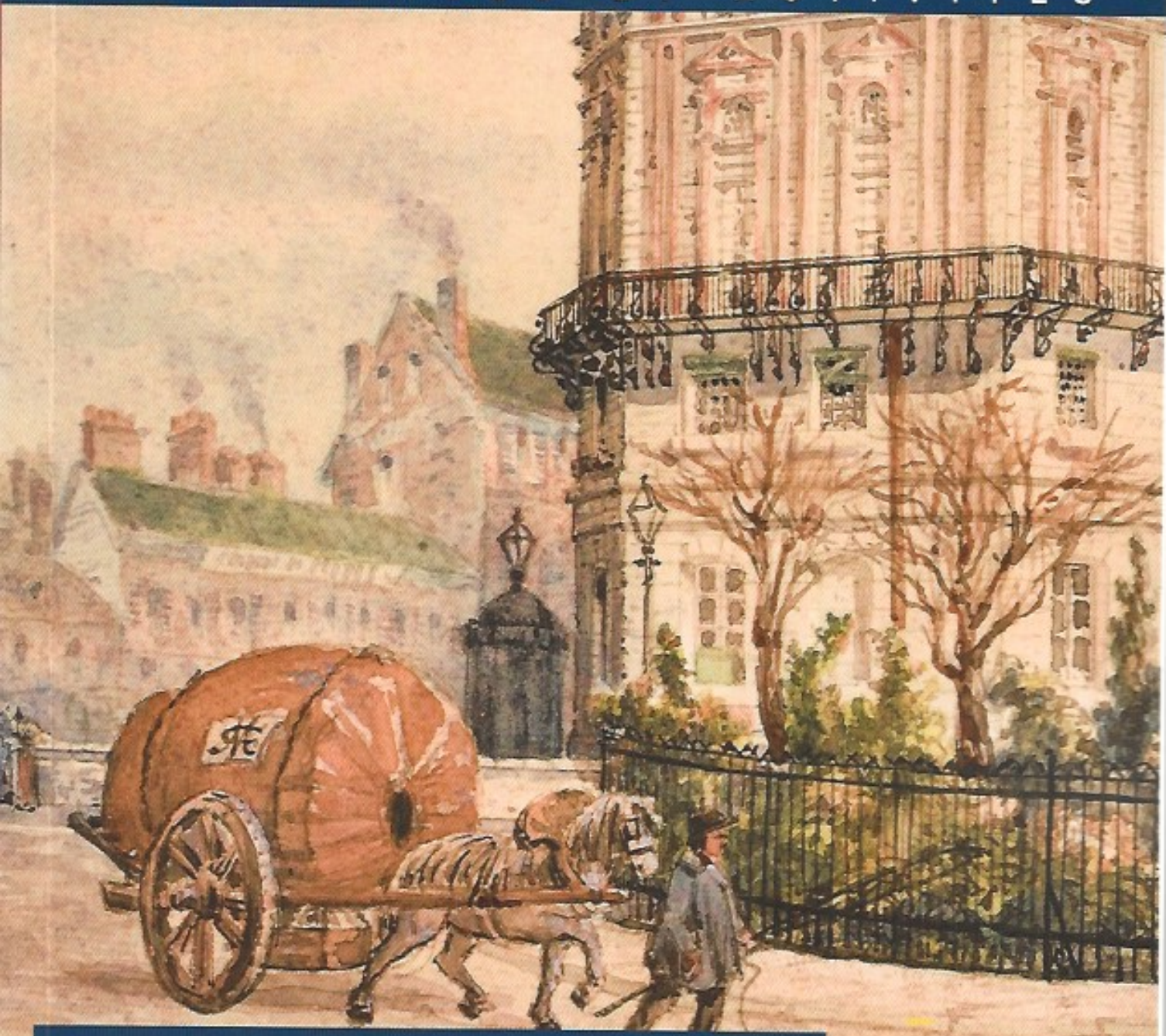
Les Amis DU VIEUX SAINT-GERMAIN

CONFÉRENCES ET ACTIVITÉS



Les animaux dans la ville

de Saint-Germain-en-Laye

BULLETIN N° 62 ANNÉE 2025

René Letourneur et la taille directe

Jean Letourneur

René[1] disait toujours qu'il avait eu sa vocation de sculpteur dès le plus jeune âge en voyant les ornemanistes sculptant corniches, rinceaux et autres oves ou volutes, en un mot tout ce qui constitue la modénature, cela jusqu'au sommet des immeubles parisiens. C'était la liberté de travailler en plein air avec les ouvriers, et toute sa vie, il a défendu cette vision du métier, commune aux métiers d'art.

Son père, ingénieur et spécialiste des machines à bois, habitait place des Vosges. C'était quelqu'un qui avait réussi, possédant une usine employant une centaine de personnes. Alors, un fils qui veut faire de la sculpture était quand même assez angoissant. Ce n'est que lorsque René le conduisit jusqu'à l'hôtel particulier de Jean Boucher, son futur patron à l'École des Beaux-Arts, que les choses se sont arrangées.

Mais la formation que recevaient les jeunes futurs sculpteurs juste après 1900 était une formation de modeleur, pas du tout de sculpteurs tailleurs de pierres. En effet, depuis le XIX^e^ siècle ils ne taillaient plus eux-mêmes le marbre, mais ne faisaient que des modelages. Leur travail s'arrêtait là. Toutes les autres opérations étaient confiées à des mouleurs pour obtenir un plâtre, puis à des metteurs-au-points chargés de la transposition en pierre ou en marbre de leur œuvre. À deux exceptions près que je vais évoquer tout-de-suite. Tailler la matière directement ne se pratiquait plus depuis un bon siècle lorsque René entra à l'École. Le sculpteur qui a renoué avec cette tradition est Joseph Bernard lorsqu'il a sculpté dans la pierre les figures allégoriques couronnées par l'effigie de Michel Servet pour la ville de Vienne. Ce monument constitue dans notre métier une charnière très importante, parce que c'était la première fois depuis trop longtemps qu'un sculpteur se chargeait lui-même de l'exécution d'une

1. Jean Letourneur est le fils du sculpteur René Letourneur appelé « René » dans le texte ci-dessous.

commande publique. Puis il faut citer Camille Claudel qui est la première sur le plan de la statuaire privé à avoir renoué avec cette tradition. Faut-il le rappeler, Rodin n'a jamais taillé lui-même, les nombreux trous de mise-au-point qui parsèment ses marbres en témoignent, ainsi que le film de Sacha Guitry, *Ceux de chez-nous*, qui le montre finir une saignée à la pointerolle par où il fallait commencer.

L'année 1926, juste avant le concours de Rome qui parachevait le cycle des études de l'École des Beaux-Arts, René a sa première commande, il n'a pas 28 ans : le Christ en bas-relief de 7 mètres de haut sur la façade de l'église de Sailly-Saillisel dans le Nord, très marqué de l'esprit des années 20.

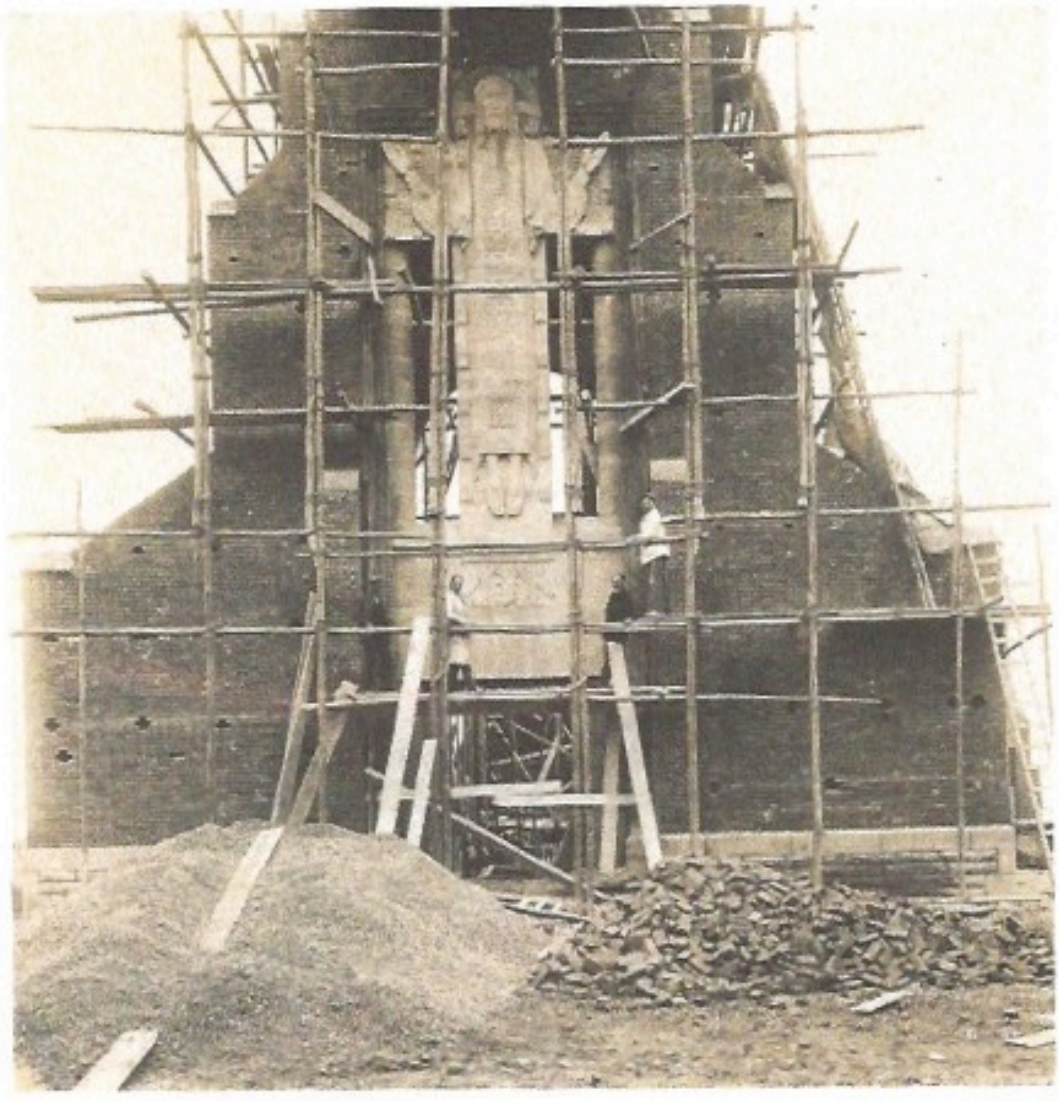


Figure 1 : Christ sur la façade de l'église de Sailly-Saillisel

Le prix de Rome était une épreuve très difficile. Rentrer en loge signifiait être enfermé pendant trois jours sans sortir, avec un sujet, et sans l'aide d'aucune intervention extérieure, livrer une interprétation de ce sujet d'environ 70 cm de haut. Bien sûr, cette première maquette n'était pas Le Prix de Rome, car venaient ensuite trois mois pour l'exécuter à plus de deux mètres. Sans échange possible avec quiconque, les conditions étaient donc celles d'un artiste appelé à répondre à la commande publique : on vous donne un programme et à vous de fournir votre proposition, au travers de ce que l'on vous demande et des contraintes imposées. Le sujet donné cette année-là était « Judith rentrant à Béthulie après avoir tranché la tête d'Holopherne, tire de son sac cette tête qu'elle montre à la foule ».



Figure 2 : Judith montre à la foule la tête d'Holopherne

Comme les parents de René habitaient place des Vosges, à côté de la synagogue, la plupart de ses camarades étant juifs, il connaissait la culture juive, à l'inverse de ses concurrents qui ont plutôt livré des héroïnes de la Révolution française, sans cet effacement, cette humilité qu'il a su traduire à la perfection. C'est pourquoi il a obtenu ce Prix dès sa première « montée en loge ».

Arrivé à Rome, René découvre vraiment la taille du marbre. C'est une révolution pour lui, car jusque-là il avait pu exécuter quelques commandes, mais surtout en bronze, donc en modelage, puisqu'on ne taille pas le bronze. Dans ce cas, le travail du sculpteur, c'est la glaise, éventuellement le plâtre, mais après c'est l'affaire du Maître Fondeur. Je crois qu'il n'a réalisé en bronze que quatre ou cinq sculptures sur la centaine de ses œuvres qui ont figuré ou qui figurent encore dans le domaine public.

Le Prix de Rome est une invention géniale de Colbert, un véritable retour sur investissement avant la lettre. L'État offrait tous les ans, au meilleur sculpteur, au meilleur architecte, au meilleur peintre, au meilleur graveur, la possibilité de vivre pendant quatre ans dans un palais (qui n'était pas encore du temps de Colbert, la Villa Médicis) en plein centre de Rome. Le sculpteur s'y formait auprès des meilleurs praticiens d'Italie, mais avait le devoir de copier un Antique ou un Renaissant par an, puis de l'envoyer en France pour les collections de l'État. On appelait ces copies « l'envoi de Rome ».

Les statues du parc du château de Colbert, à Sceaux, ainsi que celles du jardin des Tuileries, sont quasiment toutes des copies faites par des pensionnaires de la Villa !

Première époque : la commande publique de 1930 à 1970

La longue période de la commande publique se situe pour René entre 1930, donc à la fin de son séjour à la villa Médicis, et 1965, une toute petite queue de comète la prolongeant jusqu'en 1970. Après cette date, lui et ses camarades restés fidèles à l'esthétique des années 30 et à la femme comme thème principal, furent considérés comme passés de mode et n'eurent tout simplement plus de travail.

Monument à Bolivar à Quito



Figure 3 : Monument dédié à Simon Bolivar à Quito

En 1929, l'Équateur lance un concours international auquel 152 nations participèrent pour élever un monument à Simon Bolivar, qui est considéré par tous les historiens comme le continuateur de la Révolution française, en ce sens qu'il a fondé en Amérique du Sud cinq républiques se réclamant de son esprit. Il était donc assez naturel que l'Équateur désigne la France comme organisatrice de ce concours, avec Maillol comme président du jury. Mon père et Zwobada furent les seuls à proposer un monument extrêmement dynamique, très loin des statues équestres classiques. Car jusqu'à Bourdelle avec son Alvear, c'est toujours un cavalier qui est maître de la situation, avec généralement les symboles des

nations soumises aux quatre angles du piédestal. Là au contraire, ils ont élaboré une espèce d'épopée, un peu comme celle de la Marseillaise de Rude sur un des piédroits de l'Arc de triomphe, sauf que Rude a créé un rythme ascensionnel sur une spirale coiffée par l'allégorie de la République, alors que leur composition suit une immense diagonale. L'influence de Bourdelle y reste prépondérante, notamment par le traitement architectural des drapés.

Théâtre Jean Vilar à Suresnes

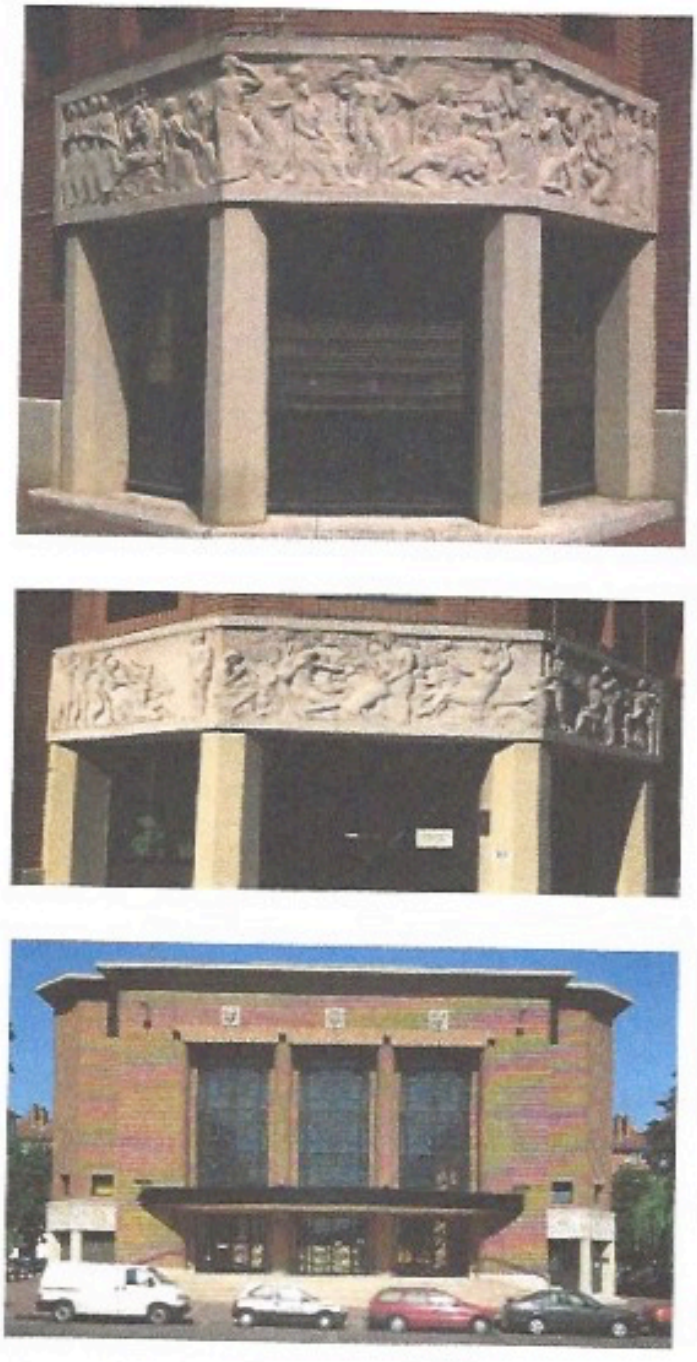


Figure 4 : Bas-relief du théâtre Jean-Vilar à Suresnes

J'ai choisi de parler, parmi les innombrables exemples de ses œuvres présentes encore dans l'espace public, principalement de celles qui ne sont pas très loin de Saint Germain-en-Laye. Ainsi des bas-reliefs du théâtre Jean Vilar, dont il a sculpté aussi les trois médaillons couronnant l'édifice. Sous l'égide d'une citation latine de Quintilien – « C'est le cœur qui fait les éloquents » – se déploient les allégories des vertus exaltées par la parole, la musique et la danse. Mais aussi, ressuscitant l'humanisme hérité de la Grèce antique découverte grâce au long séjour romain, la vision du monde commandée par les lois de l'harmonie universelle autour de la beauté des corps nus.

La figure qui se trouve encore à Abbeville et qui anticipe un peu les deux figures du Pecq en plus petit – ne mesurant « que » trois mètres – ainsi que les deux figures qui se trouvent dans le parc du lycée de Saint-Germain *La littérature* et *Les arts*, toutes en taille directe, en sont les héritières.

Victoire à Alençon



Figure 5 : Allégorie de la Victoire

Parmi ses œuvres marquantes, une allégorie de la Victoire, en bronze : celle que les Alençonnais appellent « la pyramide », peut-être parce que c'est une pyramide inversée, réalisée entre 1952 et 1954 avec Jean-Baptiste Hourlier qui était Prix de Rome en 26, comme lui. Ils ont beaucoup œuvré ensemble : Hourlier habitait Saint-Germain et a été l'architecte du lycée de Saint-Germain ainsi que toutes leurs réalisations pour Lorient. C'était une idée très novatrice que de planter un glaive de 12 mètres de haut dans le sol dont la base en losange ne fait que 80 cm sur 40, doublée d'un vrai défi technique. Heureusement pour René, il jouait au tennis avec Jean Kérisel, le genre d'Albert Caquot, le spécialiste français avec Fressinet du béton armé. Caquot calcula le ferraillage qui couvre toute la surface du cercle en décaissé où se déploie l'ensemble du monument, au centre d'un rond-point. René y a sculpté, cette fois en taille directe, les effigies de la guerre 14, de celle de 39 ainsi que de la Résistance et des Victimes Civiles ; c'était donc vraiment une commande complète, qui faisait appel à toutes les techniques et à l'étroite collaboration, pour la composition d'ensemble, d'un architecte et d'un sculpteur.

Notre Dame de Victoire à Lorient

René témoigne :

> « Problème architectural, d'abord, il faut que ça fasse bien, ensuite traduire l'idée sculpturalement, sans trahir la grandeur du sujet. Je voudrais bien faire comprendre que l'œuvre d'art n'a pas toujours pour but d'émouvoir lorsque cette œuvre est une partie de monument appelée à accueillir des êtres venant prier. C'est dans l'église qu'ils doivent être, c'est là qu'ils doivent trouver l'ambiance, la chaleur, l'émotion ; à l'extérieur, c'est l'harmonie, la grandeur. »

Employer deux fois le mot « grandeur » dans le même paragraphe, je reconnais bien là l'ancien résistant gaulliste ! La statue de 3,5 mètres sur la façade est complétée par une autre œuvre remarquable et très originale tant dans sa conception que dans son exécution : le chemin de croix, dans une technique qu'à ma connaissance mon père est le seul à avoir élaborée et employée.

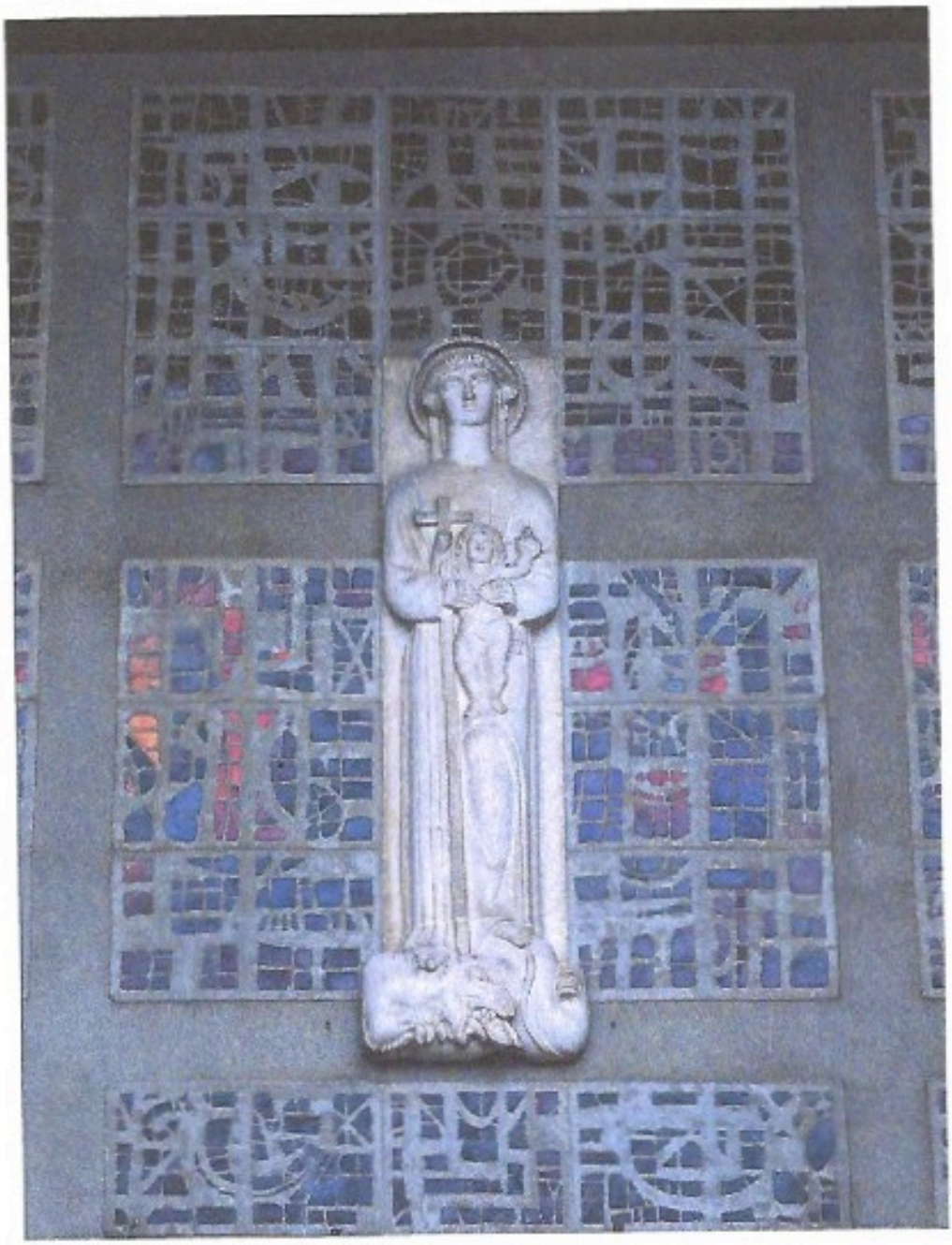


Figure 6 : Notre-Dame de Victoire

Les pierres sont de formes un petit peu aléatoires car c'étaient des chutes de pierre calcaire d'un grain assez gros, ce qui est un avantage quand les pigments doivent rentrer dans les pores de la pierre et se fixer avec du silicate de sodium. C'est un procédé qu'il a mis au point après la guerre : les budgets étaient assez limités et cette technique-là permettait de faire quand même de grandes choses, mais avec de faibles budgets.

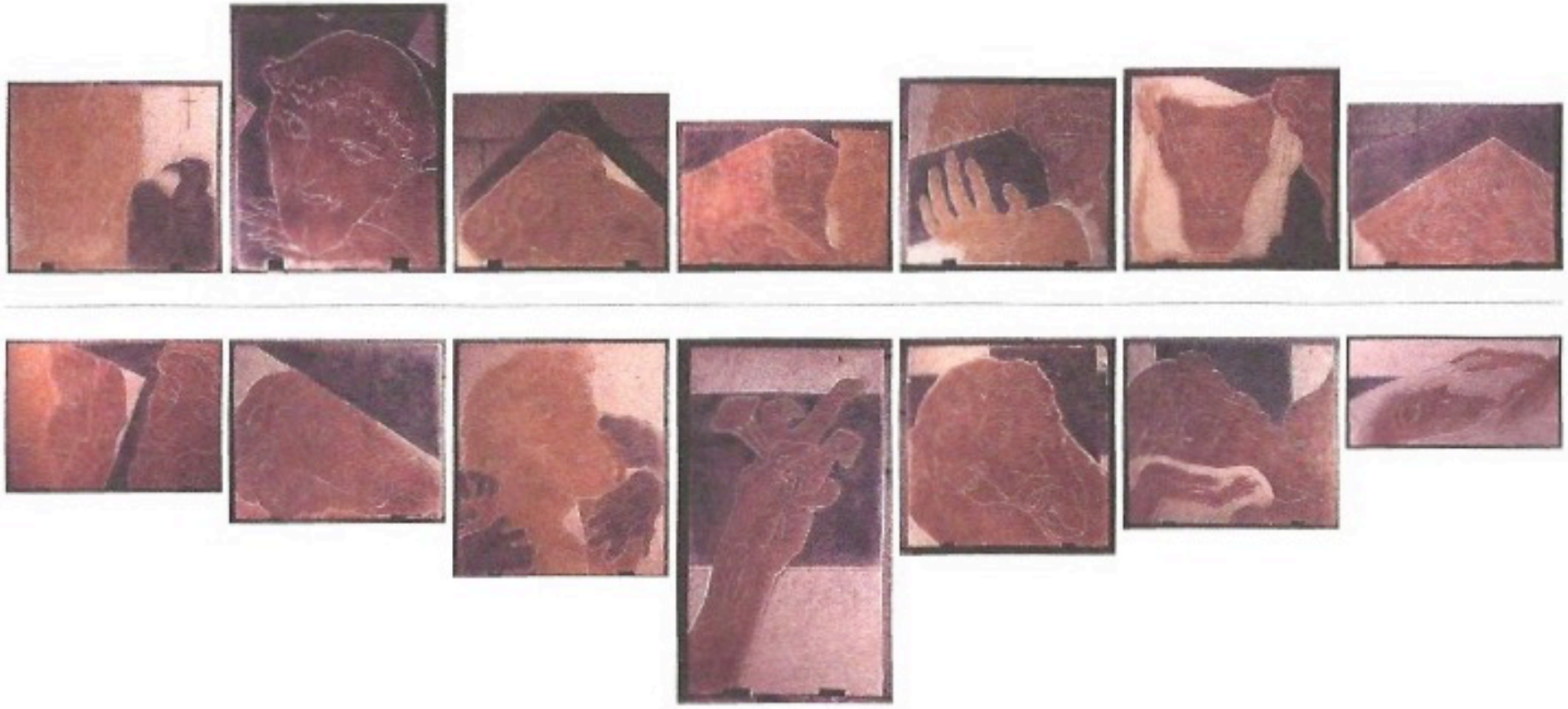


Figure 7 : Chemin de croix

Lycée Gambetta à Arras

Mon père considérait cette réalisation comme l'une de ses réussites. Ces bas-reliefs qui mesurent 12 mètres de haut sur 40 centimètres d'épaisseur sont taillées directement dans le mur. Dès son achèvement, l'échafaudage étant encore présent, le sculpteur arrive avec ses rouleaux de dessins et sa mallette d'outils, c'est tout. Aucun outil mécanique, comme au temps des sculpteurs ornemanistes que René admirait dans sa prime jeunesse, mais il a bientôt l'âge de la retraite et cette façon de

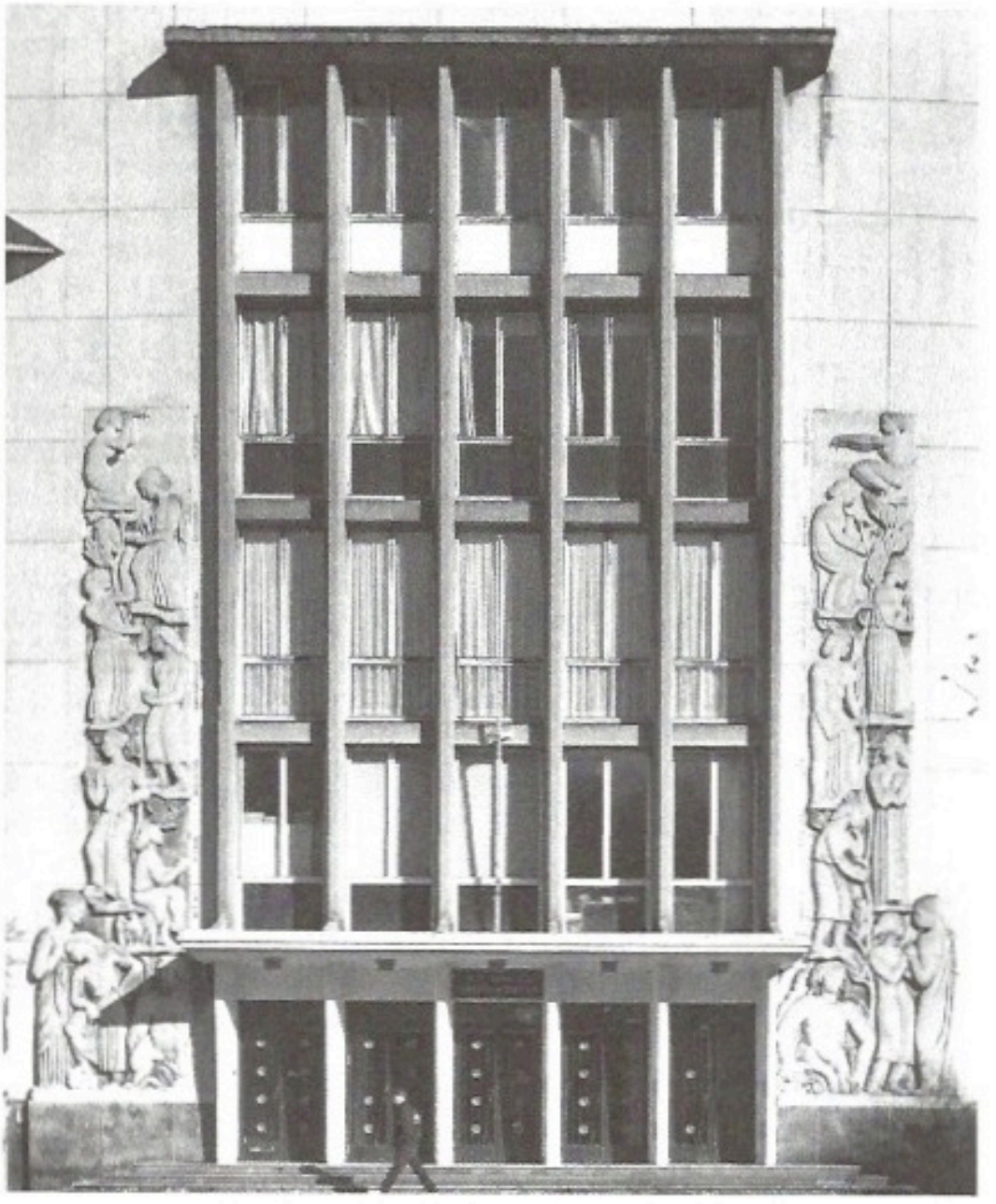


Figure 8 : Bas-reliefs de la façade du lycée Gambetta à Arras

travailler est aussi du sport. Il me confia ainsi qu'en cours d'exécution, la fin de la journée approchante, il eut « le sentiment qu'un second sculpteur s'était glissé derrière-lui et qu'il taillait maintenant avec quatre bras ! – Mais tu "chapeautes" mon vieux, vite en bas, direction le médecin... » qui le rassura sur son état mental mais l'envoya se reposer.

Figures du pont du Pecq

Ces sculptures nous conduisent tout droit aux figures du Pecq. Après un certain nombre de dessins, les petites maquettes de recherche assez sommaires, parfois en plâtre direct (de petites gâchées juste posées les unes sur les autres) furent suivies d'une étude très poussée d'après modèle vivant dont René s'est servi pour les figures du Pecq. Se pose ici la question fondamentale de la relation du modèle au sujet, ce qui distingue une simple étude de la notion de grandeur et de monumentalité : avec cette splendide étude – le modèle était absolument somptueux – on en ressent la chair, presque la respiration.

Mais l'étape ultime, la réalisation, c'est autre chose, il n'y a plus de respiration, d'émotion intime et charnelle avec le modèle vivant. Il y a une espèce de noblesse monumentale où la pierre, matériau dur, doit l'emporter sur la peau. La contrainte architecturale et paysagère du site impose alors sa loi, où dominent les lignes tendues de la composition ce qui fait la grande différence entre des œuvres qui sont pensées pour être taillées dans un matériau dur, résistant, destiné à traverser les siècles et le modelage fait dans le cadre d'un atelier bien chauffé avec un modèle nu.

Alors que les premières maquettes font à peu près 60 cm de longueur, les deux suivantes nettement plus grandes mesurent 1,70 m. J'ai actuellement mis en dépôt la première dans le musée Fiermontina à Lecce en Italie ; la seconde, en terre cuite, se trouve encore dans une collection particulière à Madrid. Ce sont des plâtres à cette échelle qui ont servi à la mise au point des statues du Pecq, agrandies depuis 1,70 m jusqu'à 5 m. L'échelle de ces figures est absolument colossale, et René était fier de rappeler qu'il fallait remonter à l'Antiquité pour retrouver des figures de cette taille. Ni le Moyen Âge, ni la Renaissance, ni les Époques modernes n'ont créé de rondes bosses monolithes dépassant 4 ou 5 mètres. Celles du Pecq, si elles étaient debout, en feraient presque 6 !

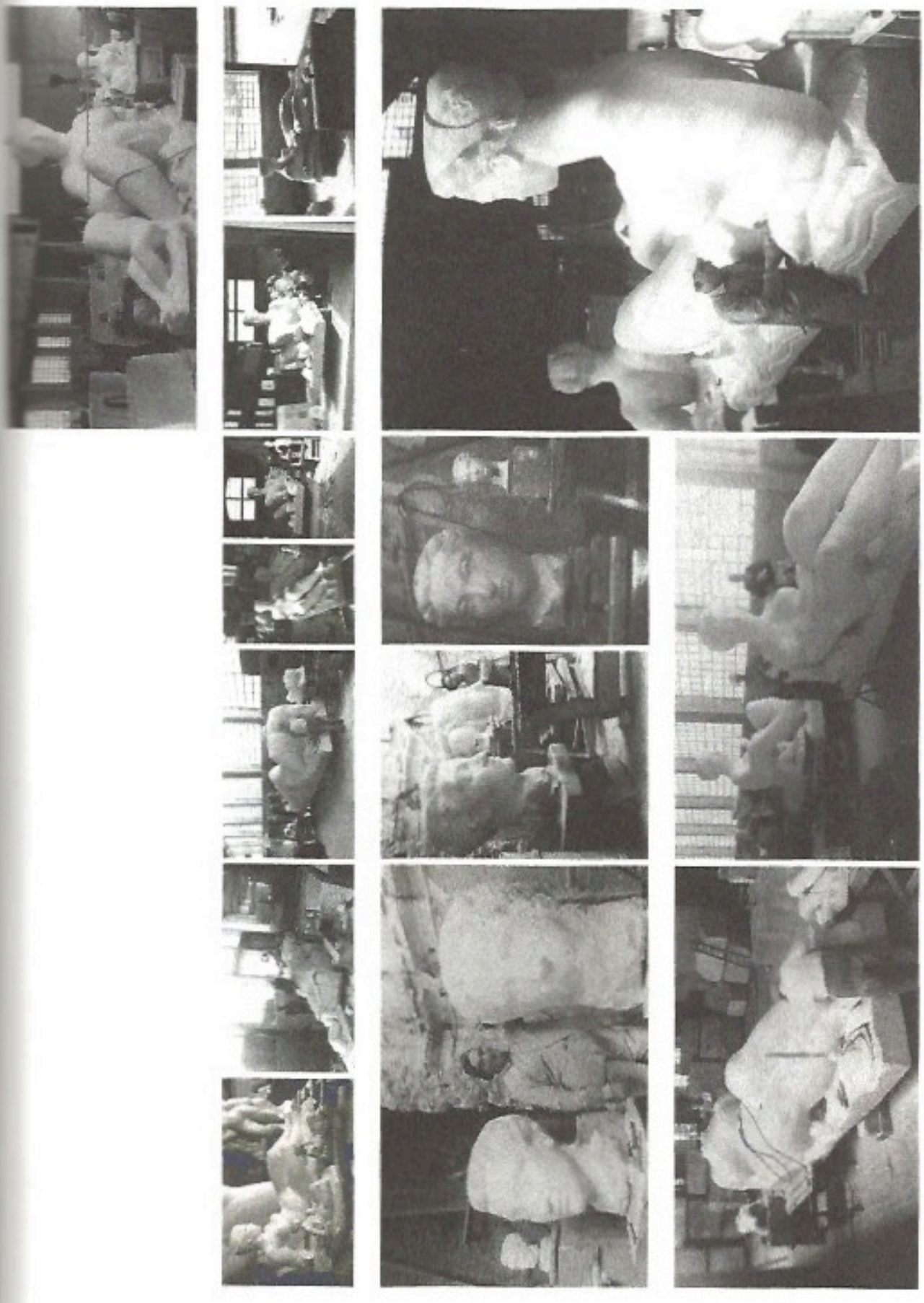


Figure 9 : La Seine et l'Oise, figures du pont du Pecq

Heureusement, restent des photos de l'exécution à Tivoli, à 30 km de Rome dans les carrières de travertin, de ces figures monumentales que mon père voulait absolument monolithes. Les carriers français lui ayant au mieux proposé sept morceaux, eh bien il a dû retrouver ses chers praticiens italiens pour les réaliser. Comme on peut le voir sur ces images, les têtes ont été exécutées à part, mais les corps sont d'un seul tenant : deux fois 40 tonnes d'extraction, soit 80 tonnes de matière à travailler, alors que chaque sculpture achevée n'en pèse plus qu'à peu près 17. Ils disposaient évidemment de ponts roulants qui permettait de barder des blocs de ce poids. Ces images anciennes ont un charme fou parce qu'elles permettent de revivre vraiment une aventure que plus personne ne soupçonne.

Pour la première fois de sa carrière, René avait confié l'exécution à des praticiens metteurs au point, ne faisant le voyage en Italie que de loin en loin. Le musée Rodin présente l'outil appelé familièrement la « machine à mettre au point » qu'utilisaient les praticiens de Rodin pour exécuter ses marbres, mais elle ne peut servir qu'à l'échelle du modèle. Pour agrandir c'est la méthode des trois compas avec le triangle, rectangle ou isocèle, donnant le coefficient d'agrandissement. De plus, tous ces praticiens n'étaient pas que de simples metteurs au point, ils combinaient la mise en place « calculée » de points précis avec la taille directe, beaucoup plus rapide. Les Italiens savaient encore faire cela. Un de ces ouvriers était même le dernier à savoir utiliser un merlin – masse de 5 kg – muni d'une pointe, avec lequel il pouvait taper trois fois de suite sur le même millimètre carré. Au troisième coup, c'était un bloc de 200 à 300 kg qui dégringolait. Bien sûr, c'était le début du marteau pneumatique qu'ils ont utilisé aussi pour les grands épannelages.

Les bouchardes, outils de maçon, sont les derniers à être utilisés. Une boucharde ressemble à un attendrisseur de viande, mais en métal. Il y a des pointes de diamant à leurs deux extrémités, plus ou moins nombreuses ; quand il y en a peu, on arrive à enlever beaucoup de matière tout en déterminant assez facilement des surfaces, et plus on va loin dans la forme, plus on va choisir des bouchardes avec des pointes de diamant de plus en plus fines.

Pour les mettre en place, il a fallu faire venir une grue du Havre, mais elle était du mauvais côté du pont ! Son tablier encore inachevé, cela signifiait emprunter le pont provisoire en bois, ce que les calculs de l'ingénieur en chef interdisaient. Que fit mon père ? Un coup d'œil sur sa structure l'ayant persuadé qu'il

tiendrait le coup, il prit la responsabilité de passer quand-même, non sans avoir signé une décharge engageant son entière responsabilité – avec sa maison en caution – et naturellement arrêté toute circulation. « L'ingénieur s'était enfermé dans sa cabane pour ne pas voir cela », me confia René. Et tout s'est bien passé.

Seconde époque : la grande période finale

En 1958, René a encore beaucoup de commandes, donc pas beaucoup de temps à consacrer à d'autres œuvres. Ce sera surtout de 1970 à 1984, intervalle que Pierre Restany va appeler « La Grande Période Finale » dans la monographie qu'il lui a consacrée, que René va produire pour son plaisir. Le fait que celui qui fut appelé « le pape du nouveau réalisme » s'intéresse à la fin de sa vie à un sculpteur comme mon père était quand même assez amusant ! La presse avait alors titré « Restany ou le tournant de Letourneur » et c'était en effet un virage à 180°. J'ai fait à peu près toutes les photos de ce livre, et parfois, il m'a fallu une journée pour en faire une seule. Parce que je mets des lumières à peu près partout, sachant ce que je dois révéler. Éclairer une sculpture, c'est comme la dessiner, avec des ombres et des lumières.

Nu allongé

Pour illustrer la taille directe vers les années 1980, j'ai choisi une œuvre vraiment de la fin de sa vie, René ayant utilisé le même splendide modèle qui avait servi de point de départ à ces figures du Pecq. Cette fois, ce n'est plus de la sculpture monumentale faite pour mesurer cinq mètres, c'est de la sculpture pour mettre chez soi, sa transposition formelle est donc encore différente, comme toujours après une série de petites études préparatoires. Le bloc de départ est un morceau de Pentélique, le marbre du Parthénon, très résistant, pas mal veiné, avec parfois des petits trous. Et là, pas question de mise au point. Tout est à l'œil.

Légendes du déroulé :

– Au début, il n'y a pas à dessiner, il y a vraiment beaucoup, beaucoup de matière à enlever ; faire un trait de fusain ne sert pas à autre-chose qu'à situer une limite et il disparaît dès les premiers coups d'outil.

Puis il y a des dessins plus précis, mais qui sont à renouveler sans arrêt. La sculpture est bien l'achèvement ultime en trois dimensions de dessins en deux dimensions.

– Puis commence le mariage entre le dessin et des surfaces un peu moins grossières, en utilisant les « pointerolles » ; certaines font deux centimètres de section pour enlever beaucoup de matière, puis quand le plus gros de la matière est partie, on passe à des sections plus fines.



Figure 10a

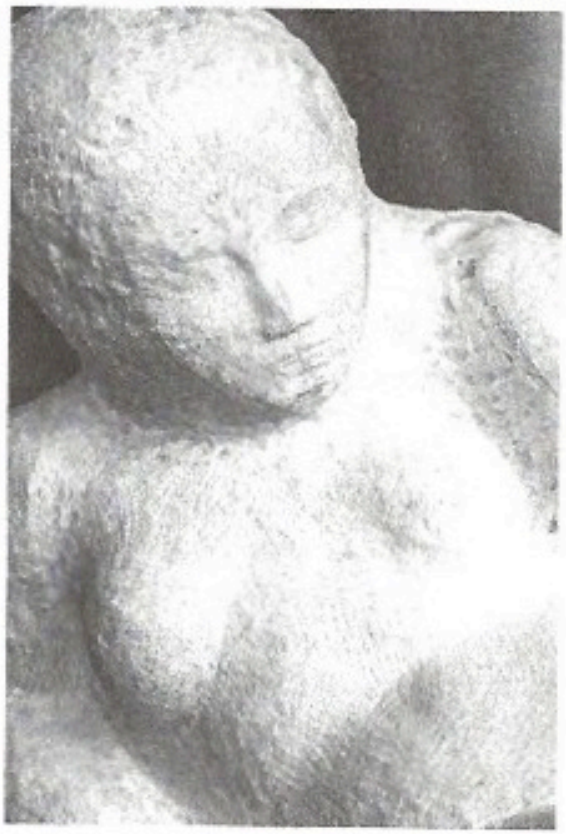


Figure 10b

– Le « ciseau » de sculpteur est tout simplement un petit tranchant sans dents qui ne permet pas d'enlever grand-chose. Quand on lui met des dents, cela devient une « gradine », avec plus ou moins de dents, plus ou moins grosses. C'est l'outil privilégié pour façonner des surfaces. Quand vous voyez sur une pierre des stries plus ou moins serrées, c'est que vous avez affaire à une gradine.

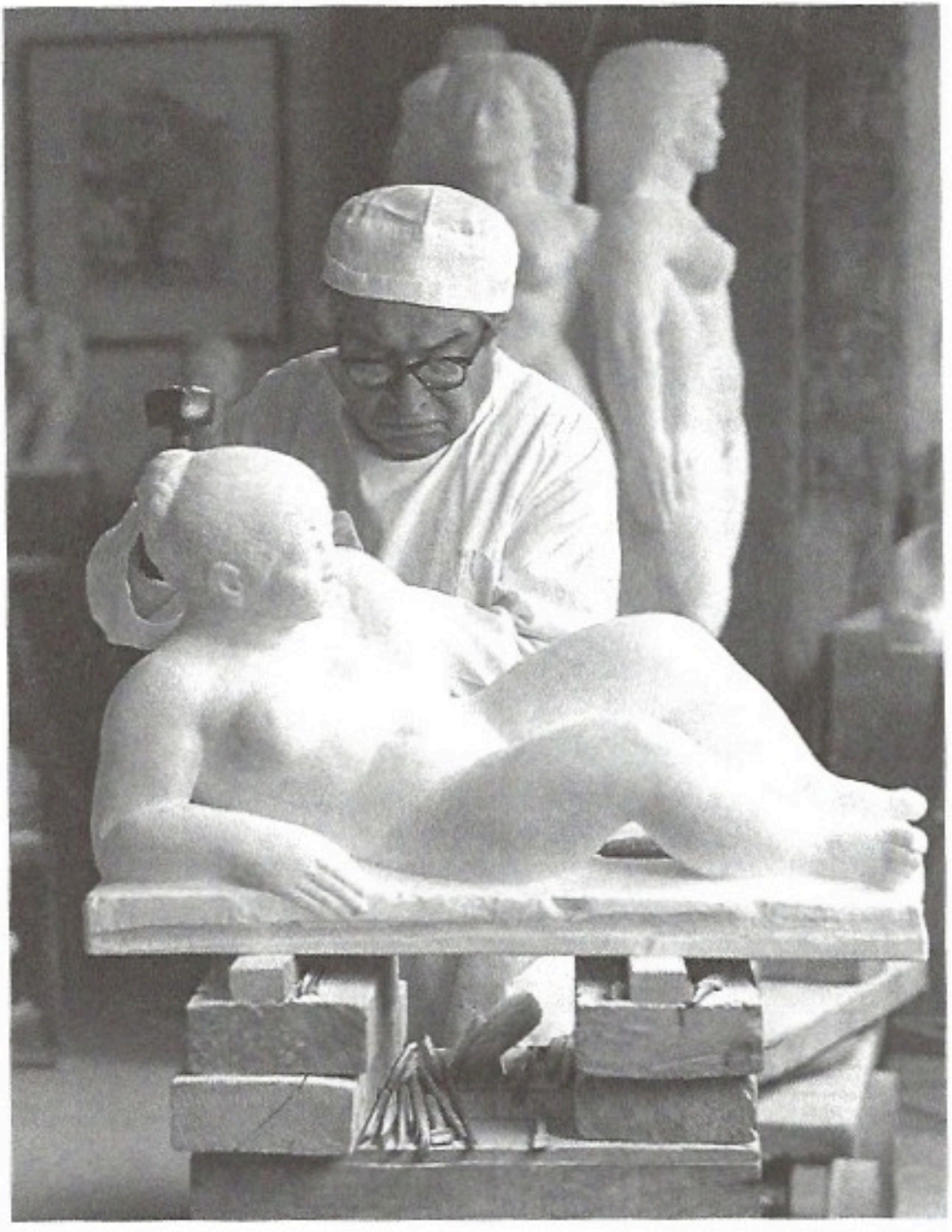


Figure 10c

J'ai appris mon métier pendant 8 ans, c'est-à-dire que pendant 8 ans j'étais sous les ordres d'un patron. Hors de question de sculpter pour soi avant de savoir forger les outils, les tremper et savoir les utiliser honorablement, c'est-à-dire apprendre à dessiner et enfin apprendre à penser dans l'espace. Voici la clé absolue : voir les formes vraiment en épaisseur. Et il y a une remarque que faisait très souvent mon père, parce que ça le troublait lui-même :

> « Quand tu travailles par exemple le ventre, et que tu sens que le dos n'est pas à sa place, on ne sait pas pourquoi, mais on a la perception des épaisseurs, ça vient avec les années. C'est la raison pour laquelle les statues, notamment celles des galeries des rois, et toutes les sculptures qui ne sont pas les statues colonnes de l'époque romane, mais qui sont des rondes bosses taillées au sol puis ensuite seulement mises en place, n'ont jamais été faites pour être vues de dos... mais le dos est fait. »

Vous remarquez aussi que mon père change de point de vue. Un moment donné, il est au-dessus, puis dessous, un moment donné il va basculer le bloc, il faut travailler absolument dans tous les sens. Ce qui explique que Michel-Ange a fait exprès de ne pas finir ses *Esclaves*, parce que quand vous terminez quasiment une jambe alors qu'elle est encore prisonnière de sa gangue derrière, c'est que vous l'avez fait exprès ! Sinon, le sculpteur est toujours obligé de tout mener de front, simultanément car à tout moment il doit pouvoir déplacer les choses. Ce n'est qu'à la fin, quand on est vraiment sûr de tout que l'on peut synthétiser les plans et achever. Il y a donc une grosse différence entre le modèle de départ et le marbre en cours. Ce n'est pas la même pose, ni le même mouvement mais il y a quand même toujours cette référence anatomique et la logique interne qui en découle. Le jeu, consiste à rendre lisible assez tôt, même si on sait qu'on va beaucoup enlever de matière, ce vers quoi on tend. Le visage commence à ressembler à un visage, mais comme il n'est pas à sa place, dans les jours qui viennent, René va démolir à peu près tout ce qu'il vient de faire. La pré-mise en place sert à la perception de ce qui va être fait après. Évidemment, pour les figures du Pecq il n'était pas question de les travailler en les basculant dans tous les sens. Ici la sculpture achevée restera beaucoup plus massive que les figures du Pecq, n'étant pas pensée pour être vue de la même façon ni selon les mêmes contraintes.

Au soleil

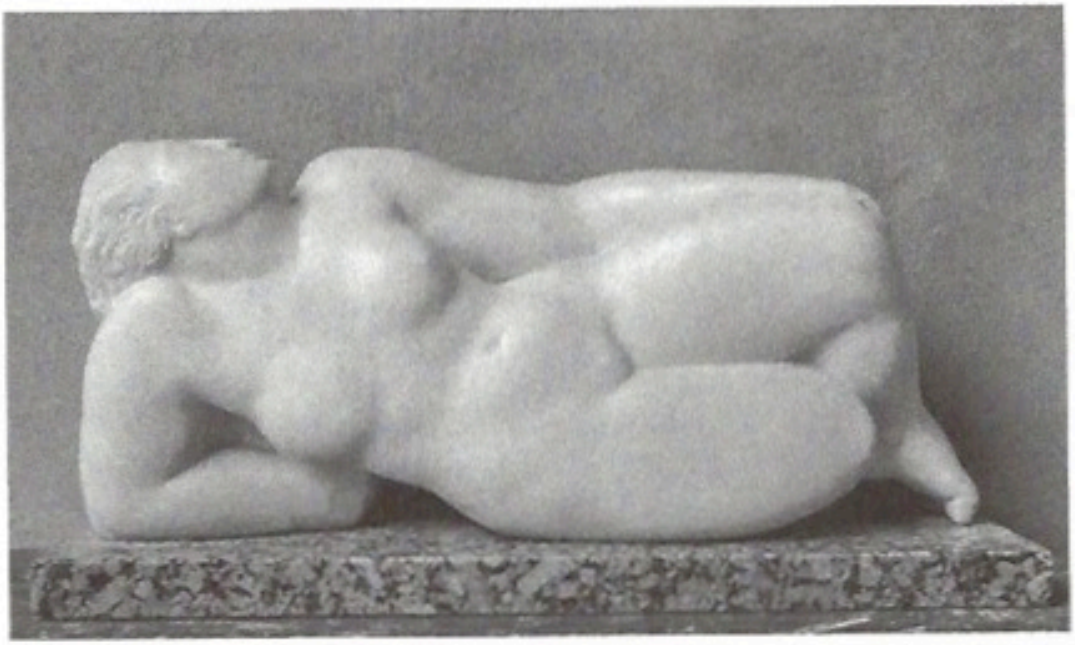


Figure 11 : Au Soleil

Au Soleil est un marbre des années 50 que mon père a repris plusieurs années après. Il disait toujours « la sculpture, ce n'est jamais fini ». J'avoue qu'il m'arrive parfois qu'une chose que je pense être terminée, 10 ans après, je reprends les outils pour en modifier des enchaînements.

Harmonie

Harmonie est très intéressante, parce qu'il faut l'imaginer à l'envers. Quand j'étais tout gosse, quelques vieux blocs de marbre traînaient dans les coins dont un morceau d'antique, coupé en haut et en bas il y avait un fessier et un début de cuisse. Du Paros, alors que le marbre de Paros est épuisé depuis presque deux siècles. À ma connaissance, les dernières œuvres réalisées dans ce marbre sont les allégories des Victoires du tombeau de Napoléon, de Pradier. C'est le plus beau marbre du monde, il est parfaitement homogène, il a une cristallisation assez fine et il prend des patines fabuleuses. (Mais pas les figures de Pradier, parce qu'elles ne prennent pas le soleil). Ce côté un peu charnu et doré est le propre du Paros. Alors quand un marbrier peut mettre la main sur une chute, il la garde pour les sculpteurs. Et quand le sculpteur la découvre, il la garde aussi jusqu'à ce qu'il sache ce qu'il va faire dedans.



Figure 12 : Harmonie

Le Pont

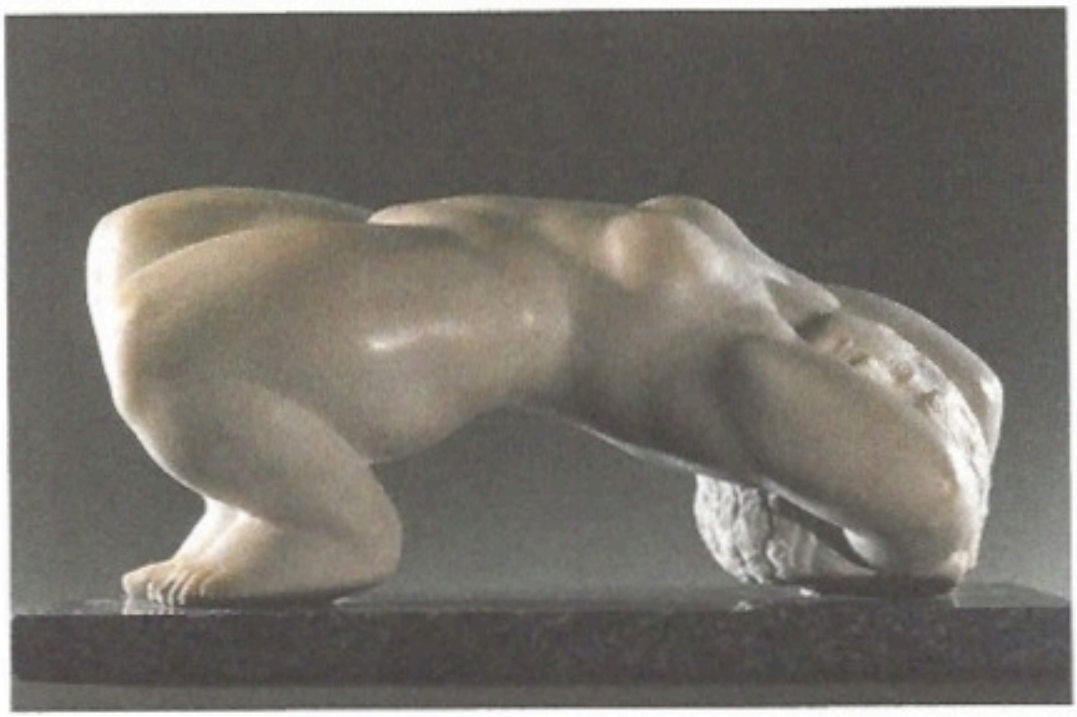


Figure 13 : Le Pont

Le Pont est lui aussi réalisé dans un morceau de Paros. René n'avait pas assez de matière pour faire les orteils, les orteils droits ont été rajoutés. Ce qui est vraiment caractéristique de l'œuvre de mon père, en plus de la puissance de la composition et du sens de l'équilibre des formes, c'est ce modelé extrêmement savant. Dès qu'il y a une petite transition, toutes les accroches sont très savamment placées et à chaque fois, elles vous donnent des nuances de gris différents, à condition de les révéler par des lumières caressantes. Voilà pourquoi on peut passer une journée sur une seule photo.

La grande sirène

C'est avec *la Grande Sirène* que j'ai commencé la sculpture dans un bloc de Naxos. On en trouve encore, venu de cette île des Cyclades voisine de Paros ; la différence, c'est que les cristaux du marbre sont beaucoup plus gros ; il est aussi plus blanc. Son exploitation fut abandonnée par les Grecs dès la période archaïque parce qu'il est très fragile et a tendance à éclater : certains cristaux sont gros comme l'ongle du pouce, et le liant qui les soude n'est

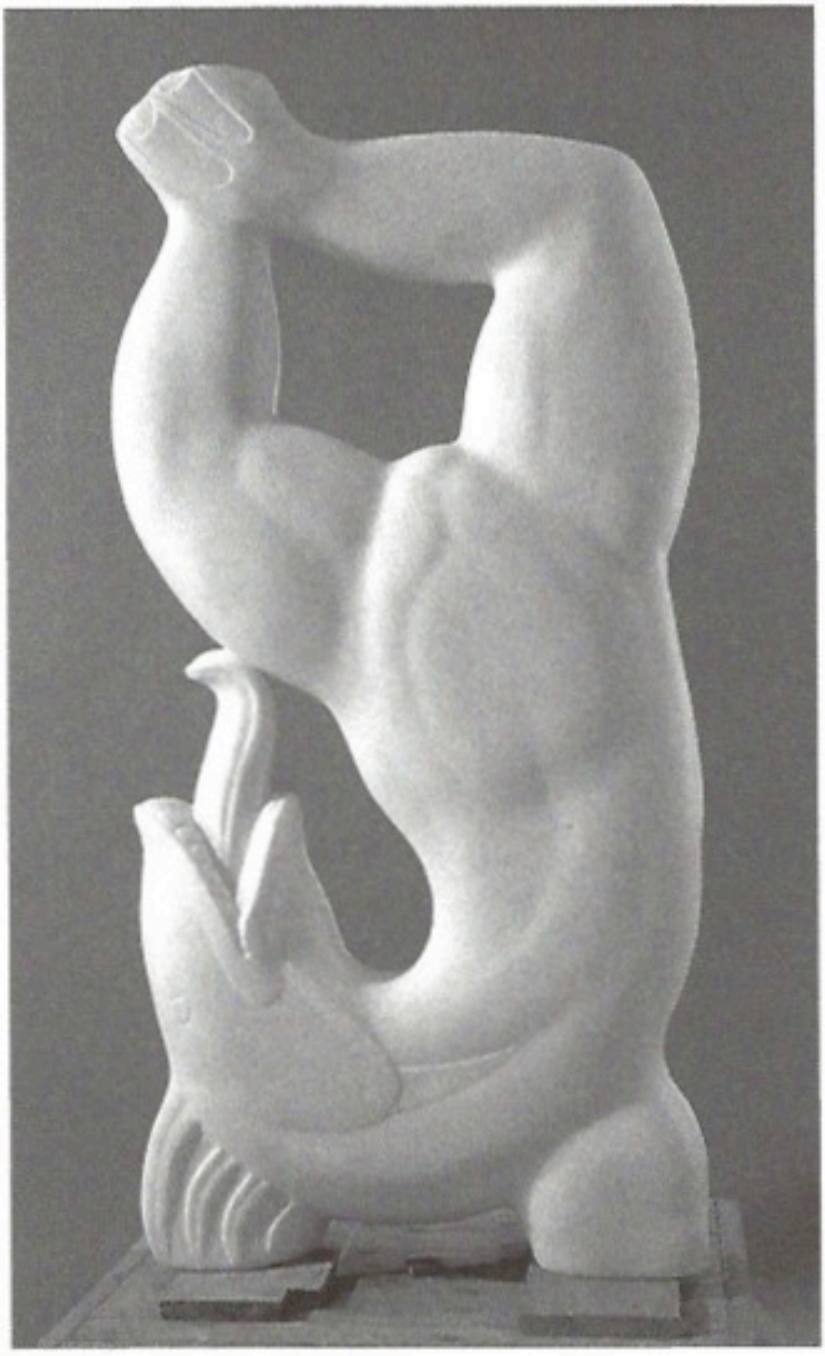


Figure 14 : La Grande Sirène

pas très solide. Il faut très tôt non pas le tailler mais l'user avec des abrasifs. René m'a confié un dessin assez sommaire, et puis le bloc de 1,8 m de haut sur 20 cm. « Débrouille-toi. » Bien sûr, j'ai travaillé sous sa dictée, c'est comme ça qu'on apprenait de métier. Vous avez le patron à côté qui indique ce qu'il faut faire, puis évidemment c'est lui qui le termine.

La vague

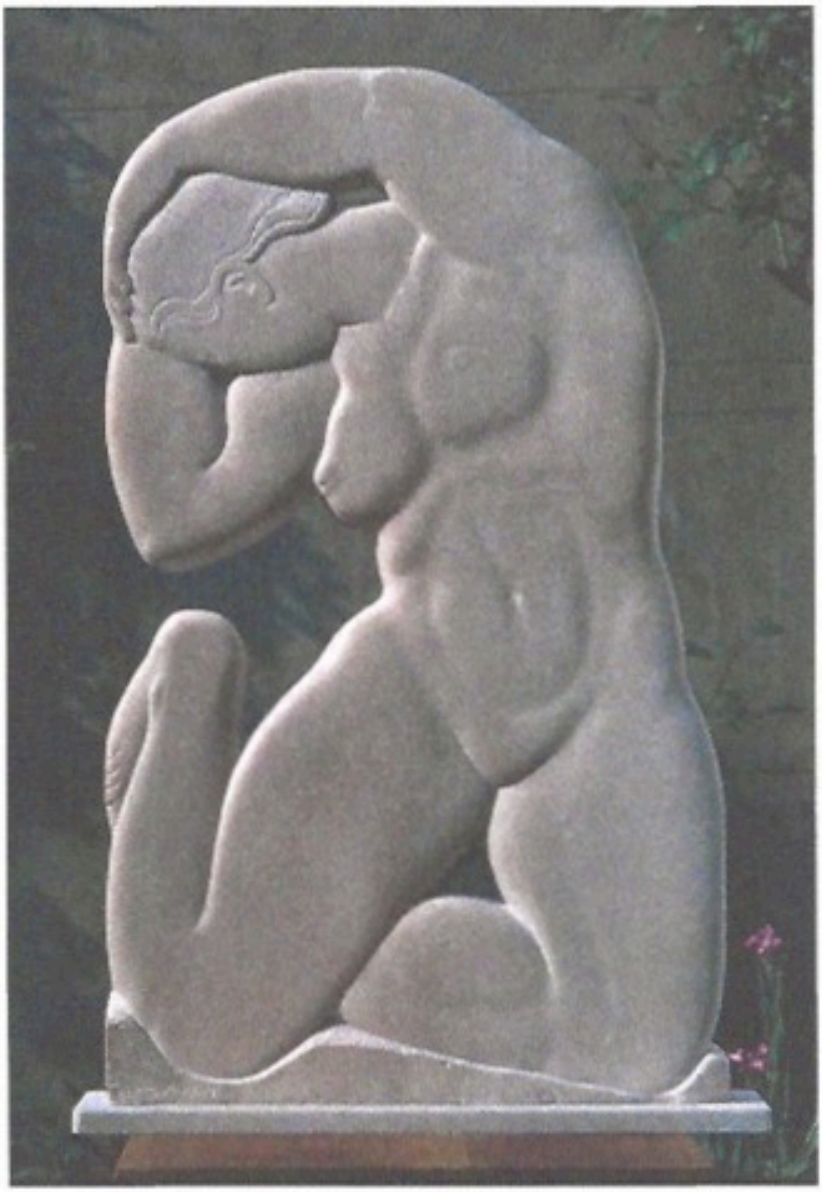


Figure 15 : La Vague

La vague est un autre marbre magnifique que mon père a eu la chance de pouvoir se procurer entre 1926 et 1927 quand il est arrivé à la villa Médicis. Le rose de Milan qui est le marbre de la cathédrale, est réservé à la réfection du Dôme, alors on n'y touche pas. Mais il y a eu deux années au cours desquelles les artistes ont pu en acheter car ce marbre est tellement solide qu'on n'a pas eu besoin de faire de réparation à la cathédrale. En 27, c'était fini, les carrières ont été refermées. On ne peut plus se procurer ce marbre-là, particulièrement beau avec des morceaux de pyrite de

fer à l'intérieur. Quand l'outil arrive dessus, métal contre métal, ça fait des étincelles. Le premier marbre taillé par mon père dans ce matériau est un petit torse, *Élan*, de 40 cm à peu près, que j'ai donné au musée Thomas Henri de Cherbourg. Pour *La Vague* il faut vraiment imaginer le bas-relief le plus plat possible. C'est-à-dire que le bloc doit faire 4 cm d'épaisseur, mais le modelé joue sur 5 ou 6 millimètres, c'est tout. Donc, c'est vraiment du dessin transcrit en trois dimensions avec le moins de retrait de matière possible.

Les trois Figures



Figure 16 : Les trois Figures

Mon père considérait *Les trois Figures* comme son dernier chef d'œuvre. C'est un groupe de trois femmes, ou trois grâces évidemment, mais lui les nommait *Les trois Figures*. Le défi qu'il s'était jeté était de les harmoniser entre elles sans le truchement d'un drapé. Bien sûr, on ne peut pas, pour des raisons de solidité, évider l'espace libre entre les jambes. Mais mis à part la nécessité de garder une masse centrale, pour tout le reste ce ne sont que des courbes qui s'harmonisent entre elles. Il a mis quatre ans à en venir à bout, parce que c'est toujours ce marbre de Naxos qu'il faut user dans le dernier centimètre. J'ignore encore la destination de ce groupe qui devrait figurer dans un musée. Mais cela suppose que beaucoup de gens sachent encore voir la sculpture et la signification profonde de l'univers des formes cachées derrière l'apparence trompeuse du sujet. Ce n'est pas gagné.

Pour en savoir plus : *reneletourneur.com* et *jeanletourneur.com*

Les Amis
DU VIEUX SAINT-GERMAIN

Lors de la création de la Société des Amis du Vieux Saint-Germain en 1923, le président fondateur, Louis Forest, déclarait :

"Le passé a lui aussi besoin d'un culte, sinon le passé est vite, dans les mémoires, trépassé ou trop passé. Or, il n'y a pas d'exemple en Histoire d'un peuple qui ait avancé ou prospéré lorsqu'il n'a pas eu, avec vision claire de son avenir, le souci correspondant de respecter sévèrement son passé."

L'association participe à la sauvegarde et à l'illustration du patrimoine de Saint-Germain-en-Laye.

Elle est membre de l'Association nationale pour la protection des villes d'Art, de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques des Yvelines et de la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France.

Les Amis du Vieux Saint-Germain

Vente : Maison des Associations, 3 rue de la République
78100 Saint-Germain-en-Laye
Tél : 01 39 73 73 73 - Site web : www.amisvieuxsaintgermain.org

ISBN : 979-10-92746-13-7 – EAN : 9791092746137