



BARBARA HEPWORTH

DOSSIER DE PRESSE

CONTACT AVEC LA PRESSE

Heymann et Renault associées

Sarah Heymann,
Laëtitia Bernigaud
T. 01 44 61 76 76
l.bernigaud@heymann-renoult.com

EXPOSITION

BARBARA HEPWORTH

5 novembre 2019 -
22 mars 2020

Commissariat

Catherine Chevillot
Directrice du musée Rodin
Conservateur général
du patrimoine
Sara Matson
Conservateur chargée
des expositions et
des collections permanentes
Conservateur en chef du
Barbara Hepworth Museum,
Tate St Ives

Avec la collaboration
de Sophie Bowness

Scénographie

Maciej Fiszer

Graphiste Atelier KS

Éclairage

Sarah Scouarnec

**MUSÉE
RODIN**

en partenariat avec



LE MUSÉE RODIN REMERCIE

CCR et CCRre

pour leur soutien
à la création de l'espace
famille dans l'exposition

Édition du 4 octobre 2019

Couverture

Barbara Hepworth,
Pelagos, 1946, bois
d'orme et cordes, Barbara
Hepworth © Bowness
2019, ph. © Tate 2019

4^e de couverture

Barbara Hepworth,
Museum St Ives, Barbara
Hepworth, © Bowness,
ph. © Matt Greenwood,
Tate

Conception graphique

Intégral Ruedi Baur Paris

P.5—
COMMUNIQUÉ
DE PRESSE

P.7—
PARCOURS
DE L'EXPOSITION

P.9—
ŒUVRES :
PELAGOS,
TORSO I ULYSSE,
CURVED FORM
TREVALGAN

P.12—
TEXTES
ET ENTRETIENS

P.20—
BIOGRAPHIE

P.21—
VISUELS
POUR LA PRESSE

P.24—
AUTOUR DE
L'EXPOSITION

P.25—
INFORMATIONS
PRATIQUES



Tom Picton,
Barbara Hepworth
sculptant, 1959,
© The Hepworth
Photograph Collection

MUSÉE RODIN

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

BARBARA HEPWORTH

EXPOSITION 5 NOVEMBRE

2019 AU 22 MARS 2020

EN COLLABORATION AVEC

LA



Commissariat

Catherine Chevillot, conservateur général, directrice du musée Rodin et Sara Matson, conservateur à la Tate St Ives.

Le musée Rodin, en collaboration avec la Tate, présente l'œuvre de Barbara Hepworth (1903-1975), figure majeure de la sculpture britannique du xx^e siècle. Encore aujourd'hui méconnue en France, Barbara Hepworth, qui côtoyait Henry Moore, Picasso ou Mondrian, a pourtant révolutionné la sculpture et fait émerger une nouvelle sensibilité esthétique. Ses œuvres abstraites, aussi pures que poétiques aspirent à un monde idéal et pacifique. Le musée Rodin rend hommage à cette femme artiste et présente ses œuvres saisissantes, entre vide et plein, qui s'emparent du visiteur et ne le quittent plus.

Une nouvelle esthétique : la sculpture d'un monde moderne

Après Rodin (1840-1917), l'éclosion d'une nouvelle sculpture émerge. En 1905, Maillol redonne à la statuaire densité et autonomie. À partir de 1909, Brancusi porte ce retour aux caractères fondateurs de la sculpture à sa plus grande épure. Le deuxième acte se déroule durant les années 1920, avec en Angleterre, Moore et Hepworth.

Loi de l'expressionnisme puissant de Rodin, Hepworth est en quête d'une nouvelle esthétique, privilégiant le langage des volumes et des formes. La nature est la grande source d'inspiration de la poésie du volume développée par Barbara Hepworth.

La sculpture organique de Hepworth est aussi une vision du monde : après la Première Guerre mondiale, la société trouve dans cette nouvelle sensibilité une vision pacifiée loin des atrocités de la guerre. Le vocabulaire d'Hepworth s'oppose aux mondes du pathos, de la construction ou de l'univers machiniste. En 1934, elle écrit que son objectif est de « projeter dans un médium plastique un peu de la vision abstraite et universelle de la beauté ». Son art réside tout entier dans le jeu entre formes convexes et concaves, dans une constante opposition entre vide et plein. Sous les dehors silencieux des formes pleines, l'univers de la sculpture devient le lieu d'une nouvelle aspiration à un monde idéal, pour éviter, selon Hepworth, de « s'abandonner au désespoir ».

Cette exposition permet d'avoir une vue d'ensemble de sa carrière et de son œuvre sculptée peinte et dessinée, ainsi qu'un aperçu de ses méthodes de travail grâce à l'évocation de son atelier. De nombreuses photographies provenant de la famille complètent le parcours de l'exposition.

CONTACT PRESSE

Heymann et Renoult
associées
Sarah Heymann
Laëtitia Bernigaud
T. +33 (0)1 44 61 76 76
l.bernigaud@heymann-renoult.com

MUSÉE RODIN

77, rue de Varenne
75007 Paris
T. +33 (0)1 44 18 61 10
M° Varenne
du mardi au dimanche
de 10 h à 18 h 30

BILLETTERIE ET PROGRAMME

musee-rodin.fr

La redécouverte d'une femme artiste majeure

En France, avec son mari, le peintre Ben Nicholson, elle fréquente les milieux artistiques, visite Brancusi, Picasso, Braque, Mondrian et rencontre Arp, Calder, Mirò. Barbara Hepworth travailla à partir de 1939 en Cornouailles dont les paysages influencèrent son œuvre.

Plus encore, elle a de son vivant une aura immense en Angleterre : en 1965 elle sera faite «Dame» de l'Empire britannique. Dès 1936, l'œuvre *Discs in Echelon* entre dans les collections du MoMA de New York. Les expositions se succèdent : à la Biennale de Venise, San Francisco, Sao Paulo ou Tokyo...

Le musée Rodin est l'un des très rares lieux français dans lesquels Barbara Hepworth présente ses œuvres de son vivant. Il revenait donc au musée Rodin, qui l'avait accueillie lors de manifestations collectives il y a plus de 60 ans, de faire découvrir au public français la quintessence de son univers poétique et saisissant.



Barbara Hepworth
Museum St Ives,
Barbara Hepworth,
© Bowness,
ph. © Tate, Andrew
Dunkley and
Mark Heathcote 2019

PARCOURS DE L'EXPOSITION BARBARA HEPWORTH

Figure de la sculpture anglaise du xx^e siècle, Barbara Hepworth (1903-1975) a participé au profond renouvellement des formes qui s'opère dans l'entre-deux-guerres. Cette première exposition monographique organisée à Paris, en collaboration avec la Tate, présente sa carrière et son œuvre à partir des années 1930, ainsi que ses méthodes de travail grâce à l'évocation de son atelier de St Ives. Les œuvres exposées témoignent de la modernité de son vocabulaire formel proche de l'abstraction et de sa poésie fortement inspirée par la nature, donnant une version singulière de la sculpture organique.

Barbara Hepworth et la France

L'entre-deux-guerres marque pour Barbara Hepworth sa reconnaissance en France. En 1933, elle y découvre l'avant-garde européenne grâce à son mari, le peintre Ben Nicholson, rencontre Constantin Brancusi, visite l'atelier de Jean Arp.

À ce moment, Jean Hélion et Auguste Herbin créent le mouvement *Abstraction-Création* afin de promouvoir l'art non figuratif et l'invitent à exposer à leurs côtés avec les sculpteurs Jean Arp, Alexander Calder et Naum Gabo ainsi que Robert Delaunay, Piet Mondrian, Kurt Schwitters et Theo van Doesburg. Elle noue des amitiés avec Mondrian, Braque et Gabo. Après la guerre, le mouvement abstrait se recompose au travers du *Salon des Réalités Nouvelles*, auquel elle s'associe. Enfin, elle compte parmi les représentants de la Grande-Bretagne dans les *Expositions internationales de sculpture contemporaine* qui ont lieu au musée Rodin (1956-1971).

La reconnaissance internationale

Après 1945, Barbara Hepworth accède à un large succès. En 1961, elle reçoit la commande d'un monument destiné au siège de l'ONU, inauguré à New York en juin 1964. Les grands historiens de l'art lui accordent une place dans leurs histoires de la sculpture comme Sir Herbert Read en Angleterre, Abraham Marie Hammacher, directeur du musée Kröller-Müller à Otterlo qui lui consacre une rétrospective en 1965, la Suisse-Allemande Carola Giedion-Welcker ou le français Michel Seuphor. Dès 1936, le Museum of Modern Art de New York acquiert *Discs in Echelon* et deux ans plus tard, l'artiste est exposée au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Elle représente son pays à la Biennale de Venise en 1950, et obtient le premier prix de la Biennale de Sao Paulo en 1959. Des expositions circulent aux États-Unis, en Suisse, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Scandinavie et au Japon.

L'atelier

La préservation de l'atelier Trewyn Studio, à St Ives en Cornouailles, permet d'entrer dans l'univers de la pratique artistique de Barbara Hepworth. Dans sa conception de l'art comme dans son empathie intuitive pour le matériau,

l'artiste donne à celui-ci une importance déterminante. Elle apprend très tôt la taille directe. Accordant une grande importance au travail de la main, elle préfère tailler seule jusqu'en 1940. L'outillage traditionnel est privilégié au détriment des machines électriques. La pratique de la sculpture est un véritable corps à corps avec la matière. St Ives, bordé par la mer, fut pour elle une constante source d'inspiration, tout comme les paysages environnants où une lumière abondante ne cesse de se réfléchir sur les rochers ou les monuments préhistoriques de la région. Les formes sculptées résultent de ses expériences en des lieux et des moments précis, et restituent au spectateur une vision du monde.

«La joie vivante des formes»

La sculpture de Barbara Hepworth est une alchimie entre monde intérieur, paysage et matériau. Les évidements pratiqués, les relations entre des éléments indépendants posés sur une même base sont une manière d'habiter l'espace chaque fois différemment, de trouver le juste rapport entre les volumes, d'équilibrer les tensions des différentes parties : éprouver chaque fois une nouvelle manière d'être au monde. Le but poursuivi est de revenir aux formes élémentaires pour apprendre à «échapper au chaos» et reconstruire un univers. Loin de traduire drame ou angoisse, les sculptures deviennent une sorte de contrepoison au monde déstructuré qui sort de la guerre. À la poésie des formes correspondent des matières choisies avec soin : marbres et albâtres, pierres de Portland ou ardoise sombre de Cornouailles. À côté des bois durs tropicaux comme le gaïac officinal (*Lignum vitae*), on trouve l'acajou ou le sycomore. Ses plus grandes satisfactions lui viennent de l'importation de guarea, un arbre des forêts tropicales, dont elle reçoit 17 tonnes en 1954 : elle taille alors *Corinthos*. Le passage au bronze à partir des années 1950 lui permet d'explorer d'autres formes, *Curved Form (Trevalgan)* ou *Sea Form (Porthmeor)*, faisant écho à la poésie de la mer.

Barbara Hepworth,
Museum St Ives, Barbara
Hepworth, © Bowness,
ph. © Matt Greenwood,
Tate



ŒUVRES — PELAGOS



Barbara Hepworth,
Pelagos, 1946,
bois d'orme et cordes,
H.43; L.46; P.38,5 cm,
Tate, Barbara Hepworth,
© Bowness, ph. © Tate

Pelagos, en grec, désigne la mer, cette mer que Barbara Hepworth voit quotidiennement au bord des falaises de Cornouailles. L'œuvre est très emblématique de la réorientation de l'art de Barbara Hepworth durant la Deuxième Guerre mondiale. Pendant la période très idéaliste des années 1920 et 1930, elle est tournée vers un langage abstrait et géométrique, puis un sentiment organique nouveau apparaît au milieu des années 1940 avec des sculptures marquées par le lien avec la nature. Barbara Hepworth représente davantage le ressenti, la perception physique de son expérience même de la nature et des paysages, qu'un objet visuel. Elle ne décrit pas la mer, elle rend compte de ce qu'elle éprouve devant le paysage marin. Les deux bras sont un souvenir des criques et des plages de Cornouailles et offrent un sentiment de protection et de régénération. Barbara Hepworth disait que la sculpture était une manière inconsciente d'exprimer sa foi dans la vie, la vie humaine, animale et la vie de la terre, du paysage, toujours en mouvement. Ce sentiment envahit tout son travail.

ŒUVRES— TORSO I ULYSSE



Barbara Hepworth, *Torso I (Ulysse)*
[*Torse I (Ulysse)*], 1958, bronze,
présenté au musée Rodin lors de la Seconde
exposition internationale de sculpture
en 1961, H. 90 ; L. 52 ; P. 31 cm, Hepworth Estate,
en prêt à The Hepworth Wakefield, Barbara
Hepworth, ©Bowness, ph. © Hepworth Estate

Torse 1, aussi appelée *Ulysse*, a été présentée lors d'une exposition de sculpture internationale du musée Rodin en 1961. En effet, le musée a réalisé une série d'expositions sur la sculpture moderne internationale, et Hepworth y a été présente lors des quatre premiers salons. Cette sculpture représente un torse, totalement abstrait, et fait partie d'une série de trois œuvres, dont les titres évoquent le monde méditerranéen, influence prépondérante dans le travail de Barbara Hepworth après son voyage en Grèce au début des années 50. Après ce voyage, la relation de son travail avec la nature humaine comme avec les paysages s'intensifie, et lui confère une présence importante, une robustesse nouvelle. Marquée par sa redécouverte de la sculpture antique, primitive, cette œuvre témoigne du plus lointain passé qui relie les hommes à travers l'histoire.

ŒUVRES— CURVED FORM TREVALGAN



Barbara Hepworth,
Curved Form (Trevalgan)
[*Forme incurvée (Trevalgan)*],
1956, bronze, H. 90,2;
L. 59,7; P. 67,3 cm, Tate,
Barbara Hepworth,
© Bowness, ph. © Tate

Curved form - forme courbée - est une allusion aux vagues de la mer soulevées par le vent, à la faveur de cette contemplation de la nature qui fait partie intégrante du quotidien d'Hepworth. Cette vague se présente comme deux bras qui ensèrent le vide, évoquant ce mouvement perpétuel de l'eau. Le traitement de la surface du bronze est très différent de celui des sculptures en marbre ou en bois, plus tactile, plus animée, elle évoque par sa patine et le travail de l'épiderme, le frémissement de l'eau et de l'écume. Barbara Hepworth a abordé le bronze à partir des années 1950, lorsque plus de galeries s'intéressent à son œuvre et lui demandent de produire davantage de pièces. En taille directe, elle produisait une douzaine de pièces par an. Lorsqu'elle aborde le bronze, elle fait d'abord des éditions d'œuvres déjà réalisées. Puis, elle crée une méthode personnelle, construisant des armatures en métal déployé sur lesquelles elle applique du plâtre frais qu'elle laisse sécher et taille une fois sec. Une fois le plâtre terminé, Hepworth le donne à un fondeur avec qui elle travaille au plus près et réalise, souvent elle-même, le travail de la patine. Cette familiarisation avec le matériau bronze l'aide à s'en emparer et elle finit par concevoir de nouveaux types d'œuvres. Le caractère fluide du bronze lui permettant de prendre n'importe quel mouvement libère son répertoire de formes qui deviennent beaucoup plus souples et fluides.

TEXTES ET ENTRETIENS AVEC BARBARA HEPWORTH

« La lumière met pleinement en évidence nos perceptions tactiles à travers l'expérience de nos yeux, et la vitalité des formes se révèle par le jeu entre l'espace et le volume ».

Propos de Barbara Hepworth extraits de six sections autobiographiques parues dans *Barbara Hepworth: Carvings and Drawings*, introduction de Herbert Read, Londres, 1952

APPROACH TO SCULPTURE, MAGAZINE STUDIO, OCTOBRE 1946

Barbara Hepworth répond aux questions posées par la rédactrice en chef sur son travail, qui sera exposé en octobre aux Reid and Lefevre Galleries.

Êtes-vous autodidacte ou avez-vous suivi des cours ? Si oui, avec qui ?

J'ai passé un an à l'école d'art de Leeds et trois ans au Royal College of Art, où j'ai bénéficié de bourses d'étude accordées par le comté ; après cela, je suis allée en Italie, toujours grâce à une bourse. La taille directe ne faisait pas partie du programme d'enseignement à l'époque, mais j'ai le sentiment qu'avec la taille, comme avec la peinture, chaque artiste doit redécouvrir son art ; de ce point de vue, ma technique est juste le résultat d'une découverte particulière et très personnelle. J'ai une dette envers un maître sculpteur italien, Arдини, dont les remarques sur la façon d'aborder la sculpture sur marbre, lorsque j'étais à Rome, m'ont ouvert de nouvelles perspectives sur la qualité de la forme, la lumière et les couleurs contenues dans la conception méditerranéenne de la sculpture. Le véritable intérêt d'une école d'art est de permettre à l'étudiant de côtoyer ses contemporains, d'avoir des modèles pour travailler d'après nature, de disposer de matériaux gratuits pour faire ses expériences, et d'avoir accès à des livres, à des cours et à des musées ; mais l'enseignement devrait être proposé plutôt qu'administré, afin que chaque élève puisse exercer et renforcer son sens de la découverte. Malheureusement, tant d'adolescents ont eu une mauvaise approche de la peinture et de la sculpture, bien avant d'arriver à l'École des beaux-arts, simplement parce que l'on avait une idée fautive des qualités attendues d'un bon professeur.

Quels sculpteurs au monde admirez-vous le plus ?

Je ne peux pas vraiment répondre directement à cette question. Quand je pense aux multiples cultures du passé, je ne pense pas à un sculpteur ou à une sculpture en particulier tant sont grandes la richesse et la diversité de la production artistique mondiale. Mais, pour en rester à notre époque contemporaine, on voit la continuité directe avec le passé - c'est-à-dire avec les véritables principes sculpturaux perpétués par quelques sculpteurs européens - et on peut regretter que les conditions du monde entravent ou obscurcissent une compréhension éclairée de l'architecture et de la sculpture.

Avez-vous toujours préféré la forme abstraite ?

Non, mon travail a d'abord été figuratif ; progressivement, il est devenu de plus en plus abstrait.

Depuis combien de temps vous intéressez-vous à ces formes que l'on pourrait appeler « ovoïdes » comme base de la forme sculpturale ?

Je me suis toujours intéressée aux formes ovales ou ovoïdes. Mes premières sculptures étaient de simples formes ovales réalistes d'une tête humaine ou d'un oiseau. Peu à peu, je me suis tournée vers des valeurs plus abstraites : le poids, l'équilibre et la courbure de la forme ovoïde. En taillant et en perçant une telle forme, on découvre, dans la troisième dimension, une variété infinie de courbes continues, qui changent en fonction des contours de l'ovoïde d'origine et du degré de pénétration dans la matière. C'est un champ d'exploration suffisant pour occuper toute une vie. En réalité, on ne peut pas penser tout le temps aux ovales et aux ovoïdes, et leur fascination s'exerce par cycles. Chaque sculpteur doit passer d'une forme de base à une autre ; la spontanéité du stimulus de la taille l'exige. Le « poids agressif » d'une sphère, la « masse » d'un cube et la « croissance ascendante » d'un cylindre jouent chacun leur rôle. Ce sont des formes concrètes basiques, des véhicules par lesquels trouve à s'exprimer l'intérêt émotionnel pour la figure debout ou assise, le groupe ou la tête. Inévitablement, l'intérêt pour l'un conduit à un intérêt pour l'autre. La satisfaction que procure la taille réside dans le plaisir d'impacter une forme nouvelle et dans la joie de l'attaque dans différents matériaux.

SCULPTOR'S LANDSCAPE, BARBARA HEPWORTH; DRAWINGS FROM A SCULPTOR'S LANDSCAPE, INTRO- DUCTION D'ALAN BOWNESS, LONDRES, 1966

Je ne peux rien écrire sur le paysage sans écrire sur la figure humaine ni sur l'esprit humain qui l'habite. Pour moi, tout l'art de la sculpture est la fusion de ces deux éléments : l'équilibre de la sensation et de l'évocation de l'homme dans cet univers. Très tôt, j'ai commencé à observer les mouvements et le comportement des gens, à étudier leur posture et leurs gestes, à anticiper ce qui allait se passer. Les gens autour de moi étaient-ils malades, en colère, anxieux...

Je pense avoir été obsessionnelle, secrète et obstinée dès la naissance, et avoir été une enfant difficile. Je me souviens de mon premier jour à l'école et de la joie fantastique et sensuelle que m'ont procuré l'odeur des peintures que l'on m'a données et l'éclat des couleurs que j'ai utilisées, et de la scène terrible à la fin des cours, quand on m'a tout ôté, et que j'ai hurlé et hurlé.

À l'âge de sept ans, la directrice (qui a été plus tard un grand soutien pour moi et est devenue l'une de mes meilleures amies) nous a fait un cours sur la sculpture égyptienne, illustré de diapositives, qui m'a fascinée. C'était un monde que je comprenais et sur lequel j'ai voulu

en savoir plus ! Alors j'ai lu tout ce que j'ai pu : j'ai fait des maquettes, des portraits en argile et en plâtre de mes sœurs, j'ai rejeté toutes les images autour de moi et j'ai essayé de trouver les contacts qui me permettraient de m'orienter dans un monde qui était pour moi une réalité. J'observais de plus en plus les décors de granit, les collines escarpées du Yorkshire industriel, les filles de l'usine qui couraient, emmitouflées dans leurs châles pour se protéger du froid et du vent, le personnage solitaire contre un bec de gaz, le mineur accroupi devant sa porte, et l'étincelante « intimité » de sa maison, qui brillait par sa laideur.

Puis vint le grand jour où j'ai été autorisée à accompagner mon père dans sa tournée des routes et des ponts, dans l'exercice de ses fonctions d'ingénieur civil. Je suis devenue une sorte d'oiseau qui s'élevait au-dessus du paysage. Mon père évoquait très calmement les contraintes et les sollicitations que supportent les routes et les ponts, et nous continuions à flotter au milieu du paysage, plongés dans nos pensées. C'était une voiture très ancienne et très haute qui nous permettait de voir par-dessus les haies. Au rythme effréné d'environ 40 kilomètres / heure, et en faisant très attention à ne pas déranger les charretiers et leurs chevaux, nous avons parcouru les vallons et les vallées, remonté les landes, et traversé la chaîne des Pennines. Depuis l'indigo profond, le noir et le pourpre du cœur industriel, nous avons traversé la beauté inimaginable d'une campagne encore vierge. La position de l'homme dans sa relation à ce pays, et l'horreur de la crise économique imminente, puis de la Première Guerre mondiale, absorbaient toutes mes pensées. J'étais obsédée par l'exploitation de l'homme, par l'image de la dignité humaine malgré ces horreurs. J'imaginai des « images » de pierre surgissant du sol, qui feraient apparaître le triomphe spirituel de l'homme et, en même temps, créeraient le fétiche sensuel, évocateur, et biologiquement nécessaire à la survie.

Mon père était une personne exceptionnelle. Pendant toutes ces années où j'ai tellement apprécié son amitié, je ne l'ai jamais vu se mettre en colère ni entendu dire un mot méchant. Il ne s'est jamais immiscé dans mes pensées et il était très silencieux ; ainsi voyagions-nous, dans une harmonie

tranquille, dans le cœur industriel du West Riding et à travers cette superbe campagne. La sélection de photos que j'ai prises du Yorkshire a été faite avec nostalgie. Les textures, la forme et le sens du mouvement appartiennent à mon monde de sculpteur, où vous [le lecteur] et moi, le sculpteur, ne faisons qu'un, et où nous créons une image qui combine nos perceptions non dites de la continuité infinie de la vie et de l'appréhension physique du temps et de l'espace.

Très tôt, j'ai été troublée par l'image « gravée » ; j'ai décidé que c'était un péché uniquement quand l'image cherchait à élever les prétentions de l'homme, mais pas quand l'homme louait Dieu et son univers. Toute oeuvre en sculpture est, et doit être, un acte de louange et une prise de conscience de l'homme dans son paysage. Soit c'est une figure que je vois, soit c'est une sensation que j'ai, que je sois dans le Yorkshire, en Cornouailles, en Grèce ou en Méditerranée. Bien qu'ayant été une enfant silencieuse et obstinée, j'ai certainement été entourée d'un réel amour et de beaucoup de compréhension. À la maison, on m'a laissée mettre du désordre partout.

À l'école, j'avais le droit de peindre et de dessiner chaque fois que j'en avais le loisir. Une étrange sorte d'obstination m'a fait étudier mes souris blanches, mes tritons et mes grenouilles, ce qui ne m'a jamais valu un prix, mais a développé mon esprit critique. À un âge assez jeune, je me suis plongée dans le livre de Thompson sur l'anatomie, que j'ai étudié avec passion. La merveilleuse structure de la charpente humaine est une architecture aux proportions magnifiques, et toute sensibilité au paysage repose sur la capacité de le ressentir dans son corps : de sentir avec une humilité primitive une réaction à la vie et au lieu, une réaction à la forme, à la texture et au rythme, une réaction à la magie de la lumière, celle toujours changeante du soleil et de la lune.

Un grand cadeau que mes parents nous ont fait, à moi, à mes sœurs et à mon frère, c'est le voyage annuel à Robin Hood's Bay. Nous séjournions dans une maison qui, de son rocher, surplombait la plage. J'avais une chambre mansardée et je me levais à l'aube pour aller peindre seule, sans être dérangée, dans un monde d'une beauté fantastique. Les cicatrices rocheuses, les bateaux, la mer et les falaises ne cessaient de m'inspirer. Des artistes vivaient à Robin Hood's Bay et je pouvais sentir l'odeur

de la peinture et de la toile, et explorer ce merveilleux monde libre, fait de lumière, de marées et de couleurs changeantes. J'ai dû commencer très tôt à aller en vacances au bord de la mer, car le seul prix que j'ai reçu à l'école a récompensé une collection d'algues que j'avais ramassées dans les trous d'eau des rochers à l'âge de sept ans. Dans ce lieu, j'ai peint et étudié la structure des forces naturelles, et j'ai remarqué l'importance d'une figure qui se tient debout, au loin, sur les rochers.

J'ai commencé à coordonner la figure humaine et le paysage. Des années plus tard, je me suis installée dans ce paysage de Cornouailles, où la magnificence de la lumière et des couleurs met en valeur l'importance de l'homme dans le paysage. Et encore des années plus tard, j'ai pu me rendre en Grèce, où la même chose extraordinaire s'est reproduite. Sous cette lumière superbe, l'importance de l'être humain dans le paysage prend tout son sens.

Je suis à St Ives depuis plus d'un quart de siècle. Jamais, durant tout ce temps, je n'ai vu deux jours identiques. J'y ai trouvé les mêmes os, les mêmes racines, les mêmes cicatrices et les mêmes tissus que dans le Yorkshire, mais en plus, il y a la lumière et la chaleur, et un sentiment de gaieté et de mouvement qui a quitté nos grandes villes. Ici, je peux me rendre lentement jusqu'à une colline proche, et là, avec les alouettes qui chantent dans le ciel et le son lointain de la mer et du vent, et les voix qui viennent de fermes lointaines, un personnage au loin devient un monument, et je me laisse moi-même bercer par l'anatomie du paysage.

Je dessine rarement ce que je vois, je dessine ce que je ressens dans mon corps. La sculpture est une projection tridimensionnelle de sentiments primitifs : le toucher, la texture, la taille et l'échelle, la dureté et la chaleur, l'évocation et le besoin de bouger, de vivre et d'aimer. Le paysage est fort : il a des os et de la chair, de la peau et des cheveux. Il a un âge et une histoire, et un principe derrière son évolution.

Je déteste les formes arbitraires, comme un oreiller défoncé ou une pomme de terre informe. Dans toutes les forces naturelles, il existe un principe sous-jacent de croissance et de forme, qui s'ajuste et se purifie sans cesse. Ce n'est que lorsque l'homme intervient,

par exemple dans les mines à ciel ouvert, que le paysage devient aussi informe et laid qu'un vieil oreiller défoncé. Chaque fois que je sens l'étreinte de la terre et du paysage marin, je dessine des idées de nouvelles sculptures : de nouvelles formes à toucher et à parcourir, de nouvelles personnes à embrasser, avec une exactitude de la forme que peut ressentir une personne qui ne voit pas. Pour moi, c'est comparable au toucher d'un enfant en bonne santé, par opposition à un enfant malade. La sensation que donne une personne aimée, forte et farouche, qui n'est ni fatiguée ni abattue. Ce n'est pas une doctrine esthétique, ni une idée mystique. C'est quelque chose d'essentiellement pratique et de passionnant, c'est ma vie entière, telle qu'elle s'exprime dans la pierre, le marbre, le bois et le bronze.

En Grèce, l'inspiration était fantastique. J'ai couru comme un lièvre dans les collines, avec mon carnet, pour arriver la première et ressentir à fond la solitude. J'ai fait de nombreux dessins pour de nouvelles sculptures appelées Delphes, Délos, Mycènes, Épidaure et Santorin. Ces formes résultent de mes expériences en ces lieux. Après mon moment de solitude, j'attendais les 199 personnes que j'avais laissées derrière moi et j'observais leurs mouvements et leurs réactions quand elles entraient dans l'architecture de ces superbes sites, dans la montagne, les collines, la plaine.

C'était très antisocial, je l'admets ; mais j'avais attendu trente ans pour découvrir la Grèce. Me lever de bonne heure pour être la première à escalader Santorin, trouver ma place au sommet du théâtre d'Épidaure, entourée par le vent qui soupire au-dessus de moi, réchauffée par le marbre usé - avec le son céleste de voix humaines venant d'en bas et cette vaste et glorieuse forme sous mes pieds -, c'était pour moi l'incarnation du paysage du sculpteur. Ces formes de la Grèce, intemporelles et situées dans l'espace, pures dans leur conception et semblables à un rocher auquel on peut s'accrocher, ont été une source constante d'inspiration, notamment Patmos, où la courbe de l'horizon était toute-puissante et où les îles surgissaient de l'eau comme des fleurs au soleil. Le paysage d'un sculpteur englobe tout ce qui pousse et vit, et s'articule dans un principe : les bourgeons déjà formés en automne, la poussée furieuse de la croissance printanière, l'adaptation des arbres, des rochers et des êtres

humains à la férocité de l'hiver, tout cela appartient au monde du sculpteur, de même que la perception suprême par les hommes, les femmes et les enfants de cet univers en expansion. C'est à l'intérieur de notre corps que nous ressentons et que nous sommes, et en créant une sculpture, nous créons en fait un talisman qui nous permet d'entrer dans notre architecture et de regarder notre peinture comme des êtres humains qui posent pleinement. Tout mouvement que nous faisons a un sens. Et j'ai vu, comme je l'ai écrit ailleurs, des gens arriver sur la place Saint-Marc, à Venise, et adopter des comportements totalement différents en réaction à l'espace et aux proportions qui les entouraient, et j'ai vu des équipes merveilleuses collaborer dans des salles d'opération avec une grâce instinctive et une harmonie du mouvement qui créaient une superbe composition spontanée.

Je prends généralement des danseurs comme modèles et je leur demande de se mouvoir, de s'assouplir, de se détendre, de bouger et de bouger encore jusqu'à ce que je les connaisse totalement. Je deviens le modèle et le dessin devient moi. Mais c'est toujours la structure et l'esprit qui inspirent. J'ai inclus une photo aérienne de St Ives, qui a été prise pour moi. Pendant vingt-cinq ans, en marchant dans ces rues, j'ai senti avec mes pieds la forme géologique de l'endroit. Cette vue aérienne a confirmé mon point de vue ; ce sont nos sens qui donnent la forme, la couleur et la signification de tout ce que nous faisons.

J'ai écrit sur St Ives il y a des années :
 « La mer, plaine plate qui s'éloignait, avait la capacité d'irradier une infinité de bleus, de gris, de verts et même de roses aux teintes étranges : le phare et son étrange île rocheuse était l'oeil ; l'île de St Ives un bras, une main, un visage. La formation rocheuse de la grande baie avait une intériorité formelle qui conduisait mon imagination directement vers le pays de West Penwith derrière moi - malgré l'élan visuel qui m'entraînait directement vers la mer. Les marées montantes et descendantes dessinaient une étrange et merveilleuse calligraphie sur le sable granitique pâle où scintillaient le feldspath et le mica. Les riches gisements minéraux de

la Cornouailles étaient visibles à la surface même des choses : quartz, améthyste et topaze ; étain et cuivre en dessous dans les anciens puits de mine ; géologie et préhistoire ; mille faits ont induit mille fantaisies de formes et d'intentions, de structures et de vie, qui avaient contribué à faire ce que je voyais et ce que j'étais. » J'ai également écrit à sir Herbert Read (*The Meaning of Art*) : « En travaillant de façon réaliste, on renouvelle son amour de la vie, de l'humanité et de la terre. » (J'ajouterais aujourd'hui « et de l'univers ».)

En travaillant de façon abstraite, il me semble qu'on libère sa personnalité et qu'on aiguise sa perception, si bien que dans l'observation de la vie, c'est la complétude, ou l'intention intérieure, qui nous touche profondément : les éléments se mettent en place, le détail renvoie à l'unité. Quand je commence à dessiner et à peindre des formes abstraites, j'explore vraiment de nouvelles formes, des creux et des tensions qui me mèneront là où je dois aller. Les plans et les courbes sont le rythme pur de la posture et de l'énergie. Le trou percé permet au corps d'entrer, et d'entrer à nouveau s'il le souhaite. La spirale nous prend la main et le bras. Un plein peut être un sein, une tête ou une épaule. Un creux peut être le creux tendu dans la cuisse. Les cordes peuvent nous tordre de l'avant vers l'arrière, et la couleur donne l'ambiance du lieu et du temps. À partir de toutes ces composantes, je cherche de nouvelles associations entre la forme, le creux et l'espace, et une nouvelle tension et une nouvelle conscience pour que croissent de nouvelles sculptures.

La sculpture est pour moi une affirmation de notre volonté de vivre : qu'elle soit petite, pour qu'elle tienne dans la main, ou plus grande et qu'on puisse la tenir dans ses bras, ou plus grande encore, pour qu'elle nous oblige à en faire le tout et à trouver notre rythme de vie. Au xx^e siècle, la sculpture est un vaste champ d'expériences qui présente de nombreuses facettes avec ses symboles, ses matériaux et sa calligraphie individuelle. Mais dans tous ces prolongements variés et passionnants de notre expérience, on en revient toujours au fait que nous sommes des êtres humains de telle ou telle taille, biologiquement identiques à l'homme primitif, et que c'est par le dessin

et l'observation, ou par l'observation et le dessin, que nous assimilons nos corps à notre paysage. Le paysage d'un sculpteur est un paysage d'espace et de lumière constamment changeant, où les formes se révèlent sous de nouveaux aspects quand le soleil se lève et se couche, et que la lune se lève. C'est un monde primitif, mais un monde d'une signification subtile infinie. Rien de ce que nous touchons et ressentons, de ce que nous voyons et aimons n'est jamais perdu pour nous. De la naissance à la vieillesse, tout est conservé, au même titre que la chaleur des rochers, la fraîcheur de l'herbe et le flux continu de la mer.

St Ives, avril 1966

EXTRAITS
DU CATALOGUE
D'EXPOSITION
BARBARA
HEPWORTH;
A RETROSPECTIVE
EXHIBITION OF
CARVINGS AND
DRAWINGS FROM
1927 TO 1954,
WHITECHAPEL
ART GALLERY,
LONDRES,
AVRIL-JUIN 1954

Il est possible que ce que l'on a envie de dire prenne forme dans l'enfance et que l'on passe le reste de sa vie à essayer de le dire. Je sais que tout ce que j'ai ressenti durant les premières années de ma vie dans le Yorkshire agit comme une force dynamique et constante dans ma vie aujourd'hui.

La région de West Riding, dans le Yorkshire, est un pays productif, une terre de contrastes sombres et merveilleux où les hommes et les femmes me semblaient, enfant, très tendres et extrêmement forts dans leur foi en la vie. C'est un pays d'une beauté et d'une grandeur naturelles assez extraordinaires, et le contraste entre cet ordre naturel et le désordre contre nature des villes, des terrils, de la saleté et de la laideur, a renforcé encore mon respect et mon amour pour les hommes et les femmes. Pour la dignité et la gentillesse des mineurs, des ouvriers, des sidérurgistes, de tous ceux qui composaient cette grande région industrielle et qui m'ont transmis une croyance durable dans l'unité de l'homme et de la nature - celle des collines et des vallées au-delà des villes.

C'est de cette unité que dépend la poursuite de notre existence. L'Italie m'a apporté une tout

autre impression. Elle m'a ouvert au monde merveilleux de la lumière - celle qui transforme et révèle, qui intensifie les subtilités des formes, des contours et des couleurs, qui donne richesse et gaieté aux matériaux vivants que sont la pierre et le marbre, qui introduit de la vie et de la grâce dans ce qui était peut-être une conception trop nordique. Ce que j'ai envie d'exprimer se rapporte toujours à l'enfance, mais l'Italie, en m'apportant une façon de le dire, m'a donné la plus grande des leçons, car j'ai ressenti la continuité de la sensibilité esthétique et je me suis sentie très humble face à la richesse de son patrimoine.

Ici, en Cornouailles, j'ai un arrière-plan visuel qui a un lien à la fois avec le Yorkshire - par la forme naturelle de la structure de la pierre et par la fertilité - et avec l'Italie par l'intensité de la lumière et des couleurs. Ici, je peux sculpter en plein air toute l'année, et c'est une chance, car je me suis toujours intéressée à la place de l'homme dans le paysage et à sa relation avec la structure de la nature.

En sculpture, il faut avoir une conscience complète de la structure et de la qualité de la pierre ou du bois que l'on veut tailler. Mais cela ne suffit pas à insuffler vie et vitalité à la sculpture. Je pense qu'il faut un parfait équilibre entre la compréhension de la matière et le sens de la forme sculptée. Dans le langage de la sculpture, certaines formes fondamentales parlent à tout moment et à toutes les époques.

Il est difficile de décrire en mots la signification des formes, car c'est une émotion que seule la sculpture peut transmettre. Notre sens du toucher est une sensibilité fondamentale qui entre en action à la naissance : c'est notre sens stéréognostique, la capacité de sentir le poids et la forme des choses et d'en évaluer la signification. Les formes qui, pour moi, ont un sens particulier depuis l'enfance, sont la forme dressée (qui traduit mon sentiment envers l'être humain debout dans le paysage); les doubles formes (la relation tendre entre deux êtres vivants côte à côte); et la forme fermée, par exemple ovale, sphérique ou percée (intégrant parfois la couleur), qui traduit pour moi la relation et le sens du geste dans le paysage, dans le repos, par exemple, d'une mère et de son enfant, ou le sentiment d'appréhender le vivant, dans la nature ou dans l'esprit humain.

Dans toutes ces formes, le sculpteur doit traduire ce qu'il ou elle ressent de l'homme et de la nature en termes de masse, de tension intérieure et de rythme, d'échelle par rapport à notre taille humaine, et de qualité de surface qui parle à travers nos mains et nos yeux. Je pense que l'équilibre nécessaire entre le matériau que je taille et la forme que je veux créer dictera toujours une interprétation abstraite de ma sculpture, car il y a des formes de pierre essentielles et des formes de bois essentielles que je ne peux ignorer. Tout mon sentiment doit se traduire dans ce cadre de base, car la sculpture est la création d'un objet réel qui se rapporte à notre corps et à notre esprit humains, ainsi qu'à notre appréciation visuelle de la forme et du contenu coloré. Je suis donc convaincue qu'un sculpteur doit rechercher avec passion le principe qui sous-tend l'organisation de la masse et de la tension, la signification du geste et la structure du rythme.

Dans ma recherche de ces valeurs, j'aime travailler de manière à la fois réaliste et abstraite. Dans mon dessin et ma peinture, je passe de l'un à l'autre comme par nécessité ou par impulsion; ce n'est pas une idée préconçue de l'action. Quand je dessine ce que je vois, je suis généralement extrêmement consciente du principe qui sous-tend la forme abstraite chez les êtres humains et leurs relations mutuelles. Quand j'exécute des dessins abstraits, je suis le plus souvent consciente des valeurs humaines qui dominent la structure vivante et la signification des formes abstraites. La sculpture est la fusion de ces deux attitudes, et quand je taille, j'aime être libre quant au degré d'abstraction et de réalisme que je choisis. Le sentiment dominant sera toujours l'amour de l'humanité et de la nature, et l'amour de la sculpture pour elle-même.

BIOGRAPHIE BARBARA HEPWORTH



**Barbara Hepworth taillant
une œuvre au Palais de Danse,
1961, H. 20,5 ; L. 20,5 cm,
The Hepworth photograph
collection, ©ph. Mathews**

1903

Née à Wakefield, Yorkshire.

1920-4

Etudie à l'École d'Art de Leeds et au collège d'art Royal à Londres.

1924-26

Se marie avec le sculpteur John Skeaping en Italie.

1926

Retourne vivre à Londres.

1931

Rencontre avec le peintre Ben Nicholson; ils se marient en 1938.

1933

Lors de sa visite en France avec Ben Nicholson, elle rencontre Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Sophie Tauber-Arp, Jean Hélion et Georges Braque. Barbara Hepworth et Ben Nicholson ont rejoint en 1933 *Abstraction-Création*, groupe international d'artistes abstraits basé à Paris.

1933-34

Elle est une des fondatrices du groupe *Unit One*. Le 3 octobre 1934, Naissance de ses triplés Simon, Rachel et Sarah Hepworth Nicholson.

1935

Elle rencontre Piet Mondrian, Wassily Kandinsky à Paris et Naum Gabo à Londres.

1937

Réalisation de l'œuvre *Circle*. Publiée en juillet International Survey of Constructive Art.

1939

Arrivée à St Ives en août, vit à Carbis Bay.

1949

Elle achète Trewyn Studio (Atelier Trewyn) en septembre. Elle y vit en permanence à partir de 1951, après sa rupture avec Ben Nicholson. Elle est devenue un des fondatrices du Penwith Society of Arts à Cornwall.

1950

Représente la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise.

1951

2 œuvres exposées au Festival of Britain.

1953

En février, mort de son fils Paul Skeaping, tué pendant qu'il servait la RAF en Malaisie.

1955

Elle a réalisé des décors et des costumes pour l'opéra de Michael Tippett: *The Midsummer Marriage*. Cette pièce a été jouée à Royal Opera House le 27 janvier à Covent Garden à Londres.

1958

Création du CBE. Elle rencontre à Londres Dag Hammarskjöld, secrétaire générale des Nations Unies.

1959

En septembre, elle remporte le prix de la 5^e Biennale à Sao Paulo en Brésil.

1960

En mars, inauguration de son œuvre en bronze *Meridian* à State House (High Holborn à Londres).

1962

Winged Figure, œuvre en aluminium mesurant 5,8 mètres, commande de John Lewis pour l'installer à Oxford Street à Londres.

1964

En juin, son monumental mémorial *Single Form*.

1956

Elevée au rang de *Dame de l'empire britannique*.

1968

Exposition rétrospective majeure a eu lieu à Tate Gallery à Londres (d'avril à mai).

1975

Décède accidentellement le 20 mai à l'âge de 72 ans dans un incendie dans son atelier de Trewyn à St Ives.

1976

Ouverture du Barbara Hepworth Museum à St Ives.

1980

Barbara Hepworth Museum devient une partie de Tate Gallery.

VISUELS POUR LA PRESSE

CONTACT

HEYMANN ASSOCIÉES
Sarah Heymann
Laëtitia Bernigaud
T. +33 (0)1 44 61 76 76
l.bernigaud@heyman-renoult.com



1— Barbara Hepworth, *Pèrigord*, 1958, peinture à l'huile, encre et graphite sur panneau de bois, H. 48,3; L. 36,2 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



2— Barbara Hepworth, *Sun and Marble*, 1971, lithographie, H. 76,4; L. 54,3 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



3— Barbara Hepworth, *Three Forms [Trois formes]*, 1935, marbre, H. 21; L. 53,2; P. 34,3 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



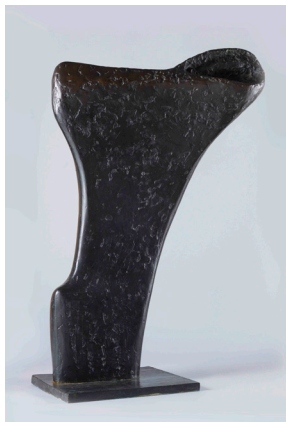
4— Barbara Hepworth, *Hollow Form with White [Forme en creux avec blanc]*, 1965, bois d'orme, H. 134,6; L. 58,4; P. 46,4 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



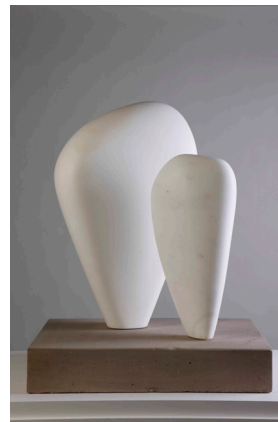
5— Barbara Hepworth, *Curved Form (Trevalgan) [Forme incurvée (Trevalgan)]*, 1956, bronze, H. 90,2; L. 59,7; P. 67,3 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



6— Barbara Hepworth, *Two Figures (Menhirs) [Deux figures (Menhirs)]*, 1964, ardoise, H. 82,5; L. 63,8; P. 32 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



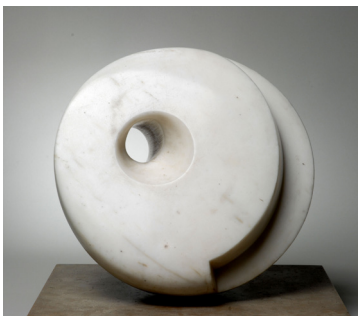
7— Barbara Hepworth, *Torso I (Ulysse)* [*Torse I (Ulysse)*], 1958, bronze, présenté au musée Rodin lors de la Seconde exposition internationale de sculpture en 1961, H. 90; L. 52; P. 31 cm, Hepworth Estate, en prêt à The Hepworth Wakefield, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Hepworth Estate



8— Barbara Hepworth, *Two Forms (Deux Formes)*, 1937, marbre, H. 72,5; L. 60,4; P. 47 cm, collection privée en dépôt à The Hepworth Wakefield, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Hepworth Estate



9— Barbara Hepworth, *Discs in Echelon*, 1935, fonte 1964, bronze poli, H. 34,3; L. 51; P. 27,3 cm, Hepworth Estate, en prêt à The Hepworth Wakefield, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Hepworth Estate



10— Barbara Hepworth, *Pierced Hemisphere I (Hémisphère percé I)*, 1937, marbre, H. 35; L. 38; P. 38 cm, The Hepworth Wakefield, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Norman Taylor



11— Barbara Hepworth, *Landscape Sculpture (Sculpture-Paysage)*, 1944, bois d'orme, H. 32; L. 68; P. 29 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



12— Barbara Hepworth, *Pelagos*, 1946, bois d'orme et cordes, H. 43; L. 46; P. 38,5 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



13— Barbara Hepworth, *Sea Form (Porthmeor) (Forme marine (Porthmeor))*, 1958, bronze, H. 83; L. 113,5; P. 35,5 cm, Tate, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate



14— Barbara Hepworth, *Single Form (Forme unique)*, 1937, bois (gaïac), H. 58; L. 16; P. 19 cm, Hepworth Estate, en prêt à The Courtauld Gallery, Londres, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Hepworth Estate



15— Barbara Hepworth Museum St Ives, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Tate, Andrew Dunkley and Mark Heathcote 2019



16— Barbara Hepworth, Museum St Ives, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Matt Greenwood, Tate



17— Barbara Hepworth, Museum St Ives, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Matt Greenwood, Tate



18— Barbara Hepworth, Museum St Ives, Barbara Hepworth, © Bowness, ph. © Matt Greenwood, Tate



19— Barbara Hepworth taillant une œuvre au Palais de Danse, 1961, H. 20,5; L. 20,5 cm, The Hepworth photograph collection, © ph. Mathews



20— Barbara Hepworth travaillant au plâtre *Oval Form (Trezion)* au Palais de Danse, 1963, H. 22,3; L. 20 cm, Collection Bowness, The Hepworth photograph collection, © ph. Val Wilmer

AUTOUR DE L'EXPOSITION

BARBARA HEPWORTH

du 5 novembre 2019
au 22 mars 2020

AUTOUR DE L'EXPOSITION

CATALOGUE

256 pages, 35 €
édition musée Rodin / In Fine

AUDIOGUIDE

en français et en anglais
6€, par Catherine Chevillot,
co-commissaire de
l'exposition

VISITES GUIDÉES

en français et en anglais

Visites en famille

durant les vacances scolaires
à 15h

Visites publics scolaires

(enseignants munis d'un
pass éducation)
Handicap et champ social

ESPACE FAMILLE

Dans l'exposition

Installé au cœur de l'exposition, l'espace famille en libre accès propose aux visiteurs de tous âges de s'approprier formes et volumes et de réaliser des compositions à partir de formes en bois polis et de les partager sur #ReCréation.

L'espace famille a bénéficié du mécénat de CCR et CCRre

JOURNÉE D'ÉTUDE

Vendredi 6 mars 2020

en collaboration
avec le British Council,
programme en cours
Auditorium du musée Rodin

PROGRAMME D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

Galerie des publics

**Vernissage vendredi 8
novembre à 9h30**

À chaque exposition, le musée Rodin propose, dans le cadre des programmes d'éducation artistique et culturelle, un travail plastique autour des thématiques de l'exposition à un ensemble de classes de l'académie de Créteil. La restitution de ces travaux dans le cadre prestigieux du musée valorise la pratique des élèves. En collaboration avec la DACC de Créteil, les classes engagées du collège Jean Charcot de Fresnes, de la classe relais du collège Eugène Chevreul de L'Haÿ-les-Roses et du collège Dulcie September d'Arcueil, sous la conduite d'Evelyne Coutas, photographe plasticienne.

INFORMATIONS PRATIQUES

CONTACT

ET VISUELS PRESSE

HEYMANN ET RENOULT
ASSOCIÉES

Sarah Heymann,

Laëtitia Bernigaud

T. +33 (0)1 44 61 76 76

[l.bernigaud@](mailto:l.bernigaud@heyman-renoult.com)

heyman-renoult.com

MUSEE RODIN PARIS

77 rue de Varenne

75007 Paris

T. +33 (0)1 44 18 61 10

HORAIRES

ouvert tous les jours

de 10h à 18h30

fermé le lundi

TARIFS

accès aux collections
permanentes,
au jardin de sculptures
et à l'exposition

Plein, 12 €

Gratuit, jusqu'à 18 ans,

voir conditions

RÉSERVATIONS

GROUPES

T. +33 (0)1 44 18 61 24

PROGRAMME &

BILLETTERIE

musee-rodin.fr

BOUTIQUE DU MUSÉE

Une sélection de produits a été

réalisée pour l'exposition

Barbara Hepworth

boutique.musee-rodin.fr

RETROUVEZ

LE MUSÉE RODIN

SUR LES

RÉSEAUX SOCIAUX



