



Gestes
et
Attitudes
dans la **Galerie du temps**

LOUVRE

Lens

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Crédits photographiques :

h = haut
b = bas
g = gauche
d = droite

© Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Tim Culbert + Celia Imrey / IMREY CULBERT, Catherine Mosbach
Muséographie : Studio Adrien Gardère / Philippe Chancel : p. 4-5, 6

- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Daniel Arnaudet : p. 13
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi : p. 19, 27 (hd, bd), 29 (hg, hd)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot : p. 15
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Les frères Chuzeville : p. 33
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski : p. 8, 12, 25, 26 (d), 27 (bg), 34, 35 (hg), 36 (bd), 37 (hd)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle : p. 29 (bg)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda : p. 10, 22, 31 (b), 32 (d), 36 (h)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier : p. 16
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec : p. 14, p. 29 (bd), 31 (h)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux : p. 11, 26 (g)
- © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado : couverture, p. 21, 35 (b), 35 (bg)
- © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Raphaël Chipault : p. 27 (hg)
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Christian Decamps : p. 32 (g)
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Angèle Dequier : p. 20
- © Musée du Louvre (RMN-Grand Palais) / Philippe Fuzeau : p. 17
- © Musée du Louvre et AFA, dist. RMN-Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosi : p. 9, 37 (b)
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosi : p. 9, 28 (b)
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier : p. 18, 35 (hd), 37 (hg)
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Pierre Philibert : p. 23
- © Musée du Louvre, dist. RMN-Grand Palais / Georges Poncet : p. 7, p. 30
- © Musée du Louvre-Lens / Florence Borel : p. 28 (h)

Directeur de la publication :

XAVIER DECTOT, directeur du musée du Louvre-Lens

Responsable éditoriale :

JULIETTE GUÉRATTE, chef du service des Publics, musée du Louvre-Lens

Coordination :

SYLVIE LANTELME, responsable médiation, musée du Louvre-Lens
EVELYNE REBOUL, en charge des actions éducatives, musée du Louvre-Lens

Iconographie :

CHARLES-HILAIRE VALENTIN, musée du Louvre-Lens

Rédaction :

JEANNE-THÉRÈSE BONTINCK, médiatrice au musée du Louvre-Lens
ISABELLE BRONGNIART, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens
FABIEN DUFOULON, responsable du Centre de ressources au musée du Louvre-Lens
PEGGY GARBE professeur d'arts plastiques au collège Henri Wallon de Méricourt, missionnée au musée du Louvre-Lens
CAMILLE GROSS, médiatrice au musée du Louvre-Lens
GUNILLA LAPOINTE, médiatrice au musée du Louvre-Lens
BERNADETTE SALVAGE, conseillère pédagogique en arts visuels, missionnée au musée du Louvre-Lens
GODELINE VANHERSEL, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Pasteur de Lille, missionnée au musée du Louvre-Lens

Service Conservation :

LUC PIRALLA, conservateur du patrimoine, chef du service Conservation, musée du Louvre-Lens
RAPHAËLE BAUME, régisseuse des œuvres, musée du Louvre-Lens

Graphisme et mise en page :

MARIE D'AGOSTINO, graphiste, musée du Louvre-Lens

Photo de couverture :

Sir Joshua Reynolds, Plympton (Angleterre), 1723 – Londres (Angleterre), 1792, vers 1788-1789, huile sur toile,
Francis George Hare, dit Master Hare, enfant, H. 1,07 ; l. 0,93 m, RF 1580 © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Musée du Louvre-Lens
6, rue Charles Lecocq
B.P. 11 - 62301 Lens
www.louvre-lens.fr

Exposition :

Commissariat scientifique : JEAN-LUC MARTINEZ, président-directeur du musée du Louvre
et VINCENT POMARÈDE, directeur de la médiation et de la programmation culturelle du musée du Louvre.

Sommaire

Édito	4
Les clés de la Galerie du temps	6
Texte pédagogique : « Gestes et attitudes dans la Galerie du temps »	
THÈME 1 : REPRÉSENTER LE CORPS, UN ART DE CONVENTION DANS L'ANTIQUITÉ	7
I. EN MARCHÉ	7
II. LE POUVOIR ET LA FORCE	10
THÈME 2 : LE CORPS TRANSFIGURÉ AU MOYEN ÂGE ET À LA RENAISSANCE	13
I. LE LANGAGE DES SIGNES	13
II. LA LIBERTÉ DU GESTE	16
THÈME 3 : DU 17^e AU 19^e SIÈCLE, LE CORPS, PORTEUR D'UN DISCOURS	19
I. DE LA RETENUE À L'EMPHASE	19
II. CORPS (DE) SOUVERAINS	22
FOCUS 1 : Les gestes du céramiste	26
FOCUS 2 : Les gestes du sculpteur sur pierre	28
FOCUS 3 : Les gestes du peintre	30
Pistes pédagogiques pour le premier degré	32
Pistes pédagogiques pour le second degré	35
Références aux programmes scolaires	38
Œuvres en écho : gestes et attitudes dans la Galerie du temps	40
Glossaire	41
Informations pratiques	42
Autour de l'exposition	43
Plan de la Galerie du temps	44

Lieu unique dans le monde des musées d'art et d'archéologie, la Galerie du temps permet d'appréhender, dans un seul grand espace, toute une part de l'histoire de la création humaine, de l'invention de l'écriture entre Tigre et Euphrate plus de trois millénaires avant notre ère jusqu'au milieu du 19^e siècle, en pleine révolution industrielle. S'appuyant sur les collections du Louvre, elle en reflète les richesses. Par ce qu'elle présente comme par ce qu'elle ne présente pas, elle est aussi un témoignage de l'histoire du goût et des musées au cours des deux derniers siècles, des civilisations ou des périodes entières ayant été confiées à d'autres musées. Ainsi, comme le Louvre lui-même, le Louvre-Lens est un musée encyclopédique, mais non universel, centré sur le monde méditerranéen et sur l'Asie occidentale.

La présentation des collections dans une grande galerie, 120 mètres de long

par 25 mètres de large, permet une appréhension différente des œuvres par rapport aux autres musées. Par-delà les divisions techniques ou de civilisation, le visiteur peut, au Louvre-Lens, construire son propre parcours, en fonction de ses envies, de ses goûts et de ses passions. Cette liberté apporte aussi beaucoup aux enseignants et aux classes. En effet, il est ainsi très facilement possible de concevoir sa propre visite, en fonction du projet de la classe.

C'est dans ce but que les équipes du Louvre-Lens ont conçu ce dossier pédagogique, support offert à l'enseignant pour préparer sa visite, mais aussi pour la prolonger et la poursuivre avec sa classe, afin que la venue au Louvre-Lens ne soit pas une simple récréation, mais un élément que nous espérons fructueux du parcours de la classe.

Xavier Dectot



Édito



LES CLÉS DE LA GALERIE DU TEMPS

Depuis le 4 décembre 2012, la Grande Galerie du musée du Louvre-Lens accueille, dans un espace d'environ 2500 m², l'exposition semi-permanente intitulée *la Galerie du temps*. Plus de 200 œuvres du Louvre sont présentées au cours de périodes longues d'un à cinq ans, c'est-à-dire qu'une trentaine d'œuvres sont renouvelées chaque année lors de l'anniversaire de l'ouverture du musée.

Une clé chronologique

Le fil conducteur de la Galerie du temps est axé sur la figure humaine, motif de prédilection des artistes dès l'aube de l'humanité. Ce parcours offre au visiteur un voyage à la fois dans l'espace et dans le temps. L'exposition est organisée selon un ordre chronologique qui commence, au début de la galerie, au 4^e millénaire avant J.-C. et s'achève au milieu du 19^e siècle, terme des collections du Louvre. Les bâtonnets de la frise chronologique gravée sur le mur de droite de la Grande Galerie sont plus ou moins serrés selon les époques car la quantité d'œuvres appartenant à chacune des trois grandes périodes n'est pas proportionnelle à sa durée. En effet, l'Antiquité (environ 3500 avant J.-C. – 476 après J.-C.) et les temps modernes (qui débutent au 15^e siècle mais se prolongent jusqu'en 1848 au Louvre) occupent des surfaces sensiblement identiques dans l'espace d'exposition alors que les œuvres médiévales (5^e – 15^e siècles) ont une place plus réduite à l'image des collections parisiennes. Le Haut Moyen Âge (les périodes mérovingienne et carolingienne pour la France) est, en particulier, peu présent au Louvre.

Une clé spatiale

La trame chronologique facilite le repérage des différentes civilisations alors que la juxtaposition d'œuvres venues de tous les horizons géographiques permet de les confronter et de les mettre en relation. En effet, des sculptures, des objets ou des peintures provenant de régions différentes, mais néanmoins contemporaines les unes des autres, sont placés au même niveau dans la galerie. La partie droite de ce vaste espace propose des œuvres réalisées au sud de la Méditerranée alors que celles des régions situées au nord de cette mer se trouvent du côté gauche.

Un passe-partout

Les frontières géographiques sont abolies tout comme le sont celles qui séparent les différents départements du musée parisien : Antiquités orientales, Antiquités égyptiennes, Antiquités grecques, étrusques et romaines, arts de l'Islam, peintures, sculptures et objets d'art. Un seul d'entre eux manque à l'appel : celui des arts graphiques car les dessins sont trop fragiles pour être longuement exposés à la lumière du jour. La Galerie du temps est structurée en îlots thématiques – 28 au total – qui réunissent des œuvres d'une même civilisation mais appartenant à des domaines artistiques différents tels que la sculpture, la peinture, les objets d'art, le mobilier...

La Galerie du temps – parce qu'elle est un continuum espace-temps – fait apparaître de manière limpide les échanges entre civilisations et territoires. De plus, elle facilite le dialogue entre les œuvres et le public. L'un et l'autre sont doublement présents grâce à leurs reflets floutés et colorés sur les parois d'aluminium anodisé de la Grande Galerie.



Diderot et d'Alembert, dans l'*Encyclopédie*, affirment des gestes qu'« ils furent la langue primitive de l'univers au berceau »¹. La Galerie du temps, en privilégiant la représentation de la figure humaine à travers différentes civilisations, offre au spectateur un vaste répertoire de ce langage du corps évoqué par les encyclopédistes : les mains du prince jointes dans la prière, les bras levés du soldat qui s'étonne, le pied du vainqueur appuyé sur la tête du vaincu... Le langage corporel résulte, entre autres, du geste qui est un mouvement du corps entier ou d'un des membres mais aussi de l'attitude qui n'est pas un mouvement mais le résultat de celui-ci.

Quelles raisons, quels sens sont à donner aux gestes et aux attitudes des personnages représentés dans la Galerie du temps ?

Dans l'Égypte des pharaons, l'homme debout est toujours sculpté en marche. Les sculpteurs grecs vont acquérir une maîtrise technique qui leur permet de façonner des corps dans des attitudes toutes de souplesse. L'art byzantin et l'art chrétien occidental ajoutent de nouveaux gestes au répertoire des artistes, lequel s'élargit encore considérablement à la Renaissance. La diversité des postures octroyées aux individus figurés permet aux peintres et aux sculpteurs de l'époque moderne d'exprimer une gamme plus vaste encore de propos.

THÈME 1 : REPRÉSENTER LE CORPS, UN ART DE CONVENTION DANS L'ANTIQUITÉ

Le terme de convention désigne les codes de représentations spécifiques à une culture donnée. Cela peut concerner aussi bien la façon de figurer le corps humain que les objets ou plus généralement les formes ainsi que le sens qui leur est associé.

I. En marche



En Égypte, la représentation des êtres humains obéit à des conventions précises qui n'ont guère varié durant la période pharaonique (vers 3100-341 avant J.-C.). Certaines des conventions de l'art égyptien seront reprises par les Grecs qui s'en écartent peu à peu et parviennent à une représentation plus libre du corps, ensuite reprise par les Romains.

Assiout, Égypte
Vers 1950 avant J.-C.
Bois peint
Porteuse d'offrandes
H. 49,7 ; l. 10,1 ; pr. 22 cm
E 12001

Contexte

Au Moyen Empire (vers 2000-1700 avant J.-C.) comme durant l'Ancien Empire (2700-2200 avant J.-C.), la préoccupation des Égyptiens reste la même : comment assurer la survie dans l'au-delà ? Pour ce faire, le corps doit être préservé et c'est pourquoi il est momifié mais il doit aussi être nourri. Les travaux des champs et les offrandes d'aliments font donc partie des motifs décoratifs indispensables à l'intérieur des tombeaux. Les tombes du Moyen Empire étaient creusées à flanc de coteaux (hypogées) dans une roche friable qui ne se prêtait guère à la sculpture. Les statuettes de servantes fabriquées en série pour servir le défunt sont en bois telle cette *Porteuse d'offrandes* faite de ficus, une essence commune sur les bords du Nil

¹ L'*Encyclopédie*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, Paris, 1752, VII, p. 651

Gestes et attitudes

Ce que crée l'artiste doit être l'image fidèle de ce qui existera dans l'au-delà. Le corps est donc représenté de la tête aux pieds. Les membres doivent être bien visibles. Une jambe, souvent celle de gauche, est placée en avant et les deux pieds sont posés à plat sur le sol dans la posture en « marche apparente » typique de l'Égypte pharaonique. Le corps demeure cependant extrêmement raide. Les jambes

forment avec le sol un triangle rectangle ; celle de gauche – l'hypoténuse – est plus longue que celle de droite. La jeune femme ne plie pas les jambes et ne décolle pas les talons, ce qui rend son attitude artificielle. Elle prend la pose finalement plus qu'elle ne marche. Cette attitude est reprise à l'époque archaïque (7^e siècle avant J.-C.) dans le monde grec, où elle est ensuite réinterprétée en s'affranchissant progressivement des conventions.

Paros (île des Cyclades),
Grèce

Vers 540 avant J.-C.
Marbre

Jeune homme nu (kouros) :
statue provenant du sanctuaire
d'Asclépios, dieu de la médecine

H. 1,03 m
MND 888



Contexte

La sculpture du *Kouros* découverte à Paros, une île des Cyclades, est caractéristique de l'époque archaïque. La fonction des *kouros* et des *korai*, leurs équivalents féminins, demeure floue. Ils ont été interprétés comme des *agalмата* (« objets de joies ») destinés à réjouir une divinité. Cette œuvre provient d'ailleurs du sanctuaire d'Asclépios, dieu de la médecine.

Gestes et attitudes

Différence essentielle par rapport à la sculpture égyptienne, le *kouros* est traditionnellement représenté nu. En dépit du fait qu'un bras manque et que les jambes aient été brisées à hauteur des genoux, la musculature de son torse, du bras restant et des cuisses suffit à démontrer le lien avec un idéal de beauté associé à la pratique de l'athlétisme. À cette beauté physique répond une joie intérieure que traduit le sourire caractéristique des œuvres de cette époque. Sa jambe gauche est avancée comme celle de l'*Homme debout* égyptien. La marche semble cependant bien plus naturelle grâce à la flexion du bras. Les sculpteurs grecs, par l'observation de corps réels en mouvement, s'affranchissent ainsi discrètement des modèles égyptiens.



Rome ? Italie
Vers 150 après J.-C.

Marbre

*Jupiter, roi des dieux
romains, portant le foudre et
accompagné de l'aigle*

H. 1,85 m

MR 254

GALERIE DU TEMPS

*La statue de **Marc Aurèle, empereur romain, (161-180 après J.-C.)***

repré-
sente cette
même attitude.

Contexte

Fils de Cronos, Jupiter porte la barbe, signe qu'il appartient à la première génération des dieux du panthéon gréco-romain. Il est reconnaissable au foudre qu'il tient dans sa main gauche et à l'aigle disposé à ses pieds, qui rappellent qu'il est le maître du ciel. L'inachèvement relatif de l'arrière de la statue indique qu'elle était destinée à être disposée contre un mur ou dans une niche.

Gestes et attitudes

Le poids du corps repose essentiellement sur la jambe droite. Le bassin se soulève au-dessus de cette jambe d'appui, entraînant avec lui le reste du corps qui dessine une courbe terminée par la tête. Cette animation du corps, mise au point par des sculpteurs grecs de l'époque classique (510-323 avant J.-C.) tels que Polyclète, est reprise par les sculpteurs de l'Empire romain. L'adoption d'une telle attitude a amené le sculpteur à équilibrer son œuvre ; c'est là le rôle de l'aigle, qui fait office de contrefort à la jambe d'appui. Jupiter prend certes la pose, mais le sculpteur a pris soin de lui donner un air naturel.

Contrapposto

En Égypte, en Assyrie, chez les Étrusques ou dans la Grèce archaïque, la figure humaine est représentée selon la « loi de frontalité », principe défini par l'archéologue Henri Lechat (1862-1925) dans un article¹ paru en 1895. Cette « loi » spécifie que les deux moitiés d'un corps, partagé par une médiane verticale imaginaire, sont symétriques. En Grèce, au 5^e siècle avant J.-C., des sculpteurs comme Phidias et Polyclète vont donner des attitudes opposées aux jambes droite et gauche. L'une est fléchie alors que l'autre, sur laquelle repose le poids du corps, est tendue. Cette position, appelée *contrapposto* d'un mot italien qui signifie « opposé », entraîne le déhanchement du corps. Elle amène la colonne vertébrale à adopter une ligne sinueuse et l'épaule correspondant à la jambe d'appui s'abaisse. Le *contrapposto* donne du dynamisme à la composition et met en valeur la musculature. Il sera abondamment repris par les sculpteurs de la Renaissance et leurs héritiers.

¹ « Une loi de la statuaire primitive : la loi de la frontalité ». *Revue des universités du Midi*, I, 1895, p. 1-23.

II. Le pouvoir et la force



Au-delà des conventions de représentations propres à chaque civilisation, le corps-objet peut signifier un message précis. Représenter un souverain ou un héros impose à l'artiste de trouver le geste ou l'attitude qui le distinguera du commun des mortels.

Contexte

Gudéa a régné sur l'État de Lagash, en Mésopotamie, vers 2120 avant J.-C. La restauration ou construction d'une vingtaine de temples tels que l'**Enninou*** lui permet d'affirmer son autorité tant politique que religieuse. Au milieu des vestiges de ceux-ci, les archéologues ont retrouvé toute une série de statuettes en diorite, pierre dure importée de la péninsule d'Oman, du prince bâtisseur.

Gestes et attitudes

Le roi est figuré tantôt assis, tantôt debout comme ici. Il porte le bonnet caractéristique de sa fonction. Ses pieds nus marquent l'humilité du fidèle lorsqu'il pénètre dans le temple, maison de la divinité ; il ne porte ni bijoux ni armes car ils auraient immédiatement indiqué sa richesse et sa force. La contraction du biceps droit semble suffire à prouver cette dernière. Les mains jointes, que le sculpteur est parvenu à représenter au prix d'un allongement des doigts, constituent autant un geste de prière que d'union - celle des hommes autour de leur roi ou union du roi avec son dieu. Enfin, l'immobilité même du personnage confère à son geste une valeur intemporelle, comme si sa prière devait se perpétuer éternellement.

Girsu (aujourd'hui Tello),
Mésopotamie (Iraq actuel)
Vers 2120 avant J.-C.
Diorite
Gudéa, prince de l'État de Lagash
H. 70,5 ; l. 22,4 cm
AO 29155



Contexte

L'Empire perse **achéménide*** est fondé par Cyrus le Grand (559-530 avant J.-C.) et connaît son apogée sous le règne de Darius I^{er} (522-486 avant J.-C.). Les souverains se sont fait construire d'immenses palais, dont l'une des pièces maîtresses était l'**apadana***. Les briques exposées ont été retrouvées en remploi dans des structures plus tardives à Suse, l'une des capitales de l'Empire ; il est donc bien difficile de préciser leur localisation d'origine dans le palais. Il pourrait s'agir du décor de la Cour de l'Est de la Résidence. Le musée de Paris a reconstitué, à partir de ces briques, deux séries d'archers. Il peut s'agir des dix mille « Immortels »² qui formaient la garde d'élite du Grand Roi.

Gestes et attitudes

L'archer est représenté de profil, une jambe devant l'autre, à la manière égyptienne. Il composait avec les autres membres de la garde une frise, grandeur nature, au niveau du sol. Vêtu d'une tenue d'apparat ornée de forteresses crénelées sur fond blanc, l'archer défile plus qu'il ne part combattre. Armé d'une longue lance, d'un arc et d'un carquois, il participe à une véritable démonstration de force au service de l'idéologie impériale. C'est la répétition du même personnage dans la même attitude, hors de toute narration, qui crée l'image d'un peuple

² Cf. la notice du musée du Louvre sur la frise des archers disponible à l'adresse suivante.
<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/frise-des-archers>

Suse (Iran actuel)
Vers 500 avant J.-C.
Briques siliceuses à glaçure
*Fragment du décor du palais du roi perse
Darius I^{er} : archer de la garde royale*
H. 1,96 ; l. 0,80 ; pr. 0,20 m
Sb 23117



D'après Naucydès (né dans le Péloponnèse, Grèce ; actif vers 400-390 avant J.-C.)

Vers 130-150 après J.-C.

Marbre

Athlète tenant un disque, copie romaine d'un « Discophore » de bronze

H. 1,67 m (avec la plinthe)

MR 159

Gestes et attitudes

La comparaison entre le *Couros* de Paros et le *Discophore* révèle les innovations dans la représentation du nu masculin à l'époque classique (480-323 avant J.-C.). C'est l'épreuve olympique qui donne désormais au sculpteur l'occasion de travailler sur la musculature. Le choix de l'instant est essentiel. Plutôt que de représenter l'athlète en train de lancer le disque (« Discobole ») comme l'avait fait le sculpteur Myron, Naucydès s'attache à l'instant qui précède le mouvement. L'athlète porte le disque (« Discophore ») et prépare son mouvement. Ses muscles du dos se contractent, ses orteils se crispent. Sans faire le moindre geste, il dégage par sa seule attitude une impression de puissance.

Contexte

Les sculptures grecques antiques sont connues aujourd'hui bien souvent à travers les copies qui en ont été faites à l'époque romaine. C'est le cas de l'*Athlète tenant un disque* en marbre, dont l'original en bronze avait été créé par le sculpteur Naucydès au début du 4^e siècle avant J.-C. L'œuvre, fragmentaire, a été dotée d'une tête antique qui appartenait à une autre statue. La main droite, quant à elle, est une restitution moderne.

I. Le langage des signes



Constantinople (aujourd'hui Istanbul, Turquie actuelle) ?
Vers 950-1000
Ivoire d'éléphant
Plaque centrale d'un triptyque : la Vierge à l'Enfant entre deux saints
H. 13,8 ; l. 10 ; pr. 0,7 cm
OA 2602

Dès les débuts du christianisme, c'est-à-dire à partir du 1^{er} siècle après Jésus-Christ, le geste rituel occupe une place importante. Cette pratique fortement codifiée permet aux prêtres (avec, par exemple, le geste de bénédiction) et aux fidèles (grâce au signe de croix) de participer physiquement aux célébrations. Ce type de gestes se retrouve dans l'iconographie chrétienne du Moyen Âge et de la Renaissance en Orient comme en Occident.

Contexte

L'art de Byzance hérite de la tradition antique du travail de l'ivoire. Dans l'Empire byzantin (395-1453), après une période de crise liée à la raréfaction du matériau mais aussi à la **crise iconoclaste***, la production d'ivoires sculptés connaît un renouveau sous le règne de Constantin VII Porphyrogénète (913-959). La plaque

exposée est l'élément central d'un petit **triptyque*** dont les deux volets sont perdus. Il s'agit donc d'un objet précieux de dévotion privée.

Gestes et attitudes

La Vierge est représentée en « Mère de Dieu » (*Theotokos*). Elle est debout et tient sur son bras gauche son fils Jésus, qu'elle désigne de la main droite. Par ce geste, elle montre le chemin vers le salut, qui ne peut passer que par le Christ. La légende veut que ce type iconographique de la Vierge *Hodigitria* (littéralement celle qui montre le chemin vers Dieu) soit inspiré d'une icône miraculeuse peinte par l'évangéliste saint Luc et conservée au monastère des Hodèges à Constantinople. L'Enfant, quant à lui, tient les rouleaux de la Loi dans la main gauche et fait un geste de bénédiction de la main droite. L'index et le majeur sont tendus et joints ; ils rappellent la double nature du Christ, qui est à la fois Dieu et homme. Le pouce vient toucher l'annulaire et l'auriculaire ; l'association des trois doigts rappelle le dogme de la Trinité (Père, Fils, Esprit).

Le langage des signes à Byzance

Dans le culte orthodoxe, l'**icône*** de la Vierge occupe la première place à côté de celle du Christ car Marie, mère du Christ, a été proclamée « mère de Dieu » par le troisième concile d'Éphèse, en 431. Sur les icônes, sa posture et ses gestes sont codifiés et porteurs d'un sens compris par tous. La « Vierge en majesté » est assise sur un trône avec, sur ses genoux, Jésus bénissant et portant les Écritures. Tout comme la Vierge *Hodigitria*, elle désigne aux fidèles celui par qui passe le salut. L'*Orante* tire son nom du fait qu'elle a les bras levés dans un geste de prière pour obtenir le pardon des péchés. Marie révèle sa tendresse maternelle et sa capacité à protéger son fils et l'humanité sur les icônes *Glykophilousa* – celle qui embrasse tendrement – où mère et enfant sont joue à joue. Ces modèles byzantins ont inspiré les artistes de l'Occident latin et surtout les Italiens qui vont aussi être les premiers, au 13^e siècle, à s'émanciper de cette tradition et à donner une gestuelle plus libre à la Vierge et à son enfant.

GALERIE DU TEMPS

On peut voir un autre exemple de ces attitudes avec **La Vierge Glykophilousa (1500)** d'un peintre crétois.



Rome (Italie)
Vers 1225-1250
Bois, fond d'or
Saint François d'Assise
(1182-1226)
H. 95 ; l. 39 cm
RF 975

Contexte

François d'Assise meurt en 1226. Il est canonisé deux ans après sa mort. Ses images se multiplient. Le panneau présenté dans la Galerie du temps en est un exemple. Le personnage est représenté sur un fond doré, qui permet de l'imaginer non pas dans un monde réel mais au Paradis, que l'on se figure baigné d'une lumière divine, de la couleur de l'or.

Gestes et attitudes

L'inscription (« S FRANCISCVS ») et l'auréole précisent l'identité du modèle. Il porte la robe de bure. Les trois nœuds de la ceinture de corde symbolisent les trois vœux – pauvreté, chasteté, obéissance – que tout moine de l'ordre des Franciscains doit respecter. Cet ordre, encore appelé ordre des Cordeliers, a été fondé par saint François.

Le saint, debout, montre ostensiblement la paume de sa main droite. Celle-ci, tout comme ses pieds et son flanc, porte une blessure. Saint François aurait en effet reçu miraculeusement les mêmes **stigmates*** que le Christ cloué sur la croix et transpercé d'une lance. Le corps est représenté de face, avec un certain **hiératisme***. Ceci ainsi que le fond d'or, le cercle parfait de l'auréole et le nom inscrit de part et d'autre du visage rappellent les **icônes*** byzantines. Cependant, le peintre se détache de cela. D'une part, le saint, déhanché et le genou plié, est en mouvement. D'autre part, l'artiste adopte un style graphique et il parvient, grâce aux jeux des plis concentriques de sa robe, à donner une consistance au corps du saint.

GALERIE DU TEMPS

**Le Médaillon
ayant décoré un
cadre d'icône :**
saint Démétrios
(Vers 1100) présente ces traits caractéristiques des icônes.

Contexte

C'est à Florence, foyer majeur de la Renaissance, que Sandro Botticelli exécute cette *Vierge à l'Enfant*. À l'époque de Laurent le Magnifique (1449-1492), la ville voit se développer un mécénat de particuliers, banquiers ou marchands, qui passent commande d'œuvres de dévotion aux peintres comme Botticelli. Elles prennent place dans des intérieurs afin de devenir des images pieuses dans la sphère intime de la famille.



Gestes et attitudes

La Vierge, assise, interpelle le spectateur qu'elle fixe des yeux comme si elle cherchait à en faire le témoin de la scène. Le contact entre la mère et son fils se fait par les mains, autour de l'échange d'un fruit symbolique : une grenade qui, depuis l'Antiquité, est synonyme de vie et de fertilité. Chez les catholiques, elle symbolise le corps du Christ ; ses grains serrés sont les fidèles unis dans sa chair rouge. Le peintre traduit l'intimité des gestes entre une mère et son enfant qui se blottit contre elle, dans une attitude toute naturelle. Les mains de la mère, aux doigts longs et fins, contrastent avec les menottes potelées du bébé. À la tension perceptible dans les gestes de la Vierge s'oppose la confiance avec laquelle l'enfant s'empare de la grenade, image de sa tâche future. Cependant l'un et l'autre ont le visage triste comme s'ils savaient déjà quelle fin attend l'enfant.

Alessandro di Mariano Filipepi,
dit Sandro Botticelli
Florence (Italie), 1445 –
Florence (Italie), 1510
Vers 1470
Huile sur bois
*La Vierge et l'Enfant entourés
de cinq anges*
H. 58 ; l. 40 cm
M.I. 478

II. La liberté du geste

En Europe, au Moyen Âge, l'art religieux puise dans un répertoire de gestes très codifiés alors qu'à l'époque de la Renaissance, la gestuelle, bien plus libre, acquiert un vaste potentiel narratif. En pays musulman, l'art s'octroie lui aussi des libertés dès lors qu'il quitte le domaine du religieux.

Contexte

Les bois sculptés proviennent du mobilier des maisons privées, des palais et des mosquées. Meubles et portes étaient constitués de panneaux de bois aux formes géométriques insérées dans un cadre. Cette technique permettait au bois de ne pas se fissurer lors des variations importantes de températures communes dans les terres d'Islam. Il est rare que la

figure humaine soit représentée. Cependant c'est parfois le cas sur des objets profanes tel ce panneau décoratif qui provient d'Égypte. Ce pays est alors régi par la dynastie des Fatimides qui, après avoir contrôlé le Maghreb, s'en est emparé et a établi sa capitale au Caire en 969.

Gestes et attitudes

Ce panneau a pour motif un danseur tenant dans chacune de ses mains un foulard. Son corps semble en mouvement, comme éclaté dans la surface pentagonale que le sculpteur est parvenu à exploiter. Le décor de **rinceaux*** qui s'enroulent et s'emmèlent derrière lui participe au même effet. Leurs tiges pourraient être les traces du passage des foulards agités dans les airs.



Égypte
Vers 1000-1200
Bois
*Fragment de panneau
décoratif: danseur au foulard*
H. 8,1 ; l. 8,2 cm
MAO 471



Mino di Giovanni dit Mino
da Fiesole
Papiano ou Montemignao
(Italie), 1429 –
Florence (Italie), 1484
Vers 1470
Pierre, marbre, traces de dorure
La Vierge et l'Enfant
H. 54 ; l. 41,2 ; pr. 12cm
RF 573

Contexte

Dans la Florence de la Renaissance, Mino da Fiesole sculpte dans le marbre *La Vierge et l'Enfant* au moment où Botticelli peint *La Vierge et l'Enfant entourés de cinq anges*. Dès la deuxième décennie du 15^e siècle, la production de reliefs sur le thème de la Vierge et l'Enfant s'était considérablement développée³. De telles œuvres étaient accrochées à l'intérieur mais aussi à l'extérieur sur les façades des palais ou des oratoires de rue. Elles ont contribué à répandre l'esthétique de la Renaissance dans de larges couches de la population florentine.

³ Le musée du Louvre-Paris possède deux autres reliefs de Mino da Fiesole sur le thème de la Vierge et l'Enfant. Références R.F. 115 et R.F. 174.

Gestes et attitudes

Le dialogue entre la mère et l'Enfant se fait par des gestes qui témoignent d'une grande complicité. La Vierge maintient de la main droite son fils, assis sur un coussin, et retient de la main gauche la jambe de l'enfant qui semble prêt à s'écarter de sa mère. Il esquisse de la main droite un geste, qui pourrait être de bénédiction. Tous deux se tiennent le dos bien droit et ont les yeux baissés. Leur attitude joint la noblesse à l'humilité en signe d'acceptation sereine du destin futur du Christ. La grâce de la mère, le réalisme de l'enfant ainsi que l'intimité de la scène montrent à quel point l'artiste s'est éloigné des conventions qui régissaient l'art religieux médiéval.

Contexte

Entre 1520 et le début du 17^e siècle, l'art italien est marqué par le maniérisme qui se diffuse rapidement dans le reste de l'Europe. Héritier de l'art de Raphaël et Michel-Ange, ce courant artistique se distingue par l'accent mis sur la recherche du mouvement, la torsion des corps et l'allongement des formes. Originaire de Douai, Jean Boulogne séjourne à Rome de 1550 à 1552, puis il s'installe à Florence jusqu'à la fin de sa vie. L'atelier de Jean Boulogne se spécialise dans l'exécution de petites sculptures de bronze, sans pour autant négliger la grande statuaire.



Jean Boulogne,
dit Giovanni Bologna
Douai (France), 1529 –
Florence (Italie), 1608
Vers 1620
Bronze
*Déjanire, femme d'Hercule,
enlevée par le centaure Nessus*
H. 43,6 ; l. 30,2 ; pr. 22cm
OA 5431

Ses collaborateurs n'hésitent pas, après sa mort, à rééditer les modèles les plus demandés. Louis XIV possédait ainsi deux exemplaires de *Déjanire, femme d'Hercule, enlevée par le centaure Nessus*, dont celui exposé dans la Galerie du temps.

Gestes et attitudes

La scène est tirée de l'histoire d'Hercule. Il doit traverser le fleuve Événos en compagnie de son épouse Déjanire. Il décide de la confier, pour la traversée, au **centaure*** Nessus qui les assure de son honnêteté. L'occasion est cependant trop belle et Nessus, reniant sa promesse, enlève Déjanire pour en faire sa femme ; c'est précisément l'instant représenté. Le thème de l'enlèvement est particulièrement apprécié par Jean Boulogne. Il est un prétexte au sculpteur pour travailler à la fois les émotions, en l'occurrence l'effroi qui se lit sur le visage de la jeune femme, et les gestes dramatiques qui semblent chorégraphiés. Cette démarche où les expériences formelles prennent le pas sur l'étude du sujet est caractéristique du maniérisme.

I. De la retenue à l'emphase

Les réformes religieuses du 16^e siècle – luthéranisme, calvinisme, anglicanisme... – marquent un tournant dans la spiritualité chrétienne. L'intériorisation des émotions doit permettre l'élévation spirituelle et les gestes se font discrets. Cette retenue se reflète dans les œuvres des artistes. Cependant, la Contre-Réforme met davantage l'accent sur l'expression des émotions. Les peintres et les sculpteurs de la seconde moitié du 18^e siècle, soucieux de créer un récit, regardent la statuaire antique, les œuvres de leurs prédécesseurs Poussin et Le Brun et ils se tournent aussi vers le théâtre classique pour trouver les gestes et attitudes emphatiques propres à cela.

Contexte

Madeleine Marchand meurt en 1625. Elle est l'épouse de Nicolas Le Jay, président au Parlement de Paris, l'une des plus importantes cours de justice de la France de l'Ancien Régime. Son mari passe commande d'un monument funéraire au sculpteur Thomas Boudin pour leur chapelle familiale de l'église du couvent des Minimes à Paris. La statue de la défunte est bientôt rejointe par celle de son mari, décédé quelques années plus tard. Le monument funéraire révèle l'une des préoccupa-

tions majeures des hommes de ce temps. La représentation des défunts en priants sculptés, tournés vers l'autel, prolonge au-delà de la mort la prière des vivants, qui assurera leur salut. Ce monument funéraire révèle aussi et surtout la volonté qu'a le couple d'affirmer son importance sociale. Nicolas Le Jay appartient en effet à une famille de la bourgeoisie parvenue à rejoindre la **noblesse de robe***.

L'église a été détruite sous la Révolution. Le monument funéraire était composé à l'origine d'une structure architecturale plaquée contre un mur. Les deux priants en marbre étaient disposés l'un derrière l'autre – celui de l'homme devant celui de la femme. De ce monument ne subsiste que le priant de Madeleine Marchand.

Gestes et attitudes

Madeleine Marchand est représentée agenouillée, le dos droit et les mains jointes. Le corps du modèle est destiné à être vu latéralement. Seul son côté gauche est en effet parfaitement achevé. Le côté opposé montre encore les traces d'outils du sculpteur, qui a ménagé une encoche dans la **terrasse*** pour insérer la statue dans la structure architecturale. Le mouvement de la tête, légèrement tournée vers la gauche, est presque imperceptible. Il s'explique par la présence de son mari devant elle, mais aussi par la configuration de la chapelle. On peut l'imaginer fixant du regard le **retable*** surmontant l'autel.



Thomas Boudin
Paris (France), vers 1570 – Paris (France), 1637
1628
Marbre
Monument funéraire de Madeleine Marchand, épouse de Nicolas Le Jay, président du parlement de Paris, provenant de l'église des Minimes de Paris
H. 1,30 ; l. 0,64 ; pr. 1,08 m
LP 401

Contexte

Jusepe de Ribera a à peine 20 ans lorsqu'il quitte son Espagne natale pour l'Italie. Il séjourne à Rome où il fréquente les émules du Caravage. Il passe le restant de sa vie à Naples qui demeure alors le grand foyer du caravagisme. Le Royaume de Naples compte à cette époque parmi les possessions espagnoles tout comme les Pays-Bas méridionaux dont sont originaires certains commerçants installés à Naples. Parmi ceux-ci se trouvent des collectionneurs d'art, qui ont connaissance

des représentations de mendiants peintes par leurs compatriotes (*Les Mendiants*, de Brueghel le Vieux, musée du Louvre. R.F. 730). Ces négociants commandent des œuvres sur le même thème à des Espagnols comme Murillo (*Le Jeune mendiant*, musée du Louvre, Inv. 933). C'est d'ailleurs un marchand flamand qui serait le commanditaire du *Pied-bot*. Ribera est familier de ce type de thème. Il a pu admirer nains et infirmes sur les toiles de son compatriote Velásquez et il partage le goût du Caravage pour les figures du peuple.

Gestes et attitudes

Le jeune mendiant pose fièrement face aux spectateurs qu'il regarde droit dans les yeux. Les contrastes d'ombre et de lumière, empruntés au Caravage, soulignent son sourire rayonnant. Il porte sa béquille sur l'épaule, à la manière d'un fusil. Sur le papier qu'il tient à la main, l'inscription latine dit aux passants « Donnez-moi l'aumône pour l'amour de Dieu ». Ce papier était une espèce de permis imposé aux mendiants napolitains. En dépit de l'humble place sociale habituellement dévolue à ces pauvres quémandeurs, Ribera ne témoigne ni de pitié, ni de condescendance dans ce portrait. Au contraire, la posture du modèle respire la dignité même s'il lui faut, pour se tenir droit, ne s'appuyer que sur la pointe de son pied difforme. Le peintre donne de surcroît à ce mendiant une monumentalité certaine en le représentant en contre-plongée alors que cet homme est probablement nain comme le laisse d'ailleurs entendre le titre du tableau – *Le Nain* – avant son entrée dans les collections du Louvre.

Jusepe de Ribera
(Játiva, 1591 - Naples, 1652)
1642

Le Pied-bot (à partir du 4 décembre 2015)
H. : 1,64 m. ; L. : 0,94 m.
M.I. 893



Jacques-Louis David
Paris (France), 1748 –
Bruxelles (Belgique), 1825
1784

Huile sur toile
Bélisaire demandant l'aumône
H. 1,01 ; l. 1,15 m
INV 3694



Contexte

Après avoir remporté le grand prix de peinture de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1774, le jeune Jacques-Louis David part étudier à l'Académie de France à Rome où il reste jusqu'en 1780. Il est marqué par l'étude de la sculpture antique, mais aussi des peintures des maîtres des 16^e et 17^e siècles. Pendant ce séjour, il commence à exécuter les premiers dessins inspirés du roman *Bélisaire* (1767) de Jean-François Marmontel. La toile, peinte à son retour à Paris, est aujourd'hui conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille. En 1784, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi, en commande une réduction actuellement exposée au Louvre-Lens.

Gestes et attitudes

Le général victorieux, qui s'était illustré lors de la reconquête byzantine de l'Italie des Ostrogoths dans les années 530, est tombé en disgrâce. L'Empereur Justinien, jaloux de ses victoires, lui a fait crever les yeux. Bélisaire en est réduit à la mendicité. Si l'histoire du héros bénéficie d'une telle résonance au Siècle des Lumières, c'est parce qu'elle est aussi celle d'un souverain qui juge sans discernement. Le sort de Bélisaire illustre bien les dérives d'un pouvoir arbitraire que les philosophes dénoncent chez le roi et son entourage.

À gauche, un quatrième personnage lève les mains ; par ce geste théâtral, le peintre veut rendre compte de la surprise du soldat voyant son ancien général ainsi abandonné. Son étonnement se lit également dans le mouvement de son corps, comme si le sort réservé aux anciens le faisait reculer d'effroi face à l'idée même de vieillir.

II. Corps (de) souverains

Les portraits officiels des rois et des empereurs sont non seulement des représentations de leur corps, mais aussi des images de leur autorité et de leur puissance. Chaque attitude, celle du roi de guerre ou celle du roi de paix, celle de l'empereur antique ou celle du souverain moderne, est porteuse d'un message politique qu'il s'agit pour les artistes de traduire au sein de l'espace public.



Gilles Guérin
Paris (France), 1606 – Paris (France), 1678
1653

Terre cuite
*Louis XIV, roi de France (1643-1715),
terrassant une figure allégorique de la Fronde*
H. 53 ; l. 33 ; pr. 18cm
RF 4742

Contexte

Cette petite terre cuite est un modèle façonné en vue de l'exécution d'une statue en marbre grandeur nature aujourd'hui conservée dans la cour du Petit Château de Chantilly. Cette statue a été commandée au sculpteur Gilles Guérin par les échevins de Paris pour être exposée à l'Hôtel de Ville à la fin de la Fronde ; elle y est restée jusqu'à son remplacement en 1689. La Fronde (1648-1653) est une révolte d'abord menée par les membres du parlement de Paris, puis par les représentants des grandes familles de la noblesse contre la politique menée par la régente Anne d'Autriche, mère du jeune Louis XIV et son ministre Mazarin. La monarchie est victorieuse mais le roi se méfie dorénavant de Paris. La statue de Gilles Guérin est en fait une mise en garde contre toute velléité de nouvelle révolte.

Gestes et attitudes

Le jeune roi, vêtu d'une armure et de sandales antiques tel un Empereur romain, pose son pied sur la tête d'un personnage allégorique incarnant la Fronde. Sa posture fait penser à celle du jeune David, héros biblique qui était parvenu à terrasser Goliath, tel qu'il est représenté depuis la Renaissance, notamment par Donatello (1386-1466) et Verrocchio (1435-1488). Les fleurs de lys ornant le manteau et les festons de la cuirasse, tout comme le port des cheveux longs, permettent d'actualiser la figure et de prendre des distances avec le modèle antique de l'empereur romain. La présence de l'épée et de la main de justice, deux des *regalia** utilisés lors du sacre des rois de France, relève de cette même volonté d'en faire un personnage aisément reconnaissable. La main de justice, dans sa main droite, rappelle ce qui constitue le fondement même du pouvoir des rois de France. Et c'est ce pouvoir que le jeune souverain entend bien défendre en touchant ostensiblement l'épée à son côté gauche.

D'après Edme Bouchardon
Chaumont-en-Bassigny
(aujourd'hui Chaumont,
France), 1698 –
Paris (France), 1762
Vers 1759-1763
Bronze
*Louis XV, roi de France
(1715-1774), à cheval, en
costume romain*
H. 71 ; l. 23,5 ; pr. 50 cm
MR 3212



Contexte

Louis XV est l'arrière-petit-fils de Louis XIV. Lui-aussi mène une série de guerres qui lui permettent de renforcer la frontière nord-est de son royaume et d'annexer définitivement de nouveaux territoires comme la Lorraine. Pour célébrer le Traité d'Aix-la-Chapelle qui met fin à la Guerre de Succession d'Autriche (1740-1748), les échevins parisiens commandent une statue monumentale en bronze de

leur monarque. Elle doit être érigée au centre d'une nouvelle place, à l'image de celles créées pour célébrer la gloire de Louis XIV – la place des Victoires et la place Vendôme – à Paris. L'œuvre est installée au centre de la place Louis XV (actuelle place de la Concorde) en 1763.

Gestes et attitudes

La statue équestre de Louis XV sur son piédestal culminait à plus de onze mètres au-dessus du sol. Comme toutes les autres statues royales de ce type, elle a été détruite à la Révolution. Cette réduction en bronze constitue donc un précieux témoignage pour connaître ce monument perdu.

Le roi semblait se diriger vers le centre de la ville, comme s'il descendait l'avenue des Champs-Élysées. Cette entrée triomphale évoque directement celle des empereurs dans la Rome antique. Le sculpteur Edme Bouchardon s'inspire d'ailleurs de la statue équestre de Marc-Aurèle, qu'il a pu étudier sur la place du Capitole à Rome. Louis XV, vêtu à la manière antique, tient les rênes de son cheval. Sa maîtrise, de même que la hauteur de son port de tête et la sérénité de son visage, définissent l'image d'un roi pacificateur à l'apogée de son règne. La tranquillité avec laquelle semble avancer sa monture participe au même effet.

L'allure du cheval de Louis XV

La statue équestre de l'empereur Marc-Aurèle (161-180 après J.-C.) a servi de modèle à de nombreux monuments équestres érigés à partir de la Renaissance. Edme Bouchardon donne au cheval du roi Louis XV, une posture proche de celle de la monture de l'empereur philosophe. L'animal du roi de France a la jambe antérieure gauche levée ainsi que la jambe postérieure droite, les deux membres posés au sol sont à la verticale et montrent que l'animal avance doucement. Le cheval est au pas. Le torse du roi, très droit, montre la dignité du personnage. Les gestes détendus de ses bras et de ses jambes, alors qu'il monte sans selle ni étriers, prouvent son aisance en tant que cavalier. Or, depuis la création de la première académie équestre par le roi Henri II en 1547, l'art de l'équitation fait partie de l'éducation des princes. La sérénité et le sang-froid de Louis XV montrent à quel point le souverain est maître de son cheval comme il l'est de ses sujets.

Contexte

Fath Ali Shah règne sur la Perse (actuel Iran) à partir de 1797. La dynastie **qadjare***, à laquelle il appartient, s'est emparée du pouvoir au cours de la décennie précédente. La fondation d'une nouvelle capitale à Téhéran en est le symbole. Au cours de son règne, Fath Ali Shah doit faire face à la pression de l'armée russe dans le Caucase. Le besoin de soutien en Europe le pousse alors à contracter une alliance avec la France de Napoléon I^{er} qui envoie son négociateur, Amédée Jaubert, à Téhéran en 1805-1806. Ce dernier reçoit comme cadeau diplomatique ce portrait de Fath Ali Shah, qui montre la puissance du roi mais aussi son goût pour l'ostentation.

Gestes et attitudes

Le monarque est assis sur le trône richement incrusté de pierres précieuses qu'il a lui-même commandé. Cette pose est, par excellence, celle des souverains de l'Inde moghole ou, plus rarement, des monarques occidentaux. Les bras de Fath Ali Shah semblent appuyés sur les accoudoirs, comme s'il cherchait à se relever. Cepen-

dant, ses mains reposent à peine sur le trône. Le modèle ne serait-il pas plutôt en train de montrer ses bras que de s'en servir ? Le corps du souverain pourrait n'être que celui d'un mannequin destiné à être le support d'une parure qui entrave le moindre mouvement. Les bracelets et les brassards, sont ornés de perles et de pierres précieuses, signes de la richesse et de la puissance de la Perse et de son souverain tout comme la couronne, exécutée sur commande en s'inspirant de celles des empereurs perses de l'Antiquité, dont les shahs se veulent les héritiers. Le sabre est quant à lui l'un des symboles de la dynastie qadjare.

Ce monarque au corps frêle semble bien mal installé. Le port de la couronne l'oblige à se tenir droit, sans pouvoir s'appuyer contre le dossier du fauteuil, qui paraît d'ailleurs inconfortable. Le marchepied et l'entretoise pleine de la partie basse du trône l'empêchent de plier ou de croiser les jambes. Le portrait de Fath Ali Shah est finalement moins l'image fidèle de son corps qu'une représentation officielle, et donc nécessairement symbolique, de sa fonction.

En conclusion : l'éloquence du geste

Les Égyptiens figurent l'individu dans la posture de la marche apparente parce que c'est ainsi qu'ils s'imaginent dans l'au-delà. Si cette attitude est reprise en Grèce, elle a néanmoins perdu son sens religieux. La question est maintenant de montrer le corps de façon plus naturaliste en insistant sur la musculature et en abandonnant toute raideur. Au-delà de la représentation du corps en tant que tel, statues et bas-reliefs attestent de l'autorité du prince. Dans l'Occident médiéval, les œuvres d'art rappellent aux fidèles les fondements de la foi. Les artistes de

la Renaissance, tout en conservant certains des motifs hérités du Moyen Âge, les réinterprètent en colorant le message religieux de multiples sentiments. L'expression des émotions fait dorénavant partie intégrante des capacités attendues des artistes. À eux d'en maîtriser les nuances selon les propos qu'ils veulent tenir : qu'il s'agisse de susciter le respect, la pitié ou l'autorité. Le geste s'avère très éloquent pour révéler la manière dont une civilisation perçoit le corps, ses croyances religieuses ou politiques et son identité.

Attribué à Mihr Ali
Actif en Iran entre 1795 et 1830
Vers 1805
Huile sur toile
Fath Ali Shah (1797-1834)
souverain de la dynastie qadjare
H. 2,27 ; l. 1,34 m
MV 6358



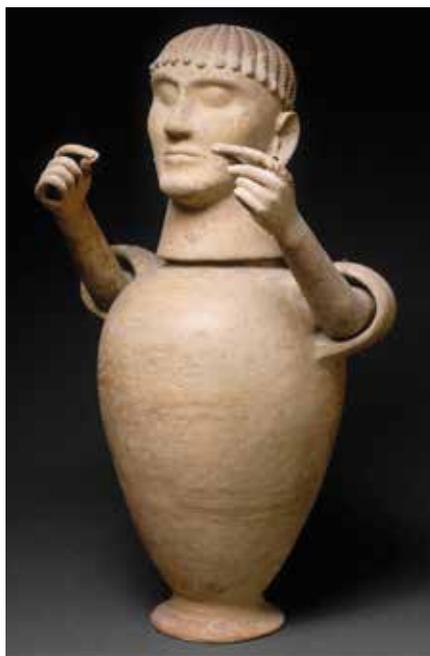
FOCUS 1 : LES GESTES DU CÉRAMISTE

La céramique est l'une des expressions plastiques les plus anciennes et les plus universellement partagées. Apparue il y a environ 25 000 ans, elle accompagne le développement de civilisations en divers endroits du monde dans des usages multiples : matériaux de construction, de revêtement mural, ou de pavement. La céramique se prête également à la création d'objets du quotidien, tout autant qu'à l'expression esthétique.

Art du feu par excellence, le passage de la souplesse de l'argile à la solidité de la terre cuite nécessite de la part du céramiste la maîtrise de nombreuses techniques. Du façonnage à la cuisson, en passant par le décor, son art s'exprime par des gestes précis, parfois millénaires, perceptibles au travers des œuvres de la Galerie du temps.

DONNER FORME

Façonner l'argile pour lui conférer la forme désirée constitue la première étape. Le céramiste peut tout d'abord procéder par modelage. Partant d'une motte d'argile, le façonnage s'effectue à la main, par déformation de la pâte, adjonction ou soustraction de matière. Le travail s'effectue aussi à partir de plusieurs blocs de terre aux formes plus spécifiques (boule, colombin, plaque), modelés séparément puis assemblés par collage à la **barbotine***. Les bras et la tête ornent l'*Urne cinéraire* ont été réalisés ainsi ; celle-ci, dans sa partie inférieure, donne par ailleurs à voir un autre geste du potier : le tournage. Posée sur un plateau animé d'un mouvement de rotation, la motte de terre monte par pression de la main grâce à la force centrifuge, permettant l'élévation régulière de la pâte. L'utilisation de gabarits appliqués sur la pièce en cours de tournage permet de reporter fidèlement le même galbe d'une réalisation à une autre. Enfin, le moulage autorise la production à plus grande échelle de pièces identiques, comme en témoignent les briques composant la *Frise des archers*. L'opération s'effectue par application de la pâte dans un support présentant une empreinte en relief ou en creux, venant se reporter sur la matière souple.



Chiusi, Étrurie (Italie actuelle)
Vers 550-500 avant J.-C.
Terre cuite
Urne cinéraire à tête féminine et aux bras articulés
H. 50 cm, D 162

Suse (Iran actuel)
Vers 500 avant J.-C.
Briques siliceuses à glaçure
Fragment du décor du palais du roi perse Darius I^{er} : archer de la garde royale (détail)
H. 1,96 ; l. 0,80 ; pr. 0,20 m,
Sb 23117





Iran
Vers 1250-1300
Céramique à décor
de lustre métallique
*Plaque de revêtement
à décor de lampe*
H. 64 ; l. 48,2 ; ép. 5,7 cm
OA 3341

ORNER

La variété de décors rendue possible par la céramique est considérable. Il peut tout d'abord s'agir de décor en creux, estampé, incisé, excisé ou encore gratté à l'aide d'outils (comme les **ébauchoirs*** et les **mirettes***). Les reliefs quant à eux sont obtenus par modelage ou moulage d'éléments venant se surajouter à la pièce, comme c'est le cas pour la *Plaque à décor de lampe*.

Le décor peint présente en outre d'infinies possibilités. Dans son expression la plus simple, il est réalisé à l'**engobe***, comme en témoigne la *Coupe au guerrier*. Le céramiste peut par ailleurs avoir recours à toute une gamme de revêtements en matières vitreuses (glaçures, vernis, lustres, couvertes, émaux) qui viennent, après cuisson, apporter étanchéité en même temps qu'ornementation à la pièce. Les émaux, composés d'oxydes métalliques, peuvent adopter une large gamme de couleurs et permettre un décor appliqué au pinceau présentant les mêmes effets que la peinture. Ce rendu s'observe sur la *Plaque à décor de lampe*, qui est également revêtue d'un **lustre métallique***, aux reflets changeants. Enfin, un décor à l'or peut être appliqué à la feuille ou à la poudre comme sur *Le Baisemain*.



Iran ou Asie centrale
Vers 900-1100
Céramique à décor engobé et peint sous glaçure transparente
Coupe au guerrier
H. 6 ; diam. 14,3 cm
MAO 133

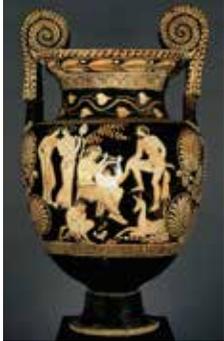
CUIRE

L'épreuve du feu constitue une étape cruciale pouvant entraîner la destruction de la céramique. Les enfournements sont souvent multiples pour une même pièce et en ponctuent l'élaboration. Plus une céramique présente un décor complexe, mettant en œuvre des matériaux variés, plus le nombre de cuissons nécessaires augmente. Les deux principes présidant à la cuisson de la terre consistent dans le contrôle de la température et de la quantité d'air introduite dans le four. En limitant l'oxygène, la cuisson se fera en réduction, tandis qu'en l'augmentant, on obtiendra une oxydation, chaque atmosphère faisant varier le résultat. La teinte noire du *Cratère d'Apollon et Marsyas* est obtenue par une cuisson en atmosphère réductrice. Le contrôle de la température permet une cuisson adéquate de la pièce en fonction des matériaux la composant, ainsi que le rendu souhaité des couleurs. Certains émaux, dits de « petit feu », nécessitent une cuisson en basse température (comme le rouge de cuivre par exemple), tandis que d'autres, dits de « grand feu », ne se révèlent qu'à forte température (le bleu de cobalt notamment).

Une pièce en porcelaine comme *Le Baisemain*, ornée d'émaux de petit et de grand feu, mais aussi dorée, nécessite deux cuissons pour la pâte, et plusieurs autres cuissons jalonnant l'élaboration du décor peint.



Manufacture de Meissen
Modèle de Johann Joachim Kaendler Fischbach
(Allemagne), 1706 – Meissen (Allemagne), 1775
1737
Porcelaine dure
Le Baisemain
H. 15 ; l. 19 cm
OA 6499



Lucanie (Italie actuelle)
Vers 380 avant J.-C.
Terre cuite,
décor à figures rouges
*Vase (cratère) à volutes : face
A : concours musical entre
le dieu Apollon et le satyre
Marsyas, face B : Dionysos,
satyre et Ménades*
H. 59,9 ; diam. 40 cm
ED 199

FOCUS 2 : LES GESTES DU SCULPTEUR SUR PIERRE

Technique maîtrisée bien avant l'Antiquité, la sculpture sur pierre est particulièrement représentée dans la Galerie du temps. Pratique artistique physique, considérée par Michel-Ange comme « virile » par opposition à la peinture, la taille de la pierre est l'œuvre d'un sculpteur, qui, par étapes, en variant outils et techniques, fait émerger d'un bloc de pierre une sculpture à laquelle il tente d'insuffler vie et mouvement.

ÉBAUCHER

Qu'il réalise un **relief*** ou une **ronde-bosse***, le sculpteur commence par entamer un bloc de pierre (de calcaire, de **diorite*** ou de marbre par exemple). Il procède soit en taille directe, d'après un traçage de contours directement sur les faces du bloc, soit d'après un modèle en trois dimensions, dont il reporte les proportions sur son bloc, on parle alors de taille indirecte.

Le geste du sculpteur se perçoit dans les traces d'outils qu'il laisse aux différentes étapes du processus de la taille. Ces outils ont peu varié à travers le temps : une **pointe*** ou un **ciseau*** et une **masse*** ou un **maillet*** pour ébaucher la figure dans la pierre, taillée en larges plans. Le choix de l'outil et le geste qui l'accompagne influent sur le degré de précision de la taille. Quand le sculpteur percute sa **pointe*** perpendiculairement par rapport au bloc de pierre, la surface de la pierre est assez irrégulière. Ainsi, la chevelure très stylisée du *Couros* de Paros, daté du 6^e siècle avant J.-C., est formée de petites bosses séparées par des trous losangés qui sont les marques de la pointe orientée perpendiculairement à la surface du marbre. On réalise alors les limites de ce travail à la pointe avant tout destiné à l'ébauche.



Cosa, (Italie)
Vers 290-300 après J.-C.
Marbre

*Sarcophage : concours musical
entre le dieu Apollon et le satyre Marsyas
(détail: petit côté droit)*
CP 6365



Paros (île des Cyclades)
Vers 540 avant J.-C.
Marbre

*Jeune homme nu (couros) : statue provenant du sanctuaire
d'Asclépios, dieu de la médecine (détail : œuvre entière p. 8)*
MND 888



Avignon (France)
Vers 1170
Marbre
Colonne cannelée provenant du cloître détruit de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms (détail)
RF 1678 A

DÉTAILLER

Une fois les principaux plans de la sculpture dégagés, à la pointe ou à la **gradine***, le travail du sculpteur entre dans le détail. Le *Sarcophage* représentant le *concours musical entre Apollon et Marsyas* est sculpté en **haut-relief*** sur sa face principale et en **bas-relief*** sur ses parties latérales. Sur le petit côté droit représentant le couronnement d'Apollon par une Victoire ailée, on peut discerner les traces laissées par des outils variés. Le contour des figures y est creusé au **ciseau***, tout comme les pans de la robe de la Victoire, taillés au ciseau droit. Le fond du bas-relief* est, lui, régularisé au **marteau bretté***. L'aspect inachevé s'explique sûrement par la position latérale peu visible des flancs du sarcophage.

Autre outil régulièrement utilisé en sculpture, le **trépan*** permet de percer les pierres dures comme le marbre. Il est utilisé pour réaliser des broderies, des chevelures ou des détails anatomiques. Laissant un creux profond et régulier, son emploi est aisément décelable. On le perçoit sur la bordure du manteau du prophète ornant la *colonne cannelée* provenant de l'église Notre-Dame-des-Doms d'Avignon, ou encore dans la chevelure de Madeleine Marchand sur son *Monument funéraire*. Le sculpteur invente aussi des moyens de sculpter où la trace de son geste s'estompe, laissant place à l'illusion de la réalité. Jean-Antoine Houdon (1741-1828) est ainsi célèbre pour sa capacité à rendre le regard en sculpture. Sur le buste du *Philosophe Denis Diderot*, on distingue comment il évite la pupille tout en y laissant en suspension une particule de marbre imitant l'éclat de la lumière dans les yeux.



Thomas Boudin
1628
Marbre
Monument funéraire de Madeleine Marchand, épouse de Nicolas Le Jay, président du Parlement de Paris, provenant de l'église des Minimes de Paris (détail : œuvre entière p. 19)
LP 401



Jean-Antoine Houdon
1775
Marbre
Le Philosophe Denis Diderot (1713-1784) (détail)
RF 1520

FINIR

L'action de polir à l'aide d'un matériau abrasif permet de donner un aspect fini, lisse à la sculpture en pierre dure. La plupart des chairs laiteuses en marbre des sculptures de la Galerie du temps laissent apparaître ce niveau d'achèvement. Mais chaque sculpture ne revêt pas le même degré de finition. À partir des Temps modernes, le sculpteur laisse parfois volontairement des traces d'outils visibles pour rendre son œuvre plus expressive. Ainsi, comme pour suggérer le froissement du vêtement faisant écho à l'état de bouillonnement intellectuel du modèle, Félix Lecomte laisse des traces d'outils sur le manteau de *D'Alembert*, auteur de *l'Encyclopédie*.

Dès l'Antiquité, il est fréquent de peindre les sculptures, pour les orner autant que pour cacher les aspérités de la pierre, comme en témoignent les traces de polychromie du *Père éternel* de Chaumont-en-Bassigny, sculpté dans le calcaire. Finalement, le couple peinture-sculpture, que le **Paragone*** tend à opposer, s'avère souvent complémentaire.



Chaumont-en-Bassigny (France)
Vers 1475-1500
Pierre calcaire
avec traces de polychromie
Fragment de décor d'une chapelle du Saint-Sépulchre : le Père éternel bénissant entouré d'anges (détail)
RF 1337

FOCUS 3 : LES GESTES DU PEINTRE

Pour comprendre les gestes du peintre, il faut scruter les détails et les traces laissées par l'artiste sur son œuvre. Le mouvement de la main, la puissance du trait, la nervosité de l'écriture permettent de reconnaître la touche de l'artiste.

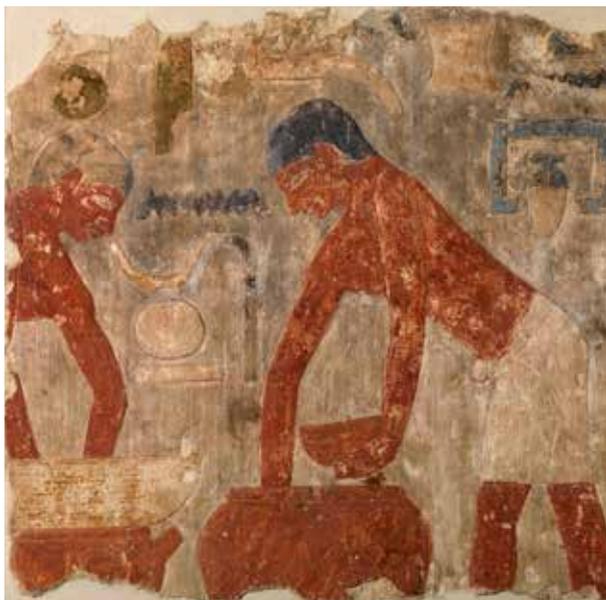
POSER LA COULEUR SELON LES CODES

Sur les murs inachevés des tombes, les étapes du travail et les codes des peintres de l'Égypte ancienne sont clairement discernables.

La paroi apprêtée avec un enduit de plâtre, reçoit un **carroyage*** tracé en rouge pour faciliter le dessin préparatoire. Puis, le dessinateur désigné sous le terme de « scribe des contours » esquisse le motif en rouge, ensuite le chef d'équipe le corrige en noir. Le sculpteur incise alors les contours, rabat la surface et dégage le relief.

Le peintre achève le travail en utilisant des pigments d'origine minérale broyés, mélangés à de l'eau et à un liant (gomme d'acacias). Il s'agit donc de peinture à **tempera***. Les teintes sont posées à plat, sans nuances, au moyen de brosses et pinceaux faits de roseau et de fibres végétales. Les terres ocre dominant : rouge, jaune et brune. Elles marquent les carnations selon la convention ocre rouge pour les hommes, jaune ou brun pâle pour les femmes. Le blanc de chaux vient en second pour les vêtements, il donne les impressions de transparence ou d'opacité. Le bleu et le vert proviennent d'une **fritte*** dont la base est composée de cuivre. Jusqu'au Nouvel Empire (vers -1540), le bleu couvre les fonds des scènes. Les coiffures en noir sont réservées pour la fin, contrastant avec le rouge, elles donnent aux figures une présence monumentale. Enfin, le peintre cerne son œuvre d'un nouveau contour tracé au pinceau rouge.

Égypte
Vers 2500-2350 avant J.-C.
Calcaire peint
Décor d'une chapelle funéraire : scène de brasserie
H. 31 ; l. 32 ; ép. 2,5cm
E. 32880





SOULIGNER LES VOLUMES

C'est aussi un contour rouge qui cerne discrètement la figure de saint François d'Assise peinte au 13^e siècle. Les parties endommagées du panneau révèlent les fragments d'une toile de lin noyée entre deux couches de **gesso***. Sur cette préparation, ont été dessinés les contours de l'image avec un charbon de bois, puis le peintre les a repassés au *puntio* (pinceau pointu et effilé). Le pinceau *mozzetto*, coupé et plus large, sert à appliquer les tons de la robe au **lavis*** aquarellé. Le fond doré est peint à la **détrempe*** sur une base rouge très fine.

L'artiste choisit de faire empiéter l'effigie du saint sur la tranche du cadre et peint avec un style élégant et nerveux fait de lignes marquées qui s'achèvent en virgule. Un mince filet rouge creuse la paupière supérieure, tandis que sur les carnations ou le vêtement, un trait plus épais cerne les formes tout en les accompagnant d'une ombre légère. Ces volumes suggérés sont les prémices d'un **modelé***. Ce ne sont pas encore des effets picturaux – vibration lumineuse ou clair-obscur – mais des caractéristiques graphiques qui permettent de reconnaître la main de l'artiste.

Rome (Italie)
Vers 1225-1250
Bois, fond d'or
Saint François d'Assise (1182-1226) (détail : œuvre entière p. 14)
H. 95 ; l. 39 cm
RF 975

FAIRE VIBRER LA TOUCHE

À la fin des années 1760, le genre du portrait est le plus répandu. Pour se distinguer, le peintre Fragonard utilise une formule originale ; la série des figures de Fantaisie. Fragonard met l'accent sur l'énergie des modèles. Il leur choisit une pose en mouvement et une expression souvent souriante avec un effet de **da sotto***. Ici, un intellectuel (Ange-Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780) ?) plongé dans le tourbillon de ses activités, est surpris alors qu'il feuillette un ouvrage.

Le tableau semble peint assez vite, brossé d'une touche énergique ; l'étiquette au dos de deux de ces *Fantaisies* indique « en une heure de temps ». Seule une excellente maîtrise de la matière et de la lumière a permis de rendre **fa presto*** le feu qui anime le modèle. Avec brio, Fragonard étend les couleurs en rubans à la façon d'un couteau à palette. Et sous sa brosse enfiévrée, la pâte fluide fait bouillonner le col et les manchettes, serpenter les plis et ronfler les étoffes. Mais l'impulsivité du peintre est calculée : les touches jetées, et volontairement bien visibles, sont des moyens plastiques rutilants servant surtout à construire les formes et à les faire tourner dans l'espace.

Ces traits de couleur tracés avec une apparente spontanéité sont assimilés à la *sprezzatura* ; cette faculté de donner un aspect de facilité, d'aisance et de naturel aux réalisations les plus ardues. C'est une caractéristique des artistes dits « modernes » et Rubens, Rembrandt, Reynolds ou Goya ont les mêmes gestes.

Jean-Honoré Fragonard Grasse (France), 1732 - Paris (France), 1806
Vers 1769
Huile sur toile
Figure de Fantaisie, autrefois identifiée à tort comme Denis Diderot
H. 81 ; l. 65 cm
RF 1972-14



PISTES PÉDAGOGIQUES POUR LE PREMIER DEGRÉ

LE CORPS REPRÉSENTÉ

La scénographie de la Galerie du temps interroge la rencontre sensible avec des chefs d'œuvre du musée du Louvre.

La représentation du corps constitue l'objet d'étude des pistes pédagogiques du premier degré. Il s'agit de proposer des parcours qui seront exploités pendant la visite, mais également dans le cadre plus large de l'enseignement de l'éducation artistique et culturelle.

Les élèves de cycle 1 et 2 sont confrontés aux codes de représentation du corps et ceux du corps en mouvement. Ils découvrent des procédés, des techniques et les expérimentent. **Pour les élèves de cycle 3**, il s'agit d'interroger les codes de cette problématique d'un point de vue notionnel, sémantique et symbolique. L'étude des œuvres constitue les premiers jalons de connaissances liées à la représentation du corps et à son évolution dans l'histoire de l'art, en parallèle d'un cheminement dans la Galerie du temps.

I. La représentation du corps

La rencontre avec les œuvres de ce parcours permet de percevoir et d'aborder les codes de la représentation du corps.

- À partir des situations vécues en classe, les élèves sont amenés à percevoir et à nommer les différentes postures d'un corps. Ils ont référencé et symbolisé ces postures de base dans un répertoire : debout, assis, accroupi, couché. À partir des œuvres de la Galerie du temps, l'enseignant invite les élèves à collecter celles qui illustrent ces différentes représentations : photographies, dessins. De la même manière, on peut envisager d'autres cheminements et s'attacher à la représentation d'une partie et/ou d'un détail du corps : visage, bras, jambe, main, pied, yeux, nez, bouche, sourcils, cheveux...



Égypte
Vers - 2500/- 2350
Calcaire peint
Le majordome Kéki
H 69,2 x L 29 x P 54cm
A 41
Antiquités égyptiennes



Bactriane,
civilisation de l'Oxus
Vers -2700
Chlorite, calcaire, fer
*Statuette d'un génie appelé
« le Balafre »*
H 11,7 x L 5 cm
AO 21104
Antiquités orientales

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Représenter : à partir des détails collectés, en choisir un, le décrire pour percevoir la spécificité des codes de représentation. Le représenter en utilisant différentes techniques : crayon de bois, encre de Chine, fusain, sanguine, craies grasses, encres, gouache. Associer les productions pour créer des carnets de dessin : « *carnet des yeux, des mains, des bouches, des cheveux...* ».

II. La représentation du corps en mouvement

La rencontre avec les œuvres de ce parcours permet de percevoir et d'aborder les codes de la représentation du corps en mouvement selon deux points de vue : le mouvement arrêté dans un schème d'action et/ou l'instant figé dans une narration.

- Les élèves ont perçu la représentation du mouvement au cours de situations vécues en éducation physique et sportive. Ils analysent la décomposition du mouvement à partir de séries de photographies réalisées pour illustrer les différents schèmes d'action : courir, sauter, danser, grimper, franchir, lancer, rouler... Il s'agit ici de percevoir que chaque photographie représente un mouvement arrêté dans l'enchaînement d'une action. Garder trace de ces découvertes dans un répertoire illustré des verbes d'actions.
- Dans le cadre de l'enseignement de l'éducation artistique et culturelle, les élèves sont sensibilisés aux codes de représentation du corps en mouvement et ce, à partir d'analyses d'images de natures différentes : illustrations d'album, bande dessinée, photographie, peinture, sculpture... Selon le contexte de l'œuvre, on amène les élèves à s'interroger sur cet instant arrêté dans la chronologie d'une histoire. Que s'est-il passé avant ? Que va-t-il se passer ensuite ?

Les cheminements proposés aux élèves permettent de convoquer leurs connaissances et d'établir des mises en relation de ces découvertes avec des œuvres de la Galerie du temps.

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Représenter le corps en mouvement : à partir des œuvres observées, en choisir une qui représente un mouvement arrêté. Les élèves vivent l'expérience de l'action complète. Garder trace de la décomposition du mouvement observé. À partir de l'œuvre choisie, la représenter par le dessin et imaginer les différentes étapes de ce mouvement arrêté. Présenter le schème d'action sous la forme d'un flip-book.

Ce travail peut être prolongé en utilisant les techniques du film d'animation dans l'intention d'inscrire ce mouvement dans une narration.



Malaya (Turquie)
Vers -800
Bas-relief calcaire
Scène de chasse en char
H 43 x L 78,5 x 17 cm
AM 255
Antiquités orientales

III. Comprendre et interpréter les codes de représentation

La rencontre avec les œuvres de ce parcours permet d'accéder au sens des codes de représentation, de les interpréter et d'en découvrir leur symbolique.

- À partir des œuvres de la Galerie du temps, l'enseignant invite les élèves à collecter celles qui représentent le corps humain ou le corps animal en mouvement. Ils sont ensuite amenés à effectuer des rapprochements selon des oppositions. Par exemple : défendre/attaquer, force/faiblesse, tension/relâchement, se soumettre/dominer... De retour en classe, les élèves sont invités à confronter et à justifier leur choix. Ils peuvent enrichir leur proposition en la mettant en relation avec d'autres œuvres, d'autres domaines artistiques.

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Symboliser : reprendre les rapprochements effectués selon des oppositions. Inviter les élèves à mettre en valeur ces choix. Ils annoncent leur projet : type de présentation, choix des couleurs, composition, ajout d'éléments qui renforcent les oppositions. Réaliser une production en deux dimensions pour chaque opposition.

Mettre en scène : choisir une opposition. Imaginer une scénographie pour la mettre en valeur : mise en espace, éclairage spécifique, musique, déambulation.



François Frédéric Lemot
1808
Plomb
Napoléon en triomphateur
H 260 x L 170 cm
MR 3458
Sculptures

PISTES PÉDAGOGIQUES POUR LE SECOND DEGRÉ

QUAND LE GESTE S'IMPOSE DANS LA GALERIE DU TEMPS !

La première partie interroge, face à l'œuvre, la signification des gestes et des mouvements du personnage représenté. Toujours face à l'œuvre, la deuxième partie questionne la perception du geste de l'artiste. La dernière partie traite des gestes et des attitudes du spectateur dans l'exposition la « Galerie du temps ».

I. Du geste – aux gestes

Le geste est-il toujours le vrai sujet de l'œuvre et sa signification est-elle comparable à son sens dans la réalité ?

Faire un geste...



D'après Naucydès
(né dans le Péloponnèse, Grèce ;
actif vers 400-390 avant J.-C.)
Vers 130-150 après J.-C.

Marbre

*Athlète tenant un disque, copie romaine
d'un « Discophore » de bronze (détail)*

H. 1,67 m (avec la plinthe)
MR 159

• **explicite** : L'attitude générale du **Discophore, athlète tenant le disque** est proche d'une certaine quiétude. Cependant, la crispation, sans équivoque, de la main gauche et des orteils ainsi que le regard lointain révèle la concentration qui domine l'instant avant l'épreuve et qui est le vrai sujet de l'œuvre.

• **trompeur** : **Saint François mort** n'est plus de ce monde cependant ses gestes le montrent comme s'il était vivant. Seule l'expression du visage indique qu'il est mort. La posture « debout » de **Saint François mort** renvoie directement à une légende : « Le pape Nicolas V serait descendu dans la crypte de la basilique d'Assise, où était enterré le saint ; il y aurait trouvé le corps non putréfié, debout, les yeux tournés vers le ciel, le stigmate de son pied droit saignant encore. »¹



Jacques-Louis David
Paris (France), 1748 –
Bruxelles (Belgique), 1825
1784

Huile sur toile
*Bélisaire demandant
l'aumône (détail)*
H. 1,01 ; l. 1,15 m
INV 3694



**Activité dans la Galerie du temps
À la quête du geste** : proposer une
enquête photographique pour créer
un répertoire de gestes : les gestes
du pouvoir, du bonheur, de la peur...

Espagne
Vers 1650
Bois peint, verre (yeux),
os (dents), chanvre (cordelière)
Saint François mort
H. 1,03 ; l. 0,64 m
RF 4211

Scènes de gestes...

• **explicites** : dans **Bélisaire demandant l'aumône**, David place le geste de l'ancien général, la main tendue, au centre du tableau. Le geste, clair et univoque, de Bélisaire rend identifiable les expressions et les attitudes des autres personnages. La scène s'organise en frise autour de l'action principale.

¹ *Le guide Louvre-Lens* 2013, page 234.

- **ambivalents** : le bas-relief latéral du **Sarcophage** : **Apollon et Marsyas** tiré des *Métamorphoses* d'Ovide raconte en deux temps la joute musicale qui oppose le dieu des arts au satyre. Apollon fait la jonction entre les deux épisodes. Le corps d'Apollon est de face et sa tête est tournée vers la muse. Celle-ci écoute Marsyas mais son regard désigne le vainqueur : Apollon. Il a dans les bras une cithare qui montre la Victoire. Elle se détourne de lui et lève le bras gauche pour le couronner victorieux.



Cosa, Italie
Vers 290-300 après J.-C.
Marbre
H. 1,05 ; l. 2,33 ; ép. 0,98 m
CP 6365

Sarcophage : concours musical entre le dieu Apollon et le satyre Marsyas (détail)

II. Le geste de l'artiste

Le premier corps et les premiers gestes qui génèrent une œuvre sont ceux de l'artiste. Quelles incidences le geste de l'artiste a-t-il sur et dans l'œuvre ?

Sir Joshua Reynolds
Plympton (Angleterre), 1723 –
Londres (Angleterre), 1792
Vers 1788-1789
Huile sur toile
Francis George Hare,
dit Master Hare, enfant
H. 1,07 ; l. 0,93 m
RF 1580



- **Le geste du créateur** : en 1819, Antoine-Jean Gros fait le portrait de son élève le **Comte Alcide de La Rivallière**. Son regard attentif et l'outil qu'il tient à la main, indique qu'il étudie un modèle et qu'il s'apprête à traduire cette observation sur la toile. Cependant, la main posée sur le rebord du chevalet traduit l'hésitation du jeune artiste. Par l'attitude figée dans l'instant, Gros saisit le geste de l'artiste créateur. Celui de l'artiste au travail.



- **Traces du geste** : Sir Joshua Reynolds choisit de représenter **Francis George Hare, dit Master Hare** dans une attitude spontanée. La touche du peintre est libre comme l'est le geste de l'enfant. Les traces de la brosse à la surface de la toile traduisent la rapidité d'exécution qui fige le modèle en mouvement. L'artiste produit un instantané et par ses touches fugaces nous rappelle sa présence.

Baron Antoine Jean GROS
Le comte Alcide de
La Rivallière, élève de Gros
Huile sur toile
H 148 x 115 cm (sans cadre)
Salon de 1819
MI 148

Activité dans la Galerie du temps

Artiste où es-tu ? Proposer aux élèves de rechercher dans les œuvres « la présence » de l'artiste dont l'aspect la plus tangible est sa signature.

III. La place du visiteur dans la Galerie Du Temps



Jean Boulogne,
dit Giovanni Bologna
Douai (France), 1529 –
Florence (Italie), 1608
Vers 1620
Bronze
*Déjanire, femme d'Hercule,
enlevée par le centaure Nessus*
H. 43,6 ; l. 30,2 ; pr. 22cm
OA 5431



Rome ? Italie
Vers 150 après J.-C.
Marbre
Jupiter, roi des dieux romains, portant le foudre et accompagné de l'aigle
H. 1,85 m
MR 254

La Galerie du temps invite le spectateur à déambuler autour des œuvres et à varier ou multiplier ses points de vue. **Comment la déambulation perceptive ou sensorielle du spectateur révèle le sens d'une œuvre ? Comment certaines œuvres se révèlent et se métamorphosent en fonction du déplacement du spectateur ?**

- **Autour de l'œuvre : Déjanire, femme d'Hercule** est victime du rapt du centaure Nessus. L'attitude du couple accentue l'effet d'emportement et oblige le spectateur à faire le tour de l'œuvre. En la regardant sous plusieurs points de vue, le spectateur constate le déséquilibre de Déjanire et la torsion du buste du centaure. Les corps défient les lois de la pesanteur, les gestes sont amples et les points d'appuis incertains. L'ensemble de la scène ne s'aborde pas d'un point de vue fixe et la lecture de l'œuvre se fait en plusieurs temps.

- **L'envers de l'œuvre** : on peut y voir le socle ou l'appareillage qui maintiennent l'ensemble sur la **Victoire volant** et le **Relief de Mithra, dieu iranien du Soleil, sacrifiant le taureau**. Le revers d'une œuvre renseigne également sur la création de l'œuvre, le traitement des matériaux, son emplacement ou sa présentation d'origine. Il donne aussi des indications sur son état de conservation et sa provenance. Plus généralement, observer l'envers d'une œuvre permet de comprendre son histoire.



Myrina, Asie mineure
(Turquie actuelle)
Vers 190 avant J.-C.
Argile
*Jeune femme ailée : Niké,
personnification de la
Victoire*
H. 25 cm
MYRINA 42
Fouilles d'E. Pottier et
S. Reinach à Myrina,
1881-1882

- **Pose/Pause** : la muséographie de la Galerie du temps permet aux visiteurs de cheminer et d'observer d'un seul point de vue plusieurs œuvres. Le mode de présentation incite le visiteur à créer ses propres parcours en confrontant ou rapprochant des œuvres chronologiquement ou pas. Par exemple, l'attitude de **Marc-Aurèle** trouve un écho dans **Jupiter, roi des dieux romains** mais également dans le **Napoléon triomphateur**.

DANS LE CADRE DES PRATIQUES ARTISTIQUES

Comme une surprise ! Déjanire, femme d'Hercule et l'Hermaphrodite invitent le spectateur à se déplacer. Imaginer une production qui implique le temps de découverte d'une œuvre et le corps du spectateur.

RÉFÉRENCES AUX PROGRAMMES SCOLAIRES

PREMIER DEGRÉ

Programme de l'école maternelle

Le domaine « **Mobiliser le langage dans toutes ses dimensions** » réaffirme la place primordiale du langage à l'école maternelle comme condition essentielle de la réussite de toutes et de tous (...).

Les domaines « **Agir, s'exprimer, comprendre à travers l'activité physique** » et « **Agir, s'exprimer, comprendre à travers les activités artistiques** » permettent de développer les interactions entre l'action, les sensations, l'imaginaire, la sensibilité et la pensée (...).

Cycle des apprentissages fondamentaux

Éducation physique et sportive

L'éducation physique vise le développement des capacités nécessaires aux conduites motrices et offre une première initiation aux activités physiques, sportives et artistiques.

Pratiques artistiques et histoire des arts

La sensibilité artistique et les capacités d'expression des élèves sont développées par les pratiques artistiques, mais également par des références culturelles liées à l'histoire des arts.

Arts visuels

Les élèves sont conduits à exprimer ce qu'ils perçoivent, à imaginer et évoquer leurs projets et leurs réalisations en utilisant un vocabulaire approprié.

Cycle des approfondissements

Éducation physique et sportive
L'éducation physique et sportive vise le développement des capacités motrices et la pratique d'activités physiques, sportives et artistiques.

Culture humaniste

La culture humaniste ouvre l'esprit des élèves à la diversité et à l'évolution des civilisations, des sociétés, des territoires, des faits religieux et des arts ; elle leur permet d'acquérir des repères temporels, spatiaux, culturels et civiques.

Arts visuels

Cet enseignement favorise l'expression et la création. Il conduit à l'acquisition de savoirs et de techniques spécifiques et amène progressivement l'enfant à cerner la notion d'œuvre d'art et à distinguer la valeur d'usage de la valeur esthétique des objets étudiés.

Histoire des arts

(...) Ces activités stimulent le désir d'apprendre de l'élève, sa curiosité et sa créativité afin que les acquis attendus en fin de cycle 3 soient atteints à savoir :

- des connaissances : mouvements artistiques, œuvres d'arts et grands repères historiques ;
- des capacités : mobiliser des connaissances, identifier des œuvres et échanger des impressions ;
- des attitudes : curiosité face à la diversité culturelle, créativité, initiation au dialogue et à l'échange.

Techniques usuelles de l'information et de la communication

(...) Les technologies de l'information et de la communication sont utilisées dans la plupart des situations d'enseignement.

SECOND DEGRÉ

Collège

Histoire des arts

La thématique « Arts, espace, temps » permet d'étudier l'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature.

Arts plastiques

En classe de troisième, l'expérience sensible de l'espace permet d'interroger la question du point de vue, les différents rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre (geste, posture, performance), entre le corps du spectateur et l'œuvre. En fin de troisième, l'élève doit être capable de réaliser une production artistique qui implique le corps.

Histoire

En sixième, différents chapitres tels que « La cité des Athéniens » (5^e – 4^e siècle) : Citoyenneté et démocratie », « L'Empire : l'empereur, la ville, la romanisation » ou « Les empires chrétiens du haut Moyen Âge » se rapportent au thème de ce dossier. Il en est de même en cinquième avec « La place de l'Église » et « L'émergence du roi absolu ».

Éducation physique et sportive

En EPS, acquérir une culture sportive permet de développer une sensibilité artistique vécue par le corps.

Lycée général

Histoire des arts

La thématique « Arts, corps, expressions » est axée sur l'étude des liens entre le corps et l'expression créatrice (geste, postures, théâtralité) et entre le corps, l'âme et la vie (expression des émotions, des caractères et des états.)

Histoire

En classe de seconde, des exemples tirés de ce dossier peuvent être utilisés dans « L'invention de la citoyenneté dans le monde antique », et « Sociétés et cultures de l'Europe médiévales du I^e au I3^e siècle »

Arts plastiques, enseignement obligatoire et de spécialité en série L

En classe de première, la partie du programme « Figuration et image » permet d'aborder la question de la distance de l'image à son référent : le réalisme, la fiction, le symbolique, etc.

Danse, enseignement obligatoire toutes séries

En classe de terminale, le programme propose l'étude du corps en mouvement en tant que matière dansée (gravité et verticalité, appuis, qualités gestuelles) mais aussi en tant que paramètre de l'écriture chorégraphique (gestes codifiés ou inventés, jeux de relations entre les danseurs, etc.)

Théâtre, enseignement obligatoire et de spécialité en série L

En classe de première, l'élève [...] apprend à utiliser ses possibilités physiques pour proposer une gestuelle, une situation, un état ou dessiner une figure, un personnage.

Lycée professionnel

Français

Dans le thème intitulé « Des goûts et des couleurs, discutons en », il est demandé de situer une production artistique dans son contexte, d'identifier les canons qu'elle sert ou qu'elle dépasse.

ŒUVRES EN ÉCHO : GESTES ET ATTITUDES DANS LA GALERIE DU TEMPS

ARTS DU VISUEL

- Anonyme, *Anges dits de Soudemont*, Statue, France ; 13^e siècle (3^e quart), musée des Beaux-Arts d'Arras. Leur posture souple peut être comparée à celle de l'Ange : *décor de sanctuaire d'église* de la Galerie du temps.
- Gaspard Crayer, *Portrait de sainte Madeleine renonçant aux vanités de ce monde*, Flandre, 17^e siècle, musée des Beaux-arts de Valenciennes est à mettre en parallèle avec *La Madeleine à la veilleuse* de Georges de La Tour du musée du Louvre.
- Etienne Jules Marey détaille les mouvements du corps dans la *Chronophotographie de la locomotion humaine*, 1896.
- Buster Keaton, *Le Mécano de la « Général »*, 1926, et les films muets dans leur ensemble reposent sur une gestuelle très éloquente.
- Les *Prothèse à dignité et prothèse à humilité*, 1992, de Philippe Ramette montrent qu'il suffit d'une posture pour révéler un sentiment.
- *The Greeting* de Bill Viola, 1995, met en mouvement les différents personnages de *La Visitation* de Pontormo (1528-1529) et donne un autre sens à l'œuvre de l'Italien.
- Ange Leccia, *L'Amour Louvre*, 2012. Projection dans le hall d'accueil du musée du Louvre-Lens.

ARTS DU LANGAGE

Les ouvrages mentionnés ci-dessous accordent une place considérable à certaines parties du corps.

- Paul Eluard, *Mourir de ne pas mourir*, 1924.
- Bernard Noël, *Extraits du corps*, 1958
- Nicolas Gogol, *Le Nez*, 1836

ARTS DU SON

L'opéra est un genre musical où la gestuelle renforce l'intensité dramatique de l'histoire qui est narrée.

- Giuseppe Verdi, *Nabucco*, 1842, relate la mise en esclavage des juifs à Babylone.
- *Aïda*, du même Giuseppe Verdi, 1871, raconte l'intrigue amoureuse qui se déroule entre l'esclave éthiopienne Aïda et l'égyptien Radamès.
- Certaines chansons s'accompagnent de gestes telle *Jean Petit qui danse*, dont la mélodie remonte au 15^e siècle, pour les petits ou encore, dans un registre plus grave, *La liberté des nègres*, extraite du recueil de *Chansons patriotiques : chantées, tant à la section des Tuileries, que sur le théâtre du Vaudeville*, par le citoyen Piiis, an II, 1794. Cette pantomime a été créée pour célébrer l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises le 16 Pluviôse an II- 4 février 1794.

ARTS DU SPECTACLE

- Le 12 mai 2016, en lien avec l'exposition du Pavillon de verre « RC Louvre », la Scène du Louvre-Lens accueille *la Générale d'imaginaire* qui s'interrogera sur la manière dont les grandes figures de style du football s'appliquent à la littérature.
- Les 6 et 7 novembre 2015, la Scène propose *Métamorphose*, un spectacle sonore et tactile de théâtre musical et corporel pour les tout petits par la compagnie Loup-Ange/Hestia Tristani.
- Joseph Nadj, *Comedia Tempio*, 1990, conjugue le tragique et le burlesque dans une riche gestuelle.
- Merce Cunningham, dans *Variations V*, 1965, utilise des gestes quotidiens dans son vocabulaire chorégraphique.
- Les différents spectacles du mime Marceau.
- Dans *Les Enfants du paradis*, de Marcel Carné d'après un scénario de Jacques Prévert, 1945, différentes scènes utilisent le mime.
- Au théâtre, la *commedia dell'arte* s'appuie beaucoup sur la gestuelle.
- Joël Pommerat, dans *Pinocchio ou Le Petit Chaperon rouge* privilégie le corps, les gestes ou la danse.

ARTS DE L'ESPACE

- Le Corbusier élabore *Le Modulor* en 1945. Ce système de proportions a pour module de base la silhouette d'un homme de 1,83 m le bras levé. La hauteur de cet homme debout, assis ou accroupi va déterminer d'autres mesures que l'architecte utilisera dans ses constructions.
- Manuelle Gautrand, dit de l'extension qu'elle a réalisée pour le LaM (Villeneuve d'Ascq) en 2010, qu'elle se love comme un bras et une main autour du bâtiment de Roland Simounet.

ARTS DU QUOTIDIEN

- Matali Crasset, lorsqu'elle crée de nouveaux objets, démarre parfois du geste que l'on fait. Elle a ainsi conçu avec le pâtissier Pierre Hermé un couteau hybride qui permet en un seul mouvement de couper et de servir une part de tarte.
- La conception des sièges fabriqués par Marcel Breuer à l'école du Bauhaus, s'est appuyée sur l'observation de l'attitude adoptée en position assise.

Achéménide : nom du clan qui fonde le premier empire perse à régner sur un territoire allant de l'Asie mineure à l'Afghanistan actuel entre 556 avant J.-C. et 330 avant J.-C.

Apadana : grande salle hypostyle des palais perses.

Barbotine : pâte argileuse rendue liquide par adjonction d'eau.

Bas-relief : **relief*** dont la forme en saillie représente moins de la moitié du volume réel d'un corps ou d'un objet.

Carroyage : (ou mise au carreau) grille de composition assujettie à un axe vertical.

Centaure : être mythologique ayant le torse et la tête d'un homme et le corps d'un cheval.

Ciseau : outil constitué d'une tige de fer ou d'acier terminée par un tranchant de forme variable.

Crise iconoclaste : la querelle iconoclaste oppose à Byzance les tenants et les opposants au culte des images qui avait été interdit en 730 et qui sera restauré en 843.

Da sotto : point de vue surbaissé.

Détrempe : (en italien *Tempera*) substance agglutinante que l'on ajoute à la couleur pour que celle-ci adhère au support (oeuf, lait de figue, huile, gommes et colles végétales ou animales, cires et résines).

Diorite : roche magmatique de couleur grise-noire réputée pour sa dureté et qui peut être polie. C'est le matériau qui constitue, par exemple, la statue de *Gudéa, prince de l'État de Lagash* au début de la Galerie du temps (vers 2120 avant J.-C., AO 29155).

Ébauchoir : outil pouvant se décliner en formes diverses, servant à façonner plus précisément la pâte argileuse.

Engobe : enduit minéral à base d'argile, teinté par un oxyde métallique, permettant des jeux de couleurs à la surface de la pièce sur laquelle il est apposé.

Enninou : temple de Ningirsou, dieu tutélaire de la principauté de Lagash. Le terme Enninou veut dire « maison de cinquante », le chiffre symbolique d'Enlil, l'un des trois grands dieux du panthéon sumérien.

Fa presto : exécuté rapidement

Fritte : mélange de sable et de soude.

Gesso : sulfate de calcium mélangé à de la colle animale.

Gradine : **ciseau*** dont le tranchant est denté.

Haut-relief : **relief*** dont les formes en saillie représentent plus de la moitié et jusqu'aux trois quarts du volume réel d'un corps ou d'un objet.

Hiératisme : caractère sacré, majestueux et grave.

Îcône : dans la religion orthodoxe, l'icône est une image religieuse peinte sur un panneau de bois qui représente le Christ, les saints ou des scènes de la Bible. Cet objet de culte est le moyen qui permet de connaître Dieu.

Lavis : couleur délayée dans l'eau.

Lustre métallique : technique d'inclusion de particules métalliques dans la glaçure donnant une couleur différente suivant l'angle de vision.

Maillet : gros marteau dont la tête est constituée de bois (utilisé pour percuter les outils de taille de pierres tendres comme le calcaire).

Marteau bretté : marteau de fer aciéré, dont un côté de la tête est pointu et l'autre carré et diamanté.

Masse : gros marteau de fer à deux têtes opposées (utilisé pour percuter les outils de taille de pierres dures, comme le marbre ou la **diorite***).

Mirette : outil fait d'une boucle en fil d'acier, de formes variées, munie d'un manche, employé pour enlever les excédents de matière au cours du modelage.

Modelé : relief des formes en dessin et en sculpture.

Noblesse de robe : au début du 16^e siècle, le roi de France vend des offices anoblissant dans la justice, la finance ou dans les parlements. Ceux qui achètent ces offices prennent l'habitude de désigner leur successeur. La charge devient alors héréditaire. Des lignages se constituent et forment la noblesse de robe.

Paragone : terme italien signifiant « comparaison » qui renvoie au débat de la Renaissance sur l'éventuelle supériorité d'une forme d'art sur une autre (peinture et sculpture notamment).

Pointe : outil constitué d'une tige de fer ou d'acier terminée par une pointe de forme pyramidale percutée à l'aide d'une **masse***.

Qadjare : la dynastie Qadjare règne sur l'Iran de 1794 à 1925. Ils réaffirment la souveraineté iranienne sur les territoires frontaliers d'Asie centrale et du Caucase avant de devoir céder ces derniers aux empereurs russes.

Regalia : insignes du pouvoir royal (couronne, globe, sceptre, main de justice, etc.) dont on se servait pour la cérémonie du couronnement.

Relief : ouvrage de sculpture où les formes ressortent en saillie sur un fond.

Retable : structure en bois portant un décor sculpté ou peint et qui est placée derrière l'autel dans une église.

Rinceau : motif décoratif constitué de formes végétales enroulées et entrelacées, inspiré des feuillages et des fleurs.

Ronde-bosse : sculpture autour de laquelle on peut tourner et multiplier les points de vue, et dont le volume correspond au moins aux trois quarts du volume réel d'un corps ou d'un objet.

Sprezzatura : aspect de facilité, d'aisance et de naturel.

Stigmates : traces des cinq plaies faites par les clous et la lance qui attachaient le Christ à la croix lors de la crucifixion.

Tempera : voir « Détrempe ».

Terrasse : partie supérieure de la base d'une ronde-bosse (figure visible sur toutes ses faces), notamment lorsqu'elle imite un sol (roche, herbe, dallage, etc.)

Trépan (ou perçoir) : sorte de foret, actionné à la main ou au moyen d'un archet, destiné au perçage des matériaux durs.

Triptyque : œuvre constituée de deux panneaux peints ou sculptés qui peuvent se rabattre l'un sur l'autre dans le cas d'un diptyque ou de trois panneaux pour un triptyque.

INFORMATIONS PRATIQUES

COORDONNÉES

Musée du Louvre-Lens, rue Paul Bert
Réservations : **03 21 18 63 21**
Renseignements :
education@louvrelens.fr

Administration

6, rue Charles Lecocq
B.P. 11 - 62301 Lens

HORAIRES D'OUVERTURE

- Ouvert tous les jours de 10h à 18h
- Fermé le mardi, le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai et le 25 décembre
- Dernier accès à 17h15
- Parc du musée accessible gratuitement tous les jours, de 7h à 21h du 15 mai au 15 septembre et de 8h à 19h du 16 septembre au 14 mai

- Nocturnes événementielles le 1^{er} vendredi du mois (sauf en janvier, juillet et août). Le jour des nocturnes pouvant être exceptionnellement déplacé, merci de vérifier les dates et horaires sur **www.louvrelens.fr**

AUTOUR DE L'EXPOSITION

SAM. 14 NOV. 11H, 14H30 & 16H / DIM. 15 NOV. 11H, 15H & 17H

DANSE

PETITES BRIQUES



© V.Bertrand

Par la compagnie EDA. Création et chorégraphie d'Ambrata Senatore. Création 2015 – La Norville. Co-accueil avec Culture Commune, Scène Nationale du Bassin minier du Pas-de-Calais.



 Galerie du temps
 Gratuit

 À partir de 7 ans
 Entre 15 et 30 min

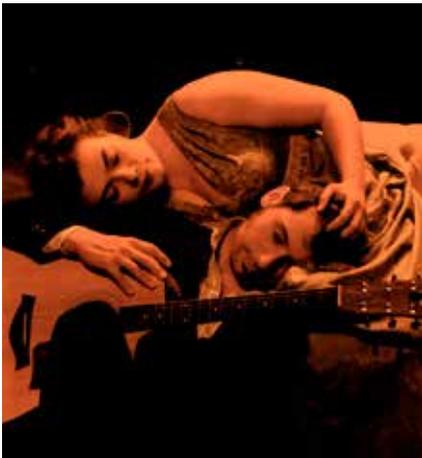
Ambrata Senatore voit la danse partout. Entre danse, théâtre et art visuel, elle joue à décomposer et recomposer la vie quotidienne pour écrire un discours fragmenté sur l'être humain. Avec ses images pleines d'ironie réjouissante et de douce folie, la chorégraphe mène ainsi une enquête à l'humour distancié sur les apparences et les relations.

Sa création 2015, *Petites Briques*, se compose d'une série de pièces courtes qui s'inspirent des actions et des dialogues quotidiens. Leur forme fait appel au réel, mais la gestion du temps n'est pas linéaire. Tout est découpé, répété, changé de place. Différents paysages émotifs se façonnent alors pour livrer une analyse de l'humain avec ses faiblesses, ses désirs, ses tragédies et ses joies. Ambrata Senatore partira à la découverte de la Galerie du temps ou d'un autre espace du musée pour créer de nouvelles « Petites briques ».

DIM. 13 MARS 17H

CONCERT

LOVE I OBEY



© Julia Mourier

Mise en scène de Vincent Huguet – Création 2015. Avec Rosemary Standley (voix), Bruno Helstroffer (guitare et théorbe), Elisabeth Geiger (clavecin), Martin Bauer (viole de gambe).

 La Scène
 De 10 à 20 €
 10 €

 Tous publics
 1h15

Célèbre chanteuse folk du groupe franco-américain Moriarty, Rosemary Standley opère un élégant pas de côté en solo. Entre blues hors d'âge et savantes compositions modernes, la rencontre entre la chanteuse et l'ensemble musical de Bruno Helstroffer nous plonge dans un univers fait de photos sépia et de costumes vaporeux. Dépoussiérant les plus beaux airs du répertoire baroque, Rosemary Standley invoque des musiciens de cour, de théâtre ou d'église (John Wilson, Henry Purcell, William Lawes), des poètes (Thomas Campion, Phillis Wheatley), un roi (Henri VIII) et l'une de ses reines (Anne Boleyn). Avec poésie, c'est une invitation au voyage, de contes en histoires merveilleuses.

Le concert sera précédé d'un extrait dans la Galerie du temps à 14h.

PLAN DE LA GALERIE DU TEMPS

D'après Edme Bouchardon
Vers 1759-1763
Louis XV, roi de France (1715-1774), à cheval, en costume romain



Jean Boulogne, dit Giovanni Bologna
Vers 1620
Déjanire, femme d'Hercule, enlevée par le centaure Nessus



Vers 1225-1250
Saint François d'Assise (1182-1226)



Vers 540 avant J.-C.
Jeune homme nu (coursus) : statue provenant du sanctuaire d'Asclépios, dieu de la médecine



Vers 2120 avant J.-C.
Gudéa, prince de l'État de Lagash



Pavillon de verre

Temps modernes

Moyen Âge

Antiquité

Hall d'accueil

Table d'introduction à l'exposition

Ateliers pédagogiques



Attribué à Mihr Ali
Vers 1805
Fath Ali Shah (1797-1834) souverain de la dynastie qadjare



Jusepe de Ribera
1642
Le Pied-bot
(à partir du 4 décembre 2015)



Vers 1250-1300
Plaque de revêtement à décor de lampe



Vers 500 avant J.-C.
Fragment du décor du palais du roi perse Darius I^{er} : archer de la garde royale



Vers 2500-2350 avant J.-C.
Décor d'une chapelle funéraire : scène de brasserie

