EDITION NOVEMBRE-DÉCEMBRE 2026

LA GAZETTE *fine art*



ACTUALITÉS :
Le coin des libraires

DOSSIER SPÉCIAL :
La sculpture sous toutes ses formes

GRAND FORMAT :
Les machines de l'Île

sedgwick

AU SOMMAIRE

04 **Edito et contributeurs**

06 **Dans l'actualité**

09 **Dossier spécial :**
La sculpture sous toutes ses formes

La sculpture, miroir des civilisations

Les Venus de Renancourt

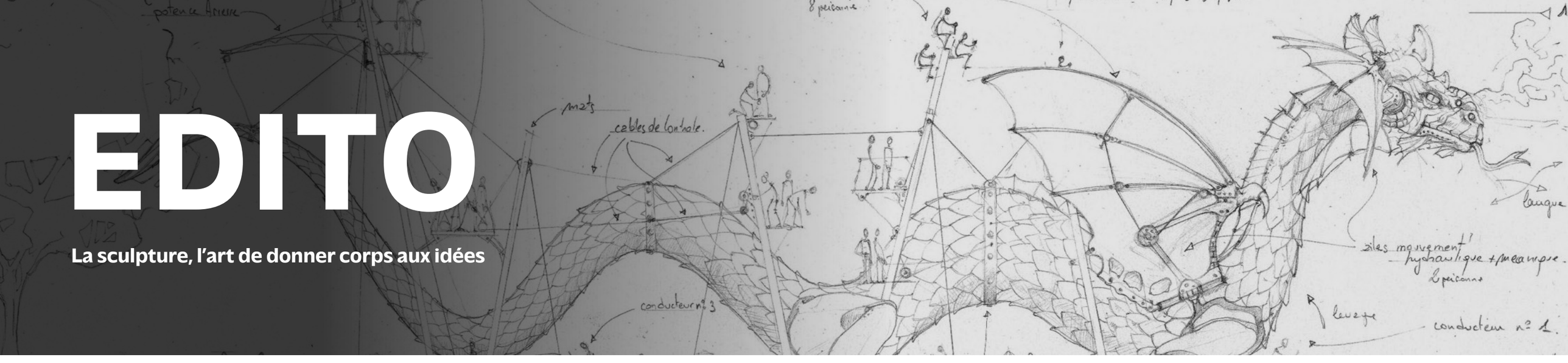
Une histoire qui ne manque pas de saveur

Henri IV, enfant

Ma sculpture préférée, le Satan de Jean Feuchère

Michel-Ange / Rodin, corps vivants

28 **Grand format :**
Les machines de la compagnie La Machine



EDITO

La sculpture, l'art de donner corps aux idées

Chers lecteurs,

Contrairement aux œuvres que l'on contemple à distance, la sculpture partage notre espace. Il suffit parfois d'un volume, d'une matière ou d'une silhouette pour provoquer l'émotion. Les sculptures nous invitent à tourner autour d'elles, à explorer leurs multiples facettes, à ressentir leur présence physique autant qu'à en interroger le sens.

Pour ce numéro de novembre-décembre 2026, la Gazette Fine Art met à l'honneur la sculpture sous toutes ses formes. Du marbre à la terre cuite, du bronze à l'acier, des œuvres monumentales aux créations les plus intimistes, la sculpture accompagne l'histoire de l'humanité depuis ses origines. Elle témoigne des croyances, célèbre les héros, exprime les aspirations artistiques et reflète les évolutions de nos sociétés.

Et vous, quelle est votre sculpture préférée, et pourquoi ?

N'hésitez pas à nous faire part de vos coups de cœur, propositions d'articles ou commentaires à l'adresse suivante : FINEART@FR.SEDGWICK.COM

Bonne lecture !

Mathilde Filippa

CONTRIBUTEURS



Etienne Argillet



Florestan Deleplancque



Mathilde Filippa



Aurélie Girandier



Céline Meslier



Josselin Perreau



Maxime Reulier



Le coin des adjudications

« Mieux vaut deux fois qu'une ! »

C'est une histoire extraordinaire qu'a vécu Matthieu Sémont, commissaire-priseur de la maison Philocale. Moins de deux ans après avoir adjugé un bronze de Camille Claudel intitulé « L'âge mûr » pour 3,1 millions d'euros, la maison de vente en présentait un second exemplaire le 20 septembre 2026.

Le récit est rocambolesque, deux frères ont été touchés par le retentissement médiatique de la première vente. Dans leur domicile familial était remisé depuis des dizaines d'années un bronze d'apparence similaire. Ils appellent alors le commissaire-priseur, qui fait procéder à l'expertise de l'œuvre. C'est une coïncidence folle, il s'agit bien d'un bronze authentique de Camille Claudel. Il est à noter que seuls cinq exemplaires sont connus.

Cette sculpture est importante dans l'histoire de l'Art mais également dans celle de l'artiste. Haute d'environ 80 cm, il s'agit de la plus grande pièce connue de Camille Claudel. Elle reflète un moment important de sa vie puisqu'elle est créée au moment de sa rupture avec Auguste Rodin. La composition a souvent été transposée à sa situation personnelle, puisque Rodin, de 24 ans son aîné, lui aurait préféré Rose Beuret, compagne plus âgée.

Paul Claudel, son frère, en parlait ainsi : « Ma sœur Camille, implorante, humiliée à genoux, cette superbe, cette orgueilleuse, et savez-vous ce qui s'arrache à elle, en ce moment même, sous vos yeux, c'est son âme. C'est tout à la fois l'âme, le génie, la raison, la beauté, la vie ».

Un exemplaire de cette œuvre est visible au Musée d'Orsay.

Prix d'adjudication : 1,54 million d'euros.



L'âge mûr, Camille Claudel

MATHILDE FILIPPA

LE COIN DES LIBRAIRES

De l'atelier à la cité : la sculpture, une affaire de société

A quoi sert la sculpture ? A cette question centrale, les trois ouvrages que nous vous proposons apportent des éclairages complémentaires. Nous avons ainsi sélectionné le recueil de Léonce Bénédite, « Les sculpteurs français contemporains » (1901), le témoignage personnel de Giacometti « Pourquoi je suis sculpteur » et le texte manifeste de Henry Moore, « Le Sculpteur dans la société moderne ». Lus ensemble, ils dessinent une formidable traversée de la sculpture occidentale, depuis l'âge d'or des grands maîtres académiques jusqu'aux questionnements contemporains sur la place de l'artiste dans la cité.



Le premier ouvrage apparaît aujourd'hui comme un document historique précieux. Publié au début du XXe siècle, le livre de Léonce Bénédite propose un panorama de la sculpture française de son temps. À travers 104 œuvres choisies, il témoigne d'un moment où la sculpture occupe encore une position centrale dans l'espace public. Monuments commémoratifs, commandes officielles, décors architecturaux ou statuaires urbaines constituent alors un langage partagé par toute la société. La figure du sculpteur jouit d'un prestige comparable à celui des grands peintres, et son œuvre participe directement à la construction du récit national.

Derrière ce recensement ambitieux se lit une conviction : la sculpture est avant tout un art de représentation. Le matériau est au service d'un sujet, souvent historique, allégorique ou héroïque. L'artiste demeure un interprète du monde visible et du récit collectif. Plus qu'un créateur autonome, il est encore perçu comme un acteur culturel au service de la mémoire et de l'édification publique.



Un demi-siècle plus tard, le paysage a changé. Les avant-gardes ont bouleversé les certitudes académiques, les figures héroïques ont perdu leur caractère universel et l'artiste revendique une parole plus personnelle. C'est ce que raconte admirablement Pourquoi je suis sculpteur. Au lieu de dresser un état des lieux de la discipline, l'ouvrage s'attache aux motivations profondes qui conduisent un individu à choisir la sculpture.

Le point de vue n'est plus celui de l'institution, mais celui du créateur lui-même. La sculpture y apparaît comme une nécessité intérieure, une manière de comprendre le monde et d'entrer en dialogue avec la matière. Le bronze, le bois ou la pierre cessent d'être de simples supports ; ils deviennent des partenaires de création. Cette évolution reflète un changement fondamental dans la perception de l'art au XXe siècle : l'œuvre n'est plus seulement un objet destiné à illustrer un récit commun, elle devient l'expression d'une expérience singulière.

C'est précisément ce basculement qu'approfondit Henry Moore dans Le Sculpteur dans la société moderne. Figure majeure de la sculpture du XXe siècle, Moore interroge la place de l'artiste dans un monde marqué par l'industrialisation, l'urbanisation et la transformation des modes de vie. Son texte constitue une réflexion essentielle sur le rôle culturel de la sculpture à l'époque contemporaine.

Pour Moore, le sculpteur ne peut plus se contenter de reproduire les formes du passé. La société moderne exige de nouvelles réponses plastiques et de nouveaux rapports à l'espace. La sculpture ne doit pas s'enfermer dans les musées ; elle doit dialoguer avec l'architecture, les paysages et les usages collectifs. L'artiste devient alors un médiateur entre l'individu et son environnement.

Ainsi, à l'heure où les villes repensent leurs espaces publics, où les artistes investissent de nouveaux matériaux et où les technologies numériques transforment notre rapport aux images, la sculpture conserve une singularité précieuse : elle demeure un art du volume, de la présence et de la rencontre physique. Là où l'image est devenue omniprésente et éphémère, elle continue d'imposer une expérience concrète et durable.



CÉLINE MESLIER

DOSSIER SPÉCIAL

La sculpture sous toutes ses formes

La sculpture est sans doute l'une des formes d'expression artistique les plus universelles. Depuis les premières figurations de la féminité et du sacré jusqu'aux prouesses techniques des orfèvres de la Renaissance, elle traverse les siècles en donnant corps aux croyances, aux pouvoirs, aux rêves et aux audaces de chaque époque. Plus qu'un simple objet, la sculpture instaure un dialogue singulier avec l'espace, la lumière et le regard, invitant chacun à en faire l'expérience physique autant qu'esthétique.

Dans ce numéro de novembre-décembre 2026, la Gazette Fine Art vous propose un voyage au cœur de cet art aux multiples visages. Des mystérieuses Vénus antiques, témoins des questionnements les plus anciens de l'humanité sur la vie et la fécondité, au fascinant Satan de Jean Feuchère conservé au Louvre, incarnation spectaculaire du romantisme et des tourments du XIXe siècle, jusqu'à la célèbre Saliera de Benvenuto Cellini, chef-d'œuvre où la sculpture se mêle à l'orfèvrerie avec une virtuosité inégalée, notre dossier explore la richesse et la diversité des formes sculptées.

Qu'elle soit monumentale ou précieuse, religieuse ou profane, réaliste ou allégorique, la sculpture révèle la capacité des artistes à transformer la matière en émotion. Marbre, bronze, pierre, ivoire ou métaux précieux deviennent sous leurs mains des récits, des symboles et des prouesses techniques qui continuent aujourd'hui encore de nous émerveiller. À travers cette sélection d'œuvres emblématiques, nous vous invitons à redécouvrir un art qui, depuis des millénaires, donne une présence tangible aux idées les plus ambitieuses de l'esprit humain.

Satan, Jean Feuchère

DOSSIER SPÉCIAL

La sculpture, miroir des civilisations : 30 000 ans d'histoire entre technique, pouvoir et spiritualité



Statue de l'Unité, Inde

A l'opposé du dessin ou de la photographie qui apparait accessible à n'importe quel néophyte équipé et un poil ambitieux, la sculpture n'est pas aisée et fascine donc par sa difficulté apparente, les outils utilisés autant que la brutalité des matériaux habituellement taillés ou fondus étant une source de complexité supplémentaire.

Que ce soit pour le plus petit, les pierres fines taillées, principalement pour des bijoux, (la glyptique) ou pour le plus grand (statue de l'Unité en Inde par exemple), la sculpture nécessite en effet un savoir-faire qui peut sembler réservé à une élite d'artisans expérimentés.

Pourtant l'art de la sculpture est bien plus ancien que l'écriture elle-même et il ne se limite pas aux statues de nos musées ou de nos parvis de cathédrales.

Depuis la Préhistoire, les êtres humains sculptent la pierre, le bois, l'ivoire ou le métal pour donner forme à leurs croyances, célébrer leurs chefs, honorer leurs dieux ou exprimer leur vision du monde. L'histoire de la sculpture est ainsi celle d'un dialogue permanent entre la matière, la technique, les hommes et le divin.

Choisir c'est renoncer : aussi avons-nous choisi de traiter ce sujet sous le prisme principal de la sculpture européenne, renonçant à évoquer, notamment, la statuaire hindou, égyptienne, maya, gabonaise …

Aux origines : la sculpture avant l'histoire

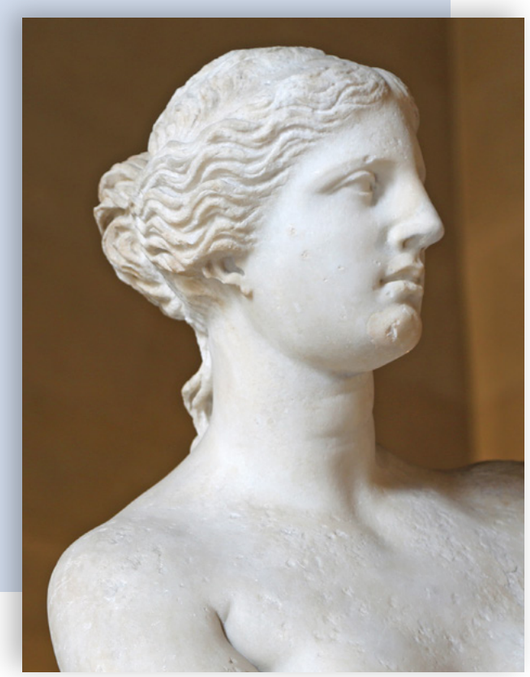
Les premières sculptures connues remontent au Paléolithique supérieur. Parmi elles, la célèbre Vénus de Willendorf, découverte en Autriche et datée d'environ 28 000 à 25 000 ans avant notre ère, constitue l'un des témoignages les plus emblématiques, et les plus anciens, de l'art préhistorique.

Représentation d'une divinité ou allégorie de la fécondité et haute d'à peine onze centimètres, cette statuette représente une femme aux formes généreuses, dont les seins, le ventre et les hanches sont volontairement accentués. Son visage, en revanche, est peu détaillé.

À cette époque, les sculptures sont réalisées par taille directe dans la pierre, l'ivoire ou l'os à l'aide d'outils rudimentaires. Leur usage semble principalement spirituel ou rituel. Avant même l'apparition des grandes religions organisées, la sculpture sert déjà à matérialiser des croyances et à donner une forme visible à l'invisible.



Vénus de Willendorf



Vénus de Milo, Lysippe

L'Antiquité : la quête de l'idéal humain

Avec les civilisations grecque puis romaine, la sculpture atteint un degré de perfection technique sans précédent. Les Grecs placent l'être humain au centre de leur réflexion artistique et cherchent à représenter un corps harmonieux et idéal.

Au IVe siècle avant J.-C., le sculpteur Lysippe, portraitiste officiel d'Alexandre le Grand, révolutionne les canons esthétiques de son temps. Alors que son prédécesseur Polyclète privilégiait des proportions robustes et parfaitement équilibrées, Lysippe allonge les corps, réduit la taille de la tête et crée des figures plus dynamiques. Son « canon » devient une nouvelle référence de beauté et contribue à donner l'impression d'un mouvement naturel.



Victoire de Samothrace, Lysippe

Difficile de ne pas citer en exemple, voire en modèle, *la victoire de Samothrace (vers 200-185 av. JC – Musée du Louvre)* ou *la Vénus de Milo (Vers 150-130 av. JC - Musée du Louvre)*, œuvres représentatives du canon de Lysippe respecté et transcendé, propre à la période hellénistique de la Grèce Antique.

La sculpture antique bénéficie également de progrès techniques avec la taille de matériaux plus délicat comme le marbre mais surtout la technique de la fonte à la cire perdue qui permet de produire des statues de bronze aux poses plus audacieuses et aux détails plus riches.

Dans sa quête de l'esthétique, et via les avancées techniques à son service, les artistes répondent à des commandent principalement religieuses mais aussi politiques, les différents tribuns ayant vite réalisés l'importance de l'image.

Les Romains héritent des savoir-faire grecs mais développent une approche plus réaliste du portrait. Les bustes d'empereurs, de généraux ou de notables cherchent moins l'idéalisation que l'affirmation du statut social. L'utilisation du trépan permettra de façonner les chevelures avec un soin tout particulier.



L'ange au sourire

Le Moyen Âge : la pierre au service de la foi

Après la chute de l'Empire romain d'Occident, la fonction de la sculpture évolue. Dans l'Europe médiévale, le christianisme devient la principale source d'inspiration artistique.

La statuaire médiévale est avant tout destinée à transmettre un message religieux. Les portails des églises et des cathédrales se couvrent de scènes bibliques, à l'instar du Jugement dernier, de représentations du Christ, de la Vierge et des saints. Les célèbres cathédrales de Chartres, Reims *(L'ange au sourire, vers 1240)* ou Amiens témoignent encore aujourd'hui de cet extraordinaire foisonnement sculpté.

Contrairement aux artistes grecs, les sculpteurs médiévaux ne recherchent pas prioritairement le réalisme anatomique. L'objectif est pédagogique et spirituel. Dans une société où une grande partie de la population ne sait pas lire, les sculptures racontent l'Évangile, illustrent les vertus chrétiennes et rappellent les dangers du péché.

On parle souvent de la cathédrale comme d'une « Bible de pierre ». Chaque statue participe à un vaste programme iconographique destiné à instruire les fidèles.

Sur le plan technique, la sculpture est étroitement liée à l'architecture. Les artisans travaillent directement sur les chantiers des cathédrales et conçoivent leurs œuvres pour s'intégrer aux façades, aux colonnes ou aux chapiteaux. La sculpture n'est que rarement autonome ; elle fait corps avec le bâtiment qu'elle orne. Elle est donc principalement traitée en bas-relief.

Si la sculpture antique avait parfois laissé sa place à la grivoiserie dans la statuaire, l'époque médiéval lui préfère l'humour, parfois potache, qui s'immisce dans certaines œuvres anonymes comme le prouvent de nombreux tympans et détails de frontons *(ex. : voyeur de Conques, Abbatiales de Conques)*.

A l'époque médiéval, l'artiste s'efface devant l'œuvre, rares sont les noms d'artistes nous étant parvenus mais nous pouvons retenir Gislebertus (actif à Autun au XIIe) et Claus Sluter (1340 – 1406, actif à la cour de Bourgogne).



Je ne taille pas la pierre, je libère la forme qui y est prisonnière.

Michel-Ange (1475-1564)

La Renaissance : redécouverte de l'Antiquité et triomphe de l'humanisme

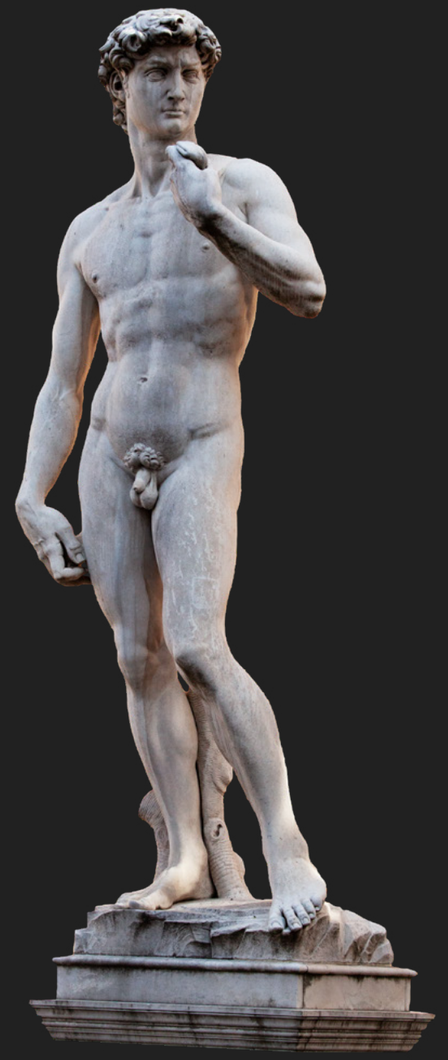
À partir du XVe siècle, l'Europe redécouvre l'héritage de l'Antiquité. En Italie naît la Renaissance, mouvement intellectuel et artistique fondé sur l'humanisme, qui place l'être humain au centre des préoccupations.

Les sculpteurs renouent avec l'étude de l'anatomie et recherchent à nouveau les proportions idéales du corps. Ils observent la nature, dissèquent parfois des cadavres et multiplient les dessins préparatoires afin de mieux comprendre la structure musculaire.

Parmi les figures majeures de cette période, Donatello redonne vie à la statue indépendante, détachée de l'architecture (un traitement en ronde-bosse). Mais c'est surtout Michel-Ange qui incarne le génie de la sculpture renaissante. Son David, achevé en 1504, symbolise à la fois la perfection anatomique, la maîtrise technique et l'idéal humaniste.

Le marbre devient le matériau noble par excellence. Les commandes affluent des princes, des papes et des riches familles marchandes qui utilisent la sculpture pour afficher leur puissance et leur culture.

Si la dimension religieuse demeure importante, la fonction politique se renforce considérablement. Les œuvres célèbrent désormais autant les saints que les mécènes ou les dirigeants des cités italiennes.



David, Michel-Ange

Du Baroque au XIXe siècle : l'âge des monuments

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le style baroque, illustré par le Bernin à Rome, privilégie le mouvement, les effets dramatiques et l'émotion. Les figures semblent s'animer sous le regard du spectateur (*L'extase de Saint-Thérèse* à Rome en est un bon exemple).

Plus tard, le néoclassicisme retrouve la sobriété de l'Antiquité grecque et romaine. Inspirées des découvertes archéologiques, les sculptures valorisent la raison, la vertu et l'héroïsme. L'artiste Antonio Canova utilise son art à des fins notamment politiques (*Napoléon en mars pacificateur*, Apsley House, Londres).

Le XIXe siècle marque l'apogée de la statuaire publique et donc monumentale. Dans toute l'Europe, les villes se dotent de monuments célébrant rois, militaires, écrivains ou scientifiques.

Cette période voit également émerger l'un des plus grands sculpteurs modernes : Auguste Rodin. Avec des œuvres comme *Le Penseur* ou *Les Bourgeois de Calais*, il rompt avec l'académisme et permet une transition entre le XIXe et le XXe siècle. Au lieu de représenter des héros idéalisés, il cherche à exprimer les émotions humaines dans toute leur complexité. Les surfaces de ses sculptures conservent les traces du modelage et donnent l'impression d'une matière vivante.

La sculpture devient alors moins descriptive et davantage expressive bien que des exceptions soient nombreuses (*Statue de la liberté* de Bartholdi).

Le XXe siècle : la liberté des formes

Le XXe siècle bouleverse profondément l'art sculptural. Les artistes ne se sentent plus obligés de reproduire fidèlement le réel. La représentation traditionnelle laisse progressivement place à l'expérimentation, la forme devenant tour à tour lisse (François Pompon), cubique (Umberto Boccionni), filiforme (Alberto Giacometti), Art-Déco (Ossip Zadkine), chryséléphantine (Demetre Chiparus) ou même abstraite (Constantin Brancusi).



L'extase de Saint-Thérèse, Gian Lorenzo Bernini

Ses fonctions évoluent également. Après les deux guerres mondiales, de nombreux monuments commémoratifs rendent hommage aux victimes et participent au devoir de mémoire.

Les matériaux se diversifient considérablement. Aux côtés de la pierre, du bois et du bronze apparaissent l'acier, le béton, le plexiglas, l'aluminium ou encore les objets récupérés. La sculpture dialogue désormais avec l'industrie et la technologie.

La notion de durabilité intrinsèquement liée à la sculpture est également interrogée avec notamment Urs Fischer, artiste suisse privilégiant la cire comme matériau de prédilection. Certaines de ses œuvres monumentales sont même éphémères car allumées et donc amené à changer tous les jours … jusqu'à sa disparition inévitable.

Dans des œuvres aux représentations de plus en plus abstraites, la couleur prend une place plus importante, notamment dans les œuvres publiques. Nous pouvons citer pour exemples les audacieuses *Tulipes* de Shangri-la de Yayoi Kusama (décédée le 14 août 2026) ou la colorée *Fontaine Stravinsky* de Nikki de Saint-Phalle.

JOSSELIN PERREAU

Les Vénus de Renancourt : quand les premiers artistes d'Europe s'exprimaient

Découvertes à Amiens, dans le quartier de Renancourt, les célèbres « Vénus » préhistoriques constituent l'une des plus importantes découvertes archéologiques françaises de ces dernières décennies. Ces statuettes féminines vieilles d'environ 23 000 ans offrent une vision exceptionnelle sur les premiers Homo sapiens et sont considérées comme les plus anciennes sculptures figuratives connues.

Une découverte majeure au cœur d'Amiens

Entre 2014 et 2019, les fouilles menées sur le site de Renancourt, à Amiens, ont permis de mettre au jour une série de quinze statuettes féminines attribuées à la culture gravettienne. Sculptées dans la craie locale, elles constituent les premières Vénus gravettiennes découvertes dans le nord de la France et témoignent de la présence d'Homo sapiens dans la vallée de la Somme à une époque marquée par les rigueurs de la dernière glaciation. Jusqu'alors, seule une quinzaine de Vénus étaient connues en France, provenant en majorité du Sud-Ouest (Dordogne, Landes, Haute-Garonne). La dernière découverte majeure d'une statuette comparable remontait à 1959 en Dordogne.

La plus célèbre de celles découvertes en Picardie a été exhumée en 2019. Elle mesure à peine quatre centimètres de hauteur mais présente un remarquable état de conservation. Comme la plupart des Vénus préhistoriques, elle met en valeur les attributs féminins : seins généreux, ventre rebondi, hanches larges et fessier développé.

Ces sculptures sont aujourd'hui conservées au Musée de Picardie.



Vénus de Renancourt



Pourquoi ces Vénus sont exceptionnelles pour les historiens ?

Contrairement à d'autres Vénus préhistoriques découvertes à travers l'Europe, celles de Renancourt présentent plusieurs caractéristiques qui en font des œuvres tout à fait exceptionnelles.

Elles ont été sculptées dans la craie locale, un matériau tendre et fragile rarement utilisé pour ce type de représentation. La plupart des Vénus gravettiennes connues ont en effet été réalisées dans l'ivoire de mammouth, l'os ou des pierres plus résistantes. Ce choix témoigne d'une adaptation des artistes préhistoriques aux ressources disponibles dans la vallée de la Somme.

Une autre particularité majeure réside dans le nombre de découvertes réalisées sur le site. Alors que la plupart des gisements européens n'ont livré qu'une ou deux statuettes isolées, les fouilles de Renancourt ont permis de mettre au jour quinze Vénus ou fragments de Vénus. Cette concentration exceptionnelle, associée à la présence de nombreux fragments de craie travaillée et d'objets de parure, conduit les archéologues à penser qu'il existait probablement sur place un véritable atelier de fabrication de statuettes. Il s'agit là d'une information précieuse, car les sites permettant d'observer directement la production de l'art paléolithique sont extrêmement rares.

Les Vénus de Renancourt se distinguent également par certains détails de leur tête. Comme la plupart des représentations féminines du Gravettien, elles ne présentent pas de véritable visage. Les yeux, le nez ou la bouche sont absents. Cependant, certaines d'entre elles montrent des gravures ou des reliefs interprétés comme une chevelure, une coiffure tressée ou un couvre-chef. Cette attention portée à l'ornementation de la tête est relativement rare et apporte de précieuses informations sur l'apparence ou les codes symboliques de ces populations préhistoriques.

Enfin, leur découverte à Amiens revêt une importance particulière sur le plan géographique. Leur présence dans le nord de la France démontre que les groupes d'Homo sapiens qui occupaient la région il y a 23 000 ans partageaient les mêmes traditions artistiques et symboliques que d'autres populations européennes, parfois situées à plusieurs milliers de kilomètres.

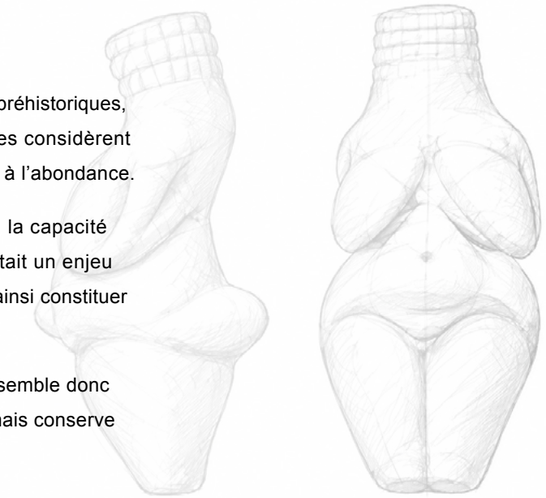
Ainsi, l'intérêt exceptionnel des Vénus de Renancourt ne tient pas seulement à leur ancienneté.

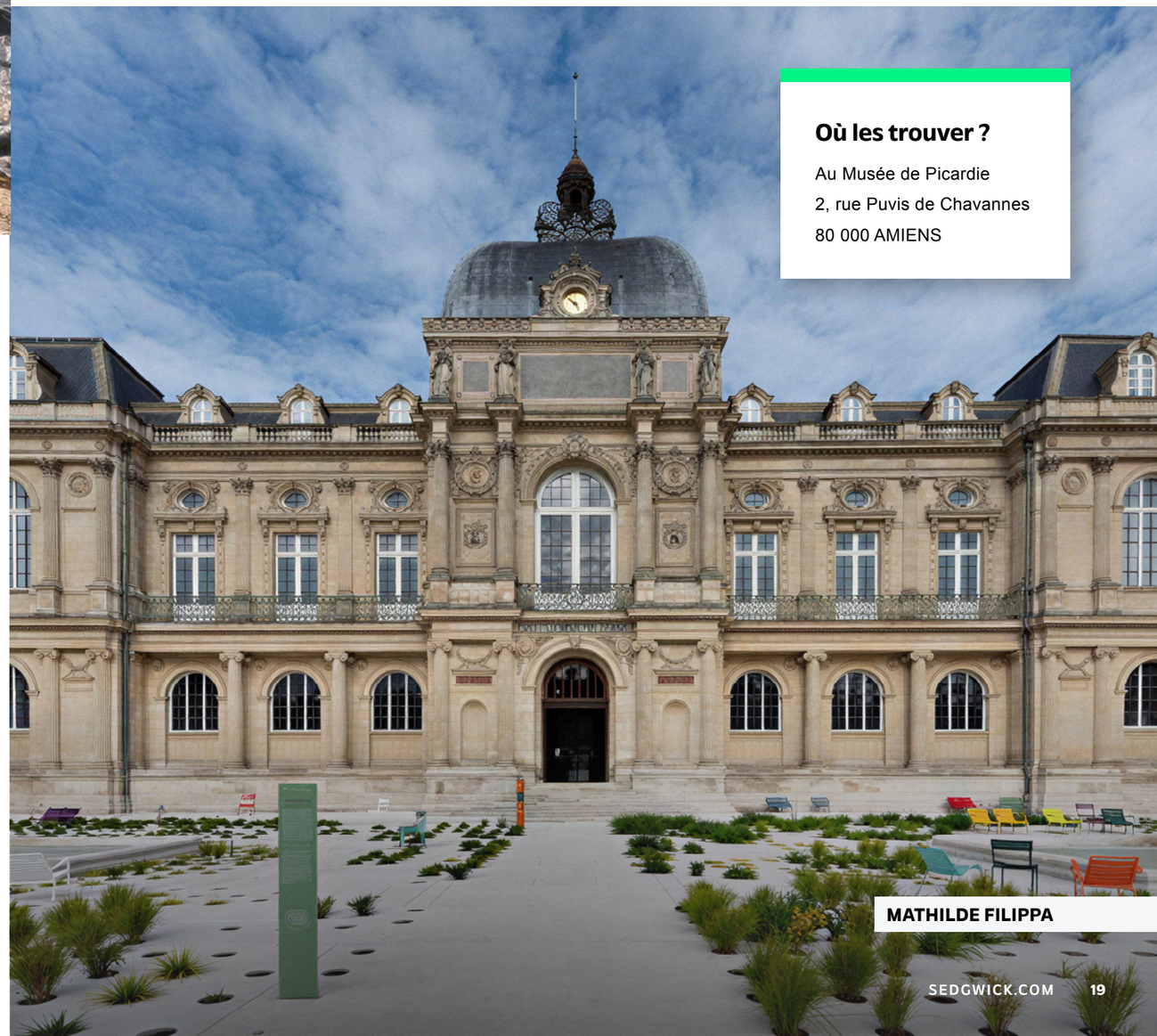
Quels usages et symboles pour ces statuettes ?

Aucune certitude n'existe quant à la signification exacte des Vénus préhistoriques, des débats ont toujours lieu. Toutefois, la plupart des archéologues considèrent qu'elles étaient probablement liées à la fécondité, à la maternité ou à l'abondance.

Dans un environnement glaciaire où la survie demeurait précaire, la capacité à donner naissance et à assurer la pérennité du groupe représentait un enjeu fondamental. Les formes généreuses de ces statuettes pourraient ainsi constituer une représentation symbolique de la fertilité et de la prospérité.

Plus qu'un simple portrait féminin ou qu'une œuvre d'art, la Vénus semble donc incarner une capacité d'abstraction avancée chez Homo Sapiens mais conserve encore tout son mystère.





Où les trouver ?

Au Musée de Picardie
2, rue Puvis de Chavannes
80 000 AMIENS

MATHILDE FILIPPA

Une histoire qui ne manque pas de saveur

Que vous trouviez que les salières électriques sont de simples gadgets ou qu'elles soient le *nec plus ultra* de l'innovation technologique de l'espèce humaine, l'histoire qui va suivre devrait vous intéresser.

Sous le règne du roi François Ier (1515 – 1547), les épices se vendent à prix d'or et il est même possible de payer avec, d'où « payer en espèces ». Parmi elles, figurent le sel - l'or blanc – et le poivre que nous retrouvons encore aujourd'hui sur nos tables.

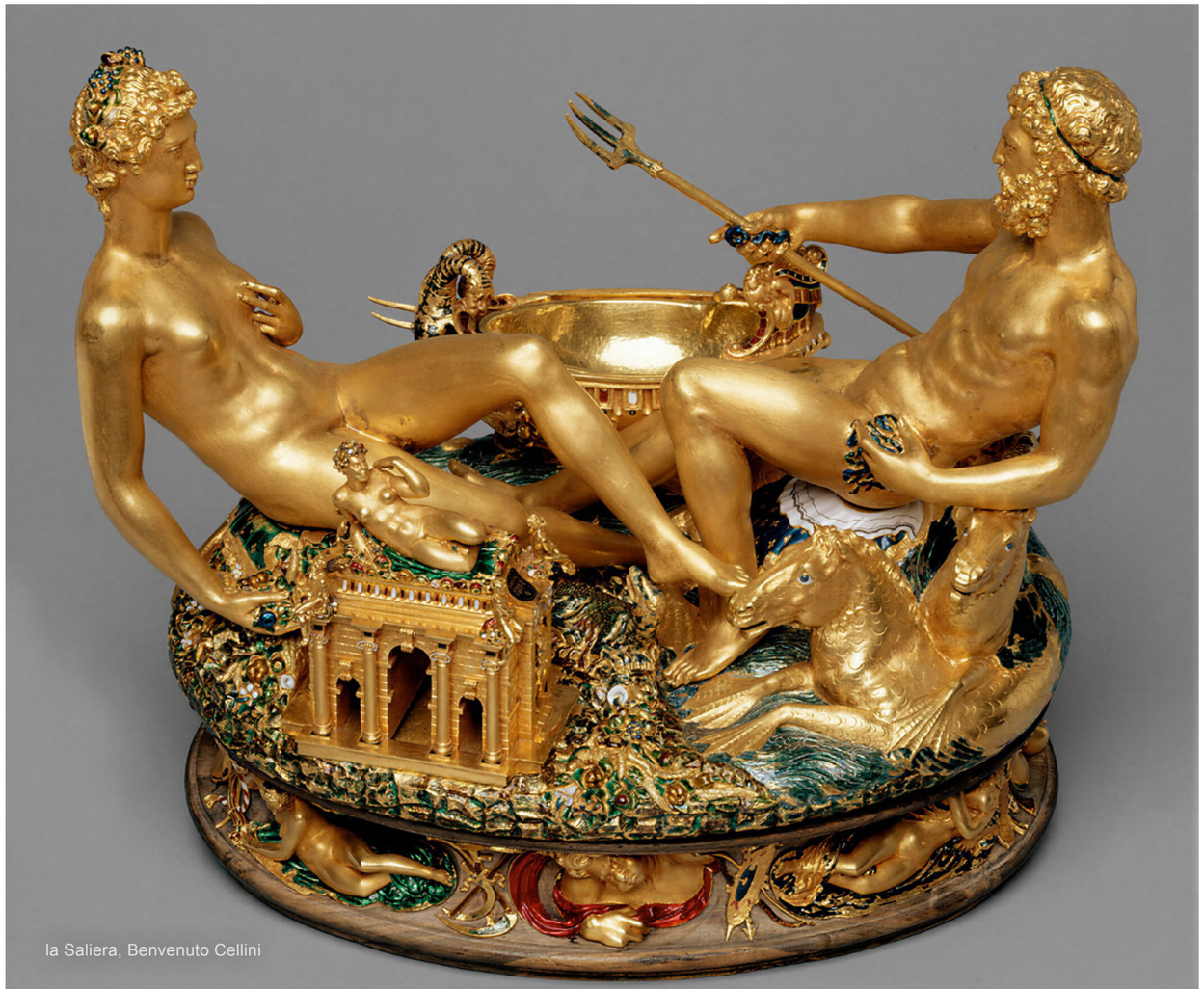
La Cour de France rivalise à l'époque avec les autres Cours européennes pour devenir la nouvelle école de la Renaissance. Pour ce faire, le Grand Roi François lance une véritable politique de *soft power*, et appelle à lui des artistes de toute l'Europe. Parmi eux se trouve le caractériel sculpteur italien **Benvenuto Cellini (1500–1571)**.

Précédé par sa renommée, il arrive à la cour de France en 1540, avec notamment plusieurs projets dont une salière, *la Saliera*, à l'origine commandée par le cardinal Hippolyte d'Este en 1539, mais qui n'a pas abouti faute de moyens. Le roi est subjugué par ce projet et y voit l'opportunité de démontrer la richesse de la France lors des fastueuses fêtes et banquets donné à la cour.

Cellini présentera trois ans plus tard une œuvre d'une richesse folle, transposant la sculpture monumentale sur un petit format, mais d'une technicité encore infiniment novatrice qui définira le maniérisme et fera école.

La salière est une œuvre de 26 cm en or et émaux figurant le dieu romain de la mer *Neptune* (pour le sel) et la déesse romaine de la terre *Tellus* (pour le poivre). L'artiste refuse ici l'emploi de la méthode dite « classique » de la fonte et lui préfère un véritable travail de sculpture en façonnant au marteau de l'or.

Contrairement aux apparences, les figures ne sont pas pleines mais creuses. Cellini est parti de minces feuilles d'or pur qu'il travaille en repoussé, c'est-à-dire par l'arrière de la feuille d'or qui sera l'intérieur de la statue. Il fait ainsi ressortir les volumes. Par la suite, il retravaille l'endroit de la feuille avec la technique de la ciselure qui emploie des outils extrêmement fins pour graver les détails de la sculpture. Une fois la sculpture de l'or achevée, l'artiste ajoute des couleurs à son œuvre en appliquant sur certaines parties de l'émail avec la technique de l'émail champlevé. C'est encore ici, que Cellini montre son génie dans cette technique de l'émaillage.



la Saliera, Benvenuto Cellini

Outre le caractère en trois-dimensions de l'œuvre qui rend difficile la pose de la matière, l'artiste doit passer par la suite son œuvre au four pour fixer l'émail. Cette étape est délicate et décisive car si le feu est trop chaud, l'or fond et détruit des mois de travail ; s'il est trop froid, l'émail se fissure ou ne se fixe pas. Les vagues d'un bleu profond sous le dieu Neptune et les drapés de la déesse Tellus témoignent d'une maîtrise parfaite de cette fusion.

Enfin, Cellini pousse l'ingénierie de sa salière plus loin en ajoutant une base faite d'ébène avec un système de petites roulettes dissimulées pour permettre aux convives de François Ier de faire glisser et pivoter la salière sur la table royale.

La Saliera aurait était présentée au roi en 1543. Ce dernier stupéfait d'admiration, se serait exclamé « *Cette œuvre est beaucoup plus divine, qu'humaine !* ».

> **Cette œuvre est beaucoup plus divine, qu'humaine !**
>
> **roi François Ier**

La salière est offerte en 1570 par Charles IX qui l'offre en cadeau diplomatique lors de son mariage avec Élisabeth d'Autriche. L'objet intègre ainsi les collections de la famille des Habsbourg.Visiblement, cette salière ne plut pas qu'au Roi-Chevalier et aux Habsbourg, puisque dans la nuit du 10 au 11 mai 2003 elle disparut du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, où elle était alors conservée.

Le voleur et amateur d'épices s'appelle, Robert Mang, et est un spécialiste des systèmes d'alarme. Profitant d'un échafaudage (déjà !) installé sur la façade du musée pour des travaux, il grimpe, brise une vitre et dérobe la *Saliera*. Malgré le déclenchement de l'alarme, les agents de sécurité pensent à un faux contact et désactivent le signal sans inspecter la salle. Le vol n'est découvert que le lendemain matin par le personnel de ménage.

Mang souhaite initialement fondre la salière pour en revendre l'or. Réalisant qu'il détient une œuvre d'art mondialement connue et impossible à écouler, il panique. Il la dissimule d'abord sous son lit dans une valise, avant de l'enterrer profondément dans une forêt autrichienne, enfermée dans une boîte en plomb. L'affaire piétine pendant près de trois ans. Le voleur commet finalement l'erreur d'envoyer des demandes de rançon à la police. Identifié par des caméras de surveillance lors de l'achat d'un téléphone prépayé servant au chantage, sa photo est diffusée. Acculé, il se rend à la police et guide les enquêteurs jusqu'au lieu exact où est enterré le trésor.

La salière, après une restauration, est aujourd'hui de nouveau exposée au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne.

FLORESTAN DELEPLANCQUE



Henri IV enfant, François-Joseph Bosio

Henri IV, enfant

Il y a deux siècles, un jeune prince campé fièrement devant son épée, devenait la sculpture la plus copiée de France. On en trouve encore chez les antiquaires ou en vente aux enchères, mais combien vaut-elle aujourd'hui ?

Un prince pour rassurer une dynastie

Le plâtre de François-Joseph Bosio fut présenté au Salon de 1822 et connut un succès prodigieux tout au long du XIXe siècle. Le sculpteur, pourtant néo-classique, s'essaie ici à un style plus intime et anecdotique, dit « troubadour ». Le prince, âgé d'environ dix ans, se tient la main gauche sur le pommeau de son épée, la droite retombant avec nonchalance.

Le choix du sujet n'a rien d'innocent. En effet, après la Révolution et l'Empire, l'image du fondateur de la dynastie devait valoriser celle des Bourbons de retour au pouvoir. Louis XVIII commande alors une statue en argent, datée de 1824, et aujourd'hui visible au Louvre.



Henri IV enfant, François-Joseph Bosio

Deux marbres sont aussi commandés, l'un pour Versailles, l'autre pour le château de Pau, ville natale d'Henri IV.

Bosio obtient naturellement le privilège de fondre douze bronzes. Mais c'est le fondeur Ferdinand Barbedienne qui, avec ses réductions, diffuse le modèle auprès du grand public. Plusieurs fondeurs moins prestigieux reprendront le modèle qui va être édité tout au long du XIXème siècle.

Un succès considérable

Considérant la multiplicité des modèles que l'on trouve en vente publique ou chez des antiquaires, comment pouvoir l'estimer aujourd'hui ?

Comme toutes les sculptures, quatre critères comptent : le matériau, la taille, le fondeur et l'état.

- Le matériau et la finition : bronze à patine brune, doré ou argenté. Le bronze à patine brune est le plus courant.
- La taille : on rencontre des exemplaires de 21 à 26 cm, de 41 cm, de 49 cm, et de grands formats de 67 à 76 cm.
- La fonderie et la signature : Barbedienne (avec cachet Collas pour les réductions mécaniques) vaut mieux qu'une fonte anonyme ou une édition tardive. Une fonte du vivant de Bosio serait exceptionnelle.
- L'état : épée tordue, patine usée ou base abîmée pèsent évidemment sur le prix.

Les passages en vente publique sont réguliers, un bronze signé Barbedienne en réduction mécanique pourrait être estimé entre 200 et 300 euros, et entre 40 et 50 cm : environ 500 à 1 500 €. Pour les modèles les plus grands (65 à 76 cm), signé Barbedienne avec une belle patine, il faut compter environ 2 000 à 6 000 €. Une absence de signature du fondeur fera naturellement baisser l'estimation d'environ 50 %. Pour les autres matériaux : argent massif ou marbre, les modèles sont beaucoup plus occasionnels sur la marché et l'estimation demande l'avis d'un professionnel.

Vous connaissez désormais le modèle et son histoire, ouvrez l'œil pour dénicher un modèle rare !

Une œuvre de propagande devient un objet de décoration, décliné en toutes tailles et à de très nombreux exemplaires.

ETIENNE ARGILLET



Satan, Jean Feuchère

Ma sculpture préférée

Ma sculpture préférée se trouve au Louvre, dans le Département des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes. Il s'agit de l'œuvre de Jean-Jacques Feuchère, dit aussi Jean Feuchère (1807 - 1852) : « Le Satan », tout droit sorti du Paradis perdu de John Milton, torturé par ses émotions.

MAXIME REULIER

Exposition Michel-Ange / Rodin, un dialogue par-delà les siècles

Que deviennent les corps lorsque la pierre semble respirer ? Faisant dialoguer les œuvres de Michel-Ange et Auguste Rodin, l'exposition « Corps vivants » organisée au Musée du Louvre du 15 avril au 20 juillet 2026 a rassemblé plus de 200 œuvres pour explorer cinq siècles de création, avec une ambition unique : rendre perceptible l'énergie intérieure qui traverse la matière. Si Michel-Ange a donné une âme au marbre. Rodin l'a rendu vivant. Tous les grands sculpteurs du XXe siècle ont ensuite cherché à réinventer ce dialogue entre la matière, le corps et l'espace.

Tout semble séparer Michel-Ange (1475-1564) et Auguste Rodin (1840-1917) : leurs époques, leurs contextes culturels, leurs commanditaires et leur rapport à la modernité. Pourtant, leurs sculptures partagent une tension immédiatement reconnaissable. Chez l'un comme chez l'autre, le corps n'est jamais une simple enveloppe anatomique. Il devient le lieu où s'affrontent la volonté et le doute, la puissance et la fragilité, l'élan vital et la conscience de la mort. La matière paraît habitée par une force qui la dépasse.

Le parcours du Louvre réunissait marbres, bronzes, plâtres, terres cuites, moulages et dessins issus notamment des collections du musée lui-même et du musée Rodin, complétés par d'importants prêts internationaux. Plus qu'une confrontation de chefs-d'œuvre, cette enquête sensible sur la fabrication des formes a mis en lumière les gestes qui relient les deux artistes, leur réécriture de l'Antiquité et leur profonde modernité : leurs recherches ne continuent-elles pas d'irriguer la création contemporaine ?

Cinq présences pour ouvrir le regard

Dès l'entrée de l'exposition, cinq figures monumentales ont imposé leur présence, L'Esclave mourant et L'Esclave rebelle de Michel-Ange répondant à L'Âge d'airain, Adam et Jean d'Aire nu de Rodin. Nus, musculeux, saisis dans une torsion ou un équilibre précaire, ces corps semblent moins posés dans l'espace qu'engagés dans un combat intérieur. Cette confrontation donnait le ton : il ne s'agit pas de comparer deux styles, mais de ressentir comment la sculpture peut devenir mouvement, souffle et pensée.

Deux artistes devenus mythes

La première partie de l'exposition s'intéressait ainsi à la construction de ces deux légendes. Portraits, hommages, interprétations posthumes et reliques racontent comment Michel-Ange et Rodin ont été élevés au rang de génies. Rodin revendique très tôt la filiation avec le maître florentin. Son voyage à Florence en 1876 agit comme une révélation. À San Lorenzo, devant les tombeaux des Médicis, il découvre un art total et écrit de Michel-Ange qu'il est un « magicien » lui ayant peut-être laissé « un peu de ses secrets ».

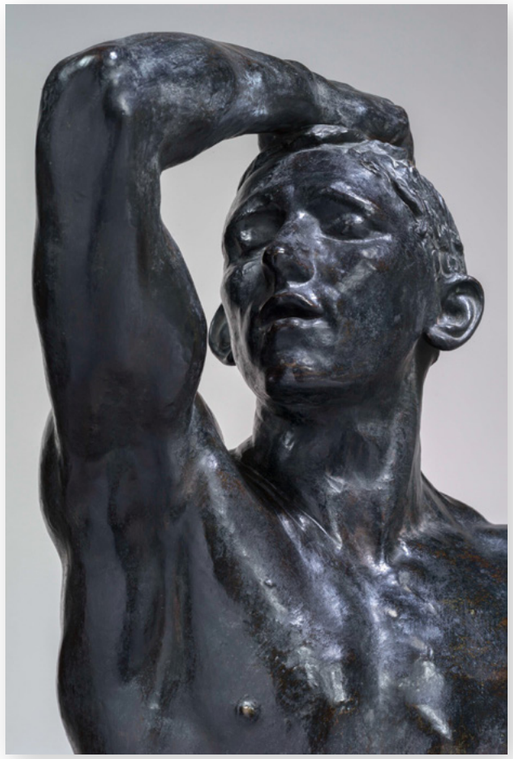
Cette admiration ne se limite pas à la citation. Rodin assimile les poses tendues, les volumes puissants et les déséquilibres michelangélesques pour inventer son propre langage. Les œuvres maniéristes de Vincenzo Danti, Vincenzo de Rossi ou Pierino da Vinci montrent, en parallèle, comment la génération qui suit Michel-Ange transforme déjà son héritage. La filiation apparaît ainsi comme une chaîne vivante, faite d'emprunts, d'écarts et de métamorphoses.

Observer la nature, dépasser l'Antique

La nature et l'Antiquité constituent les deux grands modèles des sculpteurs, mais ni Michel-Ange ni Rodin ne se contentent de les imiter. Le premier approfondit sa connaissance de l'anatomie par la dissection ; le second travaille inlassablement d'après le modèle vivant. Tous deux observent avec précision, puis recomposent. Chez Michel-Ange, cette transformation fait naître des figures idéales dont la puissance finit par supplanter la nature elle-même. Chez Rodin, elle conduit à des formes qu'il veut non pas parfaites, mais « justes » et profondément vraies.

Le torse concentre cette révolution. Michel-Ange aurait refusé de restaurer le Torse du Belvédère, reconnaissant dans le fragment une œuvre déjà complète. Rodin franchit une étape supplémentaire : il conçoit le torse comme une sculpture autonome. Privé de tête et parfois de membres, le corps ne perd rien de son expressivité. Au contraire, le fragment libère l'imagination et devient l'un des emblèmes de la modernité.

L'Âge d'airain, Auguste Rodin



Le non finito, ou la vie à l'œuvre

Au cœur de l'exposition, le non finito révèle une proximité essentielle. Les surfaces laissées brutes, les formes qui semblent encore prisonnières du bloc et les traces d'outils ne signalent pas un abandon. Elles rendent visible le processus créatif et introduisent le temps dans la sculpture. L'œuvre n'est plus un objet clos ; elle devient un état provisoire, saisi entre apparition et effacement.

Un petit Christ en croix en bois, exceptionnellement prêté par la Casa Buonarroti, dialogue avec les Esclaves du Louvre. Chez Rodin, La Main de Dieu condense cette relation presque démiurgique à la matière : une main surgit du marbre et modèle les corps d'Adam et Ève. La lumière, accrochée par les aspérités, enveloppe les volumes d'un halo proche du sfumato. Les dessins à la sanguine et à l'estompe prolongent cette vibration, comme si les contours eux-mêmes respiraient.

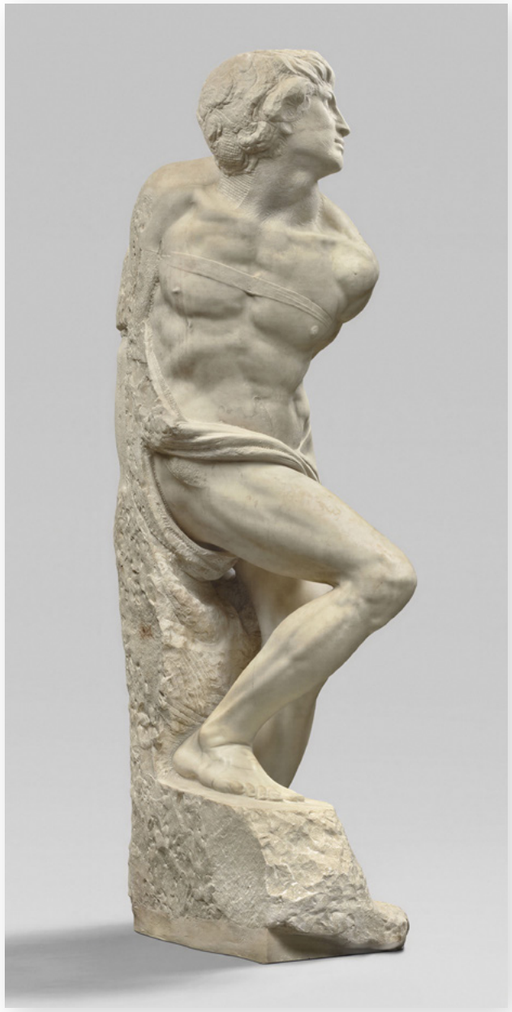
Le corps, peau de l'âme

Pour les deux maîtres, l'anatomie est inséparable de la vie intérieure. Les attitudes, les visages et les compositions de groupes expriment la peur, la méditation, le désir, la douleur ou la révolte. Le Saint Barthélemy de Michel-Ange et le Balzac de Rodin montrent un corps devenu image de l'âme. Le Jugement dernier et La Porte de l'Enfer déploient, à une autre échelle, des humanités entières traversées par les passions.

Les œuvres de Joseph Beuys, Jana Sterbak, Giuseppe Penone et Bruce Nauman rappellent combien cet héritage demeure actif. La Peau de Beuys ou la robe de chair de Sterbak interrogent l'enveloppe corporelle, sa vulnérabilité et son pouvoir symbolique. L'Albero di 7 metri de Penone prolonge la pensée du non finito en révélant, au sein de la matière, une forme latente. Ces échos ne servent pas d'illustrations : ils attestent la fécondité d'un laboratoire sculptural toujours ouvert.

Une énergie qui traverse le temps

La dernière section de l'exposition se concentrait sur l'énergie. Figures serpentines, tensions musculaires, équilibres instables et corps projetés dans l'espace donnent aux œuvres une vitalité presque physique. À la terribilità du Moïse de Michel-Ange répond la présence magnétique du Balzac de Rodin. Même immobiles, ces figures irradient. Leur puissance naît moins du mouvement représenté que de celui que le spectateur pressent.



L'Esclave rebelle, Michel-Ange

En retrouvant dans la rotonde, les cinq sculptures du commencement, le regard du visiteur a changé : ces corps ne sont plus seulement admirables par leur virtuosité. Ils apparaissent comme des organismes de pierre, de bronze ou de plâtre, façonnés par le temps, la lumière et le geste. Entre Michel-Ange et Rodin, la sculpture affirme alors sa vocation la plus profonde : donner une présence visible à ce qui, en nous, demeure invisible.

CÉLINE MESLIER

GRAND FORMAT

Les Machines de la compagnie La Machine

En France et à travers le monde, on découvre de grandes créations mécaniques mêlant fantasmagorie et nature. C'est ainsi que l'on pourrait définir les créations de la compagnie La Machine.



Fondée en 1999 et dirigée par François Delarozière, La Machine est une compagnie de théâtre de rue qui conçoit des objets de spectacle atypiques grâce à la collaboration d'artistes, d'artisans et des décorateurs notamment.

La compagnie développe des projets urbains tels que les Machines de l'île de Nantes (depuis 2001), la Halle de la Machine à Toulouse (depuis 2018) ou la Compagnie du Dragon à Calais (depuis 2019).

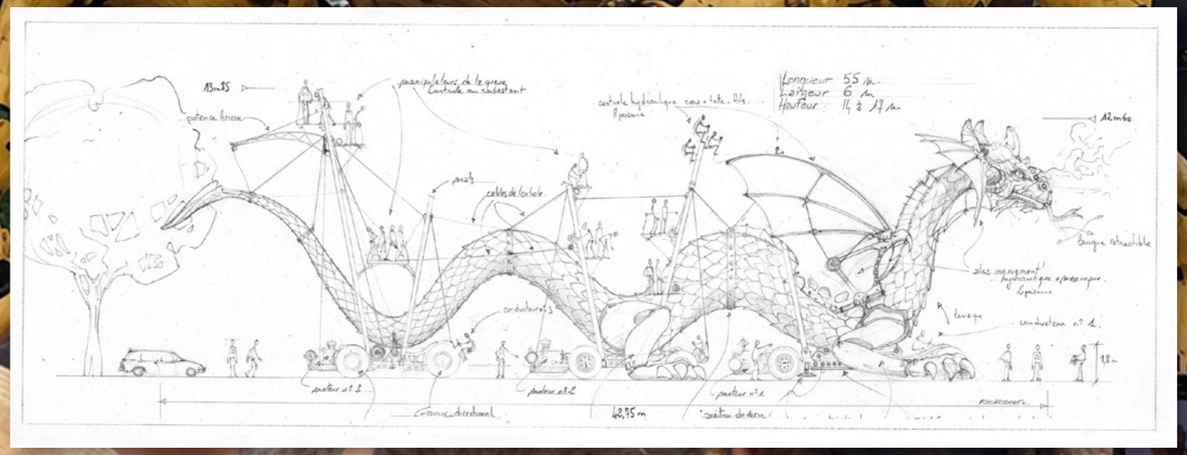
Elle participe également à des événements ponctuels comme, à Reims en 2011, pour le 800e anniversaire de la cathédrale et l'inauguration du tramway. A cette occasion, une araignée géante, nommée Kumo, escalade la façade de l'édifice lors du spectacle « Les Mécaniques Savantes ».

La compagnie contribue aussi à des projets de diplomatie culturelle notamment avec la conception et la création de LongMa Jing Shen Le Cheval Dragon qui est offert à la Chine en l'honneur du 50e anniversaire des relations franco-chinoises en 2014. Cette œuvre s'intègre à un spectacle inspiré d'une légende chinoise « *la Déesse de Nüwa* ».

LongMa Jing Shen









Le Grand Éléphant

La compagnie est aujourd'hui implantée dans trois villes françaises : Nantes, Toulouse et Calais. Chacune accueille des créatures monumentales.

A Nantes, la compagnie s'installe en 2001 sur l'île de Nantes où l'on peut voir l'éléphant déambuler de son pas nonchalant. Sa construction a débuté en 2005 et s'est terminée en juillet 2007 avec l'inauguration des ateliers. En quelques chiffres, il mesure 12 mètres de haut, 8 mètres de large, 21 mètres de long et pèse 48,4 tonnes. Constitué d'acier, de cuir, de bois de tulipier et de tilleul, il peut transporter 50 personnes. Trois machinistes sont nécessaires pour le manipuler. En cas de chaleur, une petite douche est possible grâce à sa trompe … eh oui, il crache de l'eau.



L'atelier et les nefs dont ouverts à la visite et permettent d'admirer des « petits modèles » inspirés de la nature : chenille, colibri, héron, caméléon, plantes…, mais aussi une machine rendant hommage aux pionniers de l'aviation.











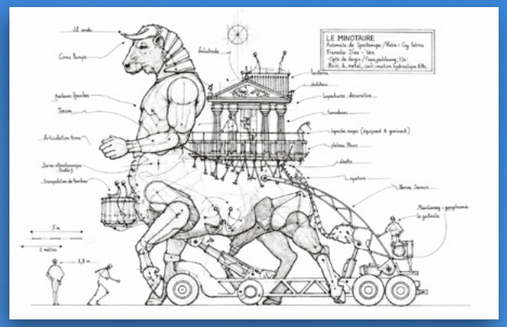








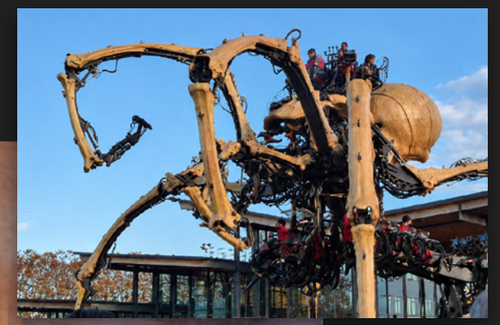
Outre la nature, Jules Verne constitue également une source d'inspiration majeure, comme en témoigne le Carrousel des Mondes Marins installé depuis 2012 près des ateliers.



Le Minotaure

A Toulouse s’ouvre en 2018 la Halle de la Machine. Le Minotaure et l’Araignée, Ariane, réinterprètent le mythe d’Ariane. Comparé à l’éléphant nantais, Astérion le Minotaure mesure 14 mètres de haut, 13 mètres de long et 4 mètres de large. Il pèse 47 tonnes et est constitué d’acier, de bois et de cuir ; ses tatouages sont réalisés à la feuille d’or. Comme son homologue nantais, il crache de l’eau. Dix-sept machinistes sont nécessaires pour lui donner vie. Régulièrement, ses deux chimères investissent les rues de Toulouse lors de spectacles originaux. En 2022, LongMa s’est invitée à Toulouse et en 2024, Lilith la Gardienne des Ténèbres est venue affronter le Minotaure et l’Araignée.

La compagnie est ensuite allée coloniser le littoral du nord, à Calais. Pendant plusieurs jours en 2021, les Calaisiens ont découvert, sur la plage, un dragon endormi. Le spectacle « le Dragon de Feu » marque la naissance de La Compagnie du Dragon. Ce dragon demeure dans la Nef du Dragon. Il mesure 8 mètres de haut, de 7 à 22 mètres de large (ailes déployées), et 25 mètres de long. Il pèse 72 tonnes mêlant bois, métal, cuir, toile et cuivre. En tout bon dragon, il crache évidemment du feu mais aussi de la fumée et de l’eau sous plusieurs formes. Il peut courir jusqu’à 4km/h et transporter jusqu’à cinquante personnes. De quatre à dix-sept personnes sont nécessaires pour ses déplacements.

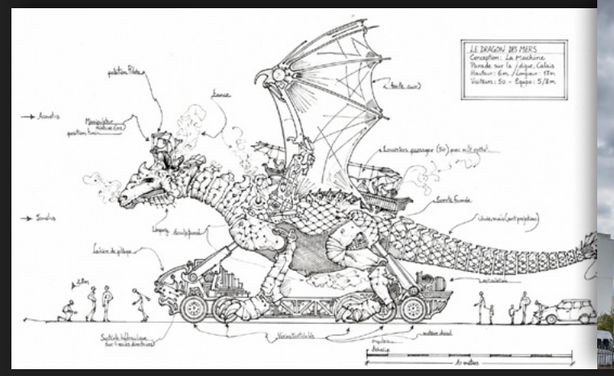


l’Araignée, Ariane





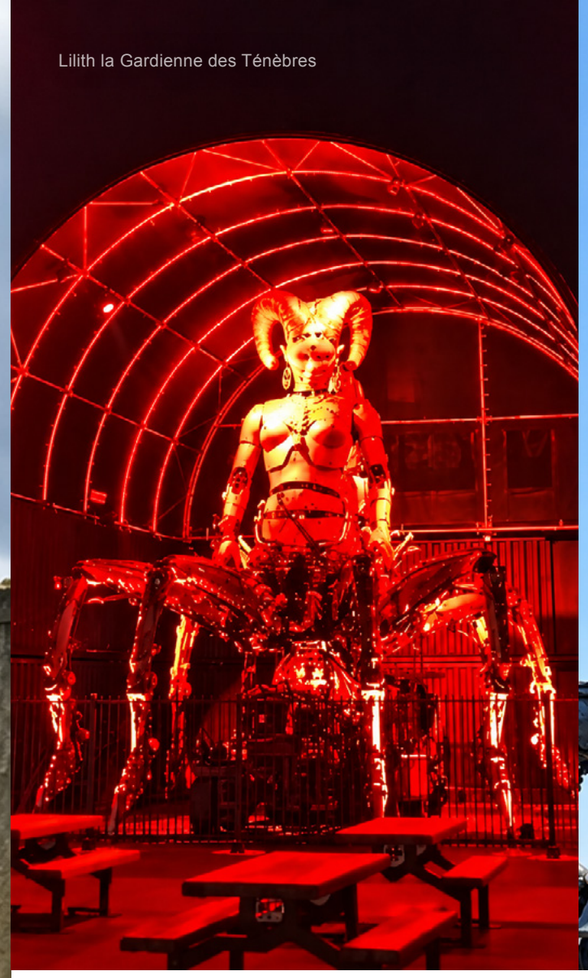
Le Dragon de Calais



Depuis novembre 2025, répondant à l'appel du Dragon, le Varan de Voyage a quitté l'Australie. Ils ont combattu ensemble Lilith lors d'un grand spectacle. Le Varan mesure de 4 à 5,78 mètres de haut, 2,5 mètres de large et 14,8 mètres de longueur. Il pèse 22 tonnes de bois, de métal, de cuir et de toile ; six machinistes assurent ses déplacements en spectacle mais seulement deux en déplacements urbain. Il peut marcher jusqu'à 7 km/h et transporter 25 personnes.



Varan de Voyage



Lilith la Gardienne des Ténèbres



Enfin, Lilith la Gardienne des Ténèbres a rejoint la famille de la Compagnie en 2024. Cette commande spéciale a été passée par Ben Barbaud pour le festival Hellfest à Clisson. Cette créature, femme-scorpion et figure de gardienne du passage entre notre monde et les enfers, est construite en bois et en acier. Dotée de huit pattes, elle projette du feu, de l'eau sous plusieurs formes et de la fumée par son dard et sa bouche. Elle mesure 10 mètres de haut, 14 mètres de long et de 3 à 10 mètres de larges pour un poids de 38 tonnes. Elle peut embarquer 25 personnes. Et depuis 2026, elle donne de la voix ; la diva « barock'n roll » du feu groupe punk-rock Christiane F, Mathilde Lemonnier, sera sa voix lors des déambulations de la Créature sur le site du Hellfest.

Grace à ses machines géantes et à leurs déambulations, la compagnie La Machine invite les badauds à rêver éveillés à des mondes parfois merveilleux, parfois effrayants, mais à chaque fois impressionnants.

AURÉLIE GIRANDIER


sedgwick
SEDGWICK.COM