

Parcours de visite en autonomie

Qui est qui ?

Enquête sur les portraits sculptés

Cycle 3

Sommaire



Page 2	Principe et déroulement de la visite
Page 3	Définitions et techniques
Page 9.....	<i>Voltaire assis</i>
Page 10	<i>Benjamin Franklin</i>
Page 11	<i>Molière</i>
Page 12.....	<i>Augustin Pajou</i>
Page 13.....	<i>François Xavier Fabre</i>
Page 14.....	Repérage
Page 18	Questionnaire à dupliquer pour les enfants
Page 19.....	Corrections du questionnaire

Principe de la visite

L'objectif de la visite est de faire découvrir aux enfants quelques portraits sculptés du musée Fabre.

Tous les portraits sélectionnés ont pour modèle des personnages célèbres. L'objectif est d'attirer l'attention sur la diversité des matières et des techniques.

A l'aide d'un questionnaire (page 18), les enfants auront dans un premier temps, à découvrir librement ces œuvres. L'enseignant pourra ensuite commenter ces œuvres avec les élèves en s'aidant des informations proposées des pages 3 à 13.

Déroulement de la visite

Etape 1

Repérage : salle 22 (cf. page 14 en annexe)

Matériel : questionnaires, crayons à papier (attention, les stylos bille et stylo à plume sont interdits), supports.

Introduction à la visite

Avant de commencer la visite, il est nécessaire de faire un rappel des consignes de sécurité. Pour cela, asseoir les enfants dans les salles et rappeler qu'ils sont dans un musée. Il est interdit de courir, toucher les œuvres, crier par respect pour les autres visiteurs.

Les enfants sont sous la responsabilité des enseignants, parents et accompagnateurs. L'équipe de surveillance est là pour faire respecter les consignes et pour accompagner le visiteur dans sa visite.

Consigne : les enfants doivent, seuls ou en groupe de trois maximum, répondre au questionnaire. Ils doivent trouver les bustes et les observer.

Ce temps d'observation peut durer au maximum vingt minutes. Les enfants sont libres, mais sous la surveillance des parents et de l'enseignant.

Etape 2

Repérage : salle 22 (cf. page 14 en annexe).

Consigne : Une fois que tous les enfants ont répondu au questionnaire, la deuxième phase de la visite peut commencer.

Cette fois, la visite se fait en groupe conduite par l'enseignant. Le but est d'aller devant chaque œuvre et de prendre un temps pour vérifier le questionnaire puis de parler des observations que les enfants ont pu faire.

Est-ce que le buste est entier ou non ?

En quelle matière est-il fait ?

Qui est l'homme et quelle a été sa fonction ? Quels accessoires peuvent nous donner des indices ?

Etape 3 (facultative en fonction du temps)

Dans les pages ci-après, d'autres portraits sculptés du musée sont cités. La troisième étape de la visite peut s'articuler autour de ces œuvres avec la même démarche que pour les étapes précédentes.



Définitions

1/ Le portrait sculpté

Il existe plusieurs catégories de portrait sculpté.

Le plus fréquent est le buste mais il en existe aussi d'autres :

- *en pied*,
- *à l'italienne*, c'est-à-dire coupé horizontalement à la naissance des bras,
- *en Hermès ou à l'antique* : coupé aux épaules et engagé dans un bloc cubique faisant corps avec lui
- *à mi-corps*, avec ou sans les bras
- *avec les épaules*.

2/ Les utilisations

Les utilisations que l'on peut faire du portrait en buste sont multiples, ce qui explique en grande partie l'engouement dont il a fait l'objet. Si son usage traditionnel le destinait tout naturellement aux tombeaux et à l'architecture (sur les façades des palais et des édifices publics), il fut aussi largement utilisé dans les parcs et jardins mis à l'honneur sous Louis XIV. Enfin, les nobles de la Cour et les bourgeois fortunés en firent un élément privilégié de décoration intérieure pour leurs demeures.

A noter : dans les niches de la façade du musée Fabre (rue Montpelliéret), on peut découvrir des sculptures en pieds des célèbres peintres montpelliérains...

3/ Les dimensions

Les dimensions du portrait en buste variaient sensiblement selon le lieu auquel il était destiné. On le disait *colossal* s'il était plus grand que son modèle, *nature* s'il le reproduisait à l'identique, ou même *demi-nature*, *petite nature* s'il était de dimensions réduites. Les très petits formats eurent beaucoup de succès pour l'ornement des maisons bourgeoises.

4/ Les techniques de la sculpture

modelage, moulage, taille, fonte

Les origines de la sculpture se confondent avec l'apparition du sacré. Plus que le peintre, qui fait illusion avec ses couleurs et ses lignes, le sculpteur crée une œuvre qui approche de la vie : il se mesure avec Dieu. Le thème est évoqué dans Pygmalion illustré par **Jean Raoux**, *musée Fabre, salle du trésor*). La Bible rapporte, que Dieu lui-même, forme l'homme en modelant du limon, accomplissant le geste premier du sculpteur.

Les informations techniques ci-après sont tirées de l'ouvrage de Marie-Thérèse BAUDRY, *Principes d'analyse scientifique, Sculpture, méthode et vocabulaire*. Chaque extrait tiré de cet ouvrage est accompagné du numéro de la page.

La genèse d'une œuvre sculptée (p.16)

Depuis l'époque classique, le processus d'élaboration d'une œuvre sculptée achevée s'effectue en principe selon deux phases distinctes :

- un travail préparatoire de conception et de recherche qui aboutit à la création d'un *modèle original*,
- et un travail d'exécution qui consiste à façonner ou faire façonner par des exécutants (praticiens, fondeurs) l'œuvre achevée à partir du modèle original.



Anonyme,
2^e quart du 17^e siècle, *l'étude de dessin*,
Huile sur toile



Jean-Antoine HOUDON
1781, *Etude pour la Frileuse*,
Terre cuite

Avant d'exécuter un modèle (ou une maquette en terre), le sculpteur le préfigure généralement par des dessins : pour faire en marbre ou en pierre une statue, l'artiste commence par jeter sa pensée sur le papier.

Remarque : « **Bourdelle** répète à ses élèves qu'une sculpture se prépare en dessinant, qu'elle se construit peu à peu, de croquis en croquis, à la force du crayon » (in M. Sellier, *Bourdelle*).

Le plus souvent après avoir jeté sa pensée sur le papier, le sculpteur façonne une esquisse en terre. Cette esquisse lui permet de juger l'effet général de la composition et de l'envisager sous tous ses aspects qu'il s'agisse d'une ronde-bosse ou d'un bas-relief. Cette première œuvre sculptée peut être considérée comme une œuvre *préparatoire originale* (pp.16-19).

Remarque : Dans certains cas, l'esquisse sculptée est élaborée directement d'après nature ou d'invention, sans le secours d'un dessin préalable, les sculpteurs pouvant suivre diverses démarches.

La dernière étape du travail préparatoire et de conception consiste à façonner dans un matériau plastique (modèle en cire, en terre, en plâtre modelé, etc.) un *modèle définitif*. Les modèles définitifs modelés ont un format étudié en fonction des techniques adoptées pour exécution de l'œuvre définitive. Ils ont des dimensions équivalentes à celles des œuvres définitives, si celles-ci doivent être coulées en plâtre ou en métal. Ils sont à plus petite échelle si l'œuvre définitive doit être sculptée par la taille directe.

Seule la technique de la taille avec mise-aux-points exige le façonnage successif de deux catégories de modèles : un premier modèle en terre ou en cire dont les dimensions doivent être identiques à celles de l'œuvre achevée (taille avec machine à mettre-aux-points) ou inférieures (taille aux trois compas), puis un modèle en plâtre, modelé ou moulé, reproduisant le premier modèle en terre, trop fragile pour résister à une mise-aux-points (ce modèle en plâtre est en général une épreuve originale) (pp.19-20).

Remarque : a noter l'invention des procédés de réduction mécanique des sculptures par **Achille COLLAS** au XIXe siècle qui a favorisé l'épanouissement de l'édition des sculpture en bronze (cf. Annexes, Barye). **Le pantographe des sculpteurs** qui permet les réductions mécaniques (p.81)

Le modelage (pp.55-99)

Le modelage à la main libre est la technique la plus primitive et la plus directe de mise en forme des solides plastiques (terre, plâtre, cire, etc.). Dans un grand nombre de cas, il a permis au sculpteur de préciser sa pensée en façonnant des matières sur lesquelles la main a prise directe, mais qui présentent l'inconvénient d'être dépourvues de solidité. Il a servi dans la majorité des cas à façonner des œuvres, ayant un caractère préparatoire et transitoire, destinées à être reproduites ou traduites dans d'autres matériaux (bronze, marbre, etc.). Il est donc à la sculpture ce que le dessin est à la peinture (pp.55-56).

Remarque : la technique du modelage vient sans doute avant toutes les autres, façonner la terre, lui donner vie, renvoie directement au mythe de la Création.

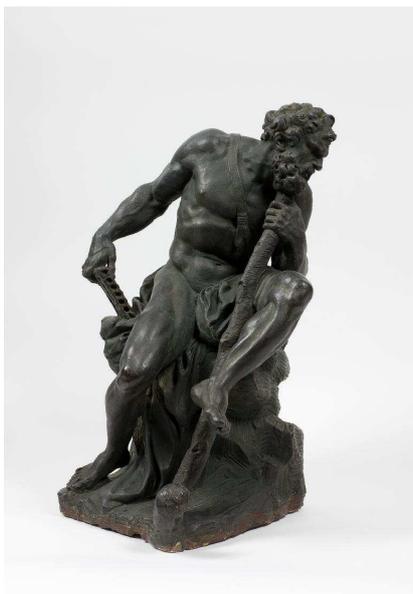
A partir de la Renaissance, le modelage s'est vu attribuer un caractère privilégié, dans la mesure où l'essentiel du travail du sculpteur, dès cette époque, a davantage résidé dans la conception et le façonnage des modèles que dans l'exécution des œuvres définitives, celle-ci a été laissée le plus souvent aux mains des mouleurs, fondeurs et des praticiens (p.56).

Remarque : **Canova** appelait le travail de l'argile « Fare invenzioni » (faire des inventions).

Rodin, lui, est modelleur. Des quelque deux cents œuvres qui sortiront des ateliers de Rodin de son vivant, aucune ne sera taillée par lui (in Sellier, supra.)



Augustin PAJOU,
1786
La Marine : Colbert et Duquesne, étude pour un ensemble pour la place du Peyrou
Terre cuite



Corneille VAN CLEVE,
1680-81
Polyphème
Terre cuite patinée



Louis Ernest BARRIAS,
1883
Mozart enfant
Plâtre

Wolfgang Amadeus ; Salzbourg, 1756 – Vienne, 1791.
Plâtre issu d'un **moulage à bon creux à pièces** : les traces de coutures mal arasées sont visibles sur l'ensemble de la sculpture.

Les élèves peuvent découvrir l'œuvre sous des angles inattendus, en montant l'escalier, ce qui permet de d'aborder la question de la troisième dimension d'une manière originale.

La sculpture se situe après la galerie Injalbert n°36.

Dans la technique du modelage interviennent deux procédés fondamentaux :

- le procédé de modelage par adjonction et accumulation de portions de matériau. Le travail s'effectue de l'intérieur vers l'extérieur.
- le procédé de modelage par suppression de substance dans une masse compacte de matériau plastique. Ce procédé exige que les formes et les volumes soient dégagés d'une masse plastique initiale à l'aide de différents instruments coupants.

Le modelage par adjonction se rencontre fréquemment en Europe à partir de la Renaissance. Par contre, le procédé par suppression de substance dans une masse malléable est beaucoup moins répandu (p.59).

Le modelage d'une ronde-bosse par adjonction de boulettes (écrasées) ou de colombins se pratique, selon les cas, avec ou sans armature. Les rondes-bosses de grand format qui doivent servir de modèle définitif et ne sont pas soumises à la cuisson, se façonnent presque toujours à partir d'une armature (p.65).

Les rondes-bosses en argiles destinées à être cuites sont presque toujours évidées et ne renferme pas d'armature qui ferait fendre et se crevasser la terre. Cet évidement, indispensable pour faciliter le séchage et éviter les risques d'éclatement au moment de la cuisson, s'opère après l'achèvement de l'œuvre (p.67-71).

Le modelage des rondes-bosses en plâtre par adjonction de matière, plus délicat que le modelage de l'argile et moins courant, s'opère en tassant autour d'une armature des couches successives de plâtre (méthode courante du XVIe au XVIIe siècle. Depuis le XXe siècle, des procédés nouveaux ont été utilisés pour alléger les sculptures en plâtre modelé. Les sculpteurs se servent en particulier de grillages à larges mailles pour élaborer des formes creuses. Ces formes, entourées de filasse et d'étoffe, constituent le support des différentes couches de plâtre appliquées à l'aide de spatules ou à la main. Le grillage est parfois remplacé par des sortes de charpentes intérieures en métal, en bois, sur lesquelles du plâtre liquide est directement projeté (procédé employé par **Germaine Richier** et Giacometti) (p.72).

Les outils (la *main* est par excellence l'outil du modelage ; la *mirette* : pour ôter les épaisseurs d'argile, en procédant par raclage ; l'*ébauchoir* : pour inciser plus ou moins profondément la terre ou modifier le volume ; la *spatule*). La plupart des sculpteurs modelent la terre à la main, **Bourdelle**, lui, préfère utiliser des outils, qu'il a parfois fabriqué lui-même.

Le moulage (pp.101-143)

La technique du moulage, qui consiste à reproduire à l'aide d'un moule des formes en ronde-bosse ou en relief, joue un rôle important en sculpture. Elle permet au sculpteur, dans une phase intermédiaire de son travail, de tirer une ou plusieurs œuvres à l'exacte imitation d'un modelage exécuté dans un matériau fragile et au mouleur de multiplier les reproductions de certaines sculptures célèbres, afin d'un assurer une diffusion commercialisée (épreuves d'édition) (p.103).

L'importance et l'intérêt accordés à un moulage reposent sur deux critères fondamentaux :

- le procédé de moulage utilisé : **moulage à creux-perdu** ou **moulage à bon-creux**

- la nature du modèle reproduit (*modèle original*, œuvre définitive, moulage)

Une classification divise les œuvres moulées en deux groupes principaux : les moulages uniques provenant de moules détruits, dits à creux-perdu, et les moulages de série ou d'édition provenant de moules réutilisables, dits à bon-creux (p.103).

La réalisation d'un **moule à creux-perdu** en plâtre (le moule est généralement une coquille en deux morceaux) entraîne la détérioration partielle ou totale du modèle original en terre, ou en cire. Le modèle original a donc essentiellement pour fonction de permettre le tirage d'une *épreuve originale unique* (p.106).

Les moules à creux-perdu *estampés* permettent de prendre l'empreinte par *estampage* d'une sculpture en matériau dur, en employant de l'argile molle. Dans un moule estampé



Auguste PREAULT

1873
Jacques Cœur
 Plâtre

Courant Romantique. Jacques Cœur fut l'argentier du roi Charles VII ; Bourges, v. 1395 – Chio, 1456.

Description du personnage et son histoire. Sa taille monumentale doit permettre aux élèves de deviner la destination de l'œuvre. Faire un rapprochement avec le bronze situé aux halles Jacques Cœur à Montpellier.

Œuvre permet d'aborder la **technique du moulage**. Elle est un exemple de modèle en plâtre nécessaire à la réalisation du marbre. Les élèves pourront observer la mise aux points. Certaines lignes de coutures sont encore visibles sur le plâtre. La sculpture a été moulée en trois parties au moins pour le corps, plus les parties moulées à part et rapportées (les pointes de l'ancre).

Portrait monumental (comme le *Voltaire assis*).
 Attributs du personnage : symboles de sa richesse, sa puissance, vêtements du Moyen Age.
 La sculpture se situe au premier étage salle Préault n°30.

en terre, on peut couler du plâtre. Chaque épreuve d'estampage est unique puisque le moule est détruit pour en permettre l'extraction, mais ce n'est pas une épreuve originale, le modèle dont elle provient n'étant pas détruit au moment de la confection du moule (p.112, p.136).

Dans le cas du **moule à bon-creux**, le moule est fractionné selon la complexité du modèle en plusieurs morceaux qui s'assemblent entre eux. Avant exécuter un moule à bon-creux à pièces, le mouleur examine le modèle dont il doit prendre l'empreinte pour déterminer l'emplacement, la forme et le nombre de pièces nécessaires (certaines statues au drapé compliqué exigent la confection de près de 1200 pièces). Pour faciliter l'opération du moulage à bon-creux à pièces on est souvent obligé de découper le modèle en terre (p.115).

Le moulage, en plâtre ou en terre, garde trace des coutures correspondant à la jonction des éléments du moule. On le « répare » en effaçant ces traces.

A noter qu'une épreuve d'estampage, tirée d'un moule estampé comprenant plusieurs pièces perdues, est toujours recouverte d'un réseau (assez lâche) de coutures après démoulage (réseau qui diffère du réseau de coutures laissé par les pièces d'un moule à bon-creux – il ne peut être identifié que par des spécialistes). Sur les épreuves d'estampage, il est également possible de relever des traces d'outils utilisés (sur le modèle).

Sans l'aide d'informations bibliographiques et historiques il est difficile de classer un moulage dans une catégorie déterminée : *épreuve originale* (unique), sachant que les épreuves originales peuvent servir à leur tour de modèle et être traduites dans un matériau dur (marbre, bronze) ; *épreuve d'estampage* ; *épreuves de série* (p.134).

Remarque : le façonnage des *épreuves de série* en terre à l'aide d'un moule à bon-creux (en argile cuite) s'effectue par **pressage** (p.127). Exemple : **Houdon, Buste de Washington**, épreuve en terre façonnée par pressage dans un moule à bon-creux. Traces de coutures sur le menton, le nez et le front (p.139).

Dans la technique du modelage, le pressage est l'opération qui consiste à presser la pâte plastique (cire, terre) à l'intérieur d'un moule pour qu'elle en épouse les formes (p.558).

Les outils utilisés pour le moulage sont les mêmes que dans la technique du modelage : *ébauchoir, spatules, ripe et gradine, couteaux*.

La technique de la taille (pp.145-225)

La technique de la taille, qui consiste à supprimer de la substance dans un bloc de matière, peut être pratiquée selon deux procédés : la **taille directe** et la **taille avec mise-aux-points**. Plus contraignante que le modelage, cette technique exige du sculpteur une grande énergie pour «aller chercher la forme dans le bloc ». Elle réclame une méthode rigoureuse et de grandes précautions, toute erreur ayant un caractère irrémédiable, contrairement à la technique du modelage. Enfin, la technique de la taille, et en particulier la taille directe, requiert une extrême patience : l'exécution en taille directe d'une statue de marbre demandait à Michel-Ange « pas moins de six mois d'un travail assidu... » à cause des difficultés dues à la nature du matériau et à la multiplicité des points de vue (cette impossibilité de repentir explique en partie les tourments d'un Michel-Ange pratiquant la taille directe, c'est-à-dire une lutte implacable contre la matière). Aussi les sculpteurs, dès la Renaissance, ont-ils préféré recourir au procédé de la taille avec mise-aux-points qui leur permettait de se faire aider par des « metteurs-aux-points » et « praticiens » ou même d'abandonner à ceux-ci la totalité des opérations de façonnage (p.147).

Face au bloc de marbre, ou de pierre, le sculpteur procède par étape: *épannelage, dégrossissage, finition* (pp.581-582).

La taille directe est un procédé de taille pratiqué par l'artiste lui-même, soit directement d'après nature, soit en servant à titre de référence de schémas dessinés, d'esquisses



Antonio CANOVA,
1811,
Une Muse
Marbre.

L'œuvre est à rapprocher du *Portrait de Canova* par Fabre, grâce auquel on peut illustrer la technique de la **taille du marbre directe** avec les outils que l'on observe, gradine et marteau.

Cette sculpture permet de définir le buste à l'antique, « buste sans bras ». Les yeux sont dits à l'antique, ils ne sont pas du tout creusés. Son visage est un masque pur, sans expression, forme d'idéalisation. La Muse permet également de revenir sur l'origine du mot Musée. La muse est une des neuf déesses qui présidaient aux arts libéraux. Canova est un artiste néoclassique contemporain de François-Xavier Fabre. La sculpture se situe salle Fabre n°27.

modelées, de gabarits ou de modèles définitifs (p.148-149).

Remarque : la taille directe qui avait pratiquement disparu à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe siècle, a connu un renouveau au XXe s. pour l'exécution des sculptures non figuratives et accorde au sculpteur une grande liberté d'invention et d'action.

La taille avec mise-aux-points est un procédé qui exige le recours à un modèle définitif résistant et ayant tout le fini souhaité, pour ne donner lieu à aucune interprétation de la part du praticien qui se borne à le reproduire mécaniquement. Ce modèle est généralement un moulage en plâtre (*épreuve originale*) reproduisant un modèle préparatoire plus fragile, en terre ou en cire. A partir du XVIIe siècle, le travail des sculpteurs a surtout consisté à concevoir et élaborer les modèles destinés à la taille avec mise-aux-points (p.150). Sur le modèle sont prises des mesures : réseau de points de repère qui sont reportés sur le bloc à tailler. Ces points de repère indiquent l'épaisseur de matière à supprimer au fur et à mesure du travail. La densité des points augmente au fur et à mesure.

Le report des points de repère peut s'effectuer à l'aide de divers instruments. Les méthodes de mise-aux-points pour reproduire un modèle sont :

- **La mise-aux-points sous châssis avec fil à plomb**, couramment pratiquée au XVIIe et au XVIIIe siècle pour l'ébauche des rondes-bosses (p.176).

- **La mise-aux-points par la méthode des trois compas** (deux de ces compas sont à branches droites ou légèrement courbes et le troisième, appelé *compas d'épaisseur*, est à branches courbes). Pour un buste, la mise en place de deux ou trois cents points de repère est nécessaire, représente 2 ou 3 mois de travail (pp.171-174).

- **La mise-aux-points à la machine** : plus rapide et plus fidèle que toutes les autres méthodes de mise-aux-points, cette technique est inventée au début du XIXe siècle, elle est composée de trois pointes mobiles et d'un bras articulé susceptible de prendre toutes les positions (pp.178-183).

Les outils : *la pointe*, pour ébaucher; *ciseaux*; *le trépan*, pour creuser; *la boucharde*, pour écraser les saillies; *la gradine* donne des stries régulières; *les râpes* et *les abrasifs* pour la finition c'est-à-dire obtenir des surfaces lisses (pp.194-207)

La technique de la fonte (pp.237-330)

La technique de la fonte est considérée comme une des plus anciennes techniques de la sculpture (apparue vers la deuxième moitié du IIIe millénaire av. J.-C.). Jusqu'au XIXe siècle, les différentes opérations ont été pratiquées soit par les sculpteurs eux-mêmes, soit, le plus souvent, par des ouvriers spécialisés placés sous leur contrôle (mouleur, fondeur, réparateur, ciseleur, monteur, etc.) (p.239). Au sortir du moule – quel que soit le procédé employé – les œuvres fondues ne sont pas totalement achevées, elles doivent être réparées et retravaillées : *réparateur*, *ciselure*, *polissage*, *patine* (pp.286-296).

Il existe deux principaux procédés de fonte : la *fonte à cire-perdue* et la *fonte au sable*.

Bien qu'ils connaissent une faveur égale, des raisons pratiques conduisent les sculpteurs à privilégier :

- **Le procédé de la fonte au sable** pour couler un nombre relativement élevé d'exemplaires (exemplaires de série, d'édition) reproduisant des modèles de formes simples ou complexes, de petites et moyennes dimensions ;

- **Le procédé de la fonte à cire-perdue, sans destruction du modèle**, pour couler un nombre limité d'exemplaires reproduisant des modèles de formes complexes de petites et grandes dimensions (le procédé de la fonte à cire-perdue convient particulièrement bien à la réalisation des œuvres monumentales 'statue équestre) fondues en un seul jet.

- **Le procédé de la fonte à cire-perdue avec destruction du modèle original**, pour couler un exemplaire original unique (p.240)

Remarque : «cire-perdue» ne signifie pas nécessairement œuvre unique. Dans la



Antoine BOURDELLE,

XXe siècle
Tête d'Apollon
Bronze

Apollon dieu grec, personnification du soleil.
Permet de distinguer une tête et un buste.
Technique du bronze, tout en observant les traces des doigts du sculpteur au moment du modelage.
La structure de la tête (ossature) permet de sentir la force et l'énergie qui se dégage du personnage : Bourdelle saisit l'expression du visage en accentuant les lignes (ailes du nez, arcades sourcilières).

Il n'y a plus de socle, le sculpteur se concentre sur l'expression du visage : sans artifice, ni attributs.

Apollon de Bourdelle est « *un dieu grec au-delà des passions humaines. Il ne connaît ni l'envie, ni la peur, ni la douleur. Il a une force, une beauté qui viennent de l'intérieur. Comme les sculpteurs de la Grèce ancienne, Bourdelle veut faire une œuvre d'éternité* » in M. Sellier, *Bourdelle*, s.p.

« *Bourdelle aime sculpter des portraits. Au-delà de la ressemblance, il cherche le visage caché, le vrai, celui qu'on ne voit pas. Il observe, il analyse, il simplifie* » *ibid.*

La sculpture se situe salle Richier n° 45.

plupart des cas on « estampe » dans un moule à bon-creux une ou plusieurs cires (épreuves en cire). Puis on les fait retoucher par un ouvrier habile. Cette fonte, dite à cire-perdue, perd alors son caractère original.

Dans le groupe des exemplaires non originaux, très vaste puisqu'il inclut des œuvres fondues à cire-perdue et toutes les œuvres fondues au sable ou à l'aide de moules réutilisables, il est possible de distinguer deux catégories d'œuvres :

- *Les exemplaires authentiques* : unique, de série (tirage limité) ou d'édition (à des fins de commercialisation par un éditeur) reproduisant un modèle conservé (p.545) ;
- *Les exemplaires reproduisant des œuvres définitives.*

La fonte à cire-perdue : procédé qui tient son nom d'une opération particulière au cours de laquelle la cire dont est fait le modèle, ou une épreuve reproduisant ce modèle, enfermé dans un moule réfractaire monobloc en potée est détruite par réchauffement à 100°C pour permettre à un métal ou à un alliage liquide de prendre sa place. Dans ce procédé, le moule de potée est brisé au moment de l'extraction de l'exemplaire en métal fondu (p.248-273 « *Du plâtre...au bronze* »).

(p.275 : Antoine **Bourdelle**, *Main d'Adam*, étapes de la fonte en cire avec noyau)

La fonte au sable : les modèles destinés à la fonte au sable sont toujours dans un matériau dur (plâtre) pour pouvoir être imprimés dans le sable, en totalité ou en parties (la cire ne peut convenir à la fabrication d'un modèle pour la fonte au sable). Le *chef-modèle*, modèle en bronze, très résistants, permet d'effectuer un grand nombre de moules, notamment pour effectuer des tirages d'édition.

Déroulement des opérations du procédé de fonte au sable : exécution d'un modèle en matériau dur, empreinte prise sur ce modèle dans un moule en sable argileux, fabrication d'un noyau, maintien du noyau en équilibre à l'aide d'étais, coulée du métal.

Le procédé de fonte au sable est connu depuis l'Antiquité (notamment les Romains), il est économique et rend possible la coulée de plusieurs exemplaires. La fabrication de plusieurs exemplaires à partir du même modèle (p.280) exige la confection successive d'un nombre équivalent de moules en sable (pp.274-282).



Jean-Antoine Houdon

Vers 1780-1790

Voltaire assis

Le *Voltaire assis* compte incontestablement parmi les plus belles réussites de Houdon portraitiste des hommes illustres de son temps. Le sculpteur profita du retour triomphal à Paris du « patriarche de Ferney », en février 1778, pour le faire poser et exécuter des moulages sur nature. Il diffusa largement l'effigie du philosophe à travers des bustes montrant le philosophe en costume à la française puis reçut commande de Mme Denis, nièce de Voltaire, d'une statue en marbre pour l'Académie Française. Au Salon de 1779, Houdon exposa sa composition sous la forme d'une statuette en bronze doré (Amsterdam, Rijksmuseum), qui fut envoyée à Catherine II de Russie. Houdon exécuta un grand modèle en plâtre achevé en février 1780 qui servit pour la réalisation d'un premier marbre, offert en septembre 1780 à la Comédie Française et présenté au Salon de 1781, et d'un second, signé et daté 1781, pour Catherine de Russie (Saint Petersburg, Musée de l'Ermitage). Houdon se démarque de Pigalle et de son *Voltaire nu* (1776, Louvre) plutôt ironiquement accueilli, en présentant son modèle assis dans un fauteuil, drapé dans une ample robe de chambre qui recouvre le pied droit. La main droite est solennellement posée sur l'accoudoir du fauteuil. Mais c'est le visage qui capte avant tout l'attention : les cheveux sont désormais clairsemés et le bandeau de la glorification antique bien mis en évidence ; malgré la maigreur du visage aux lèvres minces que crispe un imperceptible sourire, le regard pétille de malice et d'intelligence. Houdon était parvenu à une synthèse réussie de naturel, de vérité (robe de chambre, instantané de l'expression du visage) et de grandeur solennelle (dépouillement, amples plis d'une toge romaine, robuste fauteuil à l'antique...). La version du musée Fabre a été réalisée par Houdon à une date indéterminée durant la décennie 1780. Il s'agit vraisemblablement de l'exemplaire de la vente de l'atelier du sculpteur le 8 octobre 1795, acheté par Abraham Fontanel, membre fondateur de Société des Arts de Montpellier en 1779, qui sut reconnaître très tôt le génie de Houdon. *Le Voltaire assis*, est une épreuve en terre, creuse, réalisée par estampage dans un moule à bon creux et retouchée par l'artiste. Le fauteuil dont il manque la partie supérieure est en plâtre blanc, recouvert d'un enduit teinté. Il diffère notablement du modèle en plâtre et des marbres. Seule la figure de Voltaire plus menue que celle des marbres, est en terre, d'une couleur rose-brun bien mise en évidence par la restauration récente. En diffusant largement un grand nombre de répliques dans des matériaux les plus divers, l'atelier de Houdon répondait à la double exigence de la promotion de l'œuvre du maître et de sa commercialisation. En tout cas la présence précoce à Montpellier de ce superbe groupe sculpté fit beaucoup pour la renommée du sculpteur, de son vivant même, hors des frontières de la capitale.

MH

Extrait tiré du Guide des Collections du musée Fabre

Benjamin Franklin (17 janvier 1706 à Boston - 17 avril 1790 à Philadelphie) est l'une des plus illustres figures de l'histoire américaine, à la fois écrivain, physicien et diplomate. Attaché à la liberté, homme des lumières complet, franc-maçon de la tradition britannique, précurseur des « encyclopédistes » et inventeur, il démontre la nature électrique de la foudre. Administrateur, philanthrope et élu de Philadelphie, il représente les colons de Pennsylvanie à Londres. Co-rédacteur et signataire de la *Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique* de 1776, il est l'un des « pères fondateurs des États-Unis », dont il devint le premier ambassadeur en France.

Dernier né d'une fratrie de dix-sept enfants (au sein d'une famille modeste, puritaine et conformiste, vivant de la fabrication de chandelles et de savons), il est le fils d'un immigré anglais. À côté de ses activités d'imprimeur, d'homme politique et de diplomate, Benjamin Franklin conduit un grand nombre d'activités scientifiques qui participèrent à sa renommée en Europe. Il est particulièrement célèbre pour ses travaux dans le domaine de l'électricité, notamment ses expériences sur la foudre. Afin de prouver à ses contradicteurs de la *Royal Society* que les éclairs étaient de nature électrique, il propose de faire voler pendant un orage un cerf-volant relié à une clef métallique. Rédigée à titre de semi-moquerie, l'expérience présente d'évidents risques d'être fatale à l'expérimentateur. Ces recherches conduisent à l'invention du paratonnerre, dont les premiers exemplaires sont installés sur sa maison, sur l'Independence Hall ainsi que sur l'académie de Philadelphie. Aux recherches sur la nature de l'électricité, on doit par exemple des termes aussi courants que « batterie », « positif », « négatif », « charge ». Il est aussi l'inventeur des lunettes à double foyer et du poêle à bois à combustion contrôlée, qui porte encore son nom et est en usage répandu à la campagne. Durant ses dernières années, il est un fervent défenseur de l'abolition de l'esclavage. En 1751, il publie *Observations relatives à l'accroissement de l'humanité* dans lequel il avance que l'esclavage affaiblit le pays qui le pratique. Il affranchit ses esclaves dès 1772.

À travers le buste de Houdon on retrouve les traits du modèle avec les détails anatomiques comme le double menton, le haut du crâne dégarni, qu'Houdon n'épargne pas. On retrouve le style caractéristique de Houdon notamment avec les yeux creusés de Franklin. La terre cuite utilisée ici accentue l'idée de la peau, rendue par l'artiste avec les détails de veine sur les tempes.



Jean-Antoine HOUDON
1778
Benjamin Franklin
Terre cuite et plâtre



Jean Antoine HOUDON

1778
Molière
Plâtre

Lorsque l'on parle d'une sculpture, on ne parle pas de portrait mais d'un buste. Ce buste de Molière a été réalisé par Jean Antoine Houdon en 1778. Pour la réalisation de cette sculpture, le sculpteur a bénéficié d'une entrée au théâtre à vie. Le marbre est actuellement au Palais Royal à Paris, originellement à la Comédie Française. En 1779, un plâtre fut envoyé à la société des Beaux-arts de Montpellier. Houdon pour son portrait s'est inspiré d'un tableau de Mignard. " Le génie observateur de ce grand homme y est exprimé avec une énergie, avec une noblesse, dont aucun peintre n'a jamais approché. Le front porte le caractère d'une méditation profonde. Son regard pénètre au fond des cœurs..."

Affublé d'une ample perruque, une chemise allant jusqu'au col, les rabats de la robe de chambre bien écartés, l'écrivain observe le spectateur. Les commentaires disaient que les bustes de M. Houdon sont de la ressemblance la plus frappante. Les traits du visage sont fins, Molière à les yeux en amande, son sourire est esquissé ombré par la fine moustache, la chevelure est souple. La tête est légèrement tournée vers la droite, l'habit d'artiste avec la chemise au col ouvert rappelle les bustes vivants et dynamiques des contemporains de l'écrivain. Admirable torsion de la cravate sur le devant.

Cette œuvre permet d'aborder la question du buste et du portrait sculpté. C'est un buste grandeur nature.

Définition du « buste à la française » c'est-à-dire vêtu des vêtements de son époque et souligner qu'il porte une perruque.

Revenir sur le fait qu'il y a une différence chronologique entre Houdon et Molière qui n'a pas pu poser dans l'atelier du sculpteur.

Attirer l'attention sur le vêtement qui traduit autant que le visage la psychologie du modèle. Eclat des yeux et réalisme.

La technique de moulage utilisée pour obtenir ce tirage est difficilement discernable. On note des coutures arasées sur les épaules (couture médiane sur l'épaule droite).

Le buste a été commandé pour le centenaire de la mort de Molière par la Comédie Française. (Cette commande intervient trois ans après la souscription lancée par Pigalle pour la statue de Voltaire.) Houdon a donc réalisé un portrait rétrospectif en s'inspirant d'une iconographie largement dominée par les modèles de Mignard. Son talent rend ainsi la troisième dimension des portraits peints.

« Monsieur Houdon s'est acquis une réputation avec ses portraits. On y remarque beaucoup de vérité et d'expression jointes à une parfaite ressemblance. »

On remarquera le traitement des yeux du modèle (regard pétillant), le sourire esquissé ombré par la fine moustache, la souplesse de la chevelure mais également l'habit d'artiste avec la chemise au col ouvert ainsi que l'admirable torsion de la cravate nouée sur le devant qui donne à la figure toute son élégance.

Le marbre du buste de Molière est conservé à la Comédie Française.

Houdon, sculpteur des lumières, RMN, Seuil, 2004, p.110, 111

Philippe-Laurent Roland est un sculpteur français né en 1746 à Pont-à-Marcq, près de Lille, dans le Nord de la France, et mort à Paris en 1816. Son œuvre néoclassique marque le prolongement de l'esthétique du XVIIIe siècle au début du siècle suivant. Philippe-Laurent Roland commence sa formation à l'École de Dessin de Lille dans sa région natale avant de gagner Paris et l'atelier d'Augustin Pajou avec lequel il restera très lié. Il a réalisé le buste d'Augustin Pajou en 1797.

PAJOU Augustin

Paris, 1730 - Paris, 1809

Augustin Pajou est un sculpteur néo-classique français, connu pour ses portraits de célébrités et ses nus. Fils d'un sculpteur-menuisier, il grandit à Paris, dans le Faubourg Saint-Antoine. Élève du sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1778), il remporte à l'âge de 18 ans le Prix de Rome. Il gagne le premier prix de sculpture à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Le roi lui offre son aide financière lorsqu'il étudie à l'Académie de France à Rome. Il eut deux enfants : Flore Catherine Pajou, qui épousa le sculpteur Clodion, et Jacques Augustin Catherine Pajou (1766-1828) qui fut peintre d'histoire et de portraits. Pajou fut le maître des sculpteurs Philippe-Laurent Roland, Jacques-Edme Dumont, David d'Angers. Pajou fut franc-maçon, il faisait partie de la loge des Neuf Sœurs. Les premiers contacts de Pajou avec la capitale languedocienne eurent lieu en 1784 avec la commande, par les états du Languedoc pour la promenade du Peyrou, du groupe sculpté de *Colbert et Duquesne* symbolisant la Marine. Fuyant la tourmente révolutionnaire et cherchant un climat propice à son épouse malade, Pajou se réfugia à Montpellier en 1792, accueilli par Maurice Riban (1721 – 1800) parfumeur et membre fondateur de la Société des Beaux-Arts. L'hospitalité bienveillante de ce mécène offrit un havre paisible au couple de l'artiste qui réalisa pendant cette période de nombreux portraits de la société des amis de ce notable.



Philippe-Laurent ROLAND

1797

Augustin Pajou

Plâtre patiné, terre cuite



Santarelli Giovanni Antonio
1820
François-Xavier Fabre
Marbre

Santarelli était un sculpteur florentin né à Manopello en Italie et mort à Florence. Son père était professeur à l'Académie de Florence, et élève de Thorvaldsen à Rome.

François Xavier Fabre est né en 1766 et mort en 1837 à Montpellier. C'est un artiste néoclassique. Il obtient le prix de Rome en 1787, il devient un « *peintre florentin* » et se rendit à Rome, puis à Florence. Il se lia d'amitié avec le poète Alfieri et la comtesse d'Albany veuve du dernier des Stuarts. À partir de 1790, il travaille loin de Paris et de son maître Jacques-Louis David. Sa clientèle est cosmopolite et aristocratique en Italie. En 1824, à la mort de la comtesse d'Albany, il s'installe à Montpellier et offre à la ville ses collections de peintures et de livres à la condition qu'elles soient le point de départ d'un musée, l'actuel musée Fabre, et qu'il puisse habiter ce musée. La municipalité accepte la donation en janvier 1825 et entame l'installation du musée dans l'hôtel de Massilian, dans l'Écusson et donnant sur l'Esplanade. Le musée ouvre en 1828. Jusqu'à sa mort, Fabre en est le directeur, ainsi que celui de l'école des Beaux-Arts de la ville.

Le buste réalisé en 1820 par Santarelli évoque l'amitié qui le liait au sculpteur depuis les années 1790 lorsque Fabre s'installa à Florence. Fabre offrait à la postérité avec ces témoignages de son existence, le souvenir de ces êtres aimés qui contribuèrent à façonner sa personnalité d'artiste et de collectionneur. Fabre entourait d'une affection quasi-paternelle Emilio, fils de son ami le sculpteur **Giovanni Antonio Santarelli** ; à sa mort, il l'institua son « héritier universel ». Bien qu'habile portraitiste, il passa à la postérité comme collectionneur.

Le surnom de Fabre était « Long nez » on constate ici que c'est la partie qui est cassée dans ce marbre car proéminente. C'est un portrait à l'antique, il n'y a pas de présence de vêtements et se sont les cheveux de Fabre qui sont représentés. Souligner ici la différence de rendu du marbre. Souligner le travail des yeux qui est très différent de celui d'Houdon, ici les yeux sont à peine esquissés.

A noter : il existe deux bustes de Fabre exposés dans le musée. Celui de Santarelli et un autre en marbre réalisé par un sculpteur anonyme. Il est exposé à côté d'un autre donateur important pour le musée : Antoine Valedau, salle 12 dans le cabinet d'amateur.

Dans les salles suivantes, salles 26 et 27, on peut découvrir deux autoportraits de François Xavier, l'un jeune et l'autre âgé. C'est l'occasion de comparer la sculpture et les peintures et de voir que Santarelli a travaillé le buste de Fabre pour lui donner un air de héros, à l'instar des statues grecques.

Repérage



Jean-Antoine Houdon
Benjamin Franklin



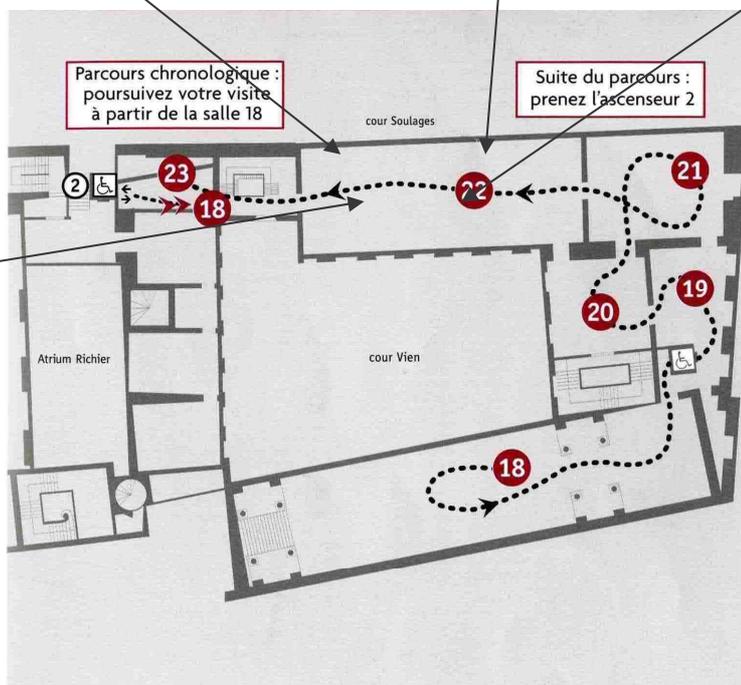
Jean-Antoine Houdon,
Molière



Jean-Antoine Houdon,
Voltaire assis



Philippe- Laurent
Roland,
Augustin Pajou



- 18 Galerie des Colonnes
- 19 Salle Subleyras
- 20 Salle Greuze
- 21 Salle David

- 22 Galerie Houdon
- 23 Cabinet Bonnet-Mel
Cabinet de dessin

Parcours chronologique :
poursuivez votre visite
à partir de la salle 24

cour Cabanel

Atrium Richier

Suite du parcours :
par la salle 28

24 Salle Gauffier
25 Salle Demarne
26 Salle Girodet

27 Salle Fabre
28 Salon Fabre (2)
Cabinet d'interprétation

Giovanni Antonio Santarelli
Portrait de François-Xavier Fabre,

François-Xavier Fabre
Autoportrait

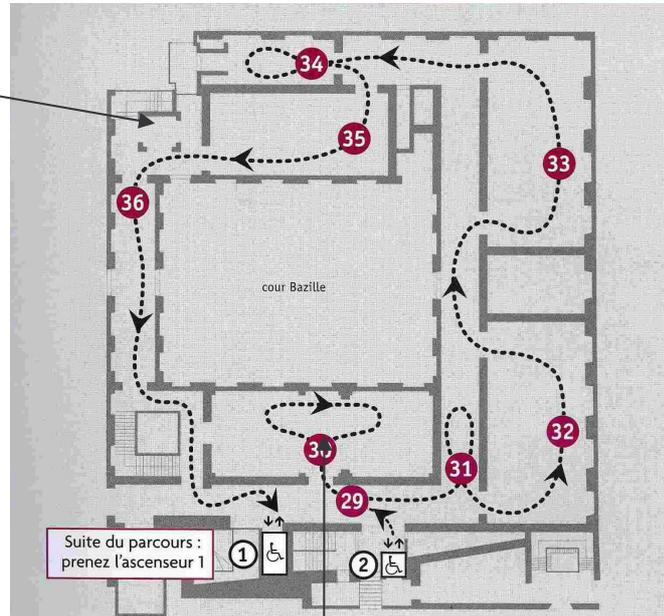
François-Xavier Fabre
Autoportrait âgé

Antonio Canova
Une Muse

François-Xavier Fabre
Portrait du sculpteur Antonio Canova



Louis Ernest Barrias
Mozart enfant,

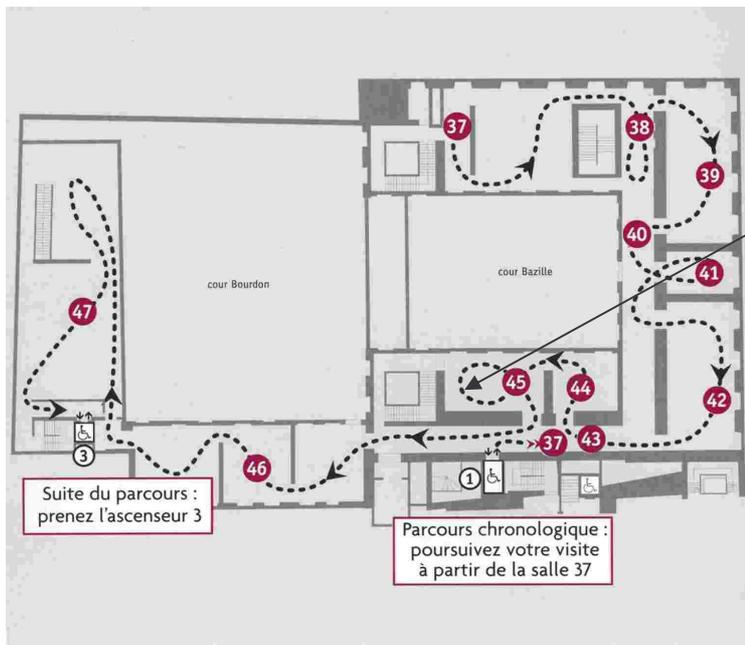


Suite du parcours :
prenez l'ascenseur 1

- 29 Couloir romantique
- 30 Salle Préault
- 31 Galerie Bruyas
- 32 Delacroix et l'Orientalisme
- 33 Ingres et l'École des Beaux-Arts
- 34 Salon Bruyas, Cabinet de dessin
- 35 Cabanel et l'Académisme
- 36 Galerie Injalbert - Sculptures



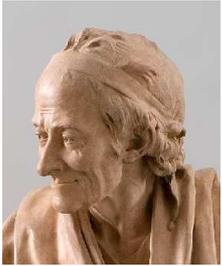
Auguste Préault
Jacques Cœur



Antoine Bourdelle
Tête d'Apollon,

- | | |
|---|------------------------------------|
| 37 Salle Courbet | 42 Salle des Modernes |
| 38 Salon Courbet/Bazille
Cabinet d'interprétation | 43 Couloir L'École de Paris |
| 39 Salle Bazille | 44 Salle Hugo |
| 40 Couloir Castelnau | 45 Salle Richier |
| 41 Cabinet Canonge | 46 Salle Soulages |
| | 47 Salle Soulages |

« Qui est qui ? », Relie le buste à la description qui lui correspond. Note le nom du personnage représenté.



Nom :

- Je porte ma chemise déboutonnée
Je suis en terre cuite
Je suis un sculpteur



Nom :

- Je ne porte aucun vêtement
Je suis en marbre
Je suis peintre et collectionneur



Nom :

- Je suis âgé
Je porte un bandeau dans les cheveux.
Je suis un philosophe



Nom :

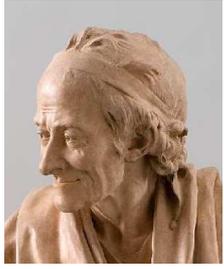
- J'ai les cheveux longs
Je suis en terre cuite
Je suis un diplomate et un scientifique



Nom :

- Je porte une perruque et un petit chapeau.
Je suis en plâtre
Je suis comédien et dramaturge

Corrections du questionnaire à destination de l'enseignant



Nom : **Voltaire**



Nom : **Molière**



Nom : **Augustin Pajou**



Nom : **François Xavier Fabre**



Nom : **Benjamin Franklin**

Je porte ma chemise déboutonnée
Je suis en terre cuite
Je suis un sculpteur

Je ne porte aucun vêtement
Je suis en marbre
Je suis peintre et collectionneur

Je suis âgé
Je porte un bandeau dans les cheveux.
Je suis un philosophe

J'ai les cheveux longs
Je suis en terre cuite
Je suis un diplomate et un scientifique

Je porte une perruque et un petit chapeau.
Je suis en plâtre
Je suis comédien et dramaturge