



Colloque

MYTHE DU SCULPTEUR SCULPTEURS MYTHIQUES

Mardi 16 et mercredi 17 juin 2026

Musée Rodin, auditorium Léonce Bénédite
et retransmission en direct sur Zoom

COLLOQUE

Mythe du sculpteur Sculpteurs mythiques

Sous la direction de Chloé Ariot, conservatrice en chef du patrimoine, musée Rodin, et Marc Bormand, conservateur général du patrimoine, département des Sculptures, musée du Louvre, commissaires de l'exposition

Colloque organisé à l'occasion de l'exposition « Michel-Ange Rodin. Corps vivants » (Paris, musée du Louvre, Hall Napoléon, 15 avril - 20 juillet 2026), en partenariat avec la Direction des études muséales et de l'appui à la recherche, musée du Louvre

Michelangelo Buonarroti, dit Michel-Ange (1475-1564), et Auguste Rodin (1840-1917) occupent une place à part ou, plus justement, centrale dans l'histoire de la sculpture occidentale. Ils apparaissent comme deux génies, deux géants, qui en viennent à incarner la figure du sculpteur, chacun à son époque de manière écrasante, dans un écho qui s'est prolongé, voire amplifié, jusqu'à nos jours.

La renommée artistique est aujourd'hui chose bien étudiée, notamment depuis l'ouvrage devenu fondateur d'Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste* (1934), qui analyse la construction des mythes d'artistes, passant de l'image du demi-fou autodidacte à celle du demi-dieu au talent inné. La Renaissance et l'âge classique, à partir des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, publiées à Florence en 1550/1568 par Giorgio Vasari, ont lancé la mode des biographies d'artistes, combinant faits réels et imaginaires, sur le modèle des légendes de saints. À partir du XIX^e siècle s'est installée avec le Romantisme, puis fermement établie, la figure du génie solitaire, en marge et incompris, mais visionnaire car inspiré. À une époque comme à l'autre, les artistes apparaissent ainsi dotés d'un *ingenium* divin. Michel-Ange n'est-il pas qualifié de « divino » de son vivant ? Et Rodin précisément assimilé par ses contempteurs, sur le mode de la dérision, à la figure de Dieu le père ?

Les dimensions mythiques de Michel-Ange et de Rodin posent en réalité une autre question. Ces deux artistes, dont l'un a pourtant été aussi peintre, architecte et poète renommé, et l'autre dessinateur reconnu, se sont progressivement imposés dans l'imaginaire collectif comme deux incarnations du sculpteur, au détriment de leurs autres talents. La puissance de leur œuvre sculptée suffit-elle à expliquer ce raccourci ? Ou la figure du sculpteur recèle-t-elle une force particulière qui suscite le mythe ? En somme, existe-t-il un mythe particulier du sculpteur ?

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET COORDINATION

Musée du Louvre

Marc Bormand, conservateur général du patrimoine, sculptures italiennes du Moyen Âge et de la Renaissance, département des Sculptures, commissaire de l'exposition

Philippe Cordez, adjoint à la Direction des études muséales et de l'appui à la recherche, chef du service de l'appui à la recherche

Julie Botte, coordinatrice de projets, Direction des études muséales et de l'appui à la recherche, service de l'appui à la recherche

Musée Rodin

Amélie Simier, conservatrice générale du patrimoine, directrice

Chloé Ariot, conservatrice en chef du patrimoine, chargée de la collection des sculptures, commissaire de l'exposition

Emilia Philippot, conservatrice en chef du patrimoine, cheffe du département scientifique et des collections

Véronique Mattiussi, cheffe du service de la recherche

Franck Joubin, documentaliste, chargé des colloques, service de la recherche

PROGRAMME

Mardi 16 juin 2026

09h30

Mot d'accueil

Amélie Simier (musée Rodin)

09h45

Introduction

Chloé Ariot (musée Rodin) et Marc Bormand (musée du Louvre)

La figure mythique du sculpteur

Modération : Philippe Cordez (musée du Louvre)

10h15

Le mythe du Golem, un éloge du pouvoir démiurgique de la sculpture

Ada Ackerman, chargée de recherches, THALIM/CNRS

10h45

Breathing Stone: Sculptural Pneumology and Demiurgic Mania in Callistratus' Ecphraseis

Anna Athanasopoulou, BOF Junior Postdoctoral Fellow, Ghent University

11h15

Discussion et pause

11h30

La part de la cécité dans la constitution du mythe du sculpteur

Olivier Chiquet, maître de conférences en études italiennes, Université de Lorraine

12h00

The Sculptor, Figure of Myths to Come

Gina Stamm, associate professor of French, Department of Modern Languages & Classics, The University of Alabama

12h30

Discussion et pause déjeuner

Construire son mythe

Modération : Sara Vitacca (Université Marie et Louis Pasteur, Besançon)

14h30

Filarete: a modern "Greek" Sculptor

Thodoris Koutsogiannis, chief curator of the Hellenic Parliament Art Collection, Athènes

15h00

« Se sculpter soi-même » : Autoportrait et construction du mythe du sculpteur de Pigalle à Canova (1770-1830)

Sophie Recordier, doctorante en histoire de l'art, Sorbonne Université

15h30

Discussion et pause

15h45

In the Name of the Sculptor:

Marino Marini's Self-Mythmaking 1946-1966

Gianmarco Russo, postdoctoral fellow at the Scuola Normale et adjunct professor in Art History at the University of Pisa

16h15

La mort à l'œuvre : le travail et la virilité, la solitude et le génie. Mythes et représentations des sculpteurs à Paris et à Bruxelles (1880-1920)

Léa Jaurégui, doctorante en histoire de l'art, École du Louvre et Université libre de Bruxelles

16h45

Discussion et fin de la première journée

Mercredi 17 juin 2026

À l'épreuve de Michel-Ange

Modération : Guillaume Cassegrain (Université Grenoble Alpes)

09h30

Construire le mythe, affronter l'échec :

Michel-Ange, de Bologne (1508) à Rome (1564)

Sefy Hendler, professeur d'histoire de l'art de l'époque moderne, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

10h00

Ecce Corpus Michelangeli.

Sur quelques exemples de dévotion artistique à la Renaissance

Jérémie Koering, professeur ordinaire en histoire de l'art des Temps modernes, Université de Fribourg

10h30

"...havendo una ambitione estrema..." Giambologna and Michelangelo

Claudia Kryza-Gersch, docteure en histoire de l'art et conservatrice chargée des sculptures Renaissance et Baroque, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

11h00

Discussion et pause

Transcender la matière

Modération : Jean-Marie Gallais (Pinault Collection)

11h30

Edmondo « wildfire » Lewis. Sous la peau du marbre un « feu de forêt »

Barbara Musetti, docteure en histoire de l'art et enseignante à l'École du Louvre

12h00

Redécouvrir Pygmalion. Retour à la sculpture dans l'Arte Povera (1973-1980)

Duccio Nobili, chercheur post-doctoral, Scuola Normale Superiore de Pise

12h30

Discussion et pause déjeuner

Écrire le sculpteur

Modération : Cécilie Champy-Vinas (musée Zadkine)

14h30

« Mademoiselle Camille Claudel » : une vie d'artiste entre histoire et légende

Cécile Bertran, conservatrice en chef du patrimoine, directrice du musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine

15h00

Picasso sculpteur : le mystère et sa légende

Brigitte Léal, conservatrice générale du patrimoine honoraire

15h30

De Gislebertus d'Autun au Gilbert du Pape des Escargots d'Henri Vincenot : l'idée de resurgissement dans la sculpture bourgeoise

Sophie Jugie, conservatrice générale du patrimoine, adjointe au sous-directeur de la politique des musées, Service des musées de France, Direction générale de l'architecture et du patrimoine

16h00

Discussion et fin du colloque

Ada Ackerman

Le mythe du Golem, un éloge du pouvoir démiurgique de la sculpture

La figure du Golem occupe une place centrale dans l'imaginaire et le folklore juifs, d'abord en tant qu'objet de spéculation mystique de la part des kabbalistes puis comme personnage peuplant de nombreuses légendes. À l'instar d'autres mythes, comme celui de Pygmalion et Galatée, il célèbre la capacité à animer l'inanimé comme la puissance de l'acte sculptural. En effet, nombreux sont les textes qui insistent sur les différentes opérations de façonnage et de modelage de la créature en argile nécessaires pour lui conférer sa forme. En cela, la création d'un Golem s'apparente à une imitation de la création, par Dieu, de l'univers tout entier telle que relatée dans le *Traité de la Création (Sefer Yetsirah)*, où Dieu est assimilé à un potier façonnant le monde et dont certaines formules doivent être littéralement reprises lors du processus de fabrication d'un Golem. Le mythe du Golem joue par ailleurs également sur une analogie entre la confection du géant d'argile et la création d'Adam par Dieu, à partir de terre glaise.

On se proposera ainsi d'explorer comment le mythe du Golem exalte la dimension démiurgique de l'activité sculpturale, en s'appuyant sur différentes œuvres qui ont cherché à la traduire en images, depuis le célèbre film de Paul Wegener consacré au Golem, en passant par le travail de Jan Švankmajer ou de Jana Sterbak jusqu'aux récentes réalisations du duo Peter Fischli et David Weiss.

BIOGRAPHIE

Ada Ackerman est chargée de recherches au CNRS (THALIM). Historienne de l'art, elle s'intéresse aux relations entre les arts (peinture, sculpture, cinéma) ainsi qu'aux circulations culturelles entre l'ex-URSS, l'Europe et les États-Unis. Elle travaille également comme commissaire d'expositions : *Golem ! Avatars d'une légende d'argile* (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2017) ; *L'œil extatique : Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts* (Centre Pompidou - Metz, 2019) ; *Le Monde selon l'IA* (Jeu de Paume, 2025).

Anna Athanasopoulou

Breathing Stone: Sculptural Pneumology and Demiurgic Mania in Callistratus' Ecphraseis

This paper considers Callistratus' Descriptions (4th c. CE) as a key text in the formation of the sculptor's myth. Through his collection of sculptural ecphraseis (verbal descriptions of statues), Callistratus consistently frames sculpture as a site where inert matter is brought to life and where artistic labour intersects with the divine. Rather than celebrating technical skill alone, these descriptions construct the sculptor as a figure seized by demiurgic mania — an almost divine fervour invested in the act of making — capable of transfiguring material substance, transforming metal into supple flesh and stone into sentient presence.

Stone and bronze are repeatedly endowed with *pneuma* (breath, air, or soul), while recurring motifs — suggested motion, the interplay between hardness and softness, and the sensuous "fleshiness" of sculpted bodies — destabilize the boundary between matter and life, art and nature. Focusing on Callistratus' language of *pneuma* and mania, the paper analyses how statues are made to appear as if they breathe, feel, and move, even as their material fixity is insistently maintained. This paradox is intensified by the rhetorical dispositif of ecphrasis itself, which functions as a form of "verbal breath," adding a further layer of animation to stone through language.

I argue that Callistratus articulates a theory of sculptural pneumology, understood as the attribution of breath, air, or soul to sculpted matter, paired with a vision of the sculptor as a demiurgic mediator rather than a mere craftsman. By aligning sculptural creation with ancient traditions of artistic animation — cf. Daedalus' automatons or Pygmalion's Galatea — Callistratus' text reflects on artistic practice and the material constraints of sculpture while offering an early and influential model of the sculptor as a figure who negotiates between art and nature, inert matter and life. This model anticipates later Western traditions, from Renaissance theories of divine genius to modern reflections on sculptural vitality.

BIOGRAPHIE

Dr Anna Athanasopoulou is a classicist and currently a BOF Junior Postdoctoral Fellow in the Department of Literary Studies at Ghent University, where she works on ecocritical approaches to imperial Greek literature and art. She completed her undergraduate studies in Athens and Paris before moving to the UK for graduate work. She holds an MA from University College London and a PhD from the University of Cambridge. She has written about the senses and embodiment in imperial Greek ecphrasis, ancient narrative and Roman erotic art, ecocritical approaches to colour in late antique poetry, scale and the environment in imperial Greek literature, liquid imagery in the Greek novels, and classical reception in the visual arts (esp. in the work of women artists of the twentieth and twenty-first centuries).

Olivier Chiquet

La part de la cécité dans la constitution du mythe du sculpteur

Dans une célèbre toile de 1849 de Jean-Léon Gérôme, *Michel-Ange dans son atelier* (Dahesh Museum of Art, New York), le « divin » artiste est représenté âgé et aveugle : guidé par un jeune assistant, il approche ses mains du colossal *Torse du Belvédère*. Comme l'a montré Sonia Maffei, cette peinture illustre un épisode de la vie de Michel-Ange très populaire chez les artistes français du XIX^e siècle, fruit d'une construction littéraire née de la fusion de plusieurs textes à la fin du XVI^e siècle, soit quelques décennies seulement après la mort de l'artiste. Tout se passe donc comme si pour incarner de manière paradigmatique la figure du sculpteur, même un artiste aussi renommé que Michel-Ange se devait d'épouser le *topos* du sculpteur aveugle, devenant ainsi un Homère de la sculpture.

À partir d'un corpus issu de la littérature artistique et de la production figurative de la Renaissance et du début de l'âge baroque, notre communication entend revenir sur le rôle joué par la cécité dans la constitution du mythe particulier du sculpteur. À nos yeux, ce rôle ne saurait en effet se réduire à la seule question de la hiérarchie des sens et, partant, des arts (paragone), notamment traité par nombre d'allégories (du toucher, de la sculpture) au tournant du XVI^e et du XVII^e siècles : Jusepe de Ribera ; atelier du Guerchin, « *Della scoltura sì / Della pittura no* » analysé par Jacques Derrida dans *Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines* (Paris, Réunion des musées nationaux, 1990)...

Notre hypothèse est que la popularité d'une figure comme celle « de l'aveugle de Gambassi », le sculpteur Giovanni Gonnelli (1603-1656), relèverait plus fondamentalement de l'idée selon laquelle les sculpteurs (a fortiori lorsqu'ils sont aveugles) entretiendraient avec la nuit et l'invisible une relation privilégiée. En témoigneraient le motif de l'atelier du sculpteur de nuit (on pense au *Double portrait de François Duquesnoy et Georg Petel*, vers 1622, Statens Museum for Kunst, Copenhague) ou encore la figure de Nicodème, « disciple de nuit » dans l'évangile johannique, que la tradition médiévale (*Le Saint Vou de Lucques*, XIII^e siècle) présente comme un sculpteur. À bien des égards, donc, le fait que Michel-Ange se soit représenté sous les traits du vieux Nicodème dans sa *Pietà Bandini* ne relève aucunement du hasard.

BIOGRAPHIE

Normalien, agrégé d'italien et docteur en Études italiennes, Olivier Chiquet est actuellement maître de conférences en Études italiennes à l'Université de Lorraine. Il est notamment l'auteur de *Penser la laideur dans l'art italien de la Renaissance. De la dysharmonie à la belle laideur* (Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022) et d'une traduction et édition critique des *Quatre-vingts figures dessinées à la plume durant ses heures de loisir par Annibal Carrache* de Giovanni Battista Agucchi et Giovanni Antonio Massani (*Métiers de Bologne par Annibal Carrache*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2025). Ses recherches portent plus généralement sur les rapports entre texte et image dans l'Italie de la Renaissance et du début de l'âge baroque.

Gina Stamm

The Sculptor, Figure of Myths to Come

Science fiction or speculative fiction has always aspired to mythological dimensions—whether it creates new explanations or origins for the phenomena we experience today, or projects our fears and hopes into the future or a far-away elsewhere. One of the privileged figures in SF is that of the sculptor, which runs through the genre’s history, from the pioneer J.G. Ballard (“The Cloud Sculptors of Coral D”) to the contemporary Swiss writer Antoinette Rychner (*Le Prix*), through notable figures such as Samuel R. Delany (*Dhalgren*), William Gibson (*Neuromancer*), comics author and theoretician Scott McCloud (*The Sculptor*), and China Miéville (*Perdido Street Station*). We can even find its roots in ancestors of the genre such as the forerunners of the genre, like the character of Victor Frankenstein, who emphasized the aesthetic dimension of his imagined creation. The relationship between SF and the contemporary art world has only gotten closer over the years, according to the critical work of Dan Byrne-Smith, himself an artist and SF author. While the media employed by these fictional sculptors evolves (from sound and clouds for Ballard to the sculptor’s own flesh for Rychner), it’s the social, intellectual, technological, and aesthetic aspects that these books highlight. We can see in the sculptor character a variation on the mad scientist, but one that underlines the affective, aesthetic, and even maternal/paternal aspects of the creator. This talk seeks to explore, specifically through the study of William Gibson’s cult cyberpunk trilogy, McCloud’s *The Sculptor*, and Rychner’s *Le Prix*, how SF invests the sculptor with superhuman abilities. What do we expect from sculptors in a future world? What about them makes us afraid?

BIOGRAPHIE

Gina Stamm is an associate professor in the Department of Modern Languages & Classics at The University of Alabama in the US, where her research focuses principally on ecological aspects of speculative literatures in metropolitan France and the Francophone Caribbean, from surrealism to 20th century feminist utopias to contemporary SF. Recent publications on these topics has appeared in *Esprit créateur*, *French Forum*, *Ecozon@*, and *Trans-*. She is also a literary translator, notably of the novels of French author Antoine Volodine.

Thodoris Koutsogiannis

Filarete: a modern "Greek" Sculptor

Antonio di Pietro Averlino (ca. 1400-1469) is an emblematic case of the early modern sculptor, who tries, in various ways, to present himself as an intellectual creator. His ties with the ancient Greek artistic and cultural tradition are obvious in several ways. First of all, his nickname, Filarete, i.e. the lover of virtue, is a self-presentation as a sophisticated artist. Of course, his architectural treatise adds significantly to this attempt; apart from this, his works as sculptor and medalist are indicative.

The proposed paper examines the role of his studio and collaborators concerning the making of the artist's myth, interpreting in detail his signature on his most monumental work, i.e. the bronze doors of Old St. Peter's Basilica, completed in 1445. Its main façade, with scenes from the Union of the Churches (1438-39) and the Palaiologan court, proves his relationships with the Byzantine-Greek tradition.

Furthermore, the visual signature, at the back, presents him as the leader of a dance with his assistants, underlying his joyfulness (*hilaritas*). This strange scene is not just a cute episode, but indicates Filarete's interest on ancient Greek art: on the one hand, can be connected with Bathycles, who, according to Pausanias, sculpted about 550 BC a marble throne for the statue of Apollo at Amyclae, in Peloponnese, where he presented also a dance of his Magnesians assistants; on the other hand, I propose here that the visual inspiration for Filarete was a sculpture presenting a dance of Muses from the island of Samothrace, known via the drawings by Ciriaco d'Ancona (1444), Filarete's friend. So, in both ways, Filarete presents himself and his studio in dialogue with the great ancient Greek artistic tradition.

In this meaning, Filarete creates, visually, his own myth as an intellectual sculptor.

BIOGRAPHIE

Thodoris Koutsogiannis has studied archaeology and art history at the University of Athens (bachelor 1996, master 2000, PhD 2008). Additionally, he attended seminars and conducted research, on scholarships, in various universities and institutes abroad (La Sapienza, Rome 1998 & 2000; Warburg Institute, London 2001-02; Scuola Normale Superiore, Pisa 2003; Istituto di Studi Umanistici, Florence 2005-08; Center for Hellenic Studies, Princeton University 2011; Harvard Center for Hellenic Studies, Washington 2023-24). Since 2009 he is working as Chief Curator of the Hellenic Parliament Art Collection, Athens. He has taught modern art history as visiting professor in Greece, he has presented many papers in international conferences and essays in collective volumes, and he has curated various exhibitions in Greece (Hellenic Parliament, Athens; National Archaeological Museum, Athens; Municipal Art Gallery, Agrinio; Municipal Art Gallery, Chania; Municipal Art Gallery Heraklion). He is working on modern European art from early Renaissance to late Neoclassicism, especially concerning the artistic reception of Antiquity, the phenomenon of Classicism, and Greek aspects of the modern visual culture.

Sophie Recordier

« *Se sculpter soi-même* » : autoportrait et construction du mythe du sculpteur de Pigalle à Canova

Longtemps marginalisé tant dans le vocabulaire usuel que dans l'historiographie, et contrairement à l'autoportrait peint, l'autoportrait sculpté autonome est pourtant pratiqué par de nombreux artistes entre 1770 et 1830, de Pigalle à Canova. En façonnant leur propre visage, ces sculpteurs affirment leur identité, valorisent leur maîtrise du geste et réfléchissent à la manière dont ils souhaitent s'inscrire dans la postérité. Passer du miroir à la sellette, du dessin préparatoire à la matière, engage une réflexion sur la fabrication consciente d'une image de soi. Idéalisées ou naturalistes, ces effigies oscillent entre humanisation et héroïsation. Le choix du matériau, de la pose ou du format, ainsi que le rôle de l'atelier, révèlent la dimension stratégique de ces œuvres dans la construction d'une réputation durable. À partir de ce constat, il devient particulièrement intéressant d'examiner un sujet encore peu étudié : la manière dont ces autoportraits sculptés contribuent à façonner le mythe du sculpteur, à la fois créateur de formes et artisan de sa propre éternité.

L'autoportrait offre d'abord au sculpteur un moyen d'affirmer sa dignité et son statut artistique. Au XVIII^e siècle, alors que la sculpture cherche à s'imposer comme art libéral, Jean-Baptiste Pigalle propose une effigie sincère, marquée par la vérité du visage ; Anne Seymour Damer offre un rare autoportrait féminin à la pose frontale ; John Flaxman, quant à lui, privilégie la simplicité introspective du médaillon en terre cuite. Tous expriment le même désir de reconnaissance morale et artistique. Par la suite, l'autoportrait devient un moyen de se représenter comme démiurge se façonnant lui-même. Joseph Chinard, avec son modelé vif, donne l'impression d'une image en cours de formation, comme si l'artiste se créait sous nos yeux. Bertel Thorvaldsen, entre buste idéalisé et autoportrait réaliste en pied, montre l'évolution du statut de l'artiste vers celui d'un artisan inspiré, revenant au cœur de son métier. Ces œuvres participent ainsi à une véritable mythification de la profession : en sculptant leur propre effigie, les artistes cherchent à échapper à la destruction, transformant la matière - marbre, terre et même plâtre - en supports d'éternité. Cette tension atteint son apogée chez Antonio Canova. Dans son autoportrait en marbre parfaitement lissé, il se présente comme une figure apollinienne, effaçant l'individuel pour atteindre l'idéal. En se faisant statue de lui-même, il érige son propre mythe.

Ainsi, l'autoportrait sculpté entre 1770 et 1830 révèle l'évolution d'une mythologie du sculpteur : artisan, penseur de son propre geste, figure quasi démiurgique. En se donnant forme, ces artistes construisent leur légende et interrogent, à travers la matière, le sens profond de l'acte de créer.

BIOGRAPHIE

Sophie Recordier a été assistante en commissariat d'exposition au département des Sculptures du château de Versailles. Elle prépare depuis septembre 2022 une thèse de doctorat à Sorbonne Université, encadrée par le professeur Barthélémy Jobert sur : « Joseph Chinard (1756-1813), sculpteur lyonnais », avec la rédaction d'une monographie et de son catalogue raisonné. Elle est chercheuse en résidence à la Bibliothèque et Villa Marmottan et lauréate du prix « Premier Empire » de la Fondation Napoléon et de la bourse Fondation Louis Le Masson et François Masson de l'Académie des Beaux-Arts pour l'année 2024. Elle a notamment publié les articles : « Joseph Chinard et les commandes publiques à Lyon en l'honneur de Bonaparte (juin 1800 - avril 1805) », *Revue de l'Art*, 2024/3 et « Les médaillons et bas-reliefs à sujet mythologiques : un apport inédit à l'étude du corpus de Joseph Chinard », *Carnet Hypothèses*, mai 2025.

Gianmarco Russo

In the Name of the Sculptor: Marino Marini's Self-Mythmaking 1946–1966

Marino Marini's success was not due solely to the visual power of his works, but also to his extraordinary ability to shape his own image as a sculptor, thus meeting the expectations of both audiences and professionals. Self-mythmaking marked Marini's entire career. The most evident vehicle of this strategy lay in his engagement with sources from the remote past (from the Etruscans to Michelangelo) as well as from modern sculpture (above all Aristide Maillol and Auguste Rodin), through which he consciously positioned himself within a historical chain of mythical sculptors. Even the name given to him by his family, echoing his surname Marini (as a revived Dello Delli), appears *ex post* as a sign of his destiny as an eternal ancient sculptor. After his death, the rise of a commercial vogue intertwined with the hagiographic celebration of his sculpture in Italian exhibitions, beginning with the 1996 Verona show *Mitografia*.

Within this framework, my paper focuses on the late 1940s and early 1950s, when Italian approval gave way to a genuine 'Marino-mania'. It argues that a coherent visual project underpinned the sculptures produced in this period: first, by explaining the election of bronze as Marini's privileged material; second, by highlighting the contribution of key figures to the refinement of his self-mythmaking; and finally, by assessing the effectiveness of this strategy through a technical and stylistic reading of the results. Through an emblematic sculptural case, the paper analyses: Marini's notion of 'non-serial' seriality, whereby editions of up to eight casts, each differentiated through chasing and color, produced distinct works within a single model; the role of Curt Valentin and the sculptor's wife, Mercedes Pedrazzini, in constructing the myth, the former as the gallerist most responsible for Marini's international success, the latter as his assistant in dealings with the public; and Marini's sculptural language from the perspective of technique and style. By varying surface treatments, the master created a morphological repertoire of finishes, combining elegance with the immediate recognizability of his name. The result was a sculptural language rooted, despite its modern appearance, in the enduring power of myth.

BIOGRAPHIE

Gianmarco Russo completed his studies at the Scuola Normale Superiore in Pisa, where he earned his PhD in 2021 with a dissertation on Alvise Vivarini and modern interpretations of fifteenth-century Venetian painting. He is currently a postdoctoral fellow at the Scuola Normale, a member of the Archiving Committee of the Fondazione Marino Marini in Pistoia, and an adjunct professor in Art History at the University of Pisa. His research focuses on Renaissance painting, as well as on nineteenth and twentieth-century sculpture, and art criticism. Over the past few years, Russo has worked extensively on Marini, curating the section on the female nudes for the major solo show held in 2018 at the Guggenheim Collection in Venice, and continuing this research in 2020 at CIMA in New York. He is currently preparing two monographs on Marini, one on sculptural viewpoint and the problem of relief (Arezzo, Magonza Editore), and another on the sculptor's collecting and exhibition history in the 1950s between the United States and Northern Europe (Rome, Officina Libraria). He has recently co-edited the conference proceedings *La pelle della scultura* (Accademia Carrara, Bergamo).

Léa Jaurégui

La mort à l'œuvre : le travail et la virilité, la solitude et le génie. Mythes et représentations des sculpteurs à Paris et à Bruxelles (1880-1920)

Il s'agira, par une étude croisée des contextes belges et français, de débusquer et de mettre en lumière - par le recours aux photographies, aux autoportraits et à la critique d'art - la prégnance des représentations héroïques et viriles des sculpteurs au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Nous nous attacherons à démêler les contradictions persistantes, qui coexistent pour les contemporains, entre les représentations et les pratiques, et entre les différentes représentations elles-mêmes : le génie inné et l'effort persévérant, le régime de nouveauté et le panthéon prestigieux des maîtres du passé, la subjectivité exacerbée et l'expression nationale, l'isolement intransigeant et le reflet du peuple. Puisant aux exemples des sculpteurs renommés, qui participent de la cristallisation fluctuante de ces imaginaires, il conviendra d'étudier la manière dont ils modèlent leurs propres mythes. Dans le même temps, ceux-ci s'inscrivent dans la continuité d'un imaginaire des arts qui les auréole de prestige et qui participe de leur légitimité au sein de la sphère esthétique. Ainsi ces figures et ses postures élaborent-elles en creux des discours qui les distinguent et les émancipent des autres disciplines artistiques, notamment la peinture et la littérature.

Nous convoquerons par exemple : Alexandre Charpentier, Jules Dalou, Jean Baffier, Jean Damppt, Antoine Bourdelle et Auguste Rodin pour la sphère française, ainsi que Charles Van der Stappen, Constantin Meunier, Jef Lambeaux et George Minne pour la Belgique. Notre propos se déclinera en trois temps : les scènes solitaires de création au sein de l'atelier, la physionomie du sculpteur exaltant la force et la virilité, pour se clore autour de l'*ultima verba*, de la mort au travail.

BIOGRAPHIE

Après des licences en lettres modernes à Paris IV et en histoire de l'art à l'École du Louvre, puis des masters en muséologie à l'Université de Neuchâtel et en histoire de l'art à Paris I, Léa Jaurégui a principalement travaillé sur la sculpture française de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début XX^e siècle. Elle a eu l'occasion de faire un bref stage à la documentation des sculptures du musée du Louvre, puis au musée d'Orsay et plus longuement au musée Bourdelle. Elle a travaillé un temps au musée Zadkine, avant d'entamer une thèse en histoire de l'art, en co-tutelle entre l'École du Louvre (dir. Claire Barbillon) et l'Université de Bruxelles (dir. Sébastien Clerbois) : *La fabrique du sculpteur : mythes et représentations à l'âge industriel (1880-1920) à Paris et Bruxelles*.

Sefy Hendler

Construire le mythe, affronter l'échec : Michel-Ange, de Bologne (1508) à Rome (1564)

Michel-Ange était une figure extrêmement sensible à son image publique. Depuis le processus de travail qu'il veillait à tenir à l'abri des regards, jusqu'aux rencontres souvent tendues avec ses mécènes et ses collègues, en passant par ses tentatives de contrôler la réception de ses oeuvres, son image et la manière dont sa vie serait racontée, tout était mené avec une vigilance soutenue et une intention presque obsessionnelle.

Un point critique dans cet ensemble est la manière dont Michel-Ange percevait les échecs qu'il a connus, une véritable pierre de touche pour comprendre la capacité de l'artiste à affronter les difficultés inhérentes au processus créatif.

Dans une lettre adressée à son frère depuis Bologne, après l'échec retentissant de la première fonte en bronze de la statue monumentale du pape Jules II (1508, détruite en 1511), Michel-Ange livre une réflexion surprenante sur sa perception de l'insuccès. Après avoir reconnu que le fondeur avec lequel il travaillait « a effectivement échoué, à mon détriment comme au sien », il ajoute : « mais quiconque agit échoue » (« *ma chi fa, falla* », lettre datée du 6 juin 1507, British Museum, BM Add. ms. 23141). L'artiste était encore trentenaire : il s'agit d'une reconnaissance précoce de l'inévitabilité de l'échec au coeur même de la création.

Cette communication propose d'examiner la relation de Michel-Ange à l'échec en tant qu'aspect fondamental de son processus créatif. De Bologne à Florence et jusqu'aux dernières années à Rome, on analysera une série de déclarations de l'artiste, aussi bien dans ses lettres et ses vers, que dans des citations de ses contemporains et dans les premières biographies qui lui sont consacrées, afin de montrer que l'échec ne constitue pas seulement une étape du processus créatif de l'artiste, mais une pierre angulaire dans la manière dont Michel-Ange se concevait lui-même : un artiste qui agit, échoue, et parfois réussit.

BIOGRAPHIE

Sefy Hendler est professeur d'histoire de l'art de l'époque moderne à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où il enseigne l'art italien de la Renaissance, du maniérisme et du baroque. Ses recherches portent sur les processus de création artistique et, plus largement, sur les relations entre les arts visuels et le paragone à la Renaissance et à l'époque baroque en Italie. Son projet actuel s'intéresse à la notion d'échec artistique dans l'Italie des XVI^e et XVII^e siècles.

Ses publications sur Michel-Ange vont de son premier ouvrage, *La Guerre des Arts. Le Paragone entre peinture et sculpture en Italie de la fin du XV^e siècle au début du XVII^e siècle* (L'Erma di Bretschneider, Rome, 2013), à des chapitres d'ouvrages collectifs, notamment « Entre ténèbres et lumière : la création de l'image de Michel-Ange », dans Sefy Hendler, Florian Métral et Philippe Morel (dir.), *La Renaissance des origines. Commencement, genèse et création dans l'art des XV^e et XVI^e siècles* (Turnhout, Brepols, 2022, p. 345-359), ainsi qu'à des articles tels que « Broken into pieces and its head thrown into the square. The numerous failures of Michelangelo's bronze statue of Pope Julius II », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* (vol. 63, no 1, 2021, p. 114-125), et des notices de catalogue dans *The Medici. Portraits and Politics 1512-1570* (catalogue d'exposition, The Metropolitan Museum of Art, 2021).

Sefy Hendler est également Senior Curatorial Fellow au Medici Archive Project à Florence, une collaboration qui a conduit à l'exposition *The Jews, the Medici and the Ghetto of Florence* (Palazzo Pitti, octobre 2023 - janvier 2024), dont il a été l'un des commissaires.

Jérémie Koering

Ecce Corpus Michelangeli. Sur quelques exemples de dévotion artistique à la Renaissance

On a souvent opposé art médiéval et art renaissant sur la base de leurs horizons spirituels distincts. Hans Belting a par exemple proposé d'associer le Moyen Âge à la notion d'image, traversée par des impératifs dévotionnels, et la Renaissance à l'avènement de la notion d'art, portée, elle, par une logique libérale et intellectuelle, dénouée des problématiques religieuses. Mais ce partage est-il aussi marqué ? Peut-on vraiment considérer que les artistes renaissants ont cessé de penser leur production en lien avec les catégories issues de l'imaginaire religieux (piété, dévotion, spiritualité...) ?

Pour apporter une nuance à ce dualisme par trop marqué, nous explorerons un certain nombre de témoignages écrits et visuels révélant une certaine porosité entre ces deux régimes « opposés » de l'art. Qu'il s'agisse de la *Pietà* de Michel-Ange, du *Saint Luc* de Giorgio Vasari, du *Pygmalion* de Bronzino ou encore de la *Pietà* de Titien, ces œuvres, en vertu de leurs configurations plastiques mais aussi des gestes et des commentaires qu'elles ont suscités, témoignent d'un transfert de dévotion de l'image « sainte » vers l'œuvre d'art. En d'autres termes, il s'agira d'étudier le battement entre une dévotion adressée à l'archétype saint et une dévotion dirigée vers l'artiste. Ce champ exploratoire sera susceptible d'apporter un éclairage sur la construction du mythe de l'artiste à la Renaissance et au-delà.

BIOGRAPHIE

Jérémie Koering est professeur ordinaire en histoire de l'art des temps modernes à l'université de Fribourg. Ses travaux portent sur l'art de la première modernité dans ses dimensions politiques (*Le prince en représentation*, Actes Sud, 2013) et poétiques (avec Stephen J. Campbell, *Andrea Mantegna, Making Art History*, Wiley, 2014 ; *Caravage, juste un détail*, INHA, 2018 ; *Enquête sur 'Les ménines'*, Actes Sud, 2025/Zone Books à paraître). Il s'intéresse également à l'anthropologie des images (*Les iconophages*, Actes Sud, 2021/Zone Books 2024) et à l'histoire de l'histoire de l'art (édition de Robert Klein, *L'esthétique de la technè*, INHA, 2017 ; direction avec Yve-Alain Bois de *Damisch-Schapiro, October*, 2019, 167). Ses recherches actuelles sont consacrées aux façades peintes (*La ville ornée*), à l'imaginaire du processus artistique à la Renaissance, ou encore aux dessins comme outil épistémologique en histoire de l'art (*Dessiner voir*).

Claudia Kryza-Gersch

"...havendo una ambitione estrema..." *Giambologna and Michelangelo*

While Donatello, Michelangelo, and Bernini are considered the major cornerstones of Italian sculpture between 1400 and 1700, Giambologna never quite achieved a comparable stature. Although his style influenced more than one generation of sculptors and spread effectively throughout Europe, his outstanding artistic achievements are still not fully appreciated. It is also not fully recognised how deeply he admired Michelangelo, because he managed to develop his very own and original language — a remarkable feat, while for many of his contemporaries the example set by the “Divino” turned out to be an insurmountable hurdle. When Giambologna settled in Florence around 1552, it must have been an intimidating place, with no lack of talent. However, it was also a city that suffered from creative stagnancy, which Giambologna courageously overcame. He did so with an iron will to study, immense diligence, remarkable physical stamina and an utterly amiable personality. His life was free of scandal, he was a good teacher, excelled at teamwork and the list of works he successfully finished is more than impressive. Thus, Giambologna appears to be, in fact, the exact opposite of Michelangelo. Although he adored him, the Fleming was clearly able to see that the great genius also had some considerable flaws — as a matter of fact, he may have learned more from Michelangelo’s deficiencies than from his ingenuity. So, did Giambologna, as it was claimed by some of his contemporaries, surpass Michelangelo? And if he did so, why did he not become a legend? What does it take to be considered a great sculptor? Is it a matter of creating magnificent works of art or of being a complicated, even enigmatic person? And what role play propaganda and politics in this narrative? This paper will try to examine some of these questions, without pretending to have answers to all of them.

BIOGRAPHIE

Dr. Claudia Kryza-Gersch received her Ph. D. at the University of Vienna in 1996. She is also a Member of the prestigious Austrian Institute of Historical Research. After fellowships at the National Gallery of Art in Washington, the Metropolitan Museum in New York and the Walters Art Museum in Baltimore she became Curator of Renaissance Sculpture at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, where she worked for more than ten years. Since 2017 she has been Curator of Renaissance and Baroque Sculpture at the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden. She has published extensively and curated, among others, exhibitions on Giambologna, Antico, Bernini, Florentine Madonna reliefs and the Saxon baroque sculptor Paul Heermann. She currently is working on the catalogue of Italian bronzes in the Sculpture Collection and the Green Vault in Dresden.

Barbara Musetti

Edmonia « wildfire » Lewis. Sous la peau du marbre, un « feu de forêt »

« Mise en énigme de l'œuvre, mise en légende de la vie, mise en scandale du sort fait à la personne, mise en vente et mise en exposition de ses œuvres, mise en relique de lieux où il passa et des objets qu'il toucha : ainsi procède la sanctification d'un artiste moderne ». C'est en ces termes que la sociologue Nathalie Heinich, dans un texte fondateur consacré à l'anthropologie de l'admiration, définit le « cas Van Gogh ». Ainsi, l'intérêt d'une nouvelle dynastie de héros-artistes ne résiderait plus seulement dans leur destin d'« individus particuliers », mais dans celui de « grands singuliers ».

Le cas de la sculptrice afro-américaine Edmonia Lewis (1844-1907) trouve ici une résonance toute particulière. Orpheline, métisse afro-américaine, Chippewa, elle naît vingt ans avant l'abolition de l'esclavage. Elle suit une formation auprès du sculpteur Edward Brackett en 1863 avec la volonté farouche de devenir sculptrice. Lewis gagne l'Europe deux ans plus tard, en passant par Londres et par Paris avant de s'établir à Rome, où elle devient membre d'un groupe de sculptrices britanniques et américaines expatriées en Italie. Une enclave inattendue de tolérance et de modernité sociale réunit ces femmes étrangères dans un pays - l'Italie de la fin du XIX^e siècle - encore en quête d'identité. Installée dans l'atelier d'Antonio Canova, chantre de la sculpture néo-classique, elle hérite du même langage et réinvente une mythologie afro-américaine dans le plus noble et le plus classique des matériaux : le marbre. Blanc. En dépit des difficultés, elle parvient à mener sa carrière et à atteindre une reconnaissance internationale. Toutefois, l'histoire de Lewis est truffée d'énigmes et marquée par la réalité complexe du travail des femmes dans un milieu largement dominé par les hommes. Les entretiens et les écrits laissés par l'artiste témoignent de nombreuses incohérences. La critique retient volontiers ses signes d'exceptions et tout ce qui chez elle échappe à l'ordinaire. Ainsi, la mise en évidence des particularités de sa sculpture passe résolument par la prise en compte de sa vie personnelle. De la même façon, son œuvre, son corps et son effigie la mènent au rang d'icône de son temps.

BIOGRAPHIE

Barbara Musetti est spécialiste de la sculpture italienne et française du XIX^e et du XX^e siècles. Après une maîtrise en Histoire de l'art à l'Université de Bologne et un diplôme de Spécialisation en Histoire de l'art contemporain à l'Université de Pise, elle a obtenu un doctorat de troisième cycle à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2008 avec une thèse consacrée à la réception critique de l'œuvre de Rodin en Italie. Ses recherches portent essentiellement sur la sculpture du XIX^e et XX^e siècles avec une attention toute particulière à la culture matérielle et à la sociologie de l'art. Elle a participé à la réalisation de nombreuses expositions et projets éditoriaux consacrés à la sculpture (notamment Rodin, Gemito, Wildt, Claudel). Elle prépare actuellement une exposition à Florence consacrée à Camille Claudel et les sculptrices italiennes. En 2017, elle a publié *Rodin vu d'Italie* chez Mare et Martin. Elle enseigne à l'École du Louvre et à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne.

Duccio Nobili

Redécouvrir Pygmalion. Retour à la sculpture dans l'Arte Povera (1973-1980)

Dans le cadre de l'exposition « Qu'est-ce que la sculpture moderne ? » (Centre Pompidou, 1986), la naissance de l'Arte povera (1967) fut présentée comme un moment décisif de la remise en cause des statuts traditionnels de la sculpture. Matériaux bruts et trouvés, primat de l'installation sur l'oeuvre autonome et rejet des conventions auraient alimenté l'idée d'une « mort de la sculpture », à laquelle Rosalind Krauss répond, en 1979, par la notion de « champ élargi ».

Cependant, c'est précisément au sein du domaine que l'on désigne communément sous le nom d'Arte povera que certains artistes ont produit des œuvres et élaboré des réflexions replaçant au centre de leurs préoccupations la tradition la plus conventionnelle de la sculpture.

En 1973, l'artiste italien Luciano Fabro présente *Lo spirato*, une sculpture inquiétante représentant un Christ voilé, réalisée dans un marbre précieux. Dans le même temps, Giuseppe Penone entreprend des moulages en plâtre de son propre corps, réorientant sa recherche jusqu'à faire de la sculpture, en 1979, son domaine d'expression privilégié. À la fin des années 1970, Michelangelo Pistoletto s'éloigne de l'expérience poveriste et performative des années précédentes en réalisant une série de grandes sculptures figuratives, exposées en Italie et à New York.

Ce tournant met en lumière le pouvoir créateur de l'artiste qui, par l'acte de création, libère la vie emprisonnée dans la matière brute - une représentation qui renvoie au célèbre topos vasarien. Il n'est pas indifférent que 1975 ait marqué le cinq-centième anniversaire de la naissance de Michel-Ange : ces artistes mobilisent précisément ce motif en raison de son anachronisme dans la seconde moitié des années 1970.

Cette intervention a pour objectif de retracer les modalités de cette redécouverte de Pygmalion et des mythologies de la tradition sculpturale dans un contexte - l'Italie des années 1970 - qui, de prime abord, peut paraître étranger à ces thèmes. Il s'agit de mettre en évidence la manière dont le haut degré de conceptualisation des pratiques artistiques de l'époque a permis à ces artistes de reconnaître, dans une tradition historiographique ancienne, un potentiel subversif exceptionnel : capable de désorienter observateurs et critiques, et de remettre en question le concept même d'Arte povera.

BIOGRAPHIE

Duccio Nobili est actuellement chercheur post-doctoral à la Scuola Normale Superiore de Pise, où il a obtenu son doctorat en 2022 avec une thèse - en cours de publication - consacrée à certaines questions de survie et de réinvention du médium sculptural en Italie entre 1967 et 1978. Jusqu'en 2024 il a été chercheur post-doctoral à la Bibliotheca Hertziana-Max Planck Institute for Art History à Rome, où il a travaillé sur la réinvention historiographique italo-française de l'Avant-garde russe entre les années 1960 et 1980. Pendant ses études, il a travaillé comme chercheur visiteur au Paul Mellon Centre à Londres et au DFK-Centre allemand d'histoire de l'art à Paris.

Cécile Bertran

« Mademoiselle Camille Claudel » : une vie d'artiste entre histoire et légende

La biographie de Camille Claudel écrite par le critique Mathias Morhardt constitue une source majeure pour l'étude de l'artiste. Publié dans le *Mercur de France* dès 1898, cet article intitulé « Mademoiselle Camille Claudel » renferme des indications très précises sur sa carrière et sa production et il développe une analyse stylistique poussée de son art. Les faits historiques, dont beaucoup sont confirmés par d'autres sources, se combinent néanmoins avec des épisodes peu vraisemblables. Une partie du texte relève ainsi de la tradition des vies d'artistes plus ou moins légendaires. Ardent défenseur de la sculptrice, Morhardt entend démontrer qu'elle est « de la race des héros ». Ce faisant, n'a-t-il cependant pas contribué à forger un mythe qui a pu faire écran à la diffusion de son œuvre ?

La redécouverte de Camille Claudel dans les années 1980 s'est accompagnée de l'élaboration d'une version romancée de sa vie tragique, l'érigeant, notamment, en figure emblématique des combats féministes et n'évitant pas toujours de la victimiser. Dans l'introduction de son texte, Morhardt affirme en revanche la prééminence de l'œuvre sur la vie lorsqu'il écrit que « Mademoiselle Camille Claudel est moins [...] une femme qu'une artiste - une grande artiste ». Le critique genevois n'insiste guère sur la dimension autobiographique des œuvres de Camille Claudel, qui sera révélée bien plus tard par un autre observateur privilégié de son travail. En 1951, Paul Claudel écrit en effet : « L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne son intérêt unique, c'est que tout entière, elle est l'histoire de sa vie. » Les deux auteurs s'accordent néanmoins pour construire le portrait d'une artiste entièrement animée par un engagement existentiel dans son art.

Il est proposé, dans cette communication, de montrer dans quelle mesure le texte de Mathias Morhardt peut être considéré comme légendaire et de distinguer en quoi cette dimension légendaire fonde ou se distingue du mythe élaboré autour de Camille Claudel dans les années 1980.

BIOGRAPHIE

Après des études d'histoire de l'art à l'École du Louvre et à l'université de Paris IV, Cécile Bertran a commencé sa carrière dans l'administration des monuments historiques avant de prendre la direction des musées de Cagnes-sur-Mer. Elle y a mené la rénovation du musée Renoir, qui a notamment permis d'étoffer et de mettre en valeur le fonds de sculptures Renoir-Guino. Au musée Camille Claudel de Nogent-sur-Seine, dont elle a organisé l'ouverture en mars 2017, elle a été commissaire de nombreuses expositions dont *Camille Claudel, Paul Claudel : Le Rêve et la vie* (2018), *De la Plume au ciseau : la correspondance de Camille Claudel* (2023), *Camille Claudel à l'œuvre : Sakountala* (2024) et *Bartholdi, Champollion et le Sphinx : monuments publics en débat* (2026).

Brigitte Léal

Picasso sculpteur : le mystère et sa légende

« Le mystère dont s'enveloppe Picasso sert sa légende. » Dès 1912, le critique Louis Vauxcelles, ennemi juré du cubisme mais fin observateur, avait compris que le culte du secret jalousement entretenu par Picasso, contribuait à l'élaboration de son mythe. Seuls les rares privilégiés admis dans ses ateliers pouvaient découvrir à chaud les œuvres dissimulées au regard du public par un artiste hostile au système des salons et longtemps représenté par un marchand confidentiel (D. H. Kahnweiler). Pendant plus d'un demi-siècle, jusqu'à la rétrospective parisienne de 1966, son œuvre sculptée demeura quasi inconnue, tout en faisant l'objet d'un culte pieusement entretenu par ses admirateurs. Les témoignages des quatre poètes, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Jean Cocteau et André Breton, qui furent les premiers à s'intéresser à ces objets mystérieux, parfois éphémères, ont durablement fixé l'image d'un créateur hors norme, démiurge et magicien, bricoleur et enfantin, inventeur et destructeur, qui perdure encore de nos jours.

BIOGRAPHIE

Brigitte Leal est conservatrice générale du patrimoine honoraire. Elle a été en 1985 conservatrice du cabinet des dessins et des estampes du Musée national Picasso, puis en 2000 conservatrice en chef au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, avant de devenir en 2010 directrice adjointe du Musée national d'art moderne, en charge des collections. Elle est auteure d'ouvrages et d'articles sur la collection d'art moderne du Centre Pompidou, le cubisme, Picasso, Braque, Robert et Sonia Delaunay, Dufy, Mondrian, Kupka, Julio Gonzalez, Jacques Lipchitz, Bernard Pagès, De Staël, Tutundjian. Elle a également été commissaire de nombreuses expositions dont *Paris-Barcelone* (2002), *Alexander Calder. Les années parisiennes.1926-1933* (2009), *Mondrian /De Stijl* (2010-2011), *Le Cubisme* (2018-2019), *Julio Gonzalez* (2026), *Tutundjian* (2026).

Sophie Jugie

De Gislebertus d'Autun au Gilbert du Pape des Escargots d'Henri Vincenot : l'idée de resurgissement dans la sculpture bourguignonne

L'un des personnages principaux du roman d'Henri Vincenot, *Le Pape des Escargots*, paru en 1972, est Gilbert, un jeune paysan au tempérament peu sociable qui se révèle un sculpteur inné et entièrement habité par son art, sorte de réincarnation de Gislebertus d'Autun dont le nom est écrit au tympan de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun, vers 1130. On peut y voir une allusion à Henri Bouchard qui se met à l'école de l'art roman bourguignon pour la façade de Saint-Pierre-de-Chaillot. Mais plus qu'une imagination de romancier, il s'agit d'une illustration de l'idée longtemps entretenue en Bourgogne d'une forme de transmission entre les sculpteurs à travers les siècles, de Gislebertus à Sluter, de Rude à Bouchard, ou plus exactement d'un tempérament atavique qui ferait de la Bourgogne une terre d'élection de la sculpture. Cette notion avait en effet été évoquée dans la seconde moitié du XIX^e siècle à propos de François Rude en qui Louis Courajod, conservateur du département des Sculptures du musée du Louvre et fondateur de la chaire d'histoire de la sculpture à l'École du Louvre, voyait « du Claus Sluter », et qui aurait su, par l'authenticité de son ancrage dans la réalité bourguignonne, se libérer de sa formation néo-classique pour rester attentif à la vérité de la représentation. L'attention portée depuis quelques décennies à l'histoire de l'histoire de l'art permet de documenter le cheminement de ce concept chez les artistes, critiques d'art et érudits bourguignons du XIX^e et du début du XX^e siècle et jusqu'à l'appel paradoxal de Marcel Mayer, en 1913, à « reconstituer un aspect, un style bourguignon » en sculpture.

BIOGRAPHIE

Sophie Jugie est conservatrice générale du patrimoine. Elle a fait ses études à l'École nationale des Chartes, à l'École du Louvre et à l'Institut national du Patrimoine. Elle a été conservatrice au Musée national de la Renaissance à Écouen en 1988 puis au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1992 avant d'en prendre la direction en 2004. Elle a été directrice du département des Sculptures de 2014 à 2026, et travaille actuellement au service des musées de France du ministère de la Culture. Ses recherches portent principalement sur l'art de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, tout particulièrement sur la sculpture en France, avec une attention marquée pour l'historiographie.

NOTES

A series of horizontal dotted lines for taking notes.

A series of horizontal dotted lines for writing.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée Rodin
Auditorium Léonce Bénédict
21, boulevard des Invalides
75007 Paris
www.musee-rodin.fr

Entrée libre (sans inscription préalable) dans la limite des places disponibles
Accessible aux personnes à mobilité réduite
Ouverture de l'auditorium 15 minutes avant le début de l'événement

RETRANSMISSION EN DIRECT (ZOOM)

Inscriptions obligatoires sur : www.musee-rodin.fr

CONTACT

colloques@musee-rodin.fr



EXPOSITION

Michel-Ange Rodin. Corps vivants

Paris, Musée du Louvre, Hall Napoléon
15 avril - 20 juillet 2026

Deux maîtres inégalés de la sculpture occidentale dialoguent à travers les siècles : Michel-Ange et Rodin. Leurs œuvres, qui incarnent la force du corps et la profondeur de l'âme, se rencontrent dans une confrontation inédite où se révèlent continuités comme ruptures.

Organisée en cinq sections - Deux artistes mythiques ; Nature et Antiquité : réinventer le modèle ; Non finito ; Corps et âme ; Energie et vie - l'exposition réunit marbres, bronzes, plâtres, terres cuites, moulages et une très riche production graphique. Le parcours met l'accent sur les enjeux formels et conceptuels qui aboutissent à une même ambition : rendre visible l'énergie intérieure du corps.

Le corps apparaît comme enveloppe et peau de l'âme, matière vivante soumise au temps et au geste. Le parcours interroge aussi la postérité de ces gestes : comment la réécriture de l'antique et l'usage des corps ont préparé les ruptures du XX^e siècle ? En montrant filiations, emprunts et détournements, l'exposition propose une lecture sensible des mythes des deux génies et invite à repenser la sculpture non pas comme un élément qui « fait forme » mais comme un laboratoire d'innovations artistiques.

Commissaires : Chloé Ariot, conservatrice en chef du patrimoine, musée Rodin, et Marc Bormand, conservateur général du patrimoine, département des Sculptures, musée du Louvre

Exposition organisée par le musée du Louvre avec la participation exceptionnelle du musée Rodin.