

## Medardo Rosso. L'invention de la sculpture moderne Textes de salle

### Rez-de-chaussée Photographie

En 1905, le critique d'art Ludwig Hevesi décrit Medardo Rosso comme le créateur d'une « sorte de photo-sculpture », faisant là allusion aux qualités évanescences et floues de ses formes. Compte tenu de son goût pour le fugitif, il était presque inévitable que Rosso s'intéresse aussi profondément à la photographie.

Fait inhabituel pour son époque, Rosso a fait de la photographie un élément central de son processus plastique. Contrairement à Auguste Rodin, qui engageait des photographes de renom pour documenter et promouvoir ses œuvres de manière spectaculaire, Rosso insistait pour prendre ses propres photos. Les images singulières, souvent très petites, recadrées et collées, attestent des interventions expérimentales de Rosso à l'intérieur et à l'extérieur de la chambre noire. À partir de 1900, il utilise la photographie non seulement pour mettre en scène ses sculptures, mais aussi pour tester comment différents angles, éclairages ou cadrages en modifiaient la perception. Il ajustait les moulages en conséquence, puis photographiait les nouveaux résultats. Par sa façon de la manier, la photographie devient à la fois un témoignage et un catalyseur de transformation.

En 1902, Rosso commence à exposer ses photographies aux côtés de ses sculptures, voyant là bien plus qu'une simple documentation. Sur les 500 photographies connues qu'il a créées et mises en circulation, environ la moitié est présentée ici, sous forme de tirages historiques annotés, de négatifs sur verre et de tirages réalisés ultérieurement à partir de ses originaux.

## Disposition

« Nous ne sommes rien d'autre que la conséquence des choses qui nous entourent. »

—Medardo Rosso

Pour Medardo Rosso, l'acte de sculpter n'était qu'un pan de la création ; le soin de la mise en scène lui importait tout autant. Au milieu de cette salle, un choix de sculptures est présenté sur les socles historiques privilégiés par l'artiste, dont les gabbie (« cages » en italien), ou vitrines en verre, qu'il utilisait pour encadrer ses œuvres. Pour Rosso, c'était là une manière de définir l'air et l'espace alentour comme faisant partie de la sculpture. Sa vie durant, il a prôné des vues de face très contrôlées et des perspectives spécifiques, il en refusait délibérément d'autres, laissant rarement voir le dos des sculptures. La disposition dans cette salle va donc volontairement à l'encontre de son approche. Ici, la rencontre plus ouverte avec ses œuvres, visibles sous tous les angles, révèle les traces de son processus, met en avant la matérialité et offre un accès sans entrave à la radicalité des formes.

Les présentations de Rosso frappaient aussi par d'autres singularités. Ses photographies témoignent de son goût pour la présentation de sculptures en groupes serrés, à des hauteurs variées, et dans des dialogues soigneusement orchestrés avec d'autres œuvres (les siennes comme celles d'autrui). Selon ces principes-là, son *Portrait d'Henri Rouart* (1890) est exposé ici aux côtés du *Torse* (1878–1879) d'Auguste Rodin et des *Cinq baigneuses* (1885 ou 1887) de Paul Cézanne, reflétant des juxtapositions que Rosso avait explorées en son temps. À l'étage, ses sculptures jouxtent des œuvres de ses contemporains mais aussi d'artistes actuels, pour insister sur l'importance du dialogue et de la mise en scène, et souligner plus encore la modernité durable de son art.

## Deuxième étage

### Salle 1

#### Répétition et variation

À partir de la fin des années 1890, Medardo Rosso revient sans cesse à un répertoire d'une quarantaine de motifs sculpturaux. Jusqu'à sa mort, il les réinvente, il en coule de nouvelles variantes, retravaille les surfaces, les photographie, puis recommence. Pour ce faire, il utilise diverses techniques de reproduction et effectue souvent lui-même le moulage plutôt que de le confier à une fonderie. Les nombreuses variations vont à l'encontre de l'idée d'une version unique et définitive de l'œuvre.

La sculpture la plus reproduite de Rosso, *Enfant juif* (1893), en est l'illustration parfaite. Bien que moulée mécaniquement, chaque version présente d'infimes écarts de matériau, de couleur, de surface, de regard et d'inclinaison, transformant ce qu'un autre artiste aurait traité comme un objet sériel en une série d'œuvres d'art uniques. Le résultat brouille la frontière entre original et copie, chaque sculpture dégage son aura propre.

Des dizaines d'années plus tard, des mouvements comme le Pop Art, le Minimal Art et l'Appropriation Art revisiteront ces notions-là. Ici, les méditations d'Andy Warhol et de Sherrie Levine sur la reproduction de masse partagent l'espace avec six versions de *l'Enfant juif* ainsi que le moule de Sidsel Meineche Hansen pour une figure de dévotion destinée à être reproduite à l'infini. Chacune évoque de manière différente la tension entre singularité et sérialité.

## Salle 2

### Anti-monumentalité

Medardo Rosso considérait la sculpture non pas comme fixe et monumentale, mais comme fugitive et changeante. Il rompt radicalement avec la tradition européenne de son époque et rejette la permanence au profit de l'éphémère, la grandeur au profit de l'intimité. Ses personnages sont petits, ils semblent passagers et vulnérables – l'antithèse des monuments héroïques de ces temps-là. C'est ce que corrobore leur matérialité : Rosso préfère la cire et le plâtre qui n'étaient généralement utilisés que pour les modèles préparatoires. Doux et fragiles, ils défient les prétentions à la durabilité et à la puissance de la sculpture monumentale.

Les sujets de Rosso refusent aussi d'exalter : pas de souverain-es, pas de figures illustres, mais bien plutôt la classe ouvrière, des sans-emploi, des laissés-es pour compte. Il s'agit là d'un rejet discret mais radical du rôle historique de la sculpture comme instrument de glorification du pouvoir.

L'héritage de Rosso a perduré. La représentation presque simultanée par Edgar Degas d'un jockey tombé, la déesse irrégulière et informe de Simone Fattal ou encore le poteau d'acier en équilibre précaire de Richard Serra font écho à la manière dont Rosso a sapé les idées dominantes. Rosso n'avait pas besoin d'une chute au sens littéral ; ses figures vacillent sur les bords, comme si la solidité elle-même n'était plus.

## Salle 3

### Processus et performance

« Rien n'est matériel dans l'espace. »

—Medardo Rosso

Tout au long de sa carrière, Medardo Rosso s'éloigne de plus en plus de l'idée d'œuvre « finie » et se concentre plutôt sur le geste de production, le matériau et le processus de la création artistique, laissant empreintes digitales, marques de couteau, jointures et même fissures accidentelles – non pas comme des défauts, mais comme les traces lisibles de la sculpture en devenir. Au lieu de faire appel à des fonderies comme la plupart de ses contemporain·es, Rosso s'est mis à couler lui-même, allant jusqu'à organiser d'impressionnantes séances de moulage devant des personnes invitées dans son atelier.

L'intérêt répété de Rosso pour les personnages rieurs, par exemple, témoigne de son désir de capturer même les gestes les plus fugaces. Il a non seulement sculpté le rire, mais mis aussi en mouvement à travers des séquences photographiques. Cette technique anticipe d'ailleurs la dynamique vacillante des photographies d'Anton Giulio Bragaglia montrées ici. La tension du mouvement en suspens imprègne la forme torsadée de Giovanni Anselmo, dans laquelle une masse lourde est maintenue dans une torsion extrême par une force contenue. Un même jeu de tension et de détente façonne les sculptures en nylon et sable de Senga Nengudi, qui, tels des corps en mouvement, s'étirent, s'affaissent et cèdent sous leur propre mouvement. Ces œuvres sont au cœur des performances que Nengudi a commencé à mettre en scène dans les années 1970.

- **Senga Nengudi, *R.S.V.P., Reverie - Stale Mate*, 2014**

Dès le milieu des années 1960, Senga Nengudi (née en 1943 à Chicago, USA), figure centrale du mouvement artistique noir de Los Angeles, USA, développe une pratique artistique relevant du processus et de la transformation. Un demi-siècle après Medardo Rosso, elle aussi explore ce que peut être la sculpture quand elle endosse le changement, la fragilité, la vitalité. Au cœur de sa série *R.S.V.P.* – illustrée ici par la photographie d'une première performance en atelier – se trouve le corps féminin noir, façonné par l'entrelacement des histoires de race, de genre et de pouvoir. Pour ces œuvres, des collants en nylon teints et remplis de sable s'étendent entre les murs ou pendent, leurs formes affaissées évoquant le poids de la violence et des inégalités systémiques. Les sculptures ont été conçues pour être activées par des danseur·ses. Le titre, qui reprend la formule « répondez s'il vous plaît », suggère une invitation à interagir avec l'œuvre et, subtilement, les notions de participation, de réponse et de performativité. Tendues jusqu'au point de rupture, ces formes précaires refusent de s'effondrer

entièrement – elles transforment la vulnérabilité elle-même en une forme de résistance.

## Salle 4

### Toucher, étreindre, façonner

*Aetas aurea* (Âge d'or, 1886) de Medardo Rosso montre l'épouse de l'artiste embrassant tendrement leur fils. Dans les différentes versions moulées et photographies, le rapport entre eux ainsi qu'à l'espace change : tantôt la mère et l'enfant se confondent, tantôt ils semblent se dissoudre dans ce qui les environne. C'est là un effet que Rosso a exploré à maintes reprises. Si l'on regarde de plus près, on aperçoit la main de la mère et son pouce appuyant doucement sur la joue de l'enfant – un geste reflétant le toucher du sculpteur modelant sa matière.

Des œuvres d'autres artistes visibles ici montrent clairement que le toucher est plus qu'un geste artistique : il agit comme une force qui érode les frontières entre artiste et médium, parent et enfant, contenu et forme. Les assemblages éphémères de Phyllida Barlow, façonnés la nuit et inspirés par le toucher de ses enfants alors petits, n'existent que sous forme de documentation photographique. Le parent et l'enfant cousus en tissu par Louise Bourgeois, enlacés dans une étreinte suffocante, transforment l'intimité maternelle en un enchevêtrement sculptural. Et avec le moulage sur le vif de son fils par Alina Szapocznikow, la caresse devient une empreinte obsédante. Qu'elles soient cousues, moulées ou modelées, ces œuvres rendent tangibles de manière troublante le toucher et l'« attention » parentale.

## Salle 5

### Apparition et disparition

Une préoccupation permanente de Medardo Rosso a été de capturer la fugacité de l'instant. Pour ce faire, il a expérimenté la disposition et l'éclairage, et souvent recouvert de cire translucide ses sculptures en plâtre, afin qu'elles semblent changer de forme selon les regards qui se déplacent. Mais c'est sans doute dans la photographie qu'il a exploré le plus à fond le caractère insaisissable de la perception.

Ecce Puer (1906), le dernier motif créé par Rosso, rend cette notion de transition particulièrement tangible. Dans quelque matériau que ce soit, son visage apparaît éthéré, davantage suggéré que défini. Sur les photographies, le flou perturbe encore plus ses contours, la lumière agissant elle-même comme un voile. Ce jeu d'apparition et de disparition atteint son expression la plus radicale avec *Madame X* (1896 ?), représentée ici par les photographies de la sculpture prises par Rosso et l'hommage vidéo réalisé par Erin Shirreff en 2013. Créée à partir de 132 images fixes enregistrant les changements de lumière sur une photo de *Madame X*, la vidéo transpose la sculpture en un jeu versatile d'ombre et de luminosité, comme le reflet de cette dissolution formelle fondamentale pour son art.



## Salle 6

### Apparition et disparition II

« Nous n’existons pas ! Nous ne sommes que jeux de lumière dans l’espace. Davantage d’air, de lumière, d’espace ! »

—Medardo Rosso

Dans les mains de Medardo Rosso, la représentation est insaisissable. La lumière remodèle les bords abrupts et les matériaux non polis de ses sculptures, tandis que les ombres troublent davantage encore leurs contours. Les visages émergent à peine pour presque aussitôt être à nouveau flous et en retrait. Le sculpteur Constantin Brâncuși, qui a probablement découvert l’œuvre de Rosso pour la première fois lors d’une exposition en 1904 à Paris, a décelé en lui un précurseur essentiel. Même si les surfaces brutes de Rosso peuvent sembler en contradiction avec les formes épurées de Brâncuși, Rosso a su montrer comment la sculpture pouvait se dissoudre dans l’espace plutôt que simplement l’occuper, et aussi comment la photographie pouvait être une extension de la forme sculpturale.

L’idée d’une forme au bord de la désintégration, réelle ou perceptuelle, a été reprise à travers différentes générations et contextes. David Hammons suggère ainsi une tête noire, à la limite entre abstraction et identification, en apposant sur une pierre des cheveux coupés d’un salon de coiffure de Harlem, New York. Cette économie formelle rappelle Rosso et Brâncuși, tout en contrecarrant l’appropriation de l’art africain par l’art moderne. Felix Gonzalez-Torres, pour sa part, a imprégné son travail des notions de perte et de renouvellement : un tas de bonbons, évoquant le corps de son compagnon atteint du sida, change perpétuellement de forme, au fur et à mesure que les visiteurs y puisent et que le musée le réapprovisionne.

## Salle 7

### Mise en scène

Et si la manière d'encadrer l'art changeait notre expérience de celui-ci ? Medardo Rosso était convaincu que rien n'existe de manière isolée ; il a donc non seulement conçu un environnement plus large autour de ses œuvres, mais il a aussi minutieusement établi les conditions de leur présentation. Ainsi a-t-il souvent disposé ses sculptures sous des cloches en verre spécialement fabriquées sur des socles en bois (comme on peut en voir au rez-de-chaussée). C'était un moyen à la fois de protéger et de mettre en scène ses objets, comme dans un décor intime définissant les limites visuelles et guidant le regard. Pour Rosso, la mise en scène était une part essentielle du sens de son travail.

Par la suite, cette approche de Rosso a été reprise par des artistes qui ont également intégré le cadre dans leur œuvre. Francesca Woodman s'est circonscrite à plusieurs reprises dans l'architecture et le mobilier, pour que l'espace et sa propre figure fusionnent avant de « figer » l'image sous forme de photographie. Paul Thek a fait de l'encadrement un énoncé artistique en scellant ses étranges répliques sculpturales de viande crue dans des vitrines, à la manière dont Rosso tentait d'enfermer des formes changeantes et amorphes. Marcel Duchamp, quant à lui, a construit des valises portatives qui constituent des rétrospectives miniatures de son œuvre. Tout comme Rosso, il postulait que le contexte façonne le contenu.

- **Eva Hesse, *Case II*, 1968**

Parmi les artistes de son époque, Eva Hesse (1936, Hambourg, Allemagne–1970, New York, USA) est l'une des premières à s'intéresser à des matériaux imprévisibles et issus du monde industriel, comme le latex, le caoutchouc, la résine époxy ou la fibre de verre. *Case II* rassemble ses petites expérimentations matérielles – faites de cire, de gaze, de latex et de maille métallique – disposées comme des friandises dans une vitrine à gâteaux. Bien que ces formes relèvent au début d'études expérimentales, Hesse a exposé *Case II* lors d'une exposition personnelle déterminante à New York, en 1968. Comme Medardo Rosso avant elle, elle a adopté l'inachevé et le provisoire, repoussant les limites de ce qui rend une œuvre d'art « achevée ». Pourtant, tout comme Rosso, elle avait saisi que des objets d'une échelle aussi délicate et d'apparence vulnérable nécessitent un cadre les protégeant et nous obligeant à les voir comme des œuvres d'art.

- **Robert Gober, *Untitled*, 1998–1999**

Dans *Untitled* (Sans titre), Robert Gober (né en 1954 à Wallingford, USA) adopte une forme de cadrage qui dérange : un torse masculin d'un réalisme troublant est enfermé de force dans une boîte en plastique d'aspect ordinaire. Le corps semble comme sorti d'une chaîne de production, brutalement coupé du monde des

vivants et dépouillé de son individualité. La boîte non seulement contient, mais isole aussi ce torse, tandis qu'un drain inséré dans l'estomac du personnage mène au vide – c'est là un motif que Gober a imaginé pour la première fois pendant la crise du sida, lorsque les peurs liées au corps, à la contamination et à la perte ont marqué l'imaginaire collectif. L'usage du cadrage par Gober rappelle les fameux « meat pieces » (morceaux de viande) de Paul Thek, enfermés dans des boîtes de verre, et il rejoint aussi les figures partielles et bancales de Medardo Rosso, de même que sa manière d'insister sur leur mise en scène minutieuse. Pour les trois œuvres, l'encadrement amplifie à la fois la vulnérabilité et l'aliénation du corps exposé. Chez Gober, il devient indissociable de la violence, ce faisant, transforme le corps en un objet à la fois exposé et contenu.

## Salle 8 Informe I

« Les matériaux me préoccupent. »  
—Medardo Rosso

« Gazeuses » : c'est ainsi qu'un critique qualifiait avec justesse les sculptures de Medardo Rosso, malgré leur présence physique imposante. Pour Rosso, la matérialité est au cœur de l'œuvre, même s'il cherche à dissoudre de la forme. Ses sculptures ne sont jamais complètement résolues : si elles gardent leur cohérence pendant un moment, elles tendent inévitablement vers la désintégration. C'est le cas de *Portinaia* (Gardienne, 1883–1884) et *Madame Noblet* (1897), dont les côtés modelés « finis » semblent aussi rugueux et informes que le dos de ses autres sculptures. Son *Malato all'ospedale* (Malade à l'hôpital, 1889) va encore plus loin. L'utilisation de la cire, traditionnellement associée aux masques mortuaires ou à la chair embaumée, renforce le sentiment de mortalité et de fugacité.

À partir des années 1960, l'informe imprègne le travail d'artistes comme Isa Genzken, Yayoi Kusama, Robert Morris, Carol Rama ou Alina Szapocznikow. Chacun-e, à sa manière, met la sculpture à l'épreuve dans sa capacité à suggérer des corps en mouvement – souples, indolents, potentiellement repoussants et, en fin de compte, instables.

- **Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby*, 1971/2007**

« J'étais assise, plongée dans mes pensées, mâchant distraitement du chewing-gum. Retirant de ma bouche des formes étranges, j'ai soudain réalisé l'existence d'une extraordinaire collection de sculptures abstraites passant entre mes dents. Il suffirait de photographier et d'agrandir mes découvertes mâchées pour affronter la réalité de la création sculpturale. Et sa banalité. » Voilà comment Alina Szapocznikow (1926, Kalisz, Pologne–1973, Passy, France) explique les débuts accidentels de ses *Fotorzeźby* (Photosculptures). Dans les années 1960, elle repense radicalement la sculpture comme un témoignage intime de la mémoire et du corps. À l'instar de Medardo Rosso avant elle, elle aborde le processus comme quelque chose d'immédiat et d'expérimental – et elle reconnaît que la photographie peut elle-même devenir outil sculptural. Avec *Fotorzeźby*, Szapocznikow envisage la sculpture comme une empreinte directe façonnée dans l'obscurité de la cavité buccale : intimement formée, puis évacuée. Photographiées, ces morceaux de chewing-gum se situent entre l'immédiateté brute de la création corporelle et la permanence conférée par l'objectif. Elles sont une trace improvisée du corps qui les a produites – irrésolues, vulnérables et pourtant chargées d'une certaine répulsion. Figurant parmi les rares œuvres

photographiques connues de cette sculptrice irrévérencieuse, qui insistait sur leur caractère sculptural, elles ébranlent la notion même de sculpture.

## Salle 9

### Informe II

Pour Medardo Rosso, le dessin ne constituait pas une étape préparatoire, mais plutôt le moyen d'approfondir les questions de sculpture et de photographie qui l'animaient. Dans ses dessins petit format, il se souciait moins d'un rendu précis que d'impressions fugaces de lieux, de figures, de formes. Il les dessinait sommairement avec des traits rapides et irréguliers sur des cartes d'invitation, des enveloppes ou des menus. Pour souligner l'importance à ses yeux de ces pièces prétendument secondaires, Rosso les photographiait et les intégrait dans ses expositions.

Dans l'œuvre de Rosso, le côté nébuleux empêche toute description claire, quel que soit le support. Prenons l'exemple d'*Enfant au sein* (1890), l'une de ses sculptures les plus radicales. Les deux seules versions en bronze qu'il a réalisées, toutes deux présentées ici, font référence au motif intemporel de la mère et de l'enfant, mais elles vont presque jusqu'à absorber les personnages dans une masse indistincte. Ce n'est qu'au deuxième coup d'œil que l'on peut discerner la tête de l'enfant, blottie contre la poitrine de sa mère et bercée dans ses bras désincarnés. Des photographies antérieures révèlent que la tête de la mère a été modelée, mais qu'elle a été soit volontairement retirée, soit accidentellement cassée avant le moulage. Dans tous les cas, son absence fait délibérément partie du résultat, à savoir une suggestion fragmentaire de la mère et de l'enfant en fusion comme dans de la lave figée.

- **Carol Rama, *Bricolage R4*, 1964**

L'œuvre de Carol Rama (1918–2015, Turin, Italie) est marquée par la rébellion, par l'expérimentation et la diversité des matériaux, tournant souvent autour du corps humain. Avec son regard implacable sur la sexualité, le plaisir, la maladie et la mort, elle questionne les normes sociales. Dès les années 1960, dans ce qu'elle appelle ses « bricolages », Rama commence à expérimenter avec des matériaux industriels, comme le caoutchouc, le métal ou des yeux de poupée, transformant ainsi le collage en un assemblage matériel dense. Dans *Bricolage R4*, une masse texturée semble s'être coagulée sur un fond rouge, oscillant entre liquéfaction et solidification – un effet que l'on retrouve également dans les sculptures de Medardo Rosso. Comme Rosso avant elle, Rama était originaire de Turin et connaissait certainement son travail. Les deux artistes ont utilisé des matériaux inhabituels pour créer des œuvres à la fois intimes, subversives, et presque ectoplasmiques.