable au processus de création.

L'histoire du mannequin d'artiste est tout à la fois étrange, surprenante et paradoxale. Dès la fin du XVIIIe siècle, Paris s'impose comme le centre de fabrication des mannequins reproduisant fidèlement le corps humain. Les artistes exploitent ce simulacre dont « l'inquiétante étrangeté » croise celle des poupées de mode ou des mannequins de vitrine. Au fil des XIXe et XXe siècles, la figure du mannequin devient le sujet même de l'œuvre et les artistes jouent de cette présence sur un mode tantôt réaliste, tantôt ludique, voire érotique...

Cette exposition a été organisée par le Musée Bourdelle et le Fitzwilliam Museum, où elle a été présentée pour la première fois en 2014.

COMMISSAIRES

Jane Munro, conservateur des peintures et des dessins au Fitzwilliam Museum de Cambridge, commissaire invitée

Amélie Simier, conservateur en chef du Patrimoine, directrice des musées Bourdelle et Zadkine

Jérôme Godeau, musée Bourdelle

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

Robuste, obéissant et, par bonheur, muet, le mannequin d'artiste tenait la pose comme personne. Dès le XV^e siècle, sa présence dans les ateliers de sculpteurs et de peintres devint indispensable, au même titre que le burin, la sellette, le pinceau, la palette et le chevalet. Dans son *Traité d'architecture*, le sculpteur florentin Filarete (1406-1469) recommandait l'usage d'une « petite figure de bois aux membres articulés » pour apprendre à dessiner les draperies « di naturali ». Ce petit modèle de bois – parfois de cire – s'avérait tout aussi utile pour « mettre une histoire ensemble » et asseoir la composition. En revanche, le mannequin grandeur nature s'imposait si l'on voulait représenter avec vraisemblance les détails d'un costume, le tombé d'un drapé.

Michel-Ange, Titien, Poussin, Gainsborough, Degas, Courbet, les préraphaélites, Cézanne... les plus grands maîtres usèrent de cet accessoire, invisible une fois l'œuvre achevée. Mais à compter du XIX^e siècle, le mannequin sortit peu à peu de son rôle obscur pour devenir le sujet même de la peinture. Entre le créateur et la créature inanimée, un autre type de rapports s'instaurait. Sur un mode tantôt ludique, tantôt ironique, voire érotique, les artistes jouaient de cette présence, d'autant plus obsédante que les avancées de la science et de la technologie multipliaient l'immense famille des créatures artificielles : poupées, automates, modèles d'anatomie en cire, mannequins de vitrine... Dans « l'inquiétante étrangeté » de ce compagnon, l'art subversif et iconoclaste du XX^e siècle allait découvrir la figure envoûtante de la Beauté moderne.

Le parcours de l'exposition retrace en neuf actes la saga du mannequin dans l'art, de la Renaissance à nos jours.

ACTE 1

LES PREMIERS MANNEQUINS CONNUS : UN SECRET D'ATELIER DÉVOILÉ

Si l'utilisation des mannequins et leurs fonctions sont documentées dès la Renaissance, leurs modes de fabrication ne le sont guère. Rares sont les mannequins antérieurs au XVIII^e siècle à nous être parvenus : comme outils d'atelier, ils étaient soumis à une manipulation intensive, et leur conception n'était ni méthodique ni pérenne.

On peut raisonnablement penser que les mannequins du XV^e siècle s'apparentaient aux figures en bois que l'on habillait à l'occasion de cérémonies religieuses : les plus ostentatoires étaient les « images » funéraires ou « statues de corbillard », exposées sur le cercueil lors des funérailles royales. Plus modestes, les figures de dévotion connues sous le nom de « *sculture da vestire* » ou « *tallas da vestir* », étaient dotées d'articulations aux mouvements sommaires.

Contrairement aux figurines en cire ou en argile grossièrement modelées, courantes en Italie, les premiers modèles de mannequins d'artiste – représentés dans les peintures et les gravures allemandes ou néerlandaises du XVII^e siècle – donnent l'impression d'une finesse d'exécution voisine de celle des *Gliederpuppen* ou « poupées articulées » que l'on retrouvait dans les cabinets de curiosités.



Romano Alberti, dit « Il Nero de Sansepolcro »
Vers 1521-1568

Saint enfant martyr, milieu du 16ème siècle
Statue polychrome en stuc et papier mâché, bâtie autour d'une âme de bois
Courtesy of Patricia Wengraf Ltd, Londres

Les mannequins d'artistes de la Renaissance s'apparentaient à de petites statues conçues elles aussi pour être habillées ou drapées, mais à des fins religieuses ou rituelles. Dans l'Italie et l'Espagne des XVe et XVIe siècles, des figures polychromes représentant le Christ, la Vierge ou les saints, appelées « *sculture da vestire* » ou « *tallas da vestir* », étaient des objets de dévotion. Ces figures cultuelles, généralement constituées d'un simple bâti en bois recouvert de stuc et de papier mâché, dotées de bras amovibles, arboraient des tenues de cérémonie et des bijoux lors des grandes fêtes religieuses. Ce *Saint enfant martyr* est une des figures de dévotion produites dans l'atelier du sculpteur Romano Alberti, dit « Il Nero de Sansepolcro ». Les chaussures, les bas et la culotte peints en rouge laissent supposer que le jeune martyr était vêtu d'un manteau ou d'une petite cape assortie.

Anonyme
Allemagne, milieu du 16ème siècle
Gliederpuppe, vers 1550
Statue en bois
Collection particulière, Londres

La plupart des figures en bois articulées des XVIe et XVIIe siècles connues aujourd'hui sont de fabrication allemande ou autrichienne. D'une taille similaire à celle des mannequins d'artiste représentés dans les peintures et les gravures de la même époque, ces *Gliederpuppen* – « poupées articulées » – sont des sculptures miniatures d'une très grande finesse d'exécution et nettement sexuées.

La radiographie de cette superbe figure féminine a révélé que les membres sont reliés, par un système interne de crochets et de ficelles, à des rotules en bois tourné qui permettaient de les faire bouger individuellement, jusqu'aux minuscules doigts des mains et des pieds.

Le raffinement et l'état de conservation souvent remarquable des *Gliederpuppen* prouvent qu'elles avaient aussi leur place dans les *Kunstkammern* ou « cabinets de curiosités », comme de précieux objets de collection, aussi convoités que troublants.



ACTE II

LE « MANNEQUIN PERFECTIONNÉ » : DE SON INVENTION, DE SA PERFECTION, DE SON USAGE DANS L'ART

À la fin du XVIII^e siècle, Paris s'imposa en Europe comme la capitale du « mannequin perfectionné ». Aucun effort ne fut épargné pour donner à celui-ci l'aspect du corps humain. Dans la quête – pour le moins paradoxale – du mannequin « naturel », la compétition était féroce. Les brevets déposés pour protéger les inventions faisaient état de modèles toujours plus légers, plus souples, voire parfois meilleur marché que les « vilains assemblages » dont les artistes étaient, jusqu'alors, bien obligés de se contenter. Le « mannequin perfectionné » devait satisfaire à deux exigences : d'une part, avoir un « squelette », une ossature interne de bois ou de métal offrant une souplesse comparable à celle du corps humain ; d'autre part, être doté d'une finition externe, ou « garniture », imitant l'apparence des muscles, de la chair, de la peau et des traits du visage. Connus sous le nom de « mannequins parisiens rembourrés » - avec du crin de cheval, du liège ou de la fibre de coco... - ces modèles coûtaient d'autant plus cher – environ deux ans de salaire d'un modèle vivant – qu'ils étaient uniques et demandaient souvent plus d'une année de travail.

Dans les dernières années du XIX^e siècle, les innovations techniques rendirent possible la production de mannequins en série, ce qui conduisit les fabricants à proposer une gamme plus restreinte de modèles à leur clientèle.



Anonyme

Italie, fin du 18^e siècle – début du 19^e siècle

Mannequin néoclassique, vers 1810

Bois et articulations de métal, visage et corps peints à l'huile
Accademia Carrara, Bergame

Ce mannequin d'artiste, grandeur nature et en bois peint, est vraisemblablement une commande de l'Accademia Carrara, musée et académie des Beaux-Arts de Bergame fondé en 1796 par le comte Giacomo Carrara. Il servait de modèle aux étudiants qui s'initiaient à l'art de peindre et de sculpter.

Sa structure et son mode d'articulation, assez proches du patron dessiné à l'École de dessin et mathématique de Reims, correspondent à un modèle type que l'on retrouvait, avec quelques variantes, dans la plupart des écoles d'art européennes. En revanche, le bois peint au délicat ton de chair, la perfection des traits, les boucles de la chevelure ceinte d'un bandeau sont des ornements ajoutés par un artisan local, sans doute à la demande d'un des directeurs de l'Accademia Carrara. Parfaite incarnation de la beauté néoclassique, le mannequin de Bergame encourageait les étudiants à poursuivre l'idéal de l'Antique.

Anonyme

France, milieu du 18ème siècle

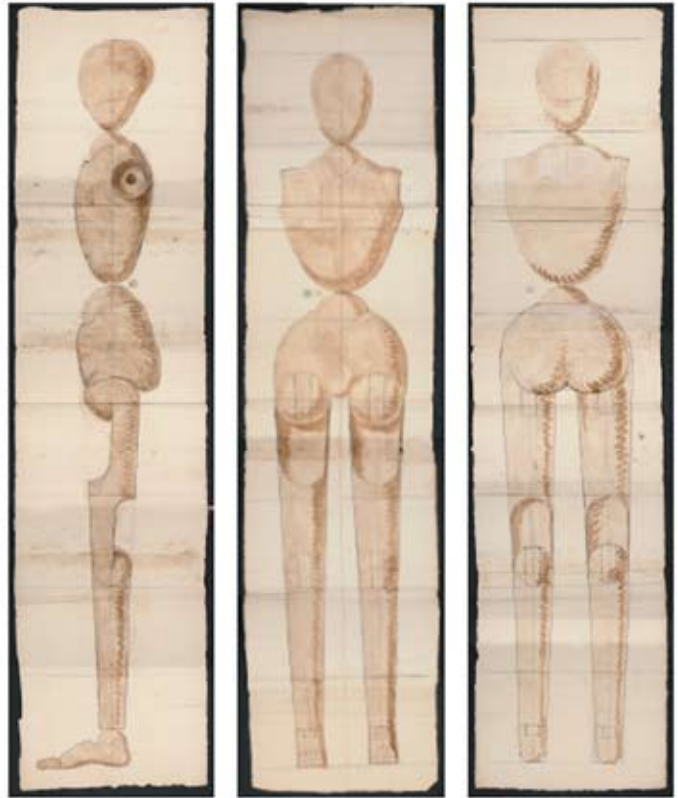
Études d'un mannequin en bois, profil gauche, de face, de dos, vers 1760

Plume et encre brune, lavis d'encre brune sur tracés à la pierre noire sur quatre feuilles de papier

Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims

Ces études de mannequin d'artiste, « grand comme nature », font partie d'un ensemble de dessins exceptionnels exécutés vers 1760, probablement par un élève de l'École de dessin et mathématique de Reims. Ce sont les seuls patrons de mannequins du XVIIIe siècle qui nous soient parvenus. Les lignes incisées, parfaitement visibles autour des contours, prouvent qu'il s'agit en effet de dessins préliminaires à la réalisation d'un mannequin de bois articulé. À l'examen de ces documents techniques, on devine que les articulations des mains et des pieds n'autorisaient qu'un nombre relativement limité de postures.

On suppose que ces patrons servirent à l'exécution du mannequin dont la présence est attestée au début du XIXe siècle dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Germain (1782-1842), ancien élève de l'École de dessin et mathématique de Reims.



Thomas Gainsborough
1727-1788

Heneage Lloyd et sa sœur Lucy, vers 1750

Huile sur toile

Fitzwilliam Museum, Cambridge

Selon la tradition, Thomas Gainsborough possédait deux mannequins : le premier, ingénieusement doté d'articulations en laiton, faisait office de « doublure » dans bien des portraits peints par l'artiste ; le second, grandeur nature et rembourré de paille, aurait été utilisé dans les années 1780. Dans le double portrait des enfants Lloyd, rien n'atteste l'usage de mannequins, sinon l'élégance éthérée des deux petits modèles et la distinction – un rien guindée – de leur maintien. Si la plupart des critiques contemporains vantaient l'art de Gainsborough, ils s'accordaient cependant à dire que « ses figures ne donnent jamais l'illusion d'être en présence de personnes en chair et en os... [elles] présentent si peu de ressemblances avec la nature courante qu'elles appartiennent certainement à une autre race de créatures ». C'est avec tout autant de maîtrise que Gainsborough récréait en atelier des paysages miniatures, à l'aide de simples morceaux de charbon et de brocoli.

Né à Barcelone, José María Sert prit ses quartiers à Paris en 1899 avant d'entamer une brillante carrière de peintre décorateur en Europe et en Amérique. Il réalisa ses premières photographies peu après son arrivée à Paris. À partir de 1910, son travail de photographe devint d'autant plus suivi qu'il était indissociable des études préparatoires aux grandes compositions décoratives. Dès les années 1920, santons et petits mannequins en bois articulés se substituèrent au modèle vivant dans la plupart des études photographiques de l'artiste. À l'instar de ses prédécesseurs des XVIe et XVIIe siècles, Sert disposait ses mannequins selon la logique d'un scénario, les habillant ou les drapant d'une pièce de tissu à l'occasion.

Cette étude servit à la conception de *La Danse de la mort*, le troisième décor imaginé par Sert pour la cathédrale de Vic, en Espagne, après que les premières peintures eurent été détruites dans un incendie en 1936. Dynamisme de la pose, angle audacieux du cadrage – si moderne qu'elle puisse paraître, la composition de cette photographie obéit néanmoins à la tradition de la grande peinture décorative.



José María Sert
1874-1945

**Étude photographique pour « L'Ascension » dans
La Danse de la mort, New York, Vic, Espagne,
3e projet pour la cathédrale, 1939-1945**

Tirage d'époque sur papier gélatino-argentique noir
et blanc, 30 x 24 cm. Pièce unique.

Collection particulière

Courtesy galerie Michèle Chomette, Paris

« Trop de tableaux fabriqués, trop de mannequins maquillés. »
John Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, 1903

ACTE III

QUAND LA PEINTURE « SENT LE MANNEQUIN » – L'AMBIGUÏTÉ DU RÉALISME

Silencieux et docile, le mannequin passait pour le meilleur ami de l'artiste. Dans les écoles d'art européennes comme dans les ateliers, sa présence se révélait indispensable. Or, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, un concert de voix averties – critiques d'art, théoriciens, amateurs éclairés – s'éleva : les figures qui n'étaient pas « étudiées sur la nature sentaient le mannequin », les draperies trop apprêtées étaient « mannequinées ». Et Diderot de renchérir dans une critique du Salon de 1765 : « S'il ne faut pas habiller une personne comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme une personne ». Trop visible, le mannequin rabaisait l'art de la composition à « une pure mécanique ». Conçu pour « bien imiter le vrai », l'accessoire devenait paradoxalement le comble de l'artifice.

En fait, la condamnation du mannequin était aussi celle de la tradition académique, de plus en plus contestée au XIX^e siècle – en France notamment – à mesure que le courant du réalisme s'imposait en peinture.

Apôtre du réalisme, peintre de la vie moderne, Gustave Courbet possédait toutefois deux mannequins. Dans *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (musée d'Orsay), le modèle inanimé était représenté comme tel. D'autres compositions laissaient objectivement transparaître la convention de cet accessoire. Le pinceau vigoureux de l'artiste ne cherchait ni à « faire vrai », ni à imiter le naturel. Une réalité d'un autre ordre s'imposait – celle de la peinture.



Eugène Feyen
1815-1908

Photographie de l'atelier de Gustave Courbet à Ornans avec un mannequin, juin 1864
Institut Gustave Courbet, Ornans

Dans une lettre à son père datée de 1866, Courbet demandait qu'on lui expédiât « les deux mannequins, celui de femme et celui d'homme, dans la caisse carrée qui était au grenier » mais sans y joindre le « pied en sa - pin » pour les soutenir. Le peintre n'en avait pas toujours l'usage, si l'on en juge par la photographie de l'atelier d'Ornans, prise par Eugène Feyen, deux ans auparavant : on y voit en effet un mannequin féminin grandeur nature, effondré entre un miroir et un buffet, au milieu de toiles non encadrées.

À la recherche de son mannequin : les marchands de couleurs

Il existait bien des façons de se procurer un mannequin. Les modèles grandeur nature, extrêmement coûteux, étaient rarement à la portée des artistes. On pouvait soit emprunter le mannequin d'un confrère, soit en acheter un de seconde main dans une vente aux enchères, ou encore se fier au hasard. Quelques chanceux en recevaient en héritage, comme ce fut le cas pour Sir Thomas Lawrence auquel Sir Joshua Reynolds légua ses mannequins. Les plus désargentés tels que Ford Madox Brown se contentaient du bric-à-brac de l'atelier et d'empilements de coussins.

Se rendre chez le marchand de couleurs était la solution la plus simple si l'on en avait les moyens. La maison Roberson à Londres, l'une des plus courues, disposait de son propre stock mais se fournissait également chez des marchands spécialisés de Paris : Pitet Aîné, rue du Faubourg-Poissonnière, Gagnery, sur les quais de Seine, Bourgeois Aîné... Qu'il s'agît d'adultes ou d'enfants, les modèles hauts de gamme importés – les « mannequins parisiens rembourrés » – étaient prisés pour la sophistication de leur mécanique interne et leur apparence réaliste.

Anonyme

France, XIX siècle

Mannequin, « *Enfant n°98* », milieu du XIXe siècle

Bois, métal, rembourrage en crin de cheval et coco,

jersey de coton, tête en papier mâché peinte

Roberson Archive, Hamilton Kerr Institute,

Fitzwilliam Museum, Cambridge

Rien de moins dociles que « les polissons crasseux » auxquels on demandait de prendre la pose. Comme la plupart des membres de la confrérie préraphaélite, le peintre John Everett Millais (1829-1896) avait réglé la question en louant des mannequins d'enfant chez Roberson. La maison londonienne était en effet spécialisée dans la vente et la location de mannequins grandeur nature, garnis et articulés, qui, pour l'essentiel, provenaient de marchands de couleurs parisiens.

De 1855 à 1895, les archives de la maison Roberson révèlent que ce numéro 98 – un modèle parisien de première qualité – figurait parmi les mannequins d'enfant que Millais avait loués à onze reprises. Son aspect aujourd'hui défraîchi raconte l'histoire d'un déclin : à la fin du XIXe siècle, la révolution esthétique de l'impressionnisme et de la peinture en plein air allait imposer aux artistes une autre manière de travailler. Lors de la liquidation de Roberson en 1935, l'« *Enfant n° 98* » était le seul survivant du stock de la maison. Il est l'ultime témoin d'une saga qui commence à la Renaissance.



« Quel bon ami pour les artistes que le mannequin ! »
J. Le Fustec, *La Fantaisie littéraire et artistique*, 24 avril 1880.

ACTE IV LE MANNEQUIN DANS LE TABLEAU – UN MOTIF EXPRESSIF

Il arrivait qu'un mannequin apparaisse dans des peintures de la fin du XVI^e siècle, mais plutôt comme un détail pittoresque, une « nature morte » au sens propre du terme. C'est au XIX^e siècle que la représentation de l'atelier du peintre commença à s'imposer, offrant un singulier mélange de dénuement et d'encombrement : palette, brosses et pinceaux, chevalet, esquisses et toiles inachevées, plâtres et bustes d'antiques, mannequin d'artiste bien en vue, voire au premier plan. L'accessoire que l'on avait jusqu'alors dissimulé devenait un motif hautement expressif.

La confrontation éventuelle de ce partenaire silencieux – mais éloquent – avec le modèle vivant autorisait jeux de rôles et double jeu, entre apparence et réalité. Sa présence aux côtés de l'artiste symbolisait aussi toute une tradition académique que les nouvelles générations de peintres pouvaient assumer, rejeter ou manipuler à loisir.

En découvrant le mannequin au seuil de l'atelier, le spectateur était donc invité à passer de l'autre côté du miroir, dans l'intimité de la création.



Marie-Amélie Cogniet
1798 -1869
Intérieur d'atelier, 1831
Huile sur toile
Palais des Beaux-arts, Lille

Dans la quiétude de l'atelier, la séance de pose vient juste de prendre fin. Palette et pinceaux sont posés à terre. Laissé à lui-même, le jeune modèle s'accorde une récréation en jouant avec la « maquette », le petit mannequin en bois articulé du peintre. Derrière l'enfant, sur le mur, on aperçoit l'esquisse d'un tableau célèbre de Léon Cogniet, le frère de l'artiste, *Scène du Massacre des Innocents* (1824), aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes.

Singulière mise en abyme où l'enfant modèle s'est emparé du mannequin sans défense pour le manipuler – le martyriser ? – à loisir, lui dévisser la tête, le corps... Seuls le spectateur et la sculpture en plâtre du *putto* que l'on distingue sur l'étagère, à l'arrière-plan, sont témoins de cette double scène de « carnage » – au demeurant charmante.

En Allemagne, les représentations d'ateliers devinrent plus courantes à mesure que les peintres s'affranchirent des commandes de l'Église et de l'aristocratie.

Un paysan avec son fagot sur l'épaule pénètre dans l'atelier du peintre. L'artiste est absent, mais tout parle de l'œuvre en cours : la palette et les pinceaux sur le sol, le châssis de la toile sur le chevalet et, trônant sur une caisse, un mannequin en grande tenue militaire. Impressionné par le prestige de l'uniforme, le paysan tire son chapeau. Alors que l'enfant, horrifié par cette apparition sans tête, s'accroche à son père, le chien renifle avec curiosité la tête peinte qui a roulé sur le plancher.

Sur le mode du clin d'œil, Rustige nous rappelle que voir n'est pas nécessairement croire. À l'artifice du mannequin – accessoire obligé de la peinture d'histoire – s'oppose la rusticité du paysan, tout droit sorti des peintures de paysages où Rustige excellait. Ainsi cette petite scène comique peut se lire comme l'allégorie d'un nouvel ordre pictural.



Heinrich von Rustige
1810-1869

Le paysan dans l'atelier, vers 1839

Huile sur toile
Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal



Alan Beeton
1880-1942

Sans Titre, Reposing II, vers 1929

Huile sur toile
Beeton Family Collection

Après des études à l'académie Colarossi à Paris et un bref passage dans l'atelier du peintre Walter Sickert, Alan Beeton participa au premier conflit mondial dans la section de camouflage de l'armée française. Il exposa ses peintures pour la première fois à la Royal Academy of Arts de Londres en 1923, à quarante ans passés.

Initialement, Beeton s'était imposé comme portraitiste, réputé pour son sens du détail. Le recours à l'accessoire du mannequin s'inscrivait donc dans la tradition du « beau métier ». Mais entre 1929 et 1931, il produisit une série de toiles où le mannequin était représenté tel qu'en lui-même, dans l'intimité de l'atelier : *Composing* (exposé dans l'atelier de sculpture de Bourdelle), *Reposing I*, *Sans titre (Reposing II)*, *The Letter...* La force plastique de ces compositions se passe de toute anecdote. Elle se passe aussi de toute interprétation. Beeton n'ignorait pas le rôle que jouait le mannequin dans la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico (1915), dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton. À l'inverse de ses contemporains, le mannequin de Beeton cohabite en toute quiétude avec son portraitiste – voici en somme « le meilleur ami de l'artiste ».

« Hystériques ! Hystériques ! Tous hystériques ! », Jules Claretie, *La Vie à Paris*, 1881

ACTE V

LES « TABLEAUX VIVANTS » DE LA SALPÊTRIÈRE : HYSTÉRIE ET HYPNOTISME – LA FEMME MANNEQUINÉE

La figure de l'hystérique hantait l'imaginaire du XIXe siècle. L'hystérie apparaissait comme un mal spécifique au sexe féminin. La fascination qu'elle exerçait suscita la mise en scène de véritables « tableaux vivants » à la Salpêtrière, entre 1863 et 1893. Le professeur de médecine Jean-Martin Charcot (1825-1893) utilisait ses patientes comme autant de mannequins pour dépeindre toutes les postures de la grande crise hystérique. Devant un public de confrères mais aussi d'artistes peintres ou d'écrivains venus assister à ses fameuses leçons, Charcot exhibait ses malades en état de transe. Soucieux de fixer leurs « attitudes passionnelles » sur la pellicule, il avait ouvert dans son service un laboratoire de photographie – Désiré-Magloire Bourneville, Paul-Marie-Léon Regnard et Albert Londe en furent successivement directeurs. Entre exhibitionnisme et voyeurisme, la plastique du « corps hystérique » exprimait les maux indicibles de l'âme.

Dans une communication à l'Académie des sciences (1882), Charcot avait défendu le recours à l'hypnose dans le tableau clinique du sujet hystérique. « Le grand hypnotisme » comportait plusieurs phases somatiques : catalepsie – léthargie – somnambulisme. Yeux grands ouverts, visage impassible, posture catatonique : *mannequinée* à volonté, la patiente en état de catalepsie devenait le modèle parfait du « corps hystérique ».

Dr Louis Auzoux
1797-1880

Modèle anatomique masculin

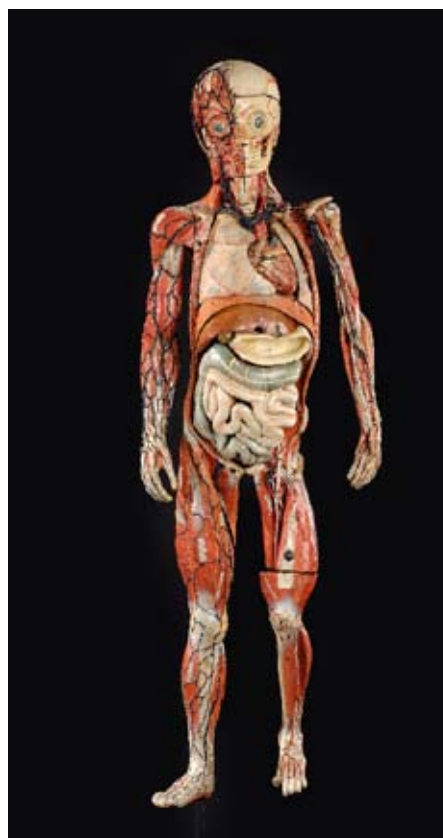
Fin du XIXe siècle

Papier mâché, plâtre, armature en fer, peinture, vernis et métal
British Dental Association Museum, London

En France, tout au long du XIXe siècle, les fabricants rivalisèrent d'ingéniosité dans la création de mannequins assez perfectionnés pour offrir « une parfaite imitation de la machine humaine ». Les modèles d'anatomie en papier mâché que le docteur Louis Auzoux proposa à la vente en 1825 s'adressaient en priorité aux étudiants en médecine : moins dispendieux que ceux en cire ou en bois d'usage dans les cours, ils tenaient lieu de substituts lors des séances de dissection où les étudiants ne disposaient pas toujours de corps humain.

Conçu pour être démonté puis réassemblé, ce modèle anatomique masculin comporte vingt-cinq morceaux et plus de deux mille pièces soigneusement répertoriées. Les sculpteurs et les peintres soucieux d'apprendre l'anatomie virent tout le profit qu'ils pouvaient tirer de ce type de modèle.

Quant aux fabricants de mannequins, le succès d'Auzoux les incita à produire à leur tour des sujets en papier mâché, bien meilleur marché que les modèles traditionnels.





Georges Moreau de Tours
1848-1901

Les Fascinés de la Charité, 1889

Huile sur toile

Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims

Frère d'un célèbre aliéniste, le peintre Georges Moreau de Tours réunit dans cette scène un groupe de patients en état de « fascination », une forme d'hypnose induite par la contemplation d'une lumière scintillante, réfléchi par un miroir à alouettes – un miroir rotatif que l'on aperçoit sur le trépied, à gauche de la composition.

Au second plan, reconnaissable à ses favoris blancs, le neurologue Jules-Bernard Luys (1828-1897), chef de service à l'hôpital de la Charité, conduit la séance au milieu d'un petit cercle d'élèves et de collègues.

Révolusion des corps, expressions d'extase, de terreur ou de joie – les poses de ces « fascinés » sont identiques à celles des patientes que l'on voit en état de complète ou de semi-catalepsie, dans le recueil *Iconographie photographique de la Salpêtrière* publié en 1879-1880 sous la direction du professeur Charcot. Une autre comparaison s'impose entre ces malades, obéissant corps et âme au contrôle du médecin-opérateur, et le mannequin d'artiste, manipulé à l'envi par le peintre.

« Elle avait toute l'apparence d'une véritable vierge, que l'on eût crue vivante et, si la pudeur ne l'en empêchait, désireuse de se mouvoir : tant l'art se dissimule grâce à son art même », Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, « Pygmalion »

ACTE VI

UN AVATAR DE PYGMALION – LA CHAIR EXSANGUE DU MANNEQUIN

Les poèmes homériques mis à part, aucun texte antique n'aura été plus populaire que *Les Métamorphoses* d'Ovide, écrites en l'an 8 après J.-C. Le caractère plastique de ces vers est d'autant plus affirmé que le poète était familier des œuvres de peintres ou de sculpteurs célèbres de son temps. Ovide n'avait pas son pareil pour prêter aux « marionnettes éternelles » de la fable gréco-latine l'attitude ou le geste qui s'imposaient. Aussi *Les Métamorphoses* ont-elles fourni, depuis la Renaissance, un répertoire inépuisable de motifs.

La légende de Pygmalion, selon laquelle l'artiste s'enflamma pour le simulacre qu'il venait de sculpter, prit à la fin du XIXe siècle un caractère, sinon inquiétant, du moins étrange. Derrière les portes de leur atelier, des peintres également photographes se livraient à toutes sortes d'échanges et de rapprochements avec leur mannequin, sur un mode satirique comme Edward Linley Sambourne (1844-1910), ou plus fétichiste comme François Brunery (1849-1926). L'érotisation du corps du mannequin ouvrait la voie à une nouvelle production artistique au moment où la psychologie s'attachait à l'étude de la sexualité et de ses troubles éventuels : le « pygmalionisme » caractérise l'attrance sexuelle envers les statues, poupées, mannequins et autres figures artificielles.



François Brunery
1849-1926

Homme en perruque et costume de cours XVIII^e siècle penché sur un mannequin de bois assis,
vers 1890

Epreuve argentique
Musée d'Orsay, Paris

Dans ses photographies de mannequins prises à l'atelier, le peintre François Brunery menait avec brio un double jeu. Élève de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et de Léon Bonnat (1833-1922), il jouissait d'une certaine notoriété pour ses scènes de genre « historiques », pimentées d'un rien de polissonnerie. Comme chez Edward Linley Sambourne ou chez José María Sert, son travail de photographe relevait de l'étude préparatoire et contribuait avant tout au « réalisme » du tableau final. Lorsque le modèle vivant se fatiguait de tenir la pose aux côtés du mannequin – partenaire d'une endurance à toute épreuve –, la prise de vue faisait office de relais. Mais l'originalité, l'étrangeté de ces études photographiques leur donnent le statut d'une création à part entière. Jeux de rôles, déguisements, subversion des genres – animé/inanimé, masculin/féminin –, entre le peintre, les modèles et les mannequins perfectionnés, grandeur nature et articulés, les « échanges » ont un réel pouvoir d'érotisation. Ces images sont contemporaines du célèbre tableau *Pygmalion et Galatée* (Metropolitan Museum of Art, New York) que Gérôme, le maître de Brunery, venait juste d'achever.

Edward Linley Sambourne
1844-1910

Le mannequin dans l'atelier de l'artiste, 1896
Cyanotype

Leighton House, The Royal Borough of Chelsea
and Kensington, Londres

Collaborateur du magazine satirique *Punch*, le caricaturiste Edward Linley Sambourne comptait d'autant plus sur la disponibilité de son mannequin qu'il devait remettre sans délai sa copie au journal. Il commençait par composer sa caricature en trois dimensions – lui-même, les membres de sa famille et le mannequin prenaient la pose. Puis il photographiait cette mise en scène destinée à servir de base à son dessin. Dans les années 1885, Sambourne avait choisi le cyanotype, un procédé photographique monochrome qui permettait un développement rapide sans la chambre noire. Dans la plupart des cas, la composition finale de la caricature restait assez proche du tirage obtenu. À leur manière, les prises de vues de Sambourne sont une variante moderne de la boîte de Nicolas Poussin. Le corps du mannequin facilitait le passage de l'esquisse en trois dimensions à la transposition en deux dimensions. Manipulé dans l'atelier, photographié, caricaturé à l'envi, le partenaire de Sambourne, si « complaisant » qu'il ait pu être, n'a cependant jamais eu droit au premier rôle.



ACTE VII LA POUPÉE ET LA PARISIENNE

En France, dans les dernières décennies du XIXe siècle, l'industrie de la poupée connut un essor sans précédent : plus de 40 000 ouvriers travaillaient à une production qui générait un chiffre d'affaires de 25 millions de francs. Engagés dans une concurrence féroce, fabricants français ou étrangers – allemands notamment – proposaient leurs nouveautés à une clientèle nantie, disposée à gâter les enfants.

La poupée française était un article de luxe, réputé pour son raffinement et la perfection de sa finition. Tous les suffrages allaient à la « Parisienne », un modèle à l'image d'une femme, inclinant la tête, dotée d'une riche garde-robe et d'accessoires coûteux. Toutefois, à compter des années 1870, la « Parisienne » fut progressivement délaissée pour le « Bébé », un nouveau type de poupée conçu sur le modèle d'un enfant, entre deux et dix ans. Fondée dans les années 1840, la maison Jumeau s'imposa sur le marché, à la fois par la qualité de sa production et par un sens aigu de la publicité. Le premier « Bébé Jumeau » vit le jour en 1877. Le public enfantin fut conquis par ces poupées dont la tête était en biscuit de porcelaine, les yeux fixes en émail et le trousseau à la dernière mode.

En dépit de son indéniable succès, la poupée française avait cependant de virulents détracteurs. On lui reprochait son influence pernicieuse sur les esprits. Jolie poupée... mais quelle image cette compagne de jeu renvoyait-elle de la femme ? Quels rôles féminins suggérait-elle aux fillettes ?



Fabricant : Émile Jumeau, France
Poupée dite « Portrait Jumeau », vers 1878-1880

Tête mobile en biscuit, yeux fixes en amande en émail bleu, perruque en mohair auburn ; composition et bois peint, corps articulé par huit boules séparées.

Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris



Thomas A. Edison
1847-1941

Poupée phonographe Edison, 1890-1900

Tête en biscuit, corps en métal, membres en bois, yeux en verre, perruque en vrais cheveux, robe en coton, phonographe (mécanisme conçu par Edison, répliques des cylindres en cire)

Collection particulière, Norvège

Tout au long du XIXe siècle, les fabricants de poupées et de mannequins jouèrent de toutes les avancées techniques pour donner à leurs créatures artificielles l'apparence de la vie. Il leur manquait toutefois la parole.

Fort de l'invention du phonographe et de son succès, Thomas Edison se lança en 1889 dans la production d'une poupée parlante dont le corps en métal renfermait six minuscules cylindres : ceux-ci reproduisaient les voix de petites filles chantant, riant aux éclats et récitant des comptines. Optimiste, Edison avait imaginé que son entreprise du New Jersey produirait plus de cent mille poupées par an. Mais la plupart des enfants boudèrent l'invention, effrayés par l'émission de cette voix sépulcrale et désincarnée. L'entreprise périclita et ferma ses portes après une seule année d'activité.

« Fétichisme : perversion sexuelle incitant l'individu à rechercher une satisfaction sexuelle par le contact ou la vue de certains objets normalement dénués de signification érotique », *Revue générale des sciences*, n° 12, 1906

ACTE VIII

LA TENTATION DU FÉTICHISME

Dans les dernières années du XIXe siècle, peintres, photographes et écrivains se laissèrent prendre au jeu trouble – et troublant – du mannequin.

La figure du mannequin d'artiste devenait d'autant plus obsédante que l'on voyait croître et se multiplier l'immense famille des cousins proches – poupées, automates, mannequins de vitrines, figures de cire des cabinets anatomiques ou du musée Grévin (1882) –, indissociables désormais du paysage de la vie moderne. Dans cette riche parentèle, qui dira la fortune de la poupée Olympia surgie des pages de *L'Homme au sable* (1817), le conte fantastique d'E.T.A. Hoffman ? Cette poupée automate dont Nathanaël, le héros du conte, s'était épris jusqu'à la folie, allait hanter l'imaginaire des créateurs avant que Sigmund Freud ne s'en inspirât dans son essai sur le concept de « l'inquiétante étrangeté » (1919).

Sans doute faut-il voir dans la poupée fétiche d'Oskar Kokoschka, comme dans la poupée de Hans Bellmer, un substitut de cet objet transitionnel dont l'artiste peut jouer à loisir, sans jamais s'inquiéter de la réponse.



Oskar Kokoschka
1886-1980

Autoportrait au chevalet, 1922

Huile sur toile

Léopold Collection II, Vienne

Cet autoportrait viscéral a été peint à Dresde où Oskar Kokoschka a vécu de 1917 à 1926 et enseigné à la Kunstakademie. La figure féminine que l'on voit un peu en retrait, debout et nue, n'est pas la fameuse poupée effigie que Kokoschka avait demandé à Hermine Moos de lui confectionner après qu'Alma Mahler, la muse passionnément aimée, l'eut quitté. Néanmoins, cette banale poupée de magasin, représentée aux côtés de l'artiste, prend à son tour un caractère de fétiche – un substitut du corps de la femme, un objet dont la présence obsédante se charge de significations érotiques. Traité en aplats de carmin et de vermillon, le corps de la poupée est littéralement écrasé par celui du peintre, érigé au premier plan, le pinceau à la main. La tension de leur étrange relation éclate dans le choc des couleurs primaires – rouge, bleu, jaune – distribuées en larges plages vibrantes. Tandis que la créature inanimée « ouvre des yeux sans fin », charbonneux et vides, l'artiste tend au spectateur un masque halluciné.

Une partie de l'œuvre de Hans Bellmer doit beaucoup à la poupée fétiche de Kokoschka. Une représentation des *Contes d'Hoffman* à Berlin en 1932, dans une mise en scène de Max Reinhardt, aurait inspiré à l'artiste sa première poupée en bois, métal et papier mâché. La seconde poupée, créée en 1935 avec des jointures boules en bois, faisait nettement référence aux *Gliederpuppen* du XVIe siècle.

Dès 1934, Bellmer avait envoyé une série de photographies de sa poupée à André Breton ; une double page leur avait été consacrée dans la revue surréaliste *Minotaure*, sous le titre « Poupée, variation sur le montage d'une mineure articulée ». Ou désarticulée sous l'effet de quelle cruauté ? De quels sévices ? La coloration à l'aniline de certains tirages ajoute encore au caractère macabre de la représentation. Aux yeux des surréalistes, la poupée de Bellmer offrait une quintessence de la « femme enfant » – mais une enfant dont l'anatomie sexuelle serait crûment exhibée devant le spectateur voyeur.



Hans Bellmer

1902-1975

La poupée enceinte, 1938

Tirage argentique colorié à l'aniline vers 1949

Courtesy Galerie 1900-2000, Paris

« Mes musées sont tes vitrines, ô Paris ! » Colette

ACTE IX

LE CORPS EN VITRINE : UNE ŒUVRE D'ART ?

A mesure que les grands magasins étendaient leur empire dans la seconde moitié du XIXe siècle, le rôle du mannequin devenait stratégique dans le spectacle de la vitrine : attirer et retenir le chaland. Les tenues et les accessoires de mode étaient d'autant plus convoités qu'ils étaient portés par cette figure artificielle, si parisienne et « si femme qu'on s'arrête... »

Au début du XXe siècle les fabricants de mannequins de vitrine réclamèrent un statut de créateurs. Leurs modèles n'étaient plus des répliques approximatives du corps humain mais de véritables « œuvres d'art » inspirées par la modernité.

Pierre Imans et Victor-Napoléon Siegel s'imposèrent par la qualité et l'élégance de leurs productions. Imans s'était adjoint d'excellents artistes tels que Erté et les frères Martel – sculpteurs et décorateurs –, pour donner l'expressivité de la vie à ses mannequins de cire. Siegel, grand amateur d'art moderne, recrutait des directeurs artistiques pour composer les vitrines et célébrer à l'envi l'image stylisée de la Parisienne.

Si le mannequin n'était pas une œuvre d'art, il était sur le point d'en devenir une.

LA "RÉSURRECTION DU MANNEQUIN": L'EXPOSITION INTERNATIONALE DU SURREALISME EN 1938

En 1924, dès l'origine du mouvement surréaliste, les figures de mannequins étaient présentes. Dérobés aux vitrines des magasins, ces accessoires à la frontière de la réalité et de l'imaginaire, se voyaient soudain investis d'un pouvoir subversif.

Héros de l'exposition internationale du surréalisme qui se tint à la galerie des Beaux-Arts en janvier 1938, les mannequins posaient sous l'objectif de Raoul Ubac, Roger Schall, Denise Bellon... Les tirages en noir et blanc se prêtaient à la poésie sombre et macabre de la mise en scène : les visiteurs déambulaient dans les « rues » de la galerie, des torches à la main, à la rencontre de seize « belles de nuit », d'autant plus vénéneuses et troublantes qu'elles ressemblaient aux créatures hollywoodiennes, à des femmes de chair et de sang.

L'exposition tournait en dérision le statut d'œuvre d'art que les fabricants revendiquaient pour leurs mannequins. La séduction licite du mannequin de vitrine laissait place à un étalage de corps que les surréalistes offraient au voyeurisme « sans considération aucune pour leurs victimes » (Man Ray).



Herbert List

1903-1975

Mannequin de couturière, Londres, 1936

Tirage argentique

Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

L'art d'Herbert List tient du don de double vue. A lui d'établir de « secrets mariages » pour dévoiler, sous l'apparence du quotidien, le « sens caché » des choses ». Entre noirceur et clarté, la magie de ses photographies opère avec la même poésie que certaines images surréalistes. Rien d'étonnant car de 1927 à 1931 List était abonné à *Querschnitt*, un journal où les œuvres de Dalí et de Giorgio de Chirico étaient régulièrement reproduites. Sa dette à l'égard de Chirico, de *la pittura metafisica* est manifeste dans les deux compositions réalisées à Londres en 1936, dans le studio d'*Harper's Bazar* – List travailla en effet brièvement comme photographe de mode pour ce magazine comme pour *Life*, *Vogue*... Sous l'objectif, les mannequins de couturière prennent une étrange densité plastique, un air de cousinage avec les mannequins du maître italien. Enlacés – bientôt étranglés ? – par la corde qu'on leur a passée au cou, ils sont soumis au rituel implacable d'une cérémonie fétichiste.



Giorgio de Chirico
188-1978
Antigone consolatrice, 1973
Huile sur toile
Musée d'art Moderne de la Ville de Paris

Les théories de Nietzsche sur la beauté et la perfection du rêve ou les considérations de Schopenhauer sur le « caractère objectif du rêve » marquèrent durablement Giorgio de Chirico. Mobilisé à Ferrare en 1915, il se lia avec Carlo Carrà et tous deux contribuèrent à la naissance du courant appelé *Pittura metafisica* (« Peinture métaphysique »). De Chirico influença si profondément les surréalistes qu'il passe à juste titre pour un précurseur du mouvement. L'artiste lui-même entrevoyait dans sa peinture « les signes hermétiques d'une nouvelle mélancolie ». Dans les perspectives désolées et crépusculaires de cités antiques, ses mannequins d'artistes se dressent comme autant de figures habitées d'une mystérieuse gravité, de fétiches dont la présence envoûtante donne corps à la peinture moderne.

Né à Milan en 1910, établi à Florence dès 1925 où il se forma à l'École des Beaux-Arts, Pietro Annigoni entama une carrière de peintre en 1930. Signataire en 1947 du *Manifesto dei Pittori Moderni della Realtà* contre l'hégémonie de l'art abstrait, il attira l'attention du philosophe Benedetto Croce. Ses portraits de célébrités, que Bernard Berenson jugeait dignes de l'art des maîtres anciens, lui valurent une reconnaissance internationale, notamment à Londres où il exposa à la Royal Academy (1949). « *Portraituré* » pour la première fois dans *Interno di studio* (« Intérieur d'atelier ») exposé à Milan en 1947, le mannequin d'artiste devint un motif aussi récurrent que troublant dans l'univers du peintre. Dans *La soffitta del torero* (« Le grenier du torero ») peint en 1950, la dépouille inerte et passablement entamée n'a pas la stature des mannequins de Giorgio de Chirico. Elle incarne plutôt la vulnérabilité de la chair, la fragilité d'une humanité ébranlée par le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale.



Pietro Annigoni
1910 - 1988
La soffitta del torero (« Le grenier du torero ») 1950
Huile sur bois
Villa Bardini, Florence



Denise Bellon
1902-1999

Salvador Dalí portant un mannequin d'artiste

(le chauffeur du « Taxi pluvieux »),
Exposition internationale du surréalisme, Paris 1938
Tirage argentique
Les films de l'Equinoxe – Fonds photographique
Denise Bellon, Paris

Mannequins de mode, mannequins d'artiste, mannequins fétiches : leur présence est déterminante dans l'œuvre de Man Ray. Dès le milieu des années 1920, l'artiste réalisa toute une campagne de photographies pour les mannequins de Siegel destinées à des magazines de mode comme *Vogue*. En 1966, il publia une édition à tirage limité de *La Résurrection des Mannequins* où figuraient des images prises lors de l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938.

La force subversive de l'art de Man Ray se reflète dans les images de « Mr and Mrs Woodman » – une série de photographies commencée en 1926, achevée à la fin de 1940. Détournés de leur fonction d'accessoires, les petits mannequins de bois articulés s'imposent comme des fétiches, fortement chargés de sexualité. Une fétichisation d'autant plus troublante dans la composition *Lydia et les mannequins*, où le beau visage de la jeune femme est confronté aux étreintes du couple de bois. Réduit à un masque exsangue aux yeux clos, posé sur le socle comme sur un billot, le visage de Lydia devient l'offrande d'une décapitation.

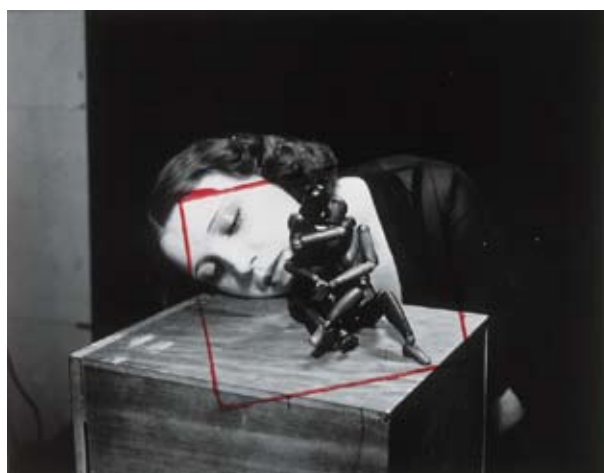
Denise Bellon participa à la fondation de l'agence Alliance-Photo en 1934 qui devint par la suite l'agence Magnum. Photographe de presse indépendante, proche des Surréalistes, elle tira les portraits de ses amis d'avant-garde : Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Simone de Beauvoir, la bande à Prévert ...

Lors de l'exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne de 1937, Denise Bellon photographia les mannequins du Pavillon de l'Élégance qui avaient créé la surprise, voire le scandale – façonnés à partir d'un mélange de plâtre et d'étoupe par le sculpteur Robert Couturier, leurs « fantômes pétrifiés » surgissaient dans des perspectives « à la Chirico ». Quelques mois plus tard les surréalistes créaient eux aussi l'événement en détournant des mannequins de vitrine, lors de l'Exposition internationale du surréalisme à la Galerie Beaux-Arts. Salvador Dalí était le seul membre du groupe à s'être emparé d'un mannequin d'artiste pour incarner « l'inquiétante étrangeté » de la beauté moderne.

Man Ray
1890-1976

Lydia et les mannequins, 1932

Epreuve gélatino-argentique
Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris



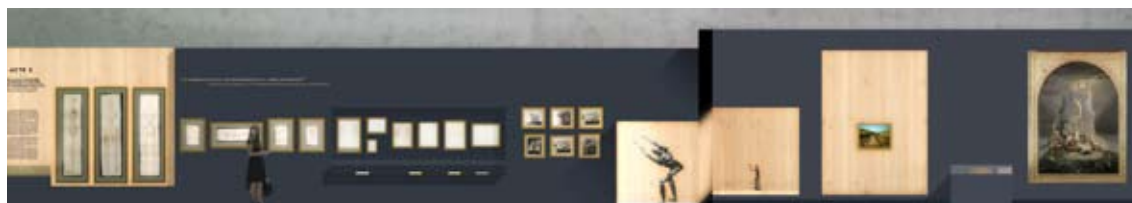
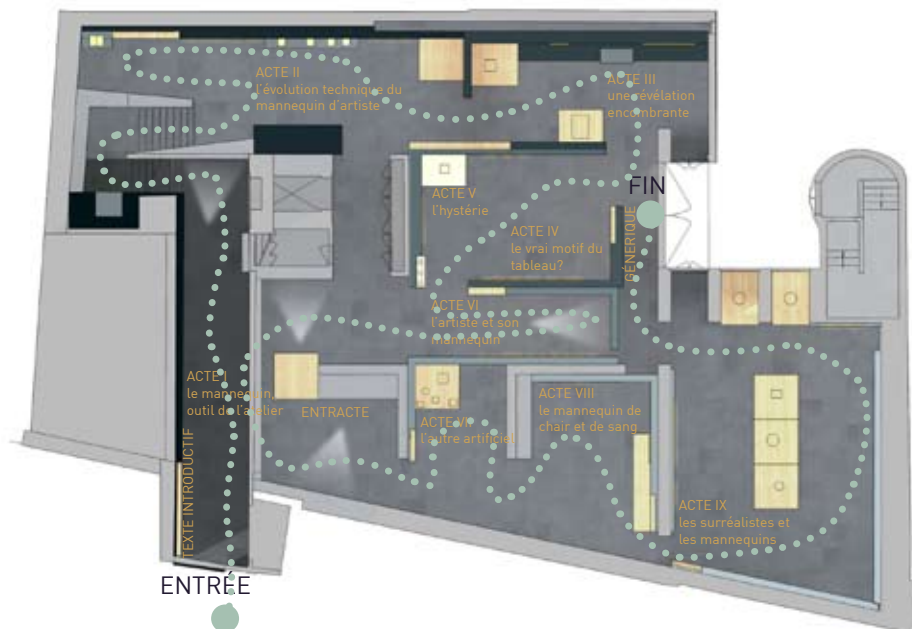
LA SCÉNOGRAPHIE

CIRCUIT

Le circuit de visite offre une réelle continuité sans croisement permettant une progression du propos chronologique et des mises en scène. Ainsi a été développé un concept sobre et épuré tout au long du parcours en appliquant un code couleur et un encadrement unifié et simple.

SCENES

Le mannequin d'artiste, ses métamorphoses et sa troublante présence scandent le parcours comme un leitmotiv, fil conducteur et repère physique et mental mis en scène/en scènes/tout au long de la visite. Il se dévoile à chaque acte un peu plus, sur une scène, chaque fois chorégraphié en fonction de son environnement ou de son rôle dans le propos. La scène représente symboliquement l'atelier : le sol, le modèle - mannequin, le bois - plancher, la lumière suivant un dialogue avec l'œuvre projetée sur un plan vertical. Le but de chaque mise en scène est de créer surprise, doute et ambiguïté, « l'inquiétante étrangeté » *das Unheimliche freudienne*.



ORGANISATION SPATIALE

Autour des scènes est créé un dispositif spatial minimaliste. Les cimaises sont organisées suivant une dominante longitudinale. Ce dispositif permet une visite continue, scandée de scènes, mais sans séparation franche entre les actes, suivant un principe d'imbrication et de glissement. Entre l'existant et le projeté, entre le permanent et le temporaire, entre le réel et le rêvé. De ce fait, l'espace n'est pas cloisonné, et offre des transparences entre les actes, des dispositifs visibles entre deux actes, des fentes ou des fenêtres, autant de projections vers les sections adjacentes, autant d'appels à poursuivre la visite.



MAÎTRISE D'OUVRAGE

- Paris Musées
- Estelle Tessier, responsable de projet
- Céline Boudot et Félicie Bouché, chargées de production

MAÎTRISE D'ŒUVRE

- Atelier de l'île, architecte mandataire
- Ciel architectes, architecte associé
- Dorothée Beauvais, graphiste
- Stéphanie Daniel, concepteur lumière

EXPOSITION SCÉNOGRAPHIÉE PAR



LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION



MANNEQUIN D'ARTISTE, MANNEQUIN FÉTICHE

AUTEUR

Jane Munro est conservatrice au Fitzwilliam Museum et directeur d'études en histoire de l'art à l'Université de Cambridge.

Format : 25 x 28 cm

Pagination : 276 pages

Façonnage : Relié

Illustrations : 330 Prix TTC : 49,90 €

ISBN : 978-2-7596-0286-5

Mise en vente : 25 mars 2014

© 2015 Éditions Paris Musées

Les éditions Paris Musées

Paris Musées est un éditeur de livres d'art qui publie chaque année une trentaine d'ouvrages – catalogues d'expositions, guides des collections, petits journaux –, autant de beaux livres à la mesure des richesses des musées de la Ville de Paris et de la diversité des expositions temporaires. www.parismusees.paris.fr

Depuis quand les artistes ont-ils recours aux mannequins ? Comment s'en servaient-ils ? Comment leur rôle a-t-il évolué avec les courants artistiques ?

Quels rapports les artistes, peintres et sculpteurs, entretenaient-ils avec ces compagnons silencieux ?

De petite taille ou grandeur nature, le mannequin d'artiste sert dès la Renaissance à progresser dans l'art de la composition et dans le rendu des drapés et des proportions anatomiques. Dès la fin du XVIII^e siècle, nombreux sont les artistes à explorer ce simulacre dont « l'inquiétante étrangeté » croise celle des poupées de mode et des mannequins de vitrine. Plus tard, au fil des XIX^e et XX^e siècles, sur un mode ludique, ironique, érotique, voire inquiétant, la figure du mannequin devient le sujet même de l'œuvre.

L'étude de Jane Munro, remarquablement documentée, retrace cette évolution et s'appuie sur une iconographie variée et souvent étonnante (peintures, dessins, brevets d'invention et schémas, photographies...), brassant ainsi plusieurs siècles d'histoire de l'art. Le livre progresse de façon chronologique, questionnant le travail d'artistes qui, de Poussin à Courbet, de Burnes Jones à Sert, Bellmer ou Man Ray, ont mis en scène ce compagnon muet, indispensable et troublant.

L'iconographie exceptionnelle du catalogue embrasse une part très large de l'histoire de l'art et révèle un contenu d'une grande richesse

Le sujet est insolite, rarement traité au travers du prisme de l'histoire de l'art, il invite à jeter un œil nouveau sur le travail des plus grands artistes.

SOMMAIRE

Introduction

1. Un artifice : le mannequin comme instrument de travail
2. Le mannequin « réaliste » : invention et évolution
3. Les circuits de distribution : des mannequins à portée de main
4. Un partenaire silencieux
5. Le mannequin à l'œuvre : des narrations picturales
6. « Hystériques ! Hystériques ! Toutes hystériques ! » : la femme mannequinée
7. En chair et en os mais exsangue
8. Le mannequin et ses semblables dans le Paris fin-de-siècle
9. Des marchandises animées : Paris et le développement du mannequin de mode
10. La Déesse de la chaîne de montage : l'art moderne et le mannequin

Conclusion - Du modernisme aux frères Chapman : les mannequins et les âges de l'homme

AUTOUR DE L'EXPOSITION

ACTION CULTURELLE

MANIFESTATIONS EXCEPTIONNELLES

NUIT DES MUSÉES SAMEDI 16 MAI 2015 DE 19H A 23H

VISITE COMMENTÉE DE L'EXPOSITION À 19h

Sans réservation, dans la limite des places disponibles
A l'occasion de la Nuit des Musées, Jérôme Godeau, co-commissaire, vous accueille pour une présentation et un échange autour de l'exposition.

BEETHOVEN / BOURDELLE de 19h à 23h

Bourdelle aura été l'un des grands chantres du culte de Beethoven qui marque tout le XIX^{ème} siècle. Près de 80 sculptures, sans compter des dessins et pastels, forment dans son œuvre autant de variations sur un visage marqué par les signes du génie, à l'ombre d'un grand front, dans le souvenir du Nietzsche de Naissance de la tragédie. Tout jeune, à l'audition de la 9^{ème} symphonie, il avait ressenti une émotion violente : «...chaque cri de ce sourd qui entendait Dieu frappait directement mon âme. Le front de Beethoven suait sur mon cœur écrasé... l'admiration et l'amour m'écrasaient. » **Son musée-atelier résonnera pour la nuit des musée des musiques de son génial modèle, grâce aux musiciens-étudiants du département de la Formation à l'enseignement du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.**

RENDEZ VOUS AUX JARDINS

Du 5 au 7 juin 2015

LA PROMENADE AU JARDIN

Visite conférence dans les jardins du musée Bourdelle
Le jardin peuplé de sculptures, qui entoure l'atelier de Bourdelle, fait partie aujourd'hui du musée. Une promenade-découverte pleine de surprises.
Durée : 1h30 - sur réservation
Vendredi 5 juin à 11h30 et à 15h30
Samedi 6 juin à 10h30
Dimanche 7 juin à 10h30

CESURES, SECOUSSES, ARRETS, SEGMENTATION

Intervention des danseurs des conservatoires de Paris dans le cadre de l'exposition. Sans réservation.

Du corps neutre au corps qui s'anime, la danse incarne une question essentielle - celle de la présence et du retrait, celle de la hachure et du mouvement. Césures, secousses, arrêts, segmentation: autant de façons dont le danseur décompose et recompose le flux du mouvement.
Samedi et dimanche à 14h30, 15h30 et 16h30
30, 31 mai - 6, 7, 13, 27, 28 juin - 4 juillet

ACTIVITÉS

TOUT PUBLIC

VISITE CONFÉRENCE DANS L'EXPOSITION

Durée : 1h30 - sans réservation.

LE MANNEQUIN D'ARTISTE, ENTRE ACCESSOIRE ET FÉTICHE

Mercredi à 10h30

Les 1er, 8, 15, 22, 29 avril - 6, 13, 20, 27 mai - 3, 10, 17, 24 juin

Samedi et dimanche à 10h30, à 14h et à 15h30

Les 4, 5, 11, 12, 18, 19, 25, 26 avril - 17, 30 mai - 6, 20 juin - 11 juillet

VISITE CONFÉRENCE THÉMATIQUE DANS LES COLLECTIONS

Durée : 1h30 - sur réservation.

BOURDELLE ET SES MODÈLES :

DE CHAIR, DE MATIÈRE OU D'IMAGINATION

Étudier les œuvres de Bourdelle - pour qui le modèle vivant était au cœur du travail - à la lumière de l'exposition.
Vendredi à 11h30 et à 15h30.

Les 3, 10, 17, 24 avril - 15 mai - 10 juillet

ADULTES

FACE A FACE

Composition personnelle avec un mannequin face à une œuvre de Bourdelle pour donner naissance à une représentation peinte ou modelée.

Vendredi de 13h à 16h / Les 22, 29 mai - 12, 26 juin

Samedi de 10h à 13h / Les 30 mai - 13, 20, 27 juin

VACANCES DE PRINTEMPS

CYCLES D'ATELIERS

8-12 ANS

Sur une journée - sur réservation.

DU PAPIER AU MANNEQUIN, PAS SI PANTIN QUE CELA

Après une observation du corps et de ses postures dans l'exposition, le travail sur le mouvement est poursuivi en atelier par la réalisation d'un mannequin en papier mâché. Chaque participant est invité à apporter du papier journal (pas glacé), des bouteilles d'eau en plastique vides et des accessoires pour le mannequin (habits de poupées, petits jouets, perles, coquillages, morceaux de bois...).

Vendredi 24 avril de 10h à 13h et de 14h à 17h.

AUTO PORTRAITS IMAGINÉS

Visite de l'exposition, et atelier photo. A partir d'un récit d'aventure, mise en scène d'un mannequin dans un espace du musée - escaliers, recoins, jardin etc., en insistant sur l'expression des sentiments et des émotions à travers le corps.

Mercredi 22 avril de 10h à 12h et de 13h30 à 15h30

CYCLES D'ATELIERS

12-16 ANS

Sur une journée - sur réservation.

AUTO PORTRAIT / AUTO FICTION

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier avec une finalisation photographiée. Dans une boîte ouverte, chaque participant crée un décor et se met en scène en se représentant à l'aide d'un mannequin.

De 10h à 13h et de 14h à 17h les 21, 23 avril

AUTO PORTRAITS IMAGINÉS

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier avec une finalisation photographiée. A l'appui d'un court extrait de texte (aventures, suspens...), les participants mettent en scène un mannequin dans un espace du musée - escaliers, recoins, jardin etc., en insistant sur l'expression des sentiments et des émotions à travers celle du corps.

Vendredi 24 avril de 10h à 12h et de 13h30 à 15h30

ATELIER

8-12 ANS

Durée : 2 x 1h30 - Sur réservation.

À LA MANIÈRE DE... POUSSIN

Visite de l'exposition, suivie d'activités dessins et peintures en atelier. Nicolas Poussin créait des maquettes de ses futurs tableaux en modelant des figurines de cire, étudiant ainsi poses et jeux de lumière. Comme lui, les enfants créeront leur propre composition avant de la peindre.

Mercredi 29 avril de 13h30 à 16h30.

ATELIER

ADOLESCENTS / ADULTES

Durée : 2 x 1h30 - sur réservation.

À LA MANIÈRE DE... BEETON

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier. Pour bien comprendre les méthodes de travail de chaque artiste, les participants les expérimenteront en atelier.

Dimanche 19 avril de 10h30 à 13h30

VACANCES D'ETE

CYCLES D'ATELIERS

Sur une journée - sur réservation.

AUTO-PORTRAITS IMAGINÉS

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier avec une finalisation photographiée. En s'appuyant sur un petit extrait de texte (aventures, suspens...), mettons en scène un mannequin dans un espace du musée – escaliers, recoins, jardin etc., en insistant sur l'expression des sentiments et des émotions à travers le corps.

12-16 ans.

De 10h à 13h et de 14h à 17h

Les 7, 9 juillet

AUTO-PORTRAIT / AUTO-FICTION

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier avec une finalisation photographiée. Dans une boîte ouverte, chaque participant crée un décor et se met en scène en se représentant à l'aide d'un mannequin.

8 - 12 ans.

Le 8 juillet de 10h à 13h et de 14h à 17h

12 - 16 ans.

Le 10 juillet 10h à 13h et de 14h à 17h

ATELIER

ADOLESCENTS / ADULTES

Durée : 2 x 1h30. - sur réservation.

À LA MANIÈRE DE... BEETON

Visite de l'exposition, suivie d'activités en atelier. Comprendre et assimiler les méthodes de travail des artistes en les mettant en pratique en atelier.

Samedi 11 juillet de 10h30 à 13h30.

INFORMATIONS ET RÉSERVATIONS

Les mardis et mercredis de 9h30 à 18h

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

Tél. : 01 49 54 73 91/93

VISITES CONFÉRENCES (1h30)

Tarif plein : 6 / Tarif réduit*: 5 €

ATELIERS (1h30 ou 2h)

Tarif plein : 9 € / Tarif réduit : 7 €*
*Tarif réduit : Moins de 26 ans, Enseignants en activité, Documentaliste des établissements scolaires, animateurs des centres de loisirs de la Ville de Paris, Demandeurs d'emploi, Bénéficiaires des minima sociaux, Membre d'une société d'amis dans le musée concerné, Personnes handicapées et leur accompagnateur, séance d'activité en cycle, titulaire de la carte Paris-Musées.

CINÉMA LES 7 PARNASSIENS / MUSÉE BOURDELLE CYCLE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS LE PROLONGEMENT DE L'EXPOSITION

Jeudi 2 avril 20h00 -

CASANOVA de Federico Fellini

Jeudi 16 avril 20h00 -

FRANKENSTEIN de James Whale

VACANCES DE PÂQUES / SÉANCES POUR LES ENFANTS

Jeudi 23 avril 14h00 -

CHANTONS SOUS LA PLUIE de Stanley Donen

Jeudi 30 avril 14h00 -

LE MAGICIEN D'OZ de Victor Fleming

Mardi 5 mai 20h00 -

LE BAL DES VAMPIRES de Roman Polanski

Jeudi 21 mai 20h00 -

LA BELLE ET LA BÊTE de Jean Cocteau

Jeudi 28 mai 20h00 -

LA PIEL QUE HABITO de Pedro Almodovar

Jeudi 4 juin 20h00 -

METROPOLIS de Fritz Lang

Jeudi 11 juin 20h00 -

BLADE RUNNER de Ridley Scott (sous réserve)

Jeudi 2 juillet 20h00 -

EYES WIDE SHUT de Stanley Kubrick (sous réserve)

Jeudi 9 juillet 20h00 -

PINOCCHIO de Luigi Commencini

Entrée dans l'exposition au tarif réduit (6€) sur présentation d'un ticket d'entrée au cycle de cinéma les 7 Parnassiens/ Musée Bourdelle.

La présentation d'un billet d'entrée dans l'exposition donne droit au tarif réduit (7,20€) pour assister à la séance d'un des films du cycle.

Cinéma les Parnassiens

98 bd du Montparnasse

75014 Paris

www.parnassiens.com

7
PARNASSIENS
Cinéma Arts et Essais

LISTE DES VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE



1 - Romano Alberti, dit « Il Nero de Sansepolcro », vers 1521-1568
Saint enfant martyr, milieu du XVI^e siècle
Statue polychrome en stuc et papier mâché, bâtie autour d'une âme de bois
Courtesy of Patricia Wengraf Ltd, Londres



2 - Anonyme, France,
Etudes d'un mannequin en bois, profil gauche, de face, de dos, vers 1760
Plume et encre brune, lavis d'encre brune sur tracés à la pierre noire sur quatre feuilles de papier
© Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims



3 - Anonyme, Italie,
Mannequin néoclassique, vers 1810
Bois et articulations de métal, tête et corps peints à l'huile
Accademia Carrara, Bergame
© Comune di Bergamo - Accademia Carrara



4 - Anonyme, Allemagne,
Gliederpuppe, vers 1550
Statue en bois
© Collection privée, Londres



5 - Thomas Gainsborough
1727-1788
Henriette Lloyd et sa sœur Lucy, vers 1750
Huile sur toile
© Fitzwilliam Museum, Cambridge



6 - Anonyme, France
Mannequin, « Enfant n°98 », milieu du 19^e siècle,
Bois, métal, coton, rembourrage en crin de cheval et tête en papier mâché
© Hamilton Kerr Institute, Fitzwilliam Museum, Cambridge/photo : Chris Titmus



7 - José Maria Sert
1874-1945
Etude photographique pour L'Ascension, 1939-45
Epreuve gélatino-argentique
Collection privée, Courtesy Galerie Michèle Chomette, Paris © José Maria Sert. Tous droits réservés



8 - Eugène Feyen
L'atelier de Gustave Courbet à Ornans, 1864
© Institut Gustave Courbet, Ornans



9 - Heinrich von Rustige
1810-1869
Le paysan dans l'atelier, vers 1839
Huile sur toile
© Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal



10 - Marie-Amélie Cogniet
1798-1869
Intérieur d'atelier, 1831
Huile sur toile
Palais des Beaux-arts, Lille © RMN/Palais des Beaux-Arts de Lille



11 - Alan Beeton
1880-1942
Sans Titre, Reposing II, vers 1929
Huile sur toile,
Collection Particulière, Londres
© Beeton Family Estate



12 - Umbo
1902-1980
Träumende, 1928-9,
épreuve gélatino-argentique
© Gallery Kicken Berlin / Phyllis Umbehr / ADAGP, Paris 2015



13 - François Brunner
1849-1926
Homme en perruque et costume de cour XVIII^e siècle penché sur un mannequin de bois assis, vers 1890. Épreuve argentique
© RMN Dist/Musée d'Orsay, Paris



14 - Georges Moreau de Tours
1848-1901
Les Fascinés de la Charité, 1889
Huile sur toile
© Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims / Photo: C. Devleeschauwer



15 - Edward Linley Sambourne
1844-1910
Le mannequin dans l'atelier de l'artiste, 1896, cyanotype
© Leighton House, The Royal Borough of Chelsea and Kensington, Londres



16 - Thomas A. Edison
1847-1941
Poupée phonographe Edison, 1890-1900
© Collection particulière, Norvège



17 - Dr. Louis Auzoux
1797-1880
Modèle anatomique masculin
Fin du 19^e siècle.
Papier mâché, plâtre, armature en fer, peinture, vernis et métal.
© British Dental Association Museum, London



18 - Emile Jumeau
1843 - 1891/Maison Jumeau
Poupée, vers 1880
Bois peint, biscuit, émail, mohair
© Palais Galliera Musée de la Mode de la Ville de Paris/Roger Viollet



19 - Oskar Kokoschka
1886-1980
Autoportrait au chevalet, 1922
Huile sur toile
Léopold Collection II, Vienne
© Fondation Oskar Kokoschka / ADAGP, Paris 2015



20 - Hans Bellmer
1902-1975
La poupée enceinte, 1938
Tirage argentique colorié à l'aniline vers 1949
Courtesy Galerie 1900-2000, Paris
© ADAGP, Paris 2015



21 - Giorgio de Chirico
188-1978
Antigone consolatrice, 1973
Huile sur toile
© Musée d'art moderne de la Ville de Paris/Roger Viollet
© ADAGP, Paris 2015



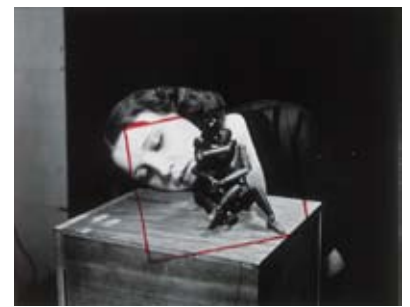
22 - Herbert List
1903-1975
Mannequin de couturière, Londres, 1936
Tirage argentique
© Musée d'Art moderne de la Ville de Paris/Roger Viollet
© M. Scheler- Herbert List Estate



23 - Pietro Annigoni
1910 - 1988
La soffitta del torero, 1950
Huile sur bois
Villa Bardini, Florence
© ADAGP, Paris 2015



24 - Denise Bellon
1902-1999
Salvador Dalí portant un mannequin d'artiste (le chauffeur du « Taxi pluvieux »), Exposition internationale du surréalisme, Paris 1938
Tirage argentique
© Les films de l'Equinoxe - Fonds photographique Denise Bellon, Paris



25- Man Ray
1890-1976
Lydia et les mannequins, 1932
Epreuve gélatino-argentique
© RMN Dist - Centre Georges Pompidou - Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris
© MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris 2015

CONDITIONS D'UTILISATION DES VISUELS PRESSE DE L'AGENCE PHOTOGRAPHIQUE ROGER-VIOLLET

Presse écrite et audiovisuelle: la reproduction de 3 photographies est autorisée sans facturation pour toute utilisation éditoriale portant sur l'exposition «Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche» dans la limite de sa durée (du 1er avril au 12 juillet 2015).

Internet : la reproduction en basse définition (72 dpi) jusqu'à 10 visuel est autorisée sans facturation pour toute utilisation éditoriale portant sur l'exposition, «Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche» dans la limite de sa durée (du 1er avril au 12 juillet 2015). L'archivage au-delà de trois mois des photographies ou leur réutilisation dans un autre cadre sont interdits. Mention obligatoire dans les légendes de l'auteur de l'œuvre photographiée, et des copyrights.

CONDITIONS D'UTILISATION DES VISUELS © ADAGP

« Tout ou partie des œuvres figurant dans ce dossier de presse sont protégées par le droit d'auteur. Les œuvres de l'ADAGP (www.adagp.fr) peuvent être publiées aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci
 - Pour les autres publications de presse :
 - Exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page;
 - Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/ représentation;
 - Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP ;
 - Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2015 sauf mention de copyright spécial pour les auteurs suivants :
 - Oskar Kokoschka : © Fondation Oskar Kokoschka / ADAGP, Paris, 2015
 - Man Ray : © MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris 2015
 - Umbo : © Gallery Kicken Berlin / Phyllis Umbehrr / ADAGP, Paris 2015
- et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre. »

Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1600 pixels (longueur et largeur cumulées).

LA RÉOUVERTURE DU MUSÉE BOURDELLE : LES TEMPS FORTS

UN MUSÉE RÉNOVÉ POUR TOUJOURS MIEUX ACCUEILLIR SON PUBLIC



Nouveau cheminement pavé vers le jardin intérieur, mars 2015
Copyrights G. Simier / Documentation du musée Bourdelle

Le musée Bourdelle rouvre ses portes après un an de chantier, de mars 2014 à février 2015, dont huit mois de fermeture au public.

Accessible à ses visiteurs à mobilité réduite, il s'est doté d'ascenseurs pour accéder à tous les espaces, et d'un cheminement permettant l'accès au cœur du musée : l'atelier de sculpture de Bourdelle et le jardin intérieur. Les voies charretières et les trottoirs refaits à l'ancienne rappellent ceux que Bourdelle connut en s'installant dans l'impasse du Maine en 1885.

Le pavillon sur rue qui logea dans les années 1900 le jeune Bourdelle et son épouse a été restauré et ravalé à la chaux ; il abrite maintenant les services de surveillance. La galerie sur jardin, débarrassée d'un bureau disgracieux, a retrouvé sa physionomie des années 1950, lorsque le musée venait d'ouvrir.

A la faveur d'une **mise aux normes des installations électriques**, le grand hall construit en 1961 pour exposer les plâtres monumentaux de Bourdelle **bénéficie désormais d'un éclairage spécifique conçu pour magnifier ces œuvres majeures**.

Répondant à la demande de nombreux visiteurs du musée, **un second atelier culturel est désormais ouvert, accessible depuis l'accueil, tout près des collections**. Les réservations se font dès maintenant, pour des ateliers de modelage ou de dessin ouverts à tous les âges, c'est l'occasion d'approfondir la découverte du musée et de prolonger la visite de l'exposition temporaire, seul, en famille ou entre amis.



Nouvel éclairage, Grand Hall, musée Bourdelle, mars 2015
Copyrights G. Simier / Documentation du musée Bourdelle

Enfin, on peut **redécouvrir l'atelier de peinture de Bourdelle** au sein des collections permanentes : il a été repensé et réaménagé au plus près des témoignages photographiques laissés par l'artiste.

Par petites touches, l'identité complexe du 18, rue Antoine-Bourdelle – ancien atelier de l'artiste, ancien lieu de vie de ses proches, devenu un musée en 1949, agrandi successivement en 1961, en 1992 – est peu à peu restituée, fidèle à l'esprit du lieu.

Maître d'ouvrage du chantier principal : Ville de Paris - SLA 15

Maître d'ouvrage des chantiers annexes : Paris Musées - Direction des services techniques et Direction des expositions et publications

Maître d'œuvre du chantier principal : DBLH architectes

REDÉCOUVRIR L'ATELIER DE PEINTURE DE BOURDELLE

UNE NOUVELLE SCÉNOGRAPHIE

Tout comme le premier atelier de sculpture de Bourdelle - désormais le cœur du musée -, l'atelier de peinture offre un témoignage irremplaçable sur le monde intérieur de l'artiste. Les recherches iconographiques menées dans le fonds de photographies anciennes du musée nous éclairent quant à la disposition initiale de l'atelier de peinture : au milieu du bric-à-brac du mobilier chiné chez les brocanteurs, Bourdelle exposait ses dernières créations - sculptées ou peintes - aux visiteurs et acheteurs potentiels. Elles partageaient les cimaises de l'atelier avec la collection personnelle de Bourdelle, peintures et terres cuites antiques dénichées chez les antiquaires.



Atelier de peinture d'Antoine Bourdelle.
Nouvelle scénographie, mars 2015
copyright Benoît Fougeirol



Antoine Bourdelle ?

Femme lisant dans l'atelier de peinture

Photo d'archive copyrights Musée Bourdelle - Roger-Viollet

C'est la charge poétique de ces reliques qu'il convenait de restituer au visiteur, invité à pénétrer dans l'intimité de l'atelier de peinture. Une campagne de réfection a donc été conduite durant l'année 2014. Les huit pièces du mobilier - le lit de repos où Bourdelle aimait à s'étendre, le secrétaire à abattant sur lequel il écrivait, le meuble à pastel... - ont été dépoussiérées en respectant la patine du temps. La collection de terres cuites antiques de Bourdelle a été étudiée et restaurée, elle est désormais présentée comme à l'origine, dans une ancienne armoire vitrée.

Les cimaises de l'atelier ont retrouvé la densité de leur accrochage. Les toiles que Bourdelle aimait - un dessus-de porte du XVIII^e siècle, un portrait de femme attribué à Hippolyte Flandrins, restaurées, font pendant aux huiles peintes par Bourdelle, immortalisant les proches, la famille, les deux femmes aimées... Les tentures murales déposées, les murs ont retrouvé leurs teintes sourdes. Les tissus d'ameublement ont été remplacés par un choix d'étoffes accordées aux teintes du fané. Les sources d'éclairage indirectes ont été privilégiées pour mieux recréer l'intimité des lieux. Les fenêtres donnent à nouveau sur les jardins.

Contrepoint essentiel à la géographie poétique du musée-atelier, la réfection de l'atelier de peinture renforce la cohérence du nouvel accrochage des collections permanentes. Elle s'inscrit dans la réflexion menée par le musée Bourdelle sur la vie et la pratique de l'atelier d'artiste - lieu d'enracinement, de transmission, de création « à demeure ».

Commissaires :

Amélie Simier, conservateur en chef du Patrimoine, directrice des musées Bourdelle et Zadkine
Jérôme Godeau, musée Bourdelle

PARIS MUSÉES LE RÉSEAU DES MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS

Réunis au sein de l'établissement public Paris Musées, les quatorze musées de la Ville de Paris rassemblent des collections exceptionnelles par leur diversité et leur qualité : beaux-arts, art moderne, arts décoratifs, arts de l'Asie, histoire, littérature, archéologie, mode... les domaines sont nombreux et reflètent la diversité culturelle de la capitale et la richesse de son histoire.

Geste fort d'ouverture et de partage de ce formidable patrimoine, la gratuité de l'accès aux collections permanentes a été instaurée dès 2001*. Elle se complète aujourd'hui d'une politique d'accueil renouvelée, d'une tarification adaptée pour les expositions temporaires, et d'une attention particulière aux publics éloignés de l'offre culturelle. Les collections permanentes et expositions temporaires accueillent ainsi une programmation variée d'activités culturelles.

Par ailleurs, le développement de la fréquentation s'est accompagné d'une politique de diversification des publics. Paris Musées, en partenariat avec les acteurs sociaux franciliens, consolide et développe ses actions à destination des publics peu familiers des musées. Plus de 8 000 personnes ont bénéficié en 2014 de ces actions au sein des musées de la Ville de Paris.

L'ouverture se prolonge sur le web avec un site internet qui permet d'accéder à l'agenda complet des activités des musées, de découvrir les collections et de préparer sa visite.

www.parismusees.paris.fr

Les chiffres de fréquentation confirment le succès des musées :

Fréquentation : 3.379.384 visiteurs en 2014 soit +11% par rapport à 2013

Expositions temporaires : 1.858.747 visiteurs dont près d'un million au Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (+90% par rapport à 2013)

Collections permanentes : 1.520.637 visiteurs

*Sauf exception pour les établissements présentant des expositions temporaires payantes dans le circuit des collections permanentes (Crypte archéologique du Parvis de Notre-Dame, Catacombes). Les collections du Palais Galliera ne sont présentées qu'à l'occasion des expositions temporaires.

LA CARTE PARIS MUSÉES LES EXPOSITIONS EN TOUTE LIBERTÉ !

Paris Musées propose une carte, qui permet de bénéficier d'un accès illimité et coupe-file aux expositions temporaires présentées dans les musées de la Ville de Paris ainsi qu'à des tarifs privilégiés sur les activités, de profiter de réductions dans les librairies-boutiques et dans les cafés-restaurants, et de recevoir en priorité toute l'actualité des musées. En 2014, la carte a déjà recueilli 9.000 adhérents. Toutes les informations sont disponibles aux caisses des musées ou via le site : **www.parismusees.paris.fr**

INFORMATIONS PRATIQUES

MANNEQUIN D'ARTISTE, MANNEQUIN FÉTICHE

Du 1er AVRIL AU 12 JUILLET 2015

UNE EXPOSITION DU MUSÉE BOURDELLE / ÉTABLISSEMENT PUBLIC PARIS MUSÉES

Commissaires

Jane Munro,

conservateur des peintures et des dessins au Fitzwilliam Museum de Cambridge,
commissaire invitée

Amélie Simier,

conservateur en chef du Patrimoine,
directrice des musées Bourdelle et Zadkine

Jérôme Godeau,

musée Bourdelle

Assistés de Marie - Claude Pouvesle

Exposition ouverte du 1er avril au 12 juillet 2015

du mardi au dimanche de 10 h à 18 h

Fermeture le lundi et les jours fériés

Musée Bourdelle

18, rue Antoine-Bourdelle, 75015 Paris

Standard : 01 49 54 73 73

www.bourdelle.paris.fr

Tarifs exposition : 9 € T.P. ; 6 € T.R.

Accès

Métro : Montparnasse - Bienvenüe / Falguière

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

CONTACTS

Communication

Fasia Ouaguenouni

Mail : fasia.ouaguenouni@paris.fr

Tél. : 01 55 42 77 27

Presse

Pierre Laporte Communication

Tél. : 01 45 23 14 14 / info@pierre-laporte.com

Pierre Laporte pierre@pierre-laporte.com

Myrtille Nury-Torras myrtille@pierre-laporte.com



The
Fitzwilliam
Museum
CAMBRIDGE

