

M. Poletti - A. Richarme

SCULPTURES 1830-1930

« Quelques œuvres ... »

*Cadre de Huit Médaillons,
Premier projet pour l'Opéra, Ugolin, etc ...*

Univers du Bronze

27-29 Rue de Penthièvre

75008 PARIS

+33 1 42 56 50 30

www.universdubronze.com

SCULPTURES 1830-1930

Autour de ces « Quelques œuvres », il nous a semblé intéressant de montrer ces modèles rares, d'Auguste Préault d'abord, sculpteur confidentiel s'il en est, avec ce bas-relief hugolien de portraits monumentaux, *Cadre de huit médaillons*, le plus impressionnant que nous connaissons au XIX^e siècle, déjà par ses dimensions.

Pour Carpeaux, nous avons été conquis par la découverte du *Premier projet pour la façade de l'Opéra* dans lequel l'artiste a bien suivi d'abord le cahier des charges de l'architecte « un groupe à deux figures et un génie inspirateur ». À l'origine, parmi les quatre groupes en façade, Carpeaux était prévu pour « le Drame lyrique et la Comédie légère » qui est le sujet de notre terre cuite ; et de fait, dans un jeu de chaises musicales entre sculpteurs, c'est « la Danse bacchique et la Danse amoureuse » qui lui échoie. Mais, il n'a pu faire le chef-d'œuvre que l'on connaît qu'en ne respectant pas, et ce par deux fois, le cahier des charges de l'architecte, que ses collègues ont tous scrupuleusement suivi, produisant des poncifs académiques disparaissant dans la façade. Jean-Baptiste ne traite d'abord que la « Danse amoureuse » et adjoint ensuite à son génie inspirateur quelques huit personnages qui débordent sur le monument produisant le groupe que l'on connaît : *La Danse*.

Lors de la publication du catalogue raisonné de l'œuvre édité de Carpeaux, nous n'avions pas conscience de la rareté de l'*Ugolin*, dont il existe un chef-modèle, ce qui induit pourtant l'idée d'abondance, et nous sommes heureux de présenter cette épreuve de l'atelier Carpeaux avec le cachet à l'aigle impériale. Elle accompagne ainsi le plâtre original de *Paul et Virginie* et le seul plâtre que nous connaissons du *J.-L. Gérôme*, doublement dédicataire, dédié par Carpeaux à Gérôme et par Gérôme à l'un de ses amis.

Enfin autour d'un exceptionnel ensemble de sculptures de Laurens et d'œuvres de Pompon, cette première version de *Thésée combattant le Minotaure* nous renvoie au Romantisme, dont Préault et Barye furent les principaux refusés aux Salons, à partir de 1834 et encore en 1843.

M. Poletti - A. Richarme

THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE (1843)

Première version, refusée au Salon de 1843.

Bronze à patine brun clair richement nuancé.

Haut : 45,2 cm, Long : 25,8 cm, Prof : 16,5 cm

Épreuve ancienne signée «Barye», atelier Barye, «belle épreuve» - rarissime.

Circa 1860



Il fallait vraiment que Barye ait beaucoup d'ennemis dans le jury du Salon pour que cette première version de *Thésée combattant le Minotaure* soit refusée en 1843, ainsi que les études de taureaux qui s'y rapportent.

Nous sommes ici pourtant dans le plus parfait exemple d'un thème choisi dans l'Antiquité, l'histoire ou les Saintes Écritures, types des sujets privilégiés par les académiques. En fait, les sculpteurs romantiques sont refusés au Salon surtout dès 1834, en raison du grand succès que rencontre ce courant et des commandes qui s'ensuivent. Dans le cas de Barye, Louis-Philippe acquiert le *Lion au serpent* auquel il adjoindra le *Lion assis des Tuileries*, et le Duc d'Orléans lui commande son impressionnant Surtout de table avec ses cinq chasses sculptées par l'artiste.

Barye était très fier de son groupe mythologique, puisque dans sa lettre de candidature à l'Académie des Beaux-Arts, *Thésée combattant le Minotaure* est, dans la « collection des bronzes de Barye » un des deux modèles qu'il met en exergue avec *Thésée combattant le centaure Biénor*.

Et de fait, bien que ce sujet ait été abondamment traité par ses confrères, c'est sans conteste la version de Barye qui est devenue iconique.

Peut-être est-ce en raison de sa grande qualité à savoir rendre crédible la difficile représentation artistique du couple mythologique « monstre-être humain ». Ici, dans une composition en X, l'intelligence du jeu de jambes occulte la monstruosité du Minotaure et renvoie l'attention vers la partie haute de la sculpture, où se concentre l'intensité de l'action, avec le glaive et le face à face du monstre et du héros.

Il s'agit de la première version, sur une terrasse parallélépipédique, avec nudités non masquées. Dans la seconde version, qui date peut être de la fin des années 1860, la terrasse s'est enrichie d'un profil et les nudités ont été atténuées sous la pression de la bourgeoisie catholique de l'époque.

Nous pensons aujourd'hui que Barye a exploité les deux versions en concomitance, et ceci sans réel succès, en raison du peu d'épreuves produites en comparaison avec son second groupe mythologique, *Thésée combattant le centaure Biénor*.

C'est F. Barbedienne qui a véritablement popularisé le modèle, surtout au tournant du siècle, et uniquement dans la seconde version dont il a aussi proposé un agrandissement.





ANTOINE-LOUIS BARYE (1795-1875)

ÉTUDE DE TERRAIN

Bronze à patine brun richement soutenu.

Haut : 1,8 cm, Long : 17,8 cm, Prof : 12,8 cm

Pièce unique signée «Barye».

Circa 1857-1875

Cette *Étude de terrain*, absente de toute documentation, est une découverte pour nous.

On y voit en surface, venant de l'estampe, un système de « batonnage » parallèle, en groupe de trois, quatre, cinq, sept bâtons. Cette calligraphie va du fin au plus épais et les différentes sortes, épais ou délicat, court ou long, coexistent sur toute la surface. Jouant avec le modelé, le système réserve aussi des zones de calme, des espaces d'absence, évitant la monotonie de la ciselure souvent «autoroutière» du bronze décoratif et de l'orfèvrerie.

Ce système lui est personnel et il est le signe de l'importance que le sculpteur attachait à la ciselure dans sa création : nous avons conscience déjà, par ses carnets d'adresses riches en noms de ciseleurs, et par les sommes importantes allouées à cette intervention dans ses livres de compte, de l'attention qu'il portait à ce travail à froid du métal pour animer sa surface et enrichir les volumes. Nous ne connaissons pas d'autres sculpteurs de son temps aussi attentifs à ces subtilités : ni Carpeaux, ni Rodin, ni Carrier Belleuse, ni Dalou n'ont développés un système aussi personnel et précis.

Notre impression est que Barye pourrait avoir réalisé ce bronze vers 1857 comme un «modèle-ciselure» à destination de ses praticiens, au moment où il récupère ses éditions d'Émile Martin pour continuer les tirages lui-même jusqu'à sa mort. C'est effectivement durant cette période que seront produites les plus belles épreuves de sa carrière, ciselures et patines. C'est ensuite à la fin de cette période, au début des années 1870, qu'il se plaindra de la difficulté de trouver de bons fondeurs, ce qui aurait pu rendre encore plus nécessaire un travail de ciselure plus fourni.





BARVE

ANTOINE-LOUIS BARYE (1795-1875)

OURS FUYANT DES CHIENS (1835-1870)

Bronze à patine brun vert richement nuancé

Haut : 30,8 cm, Long : 43,6 cm, Prof : 20,8 cm

Épreuve ancienne signée «Barye», atelier Barye - belle épreuve.

Circa 1870-1875



Chasse à l'ours

L' *Ours fuyant des chiens* est une édition fractionnée de la *Chasse à l'ours* du Surtout de table du Duc d'Orléans, une des deux chasses à composition circulaire de cet ensemble¹

Dans l'adaptation, Barye passe d'un rythme circulaire, qui accentue le chaos de la scène, à une composition linéaire avec axe privilégié d'observation qui la rend plus lisible. Par ailleurs, le fractionnement allège et adoucit le sujet avec une échappée possible de la proie. Dans un deuxième modèle édité à partir de cette chasse, l' *Ours terrassé par des chiens de grande race*, la composition reste circulaire, la lecture devient plus difficile, et l'issue du combat fatale pour l'ours.

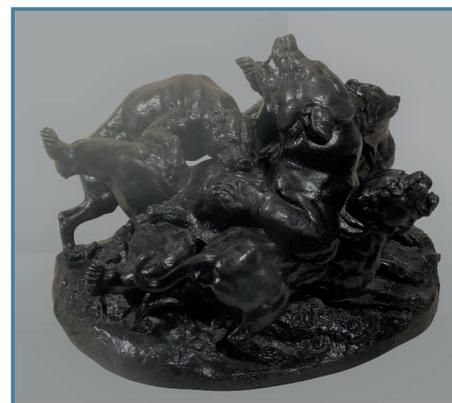
L'adaptation se situe à la fin des années 1860 ; notre groupe a rencontré un succès éditorial certain du vivant de l'artiste alors qu'il n'existe que quelques épreuves en fonte d'époque du second. Deux autres sujets seront issus de cette chasse, un *Cavalier en costume Renaissance*², dont nous ne connaissons qu'une épreuve, et le *Paysan du Moyen-Âge*, qui fait partie de la scène, dont l'édition est confidentielle, surtout en fonte d'époque.



Cavalier en costume Renaissance



Paysan du Moyen-Âge.



Ours terrassé par des chiens de grande race.

¹ Le Surtout de table du Duc d'Orléans, dessiné par l'ornemaniste Claude Chenavard (1787-1838), est un ensemble foisonnant avec, en point d'orgue, cinq grands groupes de Barye dont la *Chasse au tigre* qui culminait au centre de la table à presque 2,50 m de hauteur. Avec à sa base quatre sous-groupes de Barye aussi, elle est flanquée de la *Chasse au lion* et de la *Chasse au taureau sauvage*. Aux deux extrémités, dans l'arrondi des bouts de table, sur des kiosques circulaires, la *Chasse à l'ours* et la *Chasse à l'élan* terminaient l'ensemble. C'est le plus grand surtout sculpté du XIX^e siècle et le plus important de l'Histoire du Romantisme ; il est aussi probablement celui qui a le moins servi, deux fois seulement entre 1839, date de sa livraison aux Tuileries, et 1842, en raison de la mort accidentelle de l'héritier du Trône. Il a été démantelé à la vente de la Duchesse d'Orléans en 1853 et patiemment reconstitué dans une collection américaine à la fin du XIX^e siècle. Il est aujourd'hui conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore.

² Le bronze « inédit » de la vente après décès de Barye, aujourd'hui dans les collections du musée du Louvre, a été acquis à cette vente par Hector Brame qui ne l'a pas édité.



L'ENGAGEMENT, EXPÉDITION D'ÉGYPTE 1798 (1834)

Salon de 1834 (plâtre, n°2068, médaille de deuxième classe)

Bronze à patine noir richement nuancé

Haut : 65 cm, Long : 60,2 cm, Prof : 37,2 cm

Épreuve ancienne, probablement seconde édition de l'artiste réalisée entre 1841 et 1844, beau tirage - rarissime.

Circa 1841-1844

Élève de Bosio à l'École des Beaux-Arts, Gechter étudia également à l'atelier de Gros. Mort en 1844, il fit donc toute sa carrière durant la période romantique, dont il est un des plus typiques représentants. Particulièrement intéressé par le mouvement des chevaux, qu'il put observer dans les toiles de Gros, il en restitua avec vigueur, toute la force, l'énergie, la souplesse, dans des groupes historiques qui furent un succès.

Il débute au Salon de 1824 avec trois groupes de ce type qui le font tout de suite remarquer. Au Salon de 1833, il présente l'œuvre qui va particulièrement lancer sa carrière et connaîtra un grand succès commercial : *Combat de Charles Martel et d'Abderame, Roi des sarrasins*, qui sera commandée en bronze pour la somme de 3 000 Frs. À partir de cette date, il va réaliser des groupes en bronze, d'inspiration historique, qui lui vaudront un énorme succès, aussi bien en France qu'à l'étranger, en particulier en Grande Bretagne où ces sujets souvent moyen-âgeux sont très appréciés.

En 1834, il présente au Salon, un groupe intitulé *l'Engagement. Expédition d'Égypte 1798*, groupe en plâtre, hommage aux soldats de la Révolution qui s'illustrèrent en Égypte, qui lui vaudra d'obtenir une médaille de 2^e classe et peut être aussi la commande de bas-reliefs de la bataille d'Austerlitz, qui lui permettra de travailler à la décoration de l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Par la suite, il recevra régulièrement des commandes de l'État comme le *Rhône* et le *Rhin* pour l'une des fontaines de la place de la Concorde (1839) ; *Saint Jean Chrysostome* pour l'église de la Madeleine (1840) ou la fontaine de l'Égyptienne, rue de Sèvres à Paris. Il produira un certain nombre de petits modèles représentant presque toujours des scènes mêlant des cavaliers, comme la *Mort de Tancrede* (1837), *Jeanne d'Arc* (1838) qu'il éditera et fondera lui-même à partir de 1841. Il meurt en 1844, probablement de la tuberculose.

LE MODÈLE

L'Engagement, expédition d'Égypte 1798 représente une scène de la bataille d'Aboukir qui eut lieu le 25 juillet 1799, tout près d'Alexandrie et opposa l'armée de la République, commandée par Bonaparte, à celle des mamelouks de Mustapha Pacha. La scène que choisit de représenter Gechter oppose un mamelouk à un hussard.

Elle résume à elle-seule l'issue de la bataille puisque, bien qu'en nombre inférieur, les hussards vont écraser les mamelouks. La scène montre bien la furie du combat, où hommes et chevaux s'entremêlent jusqu'à l'issue finale. Cette bataille, riche en couleurs, inspirera de nombreux peintres et en particulier le Baron Gros qui avait été le premier à l'illustrer en 1806 et dont Gechter s'est peut-être inspiré. Le retour des cendres de l'Empereur en 1840 avait remis à la mode les sujets liés à l'épopée napoléonienne.



Baron Gros, La Bataille d'Aboukir, 1806, Château de Versailles.



Pourtant, la pièce, typiquement romantique, ne semble pas avoir remporté un immense succès, puisqu'elle n'est pas commandée par le ministère et ne semble pas avoir connu un succès d'édition au vue du très petit nombre d'exemplaires apparus sur le marché : un de la même taille que le nôtre et deux réductions, sans doute destinées à des horloges.

Exposée en plâtre au Salon de 1834 (n°2068), l'œuvre réapparaît en 1839, en bronze à l'Exposition des Produits de l'Industrie, dans la section des bronzes d'ornementation de la Maison De Braux. Il est alors proposé en deux dimensions.

Notre groupe, qui ne présente pas de marque de fondeur, appartient certainement à la seconde édition, réalisée et fondue par l'artiste lui-même entre 1841-1844.





James PRADIER (1790-1852)

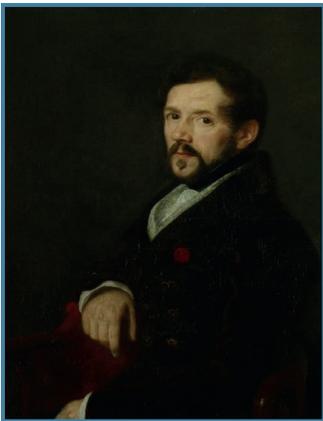
FEMME ASSISE PAR TERRE, PENSIVE ou «La Rêverie»

Bronze à patine brun sombre richement nuancé

Haut : 23,6 cm, Long : 18,5 cm, Prof : 17,8 cm

Épreuve ancienne signé «J.Pradier», édition de «Susse Edts»
(marque cursive) - rarissime.

Circa 1850



Issus du milieu genevois, Jean-Jacques Pradier et son frère, Charles-Simon, débute leur carrière en abordant l'art de la gravure dans le cadre horloger, lors d'un apprentissage chez Détalla. Mais les deux frères développent des prédispositions artistiques qui les amènent à fréquenter l'École de Dessin.

Le départ à Paris, d'abord de l'aîné, puis de Jean-Jacques, en 1808, marque un tournant dans leur carrière car ils découvrent l'effervescence des ateliers et des chantiers parisiens du Premier Empire, notamment à travers la figure de François Frédéric Lemot. Celui-ci est entre autres l'un des représentants de la mouvance néo-classique alors en vogue. Jean-Jacques s'inscrit sous un nom anglophone, James, à l'École des Beaux-Arts en 1811. Il faudra attendre 1813 pour qu'il remporte le Prix de Rome, avec *Philoctète dans l'île de Lemnos*, qui lui permettra de rester quatre années dans la Ville Éternelle.

Sa connaissance de l'esthétique et de la culture antique s'enrichit alors pour former le terreau de sa propre manière, qui s'affirme dans le prolongement de la tradition néo-classique de la fin du XVIII^e siècle. À la suite d'un Falconet ou d'un Pigalle, il exalte le travail du marbre blanc avec des surfaces lisses qui subliment ses nus féminins ou héroïques, comme son *Fils de Niobé*, proposé au Salon de 1822 ou encore sa *Psyché*, en 1824. Cependant, il s'intéresse aussi à la représentation de ses contemporains, à travers de nombreux portraits et obtient plusieurs commandes publiques, comme les allégories des villes de *Lille* et *Strasbourg* pour la Place de la Concorde en 1836 ou encore sa collaboration à la *Fontaine Molière* en 1841. Son goût néo-classique lui vaut aussi d'être apprécié par la Maison du Roi, qui lui achète son monumental *Prométhée* en 1828 et l'installe dans les jardins des Tuileries. Il formera dans son atelier quelques-uns des principaux continuateurs de cette tradition au XIX^e siècle, comme Etex, Guillaume ou encore Simart.

L'artiste, qui fut l'amant de Juliette Drouet dans sa jeunesse, mourra seul en 1852, après avoir été consacré d'une médaille pour sa *Phryné* lors de l'Exposition Universelle de 1851.

Il excelle également dans les formats plus modestes et intimistes, avec une collection de modèles féminins, mettant en avant le corps de la femme. Parmi ses baigneuses ou ses odalisques, bon nombre feront l'objet d'éditions, notamment par Susse à partir de 1841. L'artiste accorde aussi une grande attention aux bijoux et drapés collants aux plis secs, qui doivent magnifier l'élégance de la figure.

Le modèle de la *Femme assise nue* est proche de la *Lesbie* dans sa composition. Dépourvue de bijoux, c'est l'attitude de la figure qui frappe et pourrait correspondre à la *Rêverie*, proposée par Susse vers 1860.





J. PRADIER

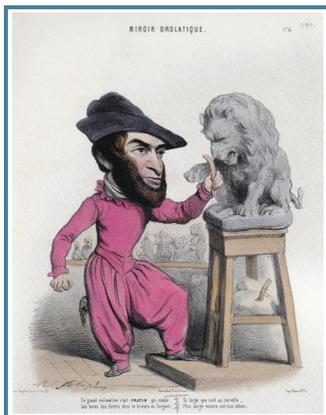
Christophe FRATIN (1801-1864)

TIGRE ET SERPENT

Haut : 12,2 cm, Long : 17,5 cm, Prof : 9,8 cm

Quatre modèles repris dans les ventes Fratin entre 1850 et 1864 (*Tigre dévorant un serpent*, *Tigre et serpent*, *Tigre et serpent* (esquisse), *Tigre combattant un Boa* (n°17 de la vente Fratin, 10 Mai de 1862 [rachat Fratin, 56 F], pièce unique non éditée)

Circa 1850-1864



Précurseur de l'art animalier au XIX^e siècle, C. Fratin connaîtra le succès de 1830 à 1845. Sa réussite le conduit à emprunter des sommes importantes, pour investir dans la réalisation très coûteuse de chefs modèles en bronze pour éditer lui-même ses oeuvres. Ses absences au Salon, où il est refusé en 1836, 1837 et 1840, et la crise économique, qui sévit à partir de 1845, pour aboutir à la Révolution de 1848, le conduisent progressivement à la faillite.

C'est en 1849 que, pour la première fois, le sculpteur procède à la vente de terres cuites originales avec droits de reproduction : 103 sont dispersées en vente publique en juillet 1849. Ses chefs modèles en bronze sont ensuite proposés avec droits de reproduction lors de deux ventes publiques en octobre 1851 et février 1852.

L'artiste ne dispose plus d'aucune source de revenus et malgré deux commandes importantes de l'État et de sa ville natale, sa situation financière n'arrêtera pas de se dégrader. La plupart des éditeurs qui travaillent avec lui vont acheter ses modèles afin de les reproduire.

Le 13 mars 1856, M^{me} Fratin qui est gérante de la société ne peut plus faire face à ses créances. Elle est mise en faillite et ses biens sont saisis; les scellés apposés sur la porte de l'atelier et de leur appartement. Elle-même est incarcérée dans une maison d'arrêt. Une vente de 98 terres cuites réalisée le 3 mai de la même année n'avait pas réussi à sauver la situation.

Désormais Fratin et son épouse vont connaître une grande misère jusqu'au décès de l'artiste le 16 août 1864. Afin de survivre, l'artiste se voit contraint de réaliser chaque année une vente de terres cuites, avec droits de reproduction. Il y en aura 6 en tout au cours desquelles seront dispersées plus de 600 modèles.

Les sculptures en terre, toutes originales, avaient pour intérêt d'être peu coûteuses pour l'artiste. Ces pièces, qui ne se souciaient pas du réalisme, sont très appréciées des collectionneurs, des marchands et des éditeurs, qui se les partagent lors de ces ventes annuelles.

Les terres que nous présentons ici appartiennent à ces séries ; ainsi, le *Tigre et serpent* pourrait être le n°51 de la vente du 19 mai 1853 .



LÉVRIER RAPPORTANT UN LAPIN

Terre cuite originale, estampillée «Fratin»

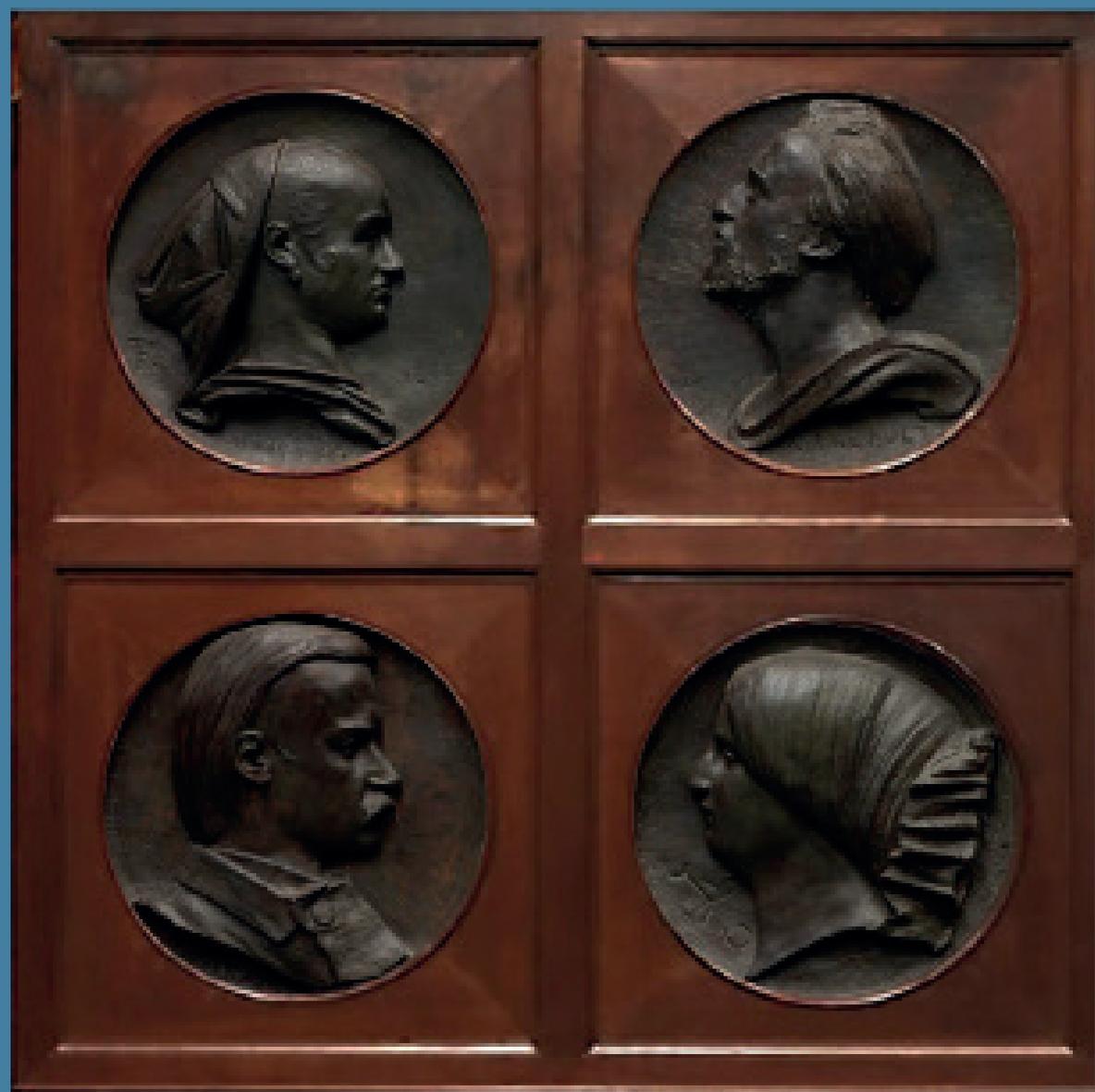
Haut : 8,6 cm, Long : 13,2 cm, Prof : 5,4 cm

Pièce unique signée «Fratin» dans la terre, oeuvre apparemment inédite en autre matériau.

Circa 1850-1864



TRATIN





CADRE DE HUIT MÉDAILLONS (1856-1863)

Rachel ; Xavier Sigalon ; Henriette Smithson ; Jules-Robert Auguste ; Paul Meurice ; Palmyre Meurice ; Louise Astoud-Trolley ; Adèle Hugo

Plâtre patiné brun vert, façon bronze

Haut : 142,2cm, Long : 278,8 cm, Prof : 9 cm

Ensemble de Huit médaillons de dimensions colossales, dans leur cadre d'origine, celui conçu par l'artiste pour l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1863

Circa 1856-1863



Ce relief colossal, *Cadre de huit médaillons*, est d'une totale originalité par ses dimensions et par son esprit, car nous n'en connaissons pas d'autre de comparable¹ dans l'Histoire de la Sculpture. Cet ensemble qu'on imagine parfaitement en « monumental d'extérieur », le long d'un mur sans fin, peut être vu comme la version calme, l'équivalent intimiste de la *Tuerie*² du Salon de 1834 ; ce dernier est lui un concentré de violence, avec ses sept têtes d'expression.

Les Reliefs - Préault a pendant toute sa carrière un grand respect pour David d'Angers, chez qui il s'est en partie formé, avant que ce dernier ne devienne son soutien et son protecteur. Ceci peut expliquer l'importante collection de médaillons réalisée dans les dimensions de ceux de David. Les portraits de Préault, au nombre d'une soixantaine³, sont haut en couleur et avec des modelés profonds. Le musée de Lille en conserve quarante achetés par l'État à l'artiste au Salon de 1870.



Tuerie.

Le colossal - Préault, qui parle haut, qui aime les oppositions « viriles⁴ », est tout naturellement porté à l'équivalent en sculpture. Luc Benoist rapporte que c'est un intervenant actif de la bataille d'Hernani : " C'est lui qui au cours de la soirée, lança du haut de la galerie [...] sur l'orchestre pavé des crânes académiques « à la guillotine les genoux »". Le colossal est l'équivalent en sculpture ; parmi les Romantiques, il est celui qui l'a pratiqué le plus spontanément.

Victor Hugo - Ami de Gautier et de Dumesnil, Préault est un mondain et fut un fidèle soutien du poète dont les pièces le passionnaient. Il n'en était pas proche mais lui demandait souvent des places pour assister aux représentations. Le sculpteur fréquentait davantage sa femme Adèle⁵, ici portraiturée dans cet ensemble.

Pour l'ambiance hugolienne et l'étude des personnages, nous renvoyons à la notice fort complète du catalogue raisonné. Nous retiendrons le médaillon de l'actrice Rachel⁶ pour la composante théâtrale souvent présente dans les sculptures de Préault. Et aussi celui du peintre Xavier Sigalon⁷ qui lui fait face, pour souligner l'influence de Michel Ange,



¹ L'ensemble des quarante médaillons du musée de Lille, démantelé aujourd'hui, n'est pas de la même nature, ce sont des portraits de petites dimensions (entre quinze et vingt de centimètres de diamètre), comparables à ceux de David D'Angers.

² Pendant longtemps, elle fut exposée en extérieur, « contre un mur de la cour du musée de Chartres, entouré de lierre qui envahit légèrement son fond » (Luc Benoist, *La sculpture romantique*). Aujourd'hui après avoir été longtemps remise dans un placard derrière une porte, elle est à nouveau exposée au musée, et en intérieur. Ce haut relief, avec ses sept têtes d'expression pressées les unes contre les autres et sans relation apparente entre elles, peut être vu comme un concentré de violence dans l'espace et dans le temps, comme suggéré par le titre des livrets du Salon de 1834, *Tuerie* fragment épisodique d'un grand bas-relief

³ Ceux de David approchent les cinq cents.

⁴ Auguste Préault disait « Moine est la femelle, je suis le mâle ».

⁵ La troisième du bas en partant de la gauche.

⁶ La première du haut en partant de la gauche.

⁷ La fresque du *Jugement dernier* de Michel Ange anime l'école romantique, et Stendhal est le premier en 1834 à suggérer d'en faire une copie pour la rapporter en France. Le ministre de l'Intérieur de l'époque, Adolphe Thiers, et Alexandre Dumas proposent à Eugène Delacroix de la réaliser. Celui-ci décline l'offre et propose Xavier Sigalon (1787-1837) qui accepte, celui-ci réalisant une toile de trois laies à peine plus petites que l'original. Elle fut tendue dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts en 1837.



RACHEL (1820-1858)

Elisabeth Félix, de son nom de scène Rachel, fut l'une des plus importantes actrices du XIX^e siècle. Elle devint pensionnaire de la Comédie Française en 1838, protégée par l'acteur Samson, lui-même membre de cette illustre institution. Rachel est connue pour ses rôles dans les tragédies : Hermione dans *Andromaque* ou encore Chimène dans le *Cid*. Elle se consacre également à l'écriture de pièces et fit plusieurs tournées européennes.

XAVIER SIGALON (1787-1837)

Peintre issu de l'école romantique, Xavier Sigalon devient l'élève de Guérin à son arrivée à Paris en 1817. Il est surtout connu pour avoir exécuté à la demande de l'État français une copie monumentale des fresques du *Jugement Dernier* de Michel Ange dans la Chapelle Sixtine. Il mourut d'épuisement face à cette tâche colossale.



PAUL MEURICE (1818-1905)

Romancier et dramaturge, Paul Meurice est surtout connu comme l'un des plus proches amis de Victor Hugo. Il adapte ses œuvres pour la scène comme *Notre Dame de Paris* ou encore *Les Misérables*. Il sera également son exécuteur testamentaire et le fondateur de la Maison Victor Hugo à Paris en 1902. Il collabore aussi avec Alexandre Dumas lors de l'écriture du roman *Le Château d'Eppstein* (1844).



PALMYRE GRANGER-MEURICE (1819-1874)

Palmyre Granger est la fille du peintre romantique Jean-Pierre Granger, ami d'Ingres. Elle deviendra une pianiste reconnue dans le milieu parisien avant d'épouser Paul Meurice, qui l'introduit auprès de Charles Baudelaire et de Victor Hugo.





HENRIETTE SMITHSON (1800-1854)

D'origine irlandaise, Harriet ou Henriette arrive à Paris au début des années 1830. Elle joue alors au théâtre de l'Odéon la pièce *Jane Shore* de Nicholas Rowe et est remarquée par Hector Berlioz. Elle l'épouse et devient la mère de leur fils unique. Elle lui inspirera la *Symphonie fantastique*.

JULES-PIERRE AUGUSTE (1789-1850)

Auguste est un peintre et sculpteur, élève de Pierre Cartellier à l'École des Beaux-Arts. Il est l'ami de Géricault et côtoiera Ingres lors de son séjour à Rome après avoir obtenu le Premier Prix de Rome en 1810. Il fut influencé par la tendance orientaliste à travers ses voyages en Égypte, au Maroc et en Grèce.



ADÈLE FOUCHER-HUGO (1803-1868)

Adèle Foucher fut l'épouse de Victor Hugo. Lorsque Victor Hugo développe sa relation amoureuse avec Juliette Drouet, elle se rapproche de Sainte-Beuve, dont elle devient l'amante.

LOUISE ASTOUD-TROLLEY (1817-1883)

Cette peintre et sculptrice exposa au Salon de 1865 à 1868. Elle est principalement connue pour la réalisation d'œuvres destinées à des édifices publics ou religieux.



dont les musculatures masculines et féminines, souvent jugées outrancières, sont les plus représentatives. Cela fut notamment reproché à Préault dans la première version du *Christ* de l'église Saint-Gervais à Paris.

Lors de la bataille d'Hernani, Préault a tout juste 21 ans et son œuvre à faire. Sa sortie contre l'Académisme va compliquer le démarrage de sa carrière, car au Salon de 1834, à part la *Tuerie*, acceptée comme l'exemple de ce qu'il ne faut pas faire, quatre plâtres, dont son premier médaillon colossal et taillé profond du *Vieil empereur romain, Vitellius*³, sont refusés.

Une trentaine d'années plus tard, le romantique fougueux s'est assagi mais conserve toujours ses «deux qualités maîtresses : l'originalité qui étonne et la couleur qui attire»², les portraits de ce *Cadre de huit médaillons*, modelés puissants mais profonds, en sont le parfait exemple.

Les modèles sont tous identifiés, placés deux à deux en harmonie face à face et quatre à quatre pour l'effet de nombre. Le caractère s'efface au profit de la forme qui présente une unité d'ensemble.

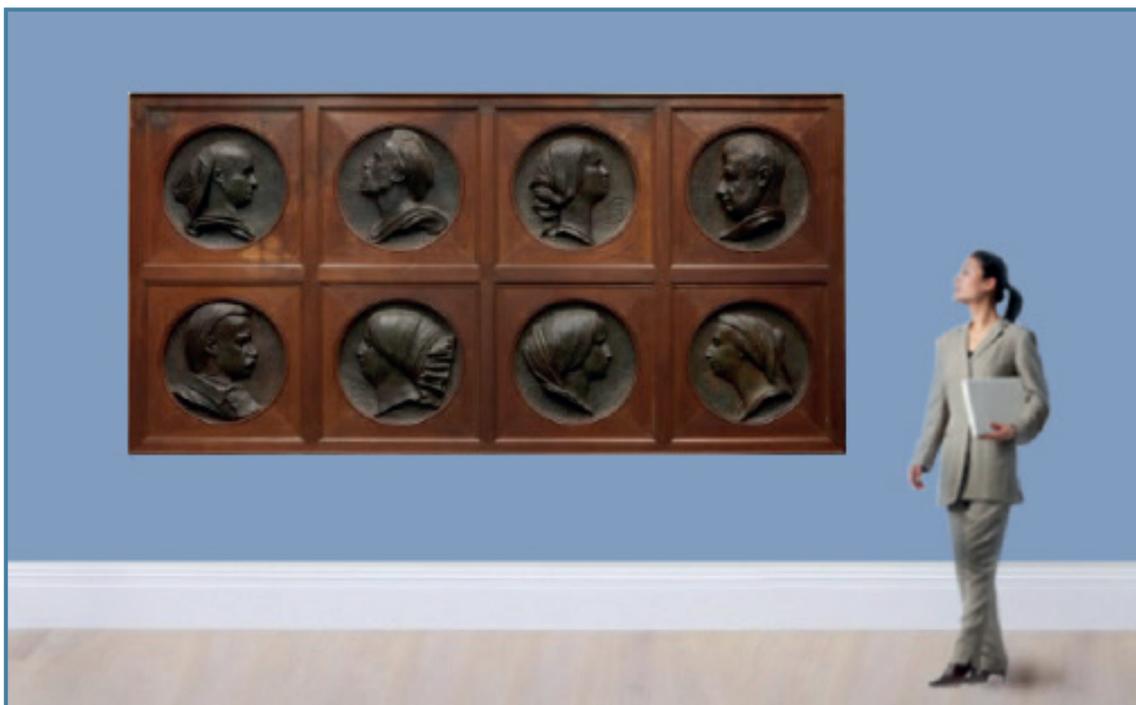
La question qui subsiste est le pourquoi de cet ensemble, pourquoi la représentation colossale de ces huit personnages de la société hugolienne ? Il renvoie au même pourquoi sur la violence de la *Tuerie*, inexplicable par ce que l'artiste donne à voir. Cet inexplicable, cet indéfinissable fait de Préault le plus romantique des romantiques ; et ce cadre, par le mystère qu'il comporte, nous apparaît comme une de ses pièces importantes qui, après avoir été pendant une cinquantaine d'années dans les collections du Hirshhorn Museum³, est une de ses rares œuvres encore en mains privées aujourd'hui⁴.

¹ Le médaillon sera envoyé et accepté trente années plus tard au Salon de 1864 et acheté par l'État en bronze au Salon de 1870.

² J.Salmson, *Entre deux coups de ciseaux, Préault et l'école de l'imprévu*.

³ Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

⁴ Les œuvres de Préault sur le marché sont d'une extrême rareté, une quinzaine dans les trente dernières années, essentiellement des œuvres mineures ou des reliefs en plâtre du *Silence*. La raison en est que, durant sa carrière, il a principalement sollicité des commandes monumentales, souvent aidé en cela par David d'Angers, ou des achats de l'État, – aucune édition comme Barye par exemple – ce qui explique le corpus aussi restreint.



*1^{er} PROJET POUR L'OPÉRA GARNIER (1865)
Drame Lyrique et Comédie légère (1^{ère} esquisse)*

Terre cuite originale, patinée rosée

Haut : 20,7 cm, Long : 13,2 cm, Prof : 6,2 cm

Cachet en cire rouge «Propriété Carpeaux» et étiquette de provenance familiale «Premier projet pour l'Opéra» pour le dernier groupe sculpté de la façade sur la droite, qui échet à J.-J. Perrault.



D'après la fille du sculpteur, Carpeaux parle pour la première fois d'une commande de Charles Garnier pour l'Opéra dès le 25 décembre 1863 ; mais à l'époque il s'agirait, d'après elle, d'une sculpture assise, destinée au vestibule du bâtiment. C'est seulement le 17 août 1865 que l'artiste reçoit la commande officielle du ministre des Beaux-Arts, pour une des sculptures de la façade du nouvel Opéra :

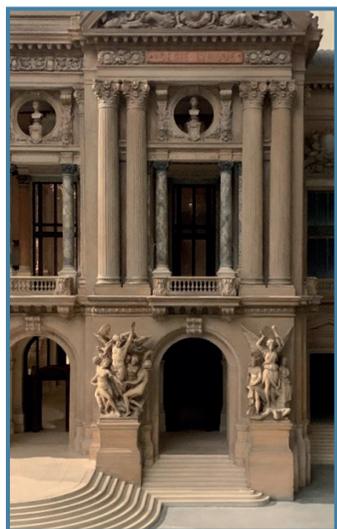


« Monsieur Carpeaux est chargé de la sculpture d'un des groupes qui doivent décorer le bas de la façade du nouvel Opéra. Ces groupes, composés de trois personnages avec accessoires, auront 2,60 m de haut et seront en pierre d'Echaillon; une somme de 30 000 Frs est allouée pour ce travail... »

On ne voit aucune précision, ni dans le nombre des groupes ni dans le sujet. De fait, ce sont quatre allégories, dont Charles Garnier précise la nature pour chacune : un génie ailé pour couronner deux personnages, qui s'inscrivent dans la verticale des colonnes de la façade, une « sculpture-architecture » pour accompagner son travail. Quatre génies pour couronner huit effigies sur les deux extrémités du monument : respectivement le *Chant et la Musique*, la *Poésie lyrique et la Poésie légère*, la *Danse amoureuse et la Danse bacchique*, et enfin la *Comédie légère et le Drame*.

F. Jouffroy (1806-1882) et E. Guillaume (1822-1905) traitent deux premiers reliefs ; après la défection de J. Cavellier (1814-1894) et une hésitation entre J.-Bte. Carpeaux et J.-J. Perrault (1819-1876) pour l'attribution des deux dernières allégories, la *Danse*, qui est seulement bacchique, et qui deviendra *La Danse* tout court échoit à Carpeaux¹. Il en fait la sculpture que l'on connaît, une « sculpture-décor » à neuf personnages qui se déploie en débordement sans préoccupation de l'architecture, mais avec l'accord admiratif de Garnier.

Le *Drame lyrique et la Comédie légère* est finalement traitée par J.-J. Perrault, l'auteur du *Désespoir*, qui pense d'abord, avant d'accepter, que « s'il excelle dans le morceau, il ne voit pas l'ensemble ». C'est à cette hésitation que l'on doit cette esquisse originale de Carpeaux, la première d'un ensemble de trois, la seule en terre cuite. Les deux autres, en plâtre, sont conservées au musée d'Orsay. Le musée des Beaux-Arts de Valenciennes conserve aussi un dessin où apparaît un quatrième personnage à terre qui ne figure pas dans ses esquisses sculptées et qui est très proche de celui du modèle définitif de Perrault.



Façade de l'Opéra Garnier

¹ Nous devons cette fois à la chute du Second Empire d'avoir pu conserver la *Danse* de Carpeaux devant l'Opéra, car devant le scandale qu'elle a engendré, son remplacement était prévu par l'Administration impériale avant son inauguration par Napoléon III et Eugénie ; il avait été alors demandé à Charles Gumery de faire très rapidement une autre *Danse*, qui est aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts d'Angers ; un groupe « sculpture-architecture », traité dans un esprit parfaitement académique et qui s'inscrit dans la plus parfaite continuité des trois autres de la façade ; prête à installer, elle ne le fut pas en raison de la guerre de 1870, de la Commune et de la mort de Gumery.



Dans *La vérité sur l'œuvre et la vie de Jean-Baptiste Carpeaux*, la fille du sculpteur évoque cette étude :

« C'est tout d'abord l'esquisse de deux personnages debouts et drapés, surmontés d'un génie inspirateur et offrant des plans vigoureux que mon père soumettait à son camarade et que celui-ci refusait nettement, évoquant l'absence de mouvement de la composition ».

Carpeaux propose peu après à Garnier ces deux projets supplémentaires, dont un sur fond d'architecture.

Ce sont les plans vigoureux, la profondeur et la puissance du modelé qui retiennent d'abord l'attention ; l'intelligence dans les indications ensuite : l'aspect sombre du Drame Lyrique qui se tient le menton pensif ; la jambe droite de la Comédie légère qui revient derrière l'autre, le bras gauche posé sur les hanches ; et enfin la monumentalité qui se dégage déjà du groupe malgré les petites dimensions du modèle, etc...

Dans ses développements, l'auteur d'*Ugolin* et de *La Danse* aurait-il traité seulement du Drame Lyrique ou de la Comédie légère et laissé libre cours à son imagination ? Ou aurait-il conservé les deux dans la composition initiale pensée par Garnier ? Se serait-elle alors dissoute dans l'architecture de la façade comme ce fut le cas pour les trois autres de ses confrères ?

De fait, il semble difficilement conciliable pour un sculpteur, aussi talentueux soit-il, de traiter dans cette base d'entre-colonnes de 4,20 mètres de haut la *Danse bacchique* et la *Danse amoureuse* ou le *Drame lyrique* et la *Comédie légère* sans tomber dans le poncif académique, avec « accessoires » comme précisé dans la commande officielle.

La terre cuite est revêtue du cachet de cire de la Propriété Carpeaux, ce qui signe une provenance familiale tout comme l'étiquette accompagnatrice qui en définit le sujet : « Premier projet pour l'Opéra ». C'est à notre connaissance le seul témoignage direct de la main de Carpeaux que nous ayons de ce sujet traité finalement par Perrault.



Danse, Gumery, Angers, musée des Beaux-Arts.



Le Drame Lyrique et la Comédie légère, Perrault, Paris, Façade de l'Opéra Garnier.



Première partie
Opéra

***PAUL ET VIRGINIE* (circa 1862)**

Plâtre original, avec cachet métallique à l'Aigle impériale de la
«Propriété Carpeaux»

Haut : 28 cm, Long : 19,8 cm, Prof : 16,6 cm

Provenance : Vente Atelier Carpeaux, 8-9 déc. 1913, n°74; Exp. Salon d'Automne
1907, Rétrospective Carpeaux, n°44 ; étiquette au dessous portant le numéro
«74» et titré à deux reprises sur deux autres étiquettes en dessous.

C'est au cours de son séjour à Rome que Carpeaux envisage de réaliser un groupe inspiré par le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, afin de le substituer à son *Ugolin*, envoi de dernière année, qui rencontrait une farouche opposition du directeur de la Villa Médicis, Victor Schentz, en raison de son trop grand nombre de personnages. Bien que le sujet ne donnait pas entière satisfaction à l'institution, car il n'était tiré ni de l'Histoire Sainte, ni de l'Antiquité, les démêlés avaient été si nombreux entre l'artiste et le directeur, que ce sujet profane et anecdotique pouvait finalement faire office de compromis. C'est donc en septembre 1858 que Carpeaux commence à réaliser différents modèles en terre, inspirés du sujet.

La scène représentée s'inspirerait, selon Madame Clément Carpeaux, d'un passage du roman où Paul aide Virginie à traverser un ruisseau, mais la dramatisation de l'esquisse que nous présentons, nous incite plutôt à penser qu'il s'agit de la fin du roman, quand Paul vient de sauver Virginie du naufrage, auquel elle a échappé et qu'elle meurt d'épuisement dans ses bras.

En effet, Paul soutient la jeune fille expirante, qui avait refusé de retirer ses vêtements pour faciliter son sauvetage. Tout en réalisant les esquisses, Carpeaux ne quitte pas la ferme intention de continuer son *Ugolin*, dont le directeur lui avait pourtant fermement interdit de poursuivre la réalisation. Il avait réalisé une première maquette grandeur naturelle de *Paul et Virginie* quand, à la suite d'une grave dispute avec le directeur, il massacra cette maquette déjà bien aboutie à coups de canne à pommeau de plomb et se remit dès le lendemain à travailler à *Ugolin*.

Paul et Virginie restera donc à l'état de projet, même si en 1862, de retour à Paris il semble vouloir reprendre son projet en le retravaillant. Mais il renonce finalement à sa réalisation. Cette œuvre ne nous est donc plus connue que par différentes esquisses en terre cuite ou en plâtre pour la plupart réalisées par la famille de l'artiste.

EXEMPLAIRES À METTRE EN RELATION

- Valenciennes, musée des Beaux Arts, terre cuite.
- Paris, musée d'Orsay (RF2933), esquisse en plâtre, cachet Propriété Carpeaux.
- Nice, musée Chéret, plâtre réalisé à partir de la terre cuite, donation C. C. 1934-1939.
- Lors de l'exposition Carpeaux de 1955-1956 au Petit Palais sous le n° 24 est exposé une esquisse en terre cuite de Paul soutenant Virginie, appartenant au Dr André Bernheim, Paris.





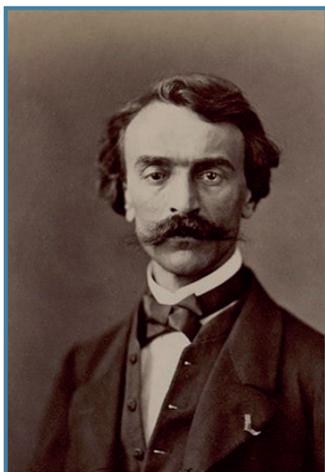
Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

J.-L. GÉRÔME (1871).

Haut : 60,5 cm, Long : 25,8 cm, Prof : 24,8 cm

Épreuve authentique en plâtre titrée «Gérôme» signée, datée, située, dans le modèle (difficilement lisible comme d'usage) «Al Sommo Pittorre Gerôme, J.Bte Carpeaux, London 1871», envoi autographe gravé par Gerôme, «à son ami de Vallerand de la Fosse», probablement Comte Edmond de ... (1831-1915) - belle épreuve.

Circa 1900



Portrait de J.-L. Gérôme

Le Portrait de Gérôme fait partie des portraits d'artistes modelés dans la dernière partie de la carrière de Carpeaux, après la chute du Second Empire. Il fait ainsi ceux de Charles Garnier, d'Alexandre Dumas et de Charles Gounod, ces deux derniers produits à l'édition par l'atelier d'Auteuil.

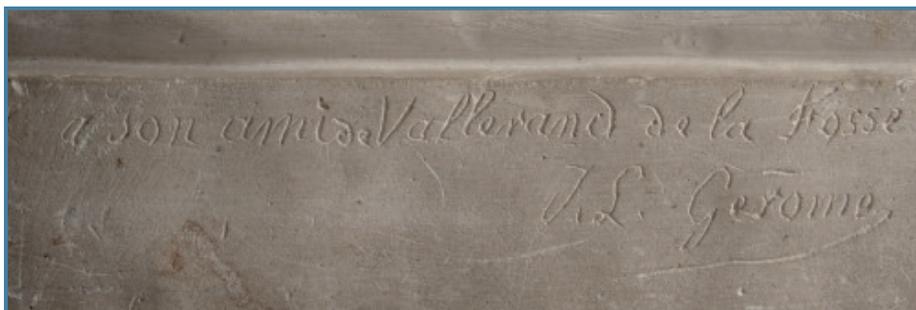
Le buste de *J.-L. Gérôme* est une œuvre de « premier jet », réalisée à Londres en quelques séances dans le premier semestre 1871, alors que le peintre et le sculpteur s'étaient exilés, à cause des troubles politiques et pour des raisons économiques.

Si J.-L. Gérôme (1824-1904), peintre d'histoire, chef de file du style néo-grec, a toujours eu brillante allure, Carpeaux a su l'immortaliser dans un de ses plus beaux bustes : le traitement réaliste de l'abondante chevelure qui flotte d'une manière aérienne, souligne la finesse des traits du visage et renforce le romantisme de cette représentation. La découpe impressionniste du cou - sur un piédouche classique, avec cartouche à l'antique - lui donne aussi un caractère novateur, faisant de cette sculpture au style éclectique un chef-d'œuvre intemporel et une des plus belles réussites de l'artiste.

Exposé en bronze au Salon de 1872 où il obtient un grand succès, la critique le surnomme «le décapité parlant». Le buste de Gérôme s'impose comme un des portraits majeurs de son siècle.

Si l'on connaît quelques terres cuites et bronzes produits par l'atelier Carpeaux, l'essentiel de l'édition est constitué des tirages effectués en plâtre par le modèle, le plus souvent cadeaux de celui-ci ou de sa famille à des amis, de qualités diverses. Ici, par la finesse de l'empreinte, le plâtre intensifie le modelé et met en évidence par sa blancheur les détails du cou, des joues et des paupières.

Dans les trente dernières années, nous en avons acquis quelques exemplaires (les bases de données internet en répertorient une douzaine). Et celui-ci est le seul que nous connaissons, avec cet envoi doublement dédicataire, par Carpeaux à Gérôme et par Gérôme à l'un de ses amis.





Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

UGOLIN (Réduction) (1861)

Bronze à patine brun sombre richement nuancé.

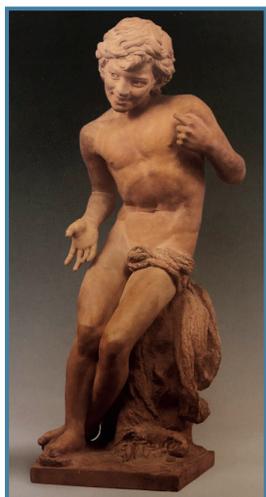
Haut : 47,6 cm, Long : 37 cm, Prof : 27 cm

Épreuve ancienne signée «JB. Carpeaux».

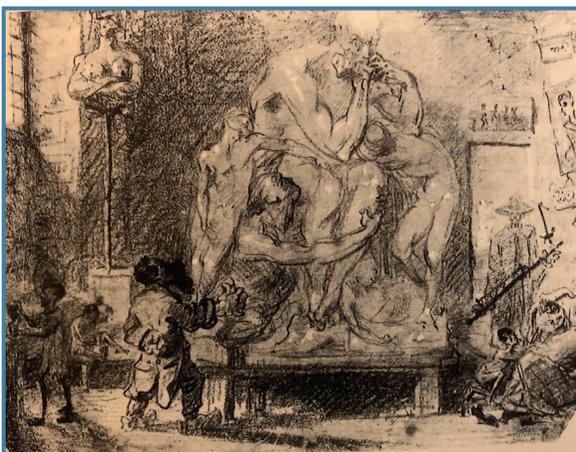
Circa 1870



Ugolin, esquisse Médicis.



Marchand de poissons



Anonyme, Carpeaux travaillant à Ugolin dans son atelier à Rome, 1860-1861.

Après le *Pêcheur à la coquille* de 1857, *Ugolin* est la deuxième sculpture importante de Carpeaux et son dernier envoi de Rome en 1861. Dans la première œuvre, le jeune pensionnaire de la Villa Médicis réalise « une figure, une bonne figure, précise de style, juste de dessin, ferme de modelé », ce dont Rodin caractérisera l' *Âge d'Airain* deux décennies plus tard, et qui prévaut parfaitement pour celle de Carpeaux. Jean-Baptiste prend rapidement conscience que son pêcheur va l'imposer comme un des sculpteurs les plus talentueux de sa génération et lui prédit un vrai succès éditorial, ce qui fut effectivement le cas.

Pour *Ugolin*, qui va l'occuper près de quatre années, l'ambition est devenue « hors école », sans limite : Il ne veut ni plus ni moins que faire un pendant au *Laocoon*, produire une œuvre dans les mêmes dimensions qui étonnera le monde, et le révéler cette fois comme un des grands sculpteurs de l'Histoire de l'Art.

Il réalise d'abord des études à trois, puis à quatre personnages dont celle-ci, d'une cinquantaine de centimètres de haut, connue comme une des esquisses de la Villa Médicis. Elles rencontrent un succès immédiat auprès des personnes qu'il interroge avant de se lancer dans son entreprise, ce qui l'encourage.

Pour le modeler dans la dimension finale, ce qui va se révéler particulièrement lourd pour l'élève de la villa Médicis, Il est obligé de louer à Rome, avec l'aide de sa famille et de soutiens, un atelier et d'embaucher comme modèles un marinier et sa famille qu'il paye et gère souvent avec difficultés.

Il est alors en opposition complète avec le directeur de la Villa Médicis, Victor Schentz, qui demandait comme sujet de dernier envoi une figure, ou tout au moins un groupe de petites dimensions, dans un thème choisi dans l'Antiquité ou les Saintes Écritures. Non seulement Carpeaux choisit un groupe monumental mais l'histoire est tirée du Moyen Âge, de la *Divine Comédie* de Dante : "Monsieur Carpeaux ne peut rien comme tout le monde" se plaint souvent son directeur depuis l'arrivée tardive de son bouillonnant élève à la Villa Médicis en 1856, deux années après son Grand Prix de Rome.

Qu'à cela ne tienne, Jean-Baptiste se lance dans cette grande entreprise qui le fascine et l'exalte. Il transpose en quelques jours son esquisse dans la grandeur définitive, avec quatre personnages, mais n'est pas satisfait du résultat qu'il trouve déséquilibré dans la composition.

Après un modelage presque en corps à corps avec la matière, la solution vient de l'adjonction finale d'une cinquième figure sur la gauche du groupe. Cet ajout est manifeste, car il a pu ultérieurement en extraire facilement ce premier petit fils d'Ugolin pour l'édition du *Marchand de poissons*. C'est un coup de génie, car la composition d' *Ugolin* s'ordonne immédiatement avec la verticale des avant-bras qui donne sa verticale médiane à l'ensemble, tandis que l'adjonction génère les diagonales en X, celles des enfants. Malgré l'extraordinaire complexité du groupe et l'imbrication des cinq personnages, l'ensemble devient « ordonné », presque mathématique de composition, et gagne en facilité de lecture et de compréhension.



Pour ce qui est de la composition des personnages, pris un à un, le carton de Cascina présente des analogies qui, par l'esprit, peuvent être mises en relation avec le groupe de Carpeaux comme la tête d'Ugolin et son dos, et vu de derrière, la figure penchée entre les bras du père.

Les similitudes se poursuivent avec le fils aîné et le petit-fils mort qui gît à ses pieds, et jusqu'aux mains qui sortent de l'eau, dont la puissance d'expression se retrouve pleinement dans celles d'*Ugolin* nous renvoyant ainsi au texte de Dante, au chant XXXIII, où est le poète narre les démêlés du Comte avec l'évêque Roger :

*« Comme un pâle rayon se glissait au-dedans
Du douloureux cachot, je reconnus
Mon propre aspect sur leurs quatre visages*

*Dans ma douleur, je mordis mes deux mains
Mais eux, croyant que c'était par besoin
De manger, aussitôt se mirent debout :*

*« Mon père, dirent-ils, nous souffririons bien moins
Si tu mangeais de nous : cette misérable chaire
Dont tu nous a vêtu, pourquoi ne pas les reprendre ? »*

Alors, je me calmai pour ne plus les peiner ».

Sur le plan éditorial, *Ugolin* fut un échec puisque nous ne connaissons que quelques épreuves, essentiellement produites du vivant de l'artiste, en bronze ou en terre cuite. Le sujet difficile et la complexité de la fonte par la technique de la fonte au sable, la seule en vogue à l'époque, sont pour beaucoup dans cet échec. Cette rareté est peut-être ce qui a incité la famille à clore l'édition à la fin des années 1920, par un tirage justifié à 10 exemplaires de la Maison Susse, il sera alors fondu à la cire perdue.



Bataille de Cascina, Michel Ange (vers 1504).







MAIN DROITE BÉNISSANT (main droite n°05)

(circa 1885)

Bronze à patine brun noir nuancé vert

Haut : 10,7 cm, Long : 4,8 cm, Prof : 3,3 cm

Épreuve authentique signée «A.Rodin», fonte de Alexis Rudier (sans la marque), édition du musée Rodin [aujourd'hui : 7 par A. Rudier non numérotées (entre 1932 et 1952) et 7 par G. Rudier (entre 1953 et 1956)]

Circa 1935-1945

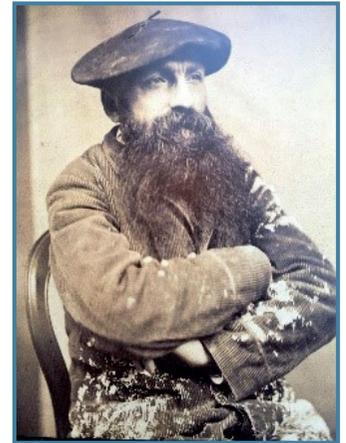
Les débuts de la carrière de Rodin sont difficiles. D'abord inscrit par son père à la Petite École — il y entre à l'âge de 14 ans — le tout jeune artiste, qui décide de devenir sculpteur en 1856, se présente tout naturellement à l'École des Beaux-Arts ; il y échoue trois fois en 1857, 58, 59 et il ne lui reste plus alors que la pratique en art pour se frayer un chemin en sculpture. Il était à l'époque très proche de sa sœur Maria qui le soutenait dans sa vocation d'artiste auprès de son père ; alors que celui-ci, voyant ses débuts difficiles, aurait préféré un apprentissage artistique plus rapide.

Maria, qui était très pieuse, décède en 1862, ce qui plonge le jeune homme, qui a alors 22 ans, dans une profonde tristesse. Il pense à ce moment-là à devenir religieux et, en plein désarroi, entre chez les pères du Saint-Sacrement où il reste 5 à 6 mois. C'est son conseiller spirituel, le père Eymard, dont il fait un de ses premiers portraits, un buste en hermès, qui le conforte dans sa vocation artistique. Cette période peu connue de la vie de Rodin révèle une spiritualité forte, qui restera bien présente chez lui et qui se retrouve dans son œuvre.

Il s'en souvient en 1880 avec le *Saint Jean Baptiste*, l'homme qui annonce la bonne nouvelle, et aussi avec cette *Main droite bénissant*, modelée vers 1885, dans l'ascension de sa carrière, dans la décennie de la création, et de l'élaboration de la *Porte de l'Enfer*.

Rodin applique ici son principe de création, que chaque œuvre est définie par une infinité de points, les points d'un plan définissent un profil, et l'énergie de chaque point vient de l'intérieur. Ceci est parfaitement tangible dans cette petite main où les points hauts des articulations emmènent l'œuvre, tout en gardant dans les autres la délicatesse et la douceur du geste qui bénit.

Au fil des décennies, Rodin accumule un corpus important de petites mains, œuvres à part entière, mais parfois aussi parties élémentaires intégrées à d'autres créations. Timide à l'édition pour ce type d'œuvres, il n'a jamais osé réellement les diffuser, même au XX^e siècle où les tendances modernes qu'il suivait pourtant de très près, les auraient probablement applaudies, comme les *Mouvements de Danse* des dernières années.



Tête de St Jean Baptiste avec des mains, Paris, Musée Rodin.





L'ÉTERNELLE IDOLE (esquisse) (1889)

Bronze patiné brun-vert nuancé noir

Haut : 17,6 cm, Long : 13,2 cm, Prof : 8,7 cm

Épreuve authentique signée «A.Rodin»,

marque «A.Rudier. fondeur.Paris» et cachet «A.Rodin»

deux épreuves par Eugène Rudier, celle-ci étant son exemplaire - beau tirage.

Fondue en 1940



Éternelle Idole, modèle définitif

LE MODÈLE ET L'ESQUISSE

Réalisés séparément, les deux personnages prennent place dans la *Porte de l'Enfer*, vantail droit. Vers 1890, Rodin choisit de les réunir pour composer *L'Éternelle Idole*. L'œuvre fascine l'écrivain Jules Renard qui note dans son journal : « Chez Rodin, une révélation, un enchantement, dans cette *Porte de l'Enfer*, cette petite chose, grande comme la main, qui s'appelle *L'Éternelle Idole*, un homme, les bras derrière le dos, vaincu, embrasse une femme au-dessous des seins, lui colle ses lèvres sur la peau et la femme a l'air tout triste. C'est difficilement que je me détache de ça » (*Journal*, 8 mars 1891).

Pourtant, le collectionneur Anthony Roux se montrera déçu par la petite taille du modèle quand Rodin lui livrera la première épreuve en février 1891. Il lui commande aussitôt un exemplaire agrandi du double. Rodin accepte de faire réaliser cet agrandissement, mais on le sent déçu dans sa réponse au collectionneur : « C'est convenu, six cents francs avec agrandissement du double puisque vous trouvez cela bien ! ». Ses petites dimensions en font un bronze intime qu'on se plaît à tenir en mains et à caresser.

Ce modèle, où se mêlent encore une fois religion et sensualité (son premier titre était *L'Ostie*), fut réalisé au moment culminant de ses amours avec Camille Claudel, à un moment particulièrement fusionnel du couple puisque le groupe réalisé par la jeune femme à la même époque, *Sakountala*, en est presque un pendant. Certains voulurent y voir un hommage à Camille Claudel, source d'amour, de vénération et d'inspiration.

Nous présentons aujourd'hui, non pas une épreuve du modèle définitif, mais de l'esquisse. Et pour nous qui avons eu en mains trois épreuves du modèle définitif, nous avons été éblouis par la finesse et la vibration du modelé dans l'esquisse; notamment le dos du personnage masculin et son bras droit qui revient vers l'arrière.

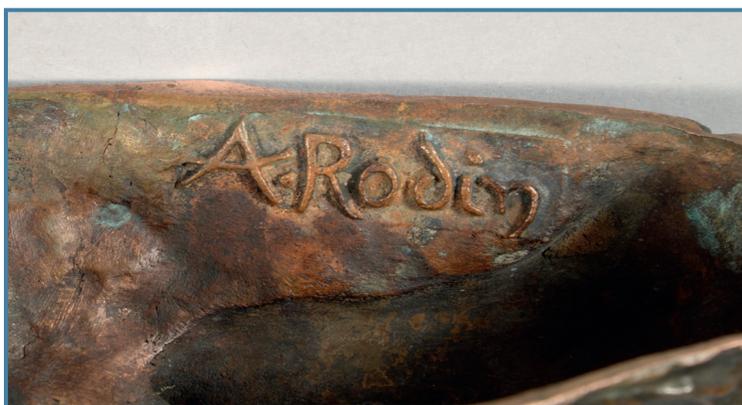


L'ÉDITION

Du modèle définitif, une seule épreuve est réalisée du vivant de l'artiste, celle d'Anthony Roux, aujourd'hui conservée au musée Rodin. Un deuxième exemplaire semble avoir été produit par Anthony Roux.

Après la mort du sculpteur, dix-sept bronzes répertoriés aujourd'hui (fondus par Alexis ou Georges Rudier pour le compte du musée) dans notre lettre du Comité Rodin.

De l'esquisse, deux épreuves seulement sont fondues par Alexis Rudier en 1940. Celle-ci est l'exemplaire du fondeur Eugène Rudier (fils d'Alexis Rudier qui fondait sous sa marque).





TORSE DE L'HOMME ET SA PENSÉE [variante] (circa 1892)

Plâtre d'atelier

Haut : 13,5 cm, Long : 8,3 cm, Prof : 6,1 cm

Don de Rodin (1910-1915), signé «A.Rodin» sur la hanche et «Rodin» sous la base, dédié, sous la base difficilement lisible, à «mon ami Marcel» pour Bernard Marcel, critique d'Art et conservateur du dépôt des marbres sur l'île aux cygnes à Paris.

Circa 1910-1915



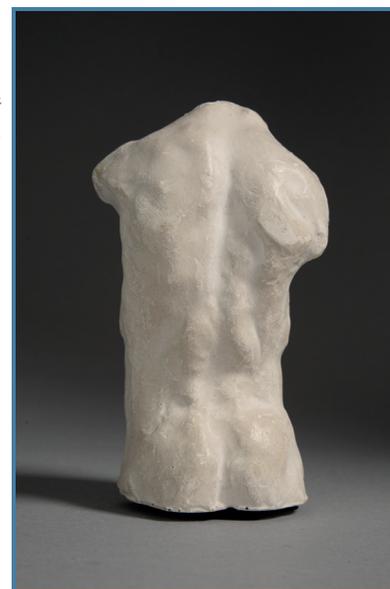
Torse masculin, pour l'Homme et sa pensée, terre cuite, Paris, musée Rodin.

Le *Torse de jeune homme* dit aussi (*Torse de l'Homme et sa pensée*) fait partie des créations vers 1892, à l'époque où Rodin, sous l'influence de l'Antiquité, développe les œuvres fragmentaires qu'il est le premier à proposer en sculpture.

Ce torse succède à *l'Homme et sa pensée*, encore bien anatomique, modelé en creux et bosses, où le squelette pointe sous la musculature saillante. Cette dernière œuvre est produite antérieurement, dans la seconde moitié des années 1880, la période ascendante de sa carrière alors que la *Porte de l'Enfer* est bien avancée, avec le réservoir d'œuvres qu'elle comporte.

D'un modelé doux, notre plâtre est d'une facture bien différente, déstructurée et libre, il apparaît presque comme une œuvre symboliste. De surcroît, la prise en main du plâtre est saisissante tant il se fond dans la paume dont il semble émaner, ce qui pourrait suggérer une création rapide, par pression dans la paume d'un morceau d'argile, celui-ci retravaillé en volume ensuite.

Il est aussi à rapprocher du *Petit torse debout* ou *Le Jour, sans bras ni tête* et du *Petit torse d'Homme A* (1895-1900) ou de son équivalent féminin, le *Torse féminin* dit *Torse A* (avant 1900).



Petit torse debout, Paris, collection Univers du Bronze.





BUSTE DE VICTOR HUGO «à l'illustre Maître» (1883)

Réduction avec piédouche intégré dite Griffoul (circa 1892)

Bronze à patine noire richement nuancé vert

Haut : 38,4 cm, Long : 16,4 cm, Prof : 17,2 cm

Épreuve ancienne signée «A.Rodin», «Alexis Rudier Fondateur Paris» (marque et cachet arasé), une des sept épreuves d'époque aujourd'hui répertoriées, six posthumes (1962-1980).

Fondu en novembre 1916

Avant la conception du *Monument à Victor Hugo*, Rodin réalisa une étude du poète en 1883, quand le journaliste Edmond Bazire provoqua la rencontre entre les deux hommes, bien qu'Hugo soit réticent à se laisser portraiturer.

Il en résulte la réalisation d'un premier modèle en buste, qui sera par la suite repris dans différentes variantes, dont une avec un piédouche. Ceci rappelle la forme classique de cette typologie, de même que l'expressivité au niveau du regard, qui fait référence à la figure du poète Homère, aveugle mais profondément inspiré.

Quelques mois avant la mort d'Hugo, le buste est exposé au Salon de 1884, où il déplait à sa famille, mais est bien accueilli des autres visiteurs.

La mort du poète amène à la création d'autres expérimentations autour de ce buste, notamment d'une version où le piédouche est orné d'une lyre et d'une branche de laurier, visant à symboliser la renommée du défunt, probablement une réalisation du fondeur Bingén. De nombreux exemplaires en marbre du premier buste sont commandés, dont l'exemplaire du Petit Palais.

En 1889, la commande pour le monument engendre la large diffusion de l'image d'Hugo. Rodin doit ainsi présenter un modèle plus fini du buste, suivant les attentes du public, qui s'étonnait de l'aspect inachevé de l'œuvre : le sculpteur choisit de couper le buste sous le revers du veston. Il s'en suit l'édition de cette version, en taille réelle mais aussi en réduction, peut-être à l'initiative de la Maison Susse, notamment pour la réduction dite Griffoul, que notre exemplaire illustre.

Rodin réemploiera les traits du buste du poète lors de la conception du monument, après l'avoir retravaillé avec un relief plus dynamique, en creux et bosses, et en inclinant la tête, pour approfondir l'aspect introspectif et réfléchi de la figure.

Les études pour le *Monument à Victor Hugo* et ses composantes sont le préambule à l'élaboration de plusieurs autres monuments à consonances lyriques, qui seront commandés à Rodin dans les années 1890. Ils rendent hommage à de grandes figures artistiques de cette période, comme le *Monument à Balzac* ou encore celui à Puvis de Chavannes, mais aussi à des personnalités plus anciennes, comme Claude Le Lorrain.



Essai d'installation du monument dans les jardins du Palais Royal, en 1909.

Notre épreuve, d'une qualité muséale, est particulièrement rare. Pour ce modèle, on dénombre seulement 7 exemplaires d'époque, entre 1893 et 1916, fondus par Griffoul & Lorge, J-B Griffoul, François Rudier et Alexis Rudier. Notre épreuve est soulignée d'une subtile patine noire, nuancée de vert, emblématique des éditions de cette époque.

EXEMPLAIRES DANS LES COLLECTIONS MUSÉALES :

- Besançon, musée des Beaux-Arts, inv. 937.1.4.
- San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, inv. 1942.38.
- Dijon, musée des Beaux-Arts, inv. DG 86-153.







ALEXIS RUDIER
FONDEUR - PARIS

COSETTE

Salon de 1888, E. U. 1889 - (plâtre, musée V. Hugo).

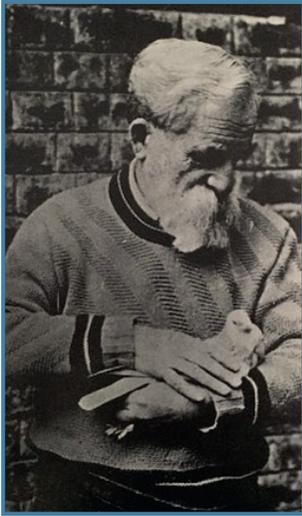
Salon de 1890 (bronze) ; Salon de 1898 & E. U. 1900 (marbre)

Bronze à patine brun clair richement nuancé.

Haut : 80,5 cm, Long : 35 cm, Prof : 23,5 cm

Épreuve ancienne signée «Pompon», titrée «Cosette», fonte et édition ancienne de «Siot Decauville fondeur» (cachet et «3737»), seule épreuve répertoriée dans cette première réduction, une dans la grandeur originale et quatre pour les deux petites réductions confondues.

Circa 1893



Né à Saulieu en 1855, Pompon témoigne d'un goût et d'un talent précoce pour la sculpture puisque, remarqué par le curé de sa ville natale qui lui obtient une bourse, on le retrouve à Dijon à l'âge de quinze ans où il suit en architecture, en gravure et en sculpture, les cours du soir de l'École des Beaux-Arts. Pour assurer son quotidien, il travaille comme apprenti de la taille chez un marbrier funéraire.

Après la guerre de 1870 et la Commune de 1871, l'économie française est en récession, et Pompon échoue à obtenir une nouvelle bourse qui lui permettrait de continuer d'étudier la sculpture, mais à Paris cette fois.

Qu'à cela ne tienne, il rejoint quand même la Capitale en 1875, et grâce à sa volonté et à son talent de tailleur de pierre, il trouve un emploi d'ouvrier-marbrier dans une entreprise funéraire non loin du cimetière du Montparnasse.

Il suit à nouveau des cours du soir dans une école d'art - cela sera cette fois la Petite École - où se sont formés avant lui Carpeaux, Dalou, Charles Garnier et Rodin etc...

Dès 1878, il envoie régulièrement au Salon, portraits, bustes et figures, jusqu'aux premières années du XX^e siècle. Parmi ses œuvres de l'époque, la *Cosette* de 1888 est sa plus importante figure, la plus souvent exposée et la seule éditée, dont il pense qu'elle va être le coup d'envoi de sa carrière. Mais hélas, il n'arrive pas à l'imposer malgré des efforts pendant une dizaine d'années.

Il est surtout praticien pour ses confrères. La pratique de la sculpture devient alors son lot quotidien et occupe l'essentiel de son énergie jusqu'à l'âge de soixante ans révolus. Homme simple et d'un naturel heureux, Pompon se satisfait de cette situation. Il travaille ainsi pour des académiques comme Falguière, Puech et Mercié, et aussi pour Camille Claudel dont il taille la périlleuse *Vague* en onyx et le *Persée* en marbre. Et surtout, car il est un excellent assistant, il œuvre pour Rodin qui le réclame et dont il devient chef d'atelier en 1893. Mais Rodin est compliqué, paye peu et mal, Pompon s'échappe donc pour aller chez Saint-Marceaux, des champagnes du même nom à Reims. Celui-ci l'emploie jusqu'à sa mort en 1915 et il entretient d'excellentes relations avec le couple Saint-Marceaux, puisqu'il est reçu chez eux à Cuy avec sa femme Berthe. Et c'est à Cuy et dans ses environs, qu'au tournant du siècle, il prend l'habitude d'observer très attentivement les animaux de basse-cour, ce qui va influencer sur le cours de sa carrière et l'amener à se tourner vers l'Art animalier.





Cosette est montrée grandeur nature, d'abord en plâtre, au Salon des Artistes Français (1888) puis à l'Exposition Universelle l'année suivante. Elle réapparaît, en bronze cette fois, au Salon de 1890 (une seule épreuve répertoriée dans cette taille et non localisée aujourd'hui) comme appartenant aux fondeurs Siot et Persinka, ce qui suggère un début de l'édition à ce moment. Conscient alors que *Cosette* peut s'imposer, Pompon veut la réaliser en marbre, pour la proposer à l'État français. Ce dernier lui signifie alors son refus par trois fois malgré les appuis politiques du député et du sénateur de sa ville natale, et les recommandations artistiques de ses employeurs.

Qu'à cela ne tienne encore, avec le produit de ses pratiques, il achète le bloc de marbre à ses frais, et envoie son épreuve au Salon des Artistes Français (1898) puis à l'Exposition Universelle, l'année suivante.

Malgré ce pedigree riche, et les dix années d'action de Pompon, le marbre n'est pas acheté par l'État et l'édition en bronze par Siot Decauville est un échec. On est injuste avec Pompon car la *Cosette* présente déjà avec sa composition hélicoïdale, ce qui fera son succès en animalier, « c'est le mouvement qui crée la forme ».



POMPON ANIMALIER



François POMPON (1855-1933)

***COQ DORMANT* (avant 1914-1923)**

Salon des Artistes Français (1914)

Bronze à patine brun richement nuancé

Haut : 20,6 cm, Long : 31 cm, Prof : 12,4 cm

Épreuve ancienne signée «Pompon», fonte et édition ancienne de «A.A.Hébrard cire perdue»(cachet), numérotée «(9)», ancienne collection Comte de Grunne (Belgique).

Fondu en 1925

Il faut attendre l'exposition par Hébrard de la *Poule Cayenne* au Salon de 1906 pour voir apparaître à l'âge de 51 ans le Pompon tel que nous le connaissons et il expose le *Coq dormant* au Salon de 1914. Pour autant, la réussite en animalier se fait attendre puisqu'il ne vend que 23 bronzes chez Hébrard de 1906 à 1919.

En fait, il faut attendre l'exposition de l'*Ours blanc* avec un ensemble assez complet de ses œuvres au Salon d'Automne en 1922 pour que sa carrière se développe alors d'une manière foudroyante : il fait partie à l'âge de 67 ans des artistes innovants, et devient immédiatement reconnu par la nouvelle génération d'animaliers comme le guide de « l'École du lisse » jusqu'à sa mort en 1933.

Pompon est resté éditeur de « ses petites bêtes » comme il les nommait lui-même, sauf pour quatre d'entre elles, la *Poule Cayenne*, le *Coq dormant*, la *Truie* et la *Pintade*, produites par Hébrard jusqu'en 1933. Le *Coq dormant* a fait partie des modèles de la première exposition personnelle de Pompon, à la Galerie Hébrard en 1919. Ce dernier est le meilleur fondeur-éditeur du XX^e siècle, ses épreuves des modèles de Pompon sont parfois retouchées par le sculpteur.





***GORET* (1924-1930)**

Premier état définitif, yeux dégagés, traitement naturaliste

Marbre de Sienne, «mise en page à l'antique».

Haut : 17,5 cm, Long : 24 cm, Prof : 8,9 cm

Marbre original signé «Pompon» sur le flanc de la terrasse à gauche.

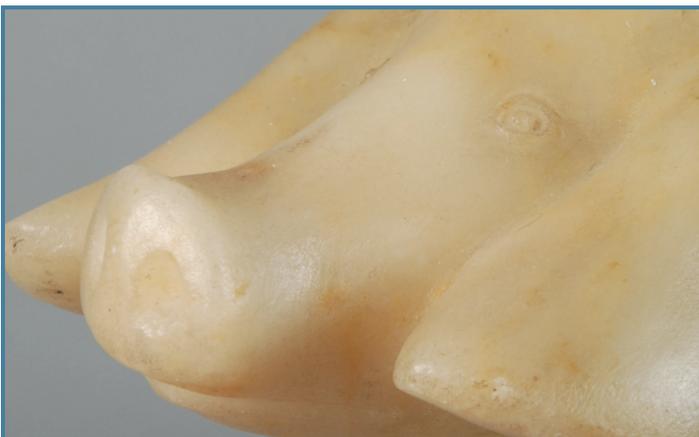
Circa 1924-1925

Dans son bestiaire, Pompon, qui est à l'origine essentiellement naturaliste, comme on le voit dans ce marbre couleur de l'animal, s'est d'abord intéressé aux animaux de la ferme : poules, coqs, truie, pintades qu'il pouvait suivre et étudier à loisirs lors de ses séjours à Cuy au début du XX^e siècle.

Il demeurait alors non loin du château où René de Saint-Marceaux, dont il était le principal praticien, avait son atelier d'été.

Pompon aborde ces thèmes du goret, du cochon et de la truie en réalisant quelques petites esquisses en 1908.

C'est après la Première Guerre Mondiale, lors de l'extraordinaire foisonnement de son bestiaire, qu'il fixe le modèle dans ses deux états définitifs, oreilles cachant ou découvrant les yeux et dans ses deux présentations définitives, contemporaines, avec les pattes dégagées ou "mise en page à l'antique" comme notre marbre.





François POMPON (1855-1933)

PANTHÈRE MOUCHETÉE (1921-22)

Plâtre d'atelier

Haut : 14,5 cm, Long : 32,3 cm, Prof : 6,2 cm

Tirage d'artiste, signature autographe «F. Pompon» en écriture cursive au crayon sur la base, dédicacé «à mon ami Maxime»- ancienne collection René Demeurisse.

Circa 1930

C'est au moment du foisonnement de 1921-1922, que Pompon s'intéresse aux félins et notamment à la *Panthère mouchetée* dont il produit quelques rares études et dessins. Le modèle présente encore une certaine vibration de surface, et la *Panthère noire* de 1925, d'apparence presque lisse, en apparaît comme le développement naturel.

L'œuvre que nous présentons ici est un plâtre dédicataire, signé et dédicacé de la main de l'artiste. Nous en connaissons deux autres exemplaires, le premier appartenant à l'artiste André Margat et le second au peintre René Demeurisse, ami et exécuteur testamentaire de Pompon.

Il existe de la *Panthère mouchetée* quelques bronzes d'époque et des fontes posthumes produites par Demeurisse et ses héritiers, en plus grand nombre ; tous avec le cachet Claude Valsuani.





a mes amis. M. ascime
Stupor

PANTHÈRE NOIRE oreilles couchées

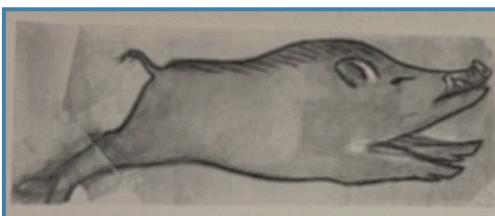
ou «Panthère mouchetée, oreilles couchées.»[?]

Lavis d'encre sur papier calque, marques de repère au crayon, contrecollé sur papier.

Haut : 47 cm, Long : 66,5 cm

Signé deux fois en écriture cursive «Pompon» et « F. Pompon» vers le bas à droite; marqué au dos «Exposition Rétrospective Pompon, Musée des Beaux-Arts, 1964, Dijon, n° 236 du catalogue : collection Courty»).

Circa 1927



Sanglier, Pompon.

Les dessins sont rares dans l'œuvre de Pompon, hormis quelques études et documents préparatoires (parfois cotés) de petites dimensions et ceux des petits carnets de poche plus réduits encore d'environ 8 cm par 14 cm.

Il apparaît que notre lavis de *Panthère noire oreilles couchées* est à ce jour, avec un grand fusain de *Sanglier* (1925¹) du legs Pompon, une de ses deux œuvres graphiques les plus abouties.

Il pourrait s'agir d'une étude pour une taille directe, peut-être un bas-relief, qui n'a apparemment pas été réalisée. Seul un autre relief de plus petites dimensions a été commencé en pierre calcaire blanche sans être achevé².

Peut-être Pompon a-t-il voulu aussi fixer par un dessin du profil ce qu'allait rendre sa *Panthère noire* en bronze dans les dimensions de 27 cm sur 63 cm², avec une hésitation entre *Panthère mouchetée* et *Panthère noire* par le travail de la robe.

Ce dessin a fait partie de la rétrospective Pompon du musée des Beaux-Arts de Dijon en 1964. Il provient de la collection d'Edmond Courty (1896-1972). Ce collectionneur reconnu à l'échelle nationale et internationale comme un amateur éclairé³, était entrepreneur et il se trouve qu'il a construit le bâtiment des ateliers d'artistes en béton Art Déco au 23, rue Campagne première. C'était une rue d'ateliers d'artistes, celle où vivait et travaillait Pompon au numéro 3 depuis 1877, et où se rencontraient notamment, Modigliani, Giacometti, Kandinsky, Miro, Picasso, Foujita...

Il pourrait en avoir fait l'acquisition directement à l'atelier, d'autant plus qu'il était le propriétaire du *Canard appelant* (1884), à notre connaissance jamais exposé par Pompon, et que nous avons acquis lors d'une des ventes de ce collectionneur.



Canard appelant, Pompon.

236. PANTHÈRE NOIRE.
Étude au lavis.

M. COURTY.

Catalogue d'exposition au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1964.

1 Fusain et rehauts de craie blanche et d'aquarelle sur papier brun, modèle pour le relief de la pergola du paquebot Douce France, 1933, legs Pompon.

2 Il existe aussi une *Petite panthère* en pierre lithographique, taillée en 1928.

3 Sa collection de sculptures du XVIII^e siècle, comptait parmi une des plus importantes de l'époque, avec des œuvres de Houdon, Pajou, Clodion ou encore Chinard ; elle a donné l'occasion de deux ventes à l'Hôtel Drouot le 9 décembre 2002 et le 13 juin 2003.







T. J. Cooper



POMPON



François POMPON (1855-1933)

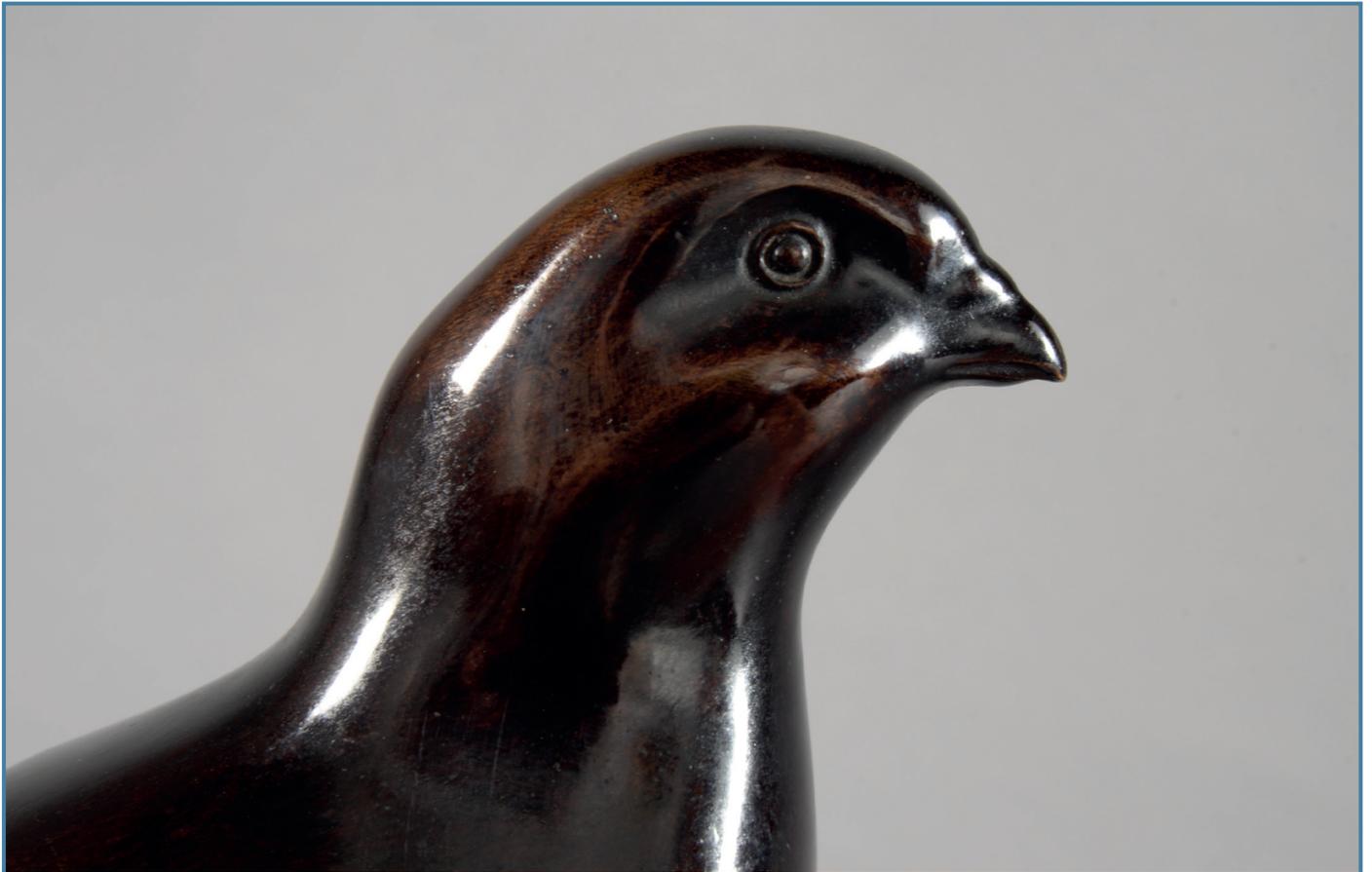
PERDREAU ROUGE (1924)

Bronze à patine brun rouge richement soutenu.

Haut : 23,7 cm, Long : 23,2 cm, Prof : 9,1 cm

Tirage d'artiste signé «Pompon», fondu par «C.Valsuani, cire perdue»
(cachet).

Circa 1925



FAKIR AUX SERPENTS Souvenir de Voyage (Tunisie) (1903)

Salon des Artistes Français (1908), Salon Colonial (1921)

Bronze patiné vert-noir richement nuancé

Haut : 50,3 cm, Long : 41,2 cm, Prof : 27 cm

Épreuve ancienne signée «P. Landowski», inscrite dans «N 9», édition de l'artiste d'un tirage annoncé à 25 épreuves, fonte de «L. Gatti Fondateur, cire perdue»(cachet).

Circa 1910-1921



Le Voleur d'oranges

Paul Landowski, mondialement connu pour le *Christ* de Rio, obtient, après avoir étudié à l'Académie Julian et dans l'atelier de E. Barrias, le Prix de Rome en 1900 avec *David combattant Goliath*.

Il se rend alors comme tous les lauréats du Prix à la Villa Médicis où il s'installe en 1901, pour finaliser sa formation et travailler à ses « Envois ».

Dans l'effervescence de la Villa Médicis et de la Ville Éternelle, il fait un voyage en Tunisie en 1903 avec son ami Henri Bouchard : « c'est l'Antique, c'est l'Orient d'il y a je ne sais combien d'années » s'enthousiasme-t-il devant les paysages d'Afrique du Nord.

Le voyage est très productif pour notre jeune sculpteur qui est ébloui par les scènes qu'il découvre. Il exécute ce qu'il voit comme des « Souvenirs de voyage » avec ce *Fakir aux serpents* et d'autres modèles, *Le voleur d'oranges*, *La Porteuse d'eau* ou *Les bédouines à la cruche*.

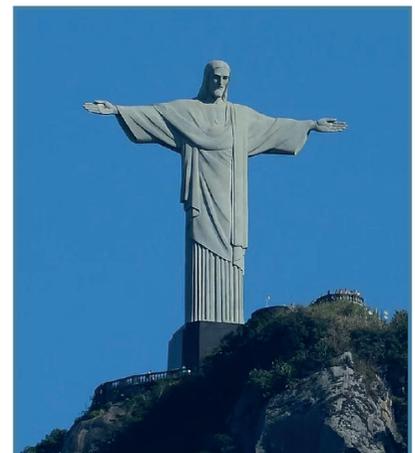
Ce sont pour la plupart des compositions dynamiques, études de mouvements ou représentations improbables comme ce fakir. Elles apparaissent, pour celui qui fera la carrière monumentale que l'on connaît, comme étant à part dans son œuvre.

Pour le fakir, il note dans son journal : « rassemblement autour d'un charmeur de serpents. Il s'arrête, prend dans un sac un tas de couleuvres et les met dans sa bouche, les mord. Elles se retournent, le mordent à leur tour. Il tourne, saute au son d'une discordante musique et il reste avec ses bêtes pendues à la peau, une à sa langue, et il hurle en tournant ». C'est cette scène pittoresque, bien loin de l'esprit de l'Académie de France à Rome, que le jeune sculpteur s'attache à rendre en sculpture, ce qui montre son ambition artistique.

L'artiste propose lui-même ses modèles à l'édition. Nous avons eu en référence pour le fakir un tirage potentiellement annoncé à 25 épreuves, en numérotation cumulative. Celle-ci porte l'inscription « N 9 ». Landowski avait très souvent recours à L. Gatti, qui est le fondeur de cet exemplaire. Il existe aussi des épreuves fondues par Leblanc Barbedienne [épreuve «12 », cire perdue (après 1921)] et Bisceglia, ce qui nous permet de dater la nôtre antérieurement à 1921.



La Porteuse d'eau.



Christ Rédempteur, Rio de Janeiro

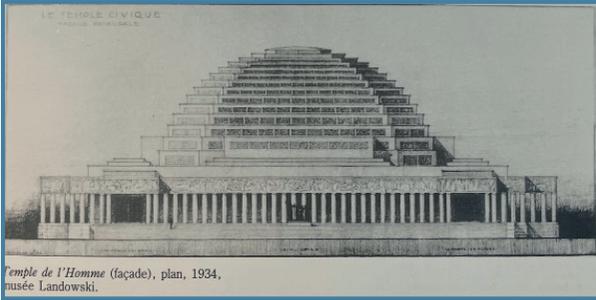


*ÉTUDE POUR L'HYMNE À L'AURORE
MUR DES HYMNES (1923)*

Bronze patiné vert richement soutenu
Haut : 92,5 cm, Long : 39,2 cm, Prof : 25,3 cm

Tirage d'artiste signé «Paul. Landowski», titré sur le modèle en plâtre «étude pour l'Hymne au Soleil», précisé «cire perdue» et «épreuve unique».

Circa 1946



Temple de l'Homme (façade), plan, 1934, musée Landowski.

Le Temple de l'homme est imaginé par l'artiste comme sa grande œuvre, déjà lors de son séjour à la Villa Médicis, comme en témoigne son dernier envoi de Rome, *Les fils de Cain*. Ce groupe, qu'il envoie au Salon des Artistes Français en 1906, devait prendre place comme œuvre centrale sur le parvis du Temple. Le Temple fait partie, avec le Monument aux travailleurs de Dalou et la Tour du travail de Rodin, de ces grands ensembles monumentaux pensés, projetés et espérés, mais qui n'ont pas abouti. Il a occupé le

sculpteur jusqu'en 1946 au moins, comme en témoigne ce retour sur le sujet, l'Étude de l'Hymne au Soleil, récemment redécouverte en bronze, grandeur demi-nature.

Ce « Temple civique, à la Pensée et à l'Effort humain », se présentait dans un plan de 1935, comme un grand temple gigantesque d'inspiration antique avec une colonnade de cinquante colonnes en façade et surmonté d'une coupole massive à pans coupés. Les quatre murs retracent « l'Histoire de l'idée à travers les siècles » dans une décoration intérieure tout aussi gigantesque travaillée en bas-reliefs riches et denses qui se déploient comme une tapisserie de pierre : le mur de Prométhée, le mur du Christ, le mur du Héros et le mur des Hymnes. Chaque mur est rythmé en façade par des grandes sculptures qui le concernent, comme l'Hymne à l'Aurore qui est la première pour le mur des Hymnes dont le bronze est acheté par l'État en 1910. Son titre est évocateur de la dimension spirituelle du monument et de l'esprit de l'époque :

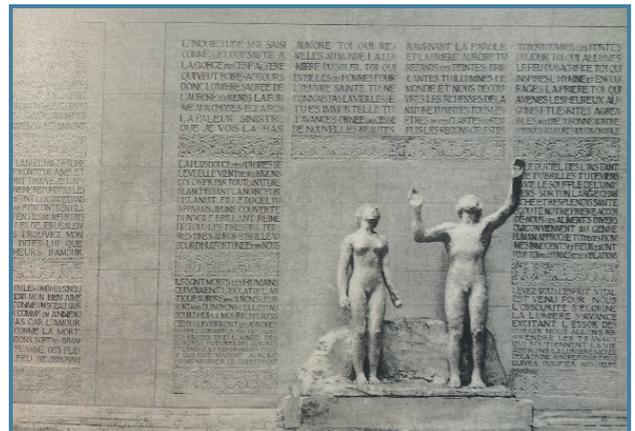
«L'Hymne à l'Aurore / méditons cette lumière adorable / puisse-t-elle édifier nos âmes, tirée des textes indiens des Védas».

Notre sculpture montre l'évolution ultime de Landowski avec cette annotation dans son journal du 23 janvier 1946 pour une étude fragmentaire qui s'en rapproche : «Aujourd'hui, après plus de 30 ans, j'ai trouvé la correction à faire à l'Hymne à l'Aurore ! Changement dans le mouvement de tête, mais surtout idée d'un enchevêtrement des bras qui doit faire très bien».

Notre étude, particulièrement délicate de modelé, qui n'est répertoriée dans aucun ouvrage à ce jour, est curieusement titrée : « Étude pour l'Hymne au Soleil » ce qui montre que le monument était toujours évolutif dans l'esprit de Landowski. Elle est précisée « épreuve unique », signe peut-être qu'il était évident pour l'artiste qu'à la sortie de la Seconde Guerre Mondiale dans l'état de dénuement de notre pays, ce monument encore d'actualité dans son esprit devenait plus qu'improbable dans sa réalisation.



Hymne au Soleil, Landowski, Boulogne, Musée P. Landowski.



Mur des Hymnes



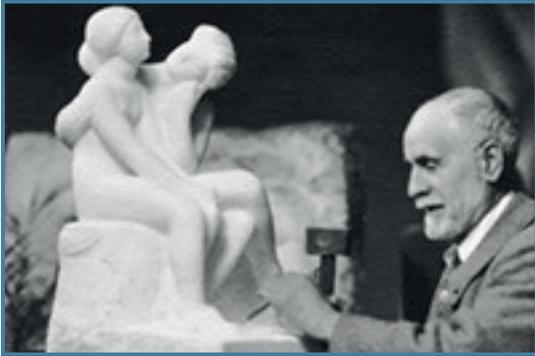
JEUNE FILLE À LA CRUCHE état, petite nature (1910)

Réduction du modèle du Salon d'Automne de 1912

Bronze à patine brun richement nuancé.

Haut : 63,5 cm, Long : 20,7 cm, Prof : 30 cm

Tirage d'artiste signé «J. Bernard», numéroté «10» fondu par «C. Valsuani Cire Perdue Paris» (cachet, 28 épreuves fondues pour l'artiste) - belle épreuve.



Fils d'un tailleur de pierre, J. Bernard, qui présente peu d'intérêt pour les études, quitte très tôt l'école pour accompagner son père sur les chantiers où il l'aide à restaurer les monuments médiévaux de Vienne. Il réalise alors des travaux qui le font remarquer et qui lui font obtenir une bourse d'études à l'École des Beaux-Arts de Lyon en 1881, puis à celle de Paris en 1887. Inscrit dans l'atelier de Cavelier, il n'est guère assidu, car il n'apprécie pas le modelage en vogue à l'époque, et consacre l'essentiel de son temps à la peinture et au dessin. En 1891, il abandonne les études, subit un temps l'influence de Rodin, et commence à exposer

au Salon en 1892.

Il s'installe Cité Falguière de 1909 à 1912, où il côtoie Modigliani, Brancusi, Czaky, et pour conserver son indépendance artistique, refuse de travailler comme praticien pour ses confrères et prend un travail la nuit. Il se consacre à son art durant le jour et devient avec Brancusi un des fervents adeptes de la taille directe. Avec le *monument à Michel Servet* de Vienne, il produit une des plus grandes tailles directes jamais produites en France par un sculpteur au XX^e siècle, sinon la plus grande.

À l'époque où, dans un académisme pléthorique mais déclinant, la sculpture est personnalisée par Rodin, la *Jeune fille à La cruche* apparaît dans sa modernité, par la simplification et la géométrisation des formes, comme une ouverture vers l'abstraction. Elle est déjà une réaction à Rodin par la douceur du modelé et la fluidité de la ligne emmenée ici par l'allant du bras gauche. Le jeune artiste applique aussi à la sculpture les préceptes de Cézanne en peinture de décomposer la nature en sphères, cônes et tubes : on le voit ici dans le traitement de la cruche, de la chevelure, des bras et des jambes.

Si Maillol devient célèbre avec la *Méditerranée* au Salon de 1905 et Bourdelle le chef de l'École française avec *Héraclès* du Salon de 1910, Joseph Bernard, qui a eu un début de carrière plutôt lent, les rejoint dans la notoriété avec la *Jeune fille à La cruche* qui représente l'événement du Salon de 1912. Le succès se confirme, car Walter Pach la sélectionne pour l'Armory Show de 1913 à New-York où elle figure à côté de Maillol, Brancusi et Marcel Duchamp.



Jeune fille à la cruche, New-York, Armory Show (1913)

Devenue emblématique du sculpteur, elle remporte aussi un succès éditorial immédiat avec la production de l'esquisse par A.A. Hébrard (50 exemplaires annoncés, au moins 40 tirages) dont la galerie consacre à Bernard sa première exposition personnelle en 1908. L'artiste, souvent en froid avec son éditeur dont il trouvait qu'il payait mal, édite lui-même la réduction du modèle du Salon chez le fondeur Valsuani (50 exemplaires annoncés, 28 tirages répertoriés).



GROUPE DE BUFFLES

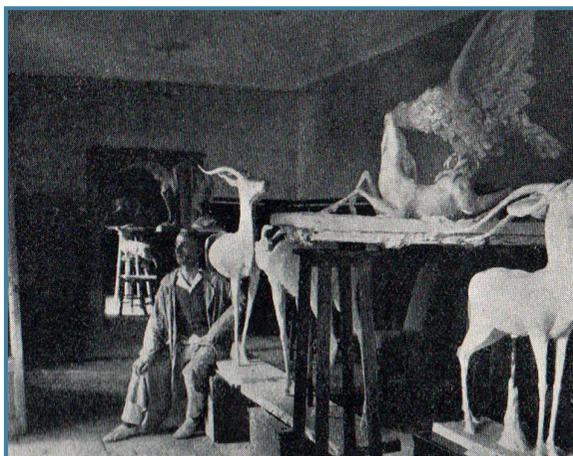
Quatre buffles sortant de l'eau.

Bronze à patine brun-rouge richement soutenu

Haut : 21,5 cm, Long : 104 cm, Prof : 28,5 cm

UDB éditeur (cachet) et Rosini fondeur (cachet), édition justifiée.

Fondu en 2021



Guido Righetti naît à Milan en 1875. Par sa mère, il appartenait à la grande bourgeoisie du nord de l'Italie qui se rallia très tôt à l'idée de l'unité italienne. Après des études classiques, sa fortune lui permet de se consacrer exclusivement à sa passion, le dessin animalier. À partir de 1914, conseillé par le Prince Paul Troubetzkoy, dont il subira un temps l'influence, il commence à sculpter et trouve rapidement son propre style.

Sa touche très fluide, qui donne un aspect velouté à la surface de ses bronzes, fait qu'on parlera d'impressionnisme à propos de sa manière. Il sait également donner de la personnalité et de l'expression à chacun de ses modèles qu'il observe au zoo de Milan ou dans la campagne de Brianza.

Il connaît une grande vogue durant l'entre-deux guerres où la municipalité milanaise lui passe des commandes pour la décoration de parcs, de fontaines et d'établissements de bains. Toutefois, il ne participe en rien à la glorification du régime. Retiré dans la haute vallée de Brianza à l'ermitage de San Salvatore qui appartenait à sa famille, il passe la plus grande partie de son temps dans une solitude féconde.

Ruiné par la guerre, il se voit contraint d'abandonner son ermitage en 1950 et revient habiter à Milan où il meurt en 1958 dans l'oubli et dans un quasi dénuement.

Le groupe des *Quatre buffles* traversant une rivière est l'un des plus tumultueux créés par l'artiste et aussi l'un des plus importants par sa taille, puisqu'il mesure plus d'un mètre. Il représente quatre buffles qui sortent d'une traversée de rivière mouvementée ou d'un marécage. C'est une scène sans doute saisie sur le vif, au pied des Apennins, décor qu'affectionnait particulièrement Righetti. Contrairement à son confrère Bugatti qui choisit de représenter le buffle comme un animal paisible et domestique, Righetti le montre en pleine action, à demi sauvage, le mufler dressé, s'arrachant aux flots ou à la boue.

Nous pouvons rattacher ce modèle à la période impressionniste de l'artiste du début de sa carrière, tout comme *Les poneys des steppes* ou le *Lion chassant*.







Avant d'être sculpteur, G. Righetti s'adonna au dessin essentiellement animalier où il devint extrêmement habile. Ses dessins sont des instantanés pris d'abord au zoo de Milan quand il étudia à la Galerie Brera, puis dans la campagne, autour de chez lui, quand il se retire à l'ermitage de San Salvatore, dans la demeure familiale, située dans la vallée de Brianza.

Cette production s'étend de 1900 à 1918, époque à laquelle il s'adonna davantage à la sculpture. Les animaux sont d'abord observés in situ, et croqués rapidement sur des carnets, avant d'être retravaillés à l'atelier où il les incorpore à des décors très simples et peu réalistes, sur des fonds neutres. Ses dessins sont la plupart du temps réalisés au pastel ou à la sanguine, plutôt de façon très réaliste. Ce sont des portraits où l'artiste laisse transpirer toute la tendresse qu'il éprouve pour ses modèles.

Étude de basse-cour est une scène observée à San Salvatore, dans la cour de la maison familiale. C'est une des rares scènes anecdotiques proposée par l'artiste. On y surprend deux poussins dubitatifs et un peu effrayés face à deux rats qui semblent hésiter entre la consommation du contenu d'une mangeoire ou celle d'un repas plus substantiel.

Plutôt qu'*Étude d'une tête de bouc*, on aurait pu appeler ce dessin portrait d'un bouc, tant l'animal semble poser et se prêter à la réalisation de son portrait. C'est un animal étudié à Brianza, autour de la propriété familiale. Il semble comme endimanché sur un fond neutre.



ÉTUDE DE MARMOUSETS

Deux marmousets sur branche, dessin.
Haut : 47 cm, Long : 31,5 cm

ÉTUDE DE BASSE-COUR

Deux poussins et deux souris, dessin.
Haut : 24,5 cm, Long : 66 cm

ÉTUDE D'UNE TÊTE DE BOUC

Portrait, dessin.
Haut : 42 cm, Long : 30 cm

J. P. Getty



PREMIÈRE DENT (1912)

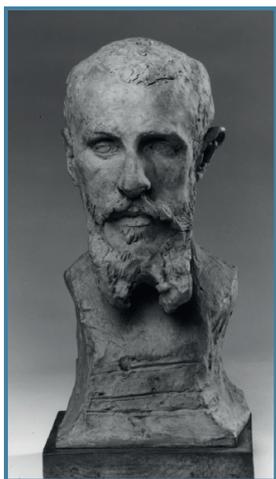
Exposé en marbre au Salon de 1912.

Terre cuite

Haut : 68,5 cm, Long : 20,3 cm, Prof : 21 cm

Tirage d'artiste dédicacé « A Monsieur le Sénateur Sabaterie en témoignage de ma reconnaissance », signé « M.Marx », seule épreuve en terre cuite identifiée en cette dimension.

Circa 1920



Élève de L.E. Bourmas, de J. Coutan et de G. Gardet pour l'art animalier, c'est surtout de ce dernier qu'il conserve une forte empreinte jusqu'à la fin de sa vie. Il débute au Salon de 1901 avec une sculpture au titre étrange : *Sur les mondes détruits, le temps dort immobile*, figure en plâtre, mais c'est comme sculpteur animalier qu'il se fait surtout connaître avec son envoi au Salon de 1912 où il expose *Première dent*.

Cette même année, il expose *Le joug de la victoire* qui est acheté par l'État. Il obtient une médaille de 3^e classe au Salon de 1904, de 2^e classe en 1911 et une médaille d'or en 1921. Il est décoré de la Légion d'Honneur. Il meurt le 22 décembre 1945 à Neuilly-sur-Seine. En 1927, il réalise un bouchon de radiateur représentant un lion pour la marque Peugeot, ce qui lui vaudra une grande reconnaissance.

Première dent est manifestement son modèle le plus populaire. Exposé en marbre jaune de Siennes en 1912, elle remporte un vif succès. Son modèle sera acheté par la manufacture de Sèvres qui l'éditera et le présentera en 1921 à l'Exposition des Arts Décoratifs de Strasbourg.



C'est également une pièce qu'il choisira d'exposer en 1921, lors de sa première participation au S.P.O.F. (Société des Peintres Orientaliste Français) sous le n°934 et qui lui permettra de remporter une bourse de voyage pour la Tunisie.

Notre épreuve, particulièrement soignée, porte une dédicace au Sénateur Pierre Jean Sabaterie (1855-1930) sénateur du Puy-de-Dôme du 3 janvier 1909 au 11 avril 1930.





E. BORJA

PANTHÈRE COUCHÉE (1927-1931)

Haut : 30,8 cm, Long : 91,5 cm, Prof : 23,3 cm

Pièce unique en acajou signée «E. Borga», plaque «Borga», peut-être l'exemplaire du Salon des Artistes Français (1927, N° 2994) ou celui [possiblement le même] de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris, (1931, cat. 368), trace d'étiquette «Douanes Paris».

Élève de Prosper Lecourtier et de Clovis Masson, Borga, qui va très vite devenir principalement sculpteur animalier, expose pour la première fois au Salon des Artistes Français en 1912. À la fin de la Grande Guerre, il se fait remarquer au Salon d'Automne de 1919 avec six compositions représentant des scènes de la vie quotidienne, des soldats, ainsi qu'une sculpture animalière, *Panthère*. De retour à la vie civile, il continue une carrière discrète et montre régulièrement, dans différents Salons, des animaux réalisés en terre cuite, en plâtre ou en bois exotique. Rarement en bronze, car il présente un goût marqué pour les bois en taille directe et les moyens lui manquent alors pour les traduire en ce matériau.

Il remporte une mention honorable au Salon de 1921 avec un bas-relief en plâtre intitulé *Vendanges* (n°3333). Sa carrière démarre réellement en 1927 avec un encouragement de 500 Frs de la part du ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts ainsi que le Prix de la Compagnie de la Navigation Mixte¹ qui lui permet de séjourner en Tunisie durant plusieurs mois.

Dans cette période, Borga collabore beaucoup avec des décorateurs et produit pour Joubert des panneaux sculptés comme le devant de buffet du XIII^e Salon des Artistes Décorateurs de 1922 (n°136) et pour Gaston Perrin en 1933, une commode en palissandre de Rio envoyée au XXIII^e Salon.

En 1929, il est de nouveau à Paris où il continue d'exposer dans différents Salons de sculptures et choisit de représenter des animaux exotiques, dans le style de l'époque : *Panthère d'Asie* (1930) ; *Tigres* (1931) ; *Bison* (1934) ; *Rhinocéros* (terre cuite, 1937) ... En 1934, il produit *Lionne et ses petits* et *Bison*, qu'il propose dans une édition annoncée à 20 exemplaires, ses deux seules éditions connues.

Sa production consiste en des tailles directes en bois précieux (palissandre, acajou) et des bronzes à la commande. Sa carrière est couronnée par une Médaille d'or à l'Exposition Universelle de Paris en 1937. Il continue d'exposer jusqu'en 1945 et la Galerie Bernheim Jeune présente sa production. Il tombe peu à peu dans l'oubli comme la plupart de ses confrères animaliers, car cet art est alors passé de mode et ne reviendra sur le devant de la scène qu'à la fin des années 60.

C'est en 1927, au Salon des Artistes Français, qu'il présente pour la première fois une *Panthère* en bois d'acajou (n°2994) qu'il expose à nouveau à l'Exposition Coloniale Internationale de Paris (n°368), très probablement la nôtre.



CHAT ASSIS

Taille directe, pièce unique

Haut : 45,5 cm, Long : 21,4 cm, Prof : 21,4 cm

Pièce unique en acajou signée «Borga», plaque «Borga», trace d'étiquette de douanes sous la base.

¹ Décerné par la Société Coloniale des Artistes Français

JEUNE CERF

Granit noir

Haut : 27,4 cm, Long : 44,7 cm, Prof : 11,4 cm

Taille directe signée «Mateo Hernandez», précisée à la suite de la signature «Talla directa» pour taille directe, puis «1919», reproduite dans l'article de René-Jean, «Mateo Hernandez tailleur de pierres dures» : Jeune cerf, granit noir, 1923, ancienne collection de Fernande Hernandez, collection Rimsky.

Circa 1919



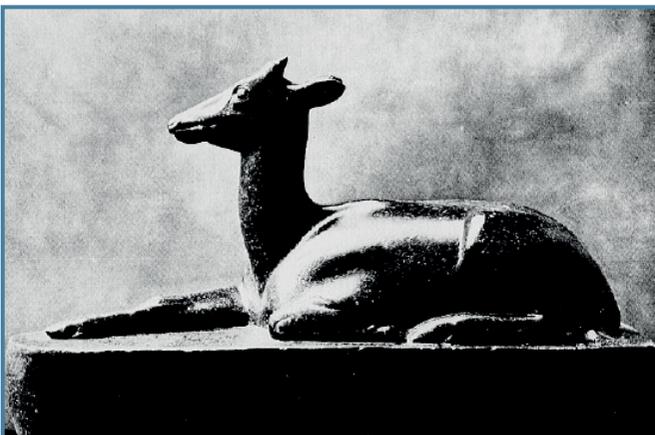
Formé à Salamanque, Mateo Hernandez est un sculpteur autodidacte qui appréhende la taille directe du granit et d'autres pierres extrêmement dures dans son entourage familial. Il arrive à Paris en 1910 et poursuit son activité de taille dans des matières compliquées à travailler et peu représentées dans le contexte artistique parisien.

Il choisit de créer un bestiaire exotique qui lui permet aussi par le sujet et son matériau, de faire référence aux canons de certaines civilisations antiques. Pour un jeune artiste, nul doute que les visites au musée du Louvre ont complété son éducation visuelle et contribué à forger sa propre esthétique.

L'angle d'observation de profil avec des attitudes relativement hiératiques, ainsi que les jeux entre les pleins et les vides, rappellent certaines représentations égyptiennes ou mésopotamiennes. La consécration viendra en 1920 lorsque le Baron Rothschild acquiert la monumentale *Panthère de Java*, aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York.

Le *Jeune cerf* appartient à sa première période (1910-1920). Le choix d'une pierre à l'aspect rebutant, très dure, pas réellement faite pour être sculptée (en tout cas loin des matériaux précieux choisis par d'autres sculpteurs comme Sandoz) renforce encore ce rattachement à des temps éloignés.

Mateo Hernandez ne travaille pas dans la lignée de Pompon. Ses œuvres ne peuvent avoir ni la souplesse du modelage, ni l'expression que celui-ci permet, car la retouche est sans retour. L'outil doit être précis, sûr de lui, certain d'atteindre son but. Le souci de Mateo Hernandez est moins de rechercher un réalisme au travers de formes simplifiées, que de se confronter avec un matériau qui lui résiste.



Jeune cerf, granit noir, 1923

MATEO HERNANDEZ

Photographie issue de l'article «Un sculpteur de pierres dures. Mateo Hernandez» in Art et Décoration, 1897.



TIGRE DÉVORANT SA PROIE

Huile sur isorel.

Haut : 22 cm, Long : 27 cm

Le sculpteur se consacre dans ses temps de repos à la peinture, sur toile ou sur panneau de bois. Elles sont peu nombreuses, tout comme ses dessins. Il s'agit souvent de formats relativement modestes représentant des fauves calmes.

On compte aussi quelques rares scènes équestres avec des figures humaines, notamment dans le cadre de corridas. Proche de l'esthétique naïve, les bêtes d'Hernandez sont formées de juxtapositions d'aplats de couleurs plutôt vives et sont placées dans des paysages de jungle ou désertiques aux teintes chaudes et ocres, difficilement identifiables. Cet aspect se vérifie par le volume important d'œuvres où seul l'animal est achevé, sans s'attarder sur son environnement.

Le *Tigre dévorant sa proie* appartient à cette catégorie. Il semble que le sculpteur ait observé son sujet en captivité, peut-être au Jardin des Plantes, car celui-ci ne dévore pas une proie mais plutôt un morceau de viande préparé. Comme fond d'encadrement, Mateo Hernandez s'est servi d'une de ses ébauches de paysage d'influence cubiste, ci-dessous reproduite.





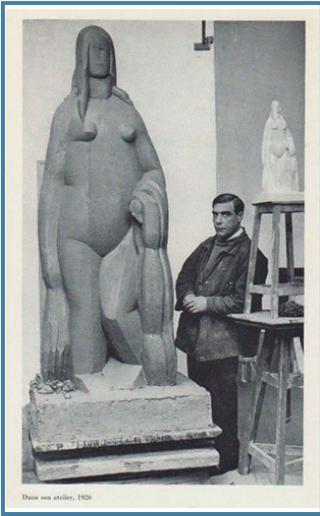
FEMME AU COMPOTIER (1920)

Terre cuite rosée, patine naturelle.

Haut : 36,8 cm, Long : 12,4 cm, Prof : 8,2 cm

Épreuve ancienne signée du monogramme «H.L.», étiquette de la Galerie Simon, d'un tirage annoncé à 10 exemplaires.

Avant 1941



Henri Laurens, fils d'ouvrier, naît à Paris en 1885. Autodidacte, il s'initie presque seul au modelage et au dessin qu'il pratique dès son plus jeune âge. Il fait son apprentissage chez un tailleur de pierre pour la décoration de façades d'immeubles, tout en suivant les cours du soir du «Père Perrin», rue Turgot.

Avant de faire la connaissance de Georges Braque en 1911, Henri Laurens, influencé par Rodin, réalise ses premières sculptures. Il expose pour la première fois au Salon des Indépendants en 1913. Picasso organise une rencontre entre Laurens et Léonce Rosenberg qui, enthousiaste, lui achète quelques-unes de ses sculptures et lui organise sa première exposition particulière, en 1916.

Sans adhérer à aucun mouvement, il va dans un premier temps travailler dans la mouvance cubiste, avant de s'en détacher dans les années 20.

Son œuvre va connaître deux principales périodes, une première que l'on peut qualifier de cubiste de 1910 à 1920, où il travaille essentiellement le carton (découpage) et la pierre, puis à partir de 1920, une autre manière où dominent les formes arrondies. Il travaille alors la terre, matériau souple qui convient parfaitement à sa sculpture très construite d'où se dégage un sens de la monumentalité particulièrement présent dans ce modèle.

Personnage discret, Laurens ne connaîtra le succès qu'après la Seconde Guerre Mondiale. Son influence se fera sentir chez des artistes tels que Moore ou Lobo, et Giacometti le reconnaîtra comme un des sculpteurs les plus importants du XX^e siècle.

LE MODÈLE

La *Femme au compotier* fut réalisée à l'origine en pierre. Sur une base rectangulaire, Laurens superpose différents plans pour aboutir à une sorte de haut-relief dont la lecture, de la droite vers la gauche, part d'une abstraction géométrique sans référence à la réalité pour s'achever, après différentes lectures, sur un profil où se distingue plus qu'un visage de femme, comme un masque, et plusieurs formes, qui font penser à un sarcophage égyptien.

De face, nous voyons très librement interprété, le corps de la femme aux membres étirés dont les deux mains tiennent un compotier dans lequel on devine des fruits. C'est une œuvre réfléchie qui ne doit rien à l'improvisation. Les lignes, tantôt droites, tantôt courbes, forment des volumes géométriques, pyramides, cubes, parallélépipèdes... Les lignes droites projettent la sculpture vers le haut, à la façon d'une stèle, tandis que les rondes lui donnent de l'épaisseur. De très rares indications figuratives : un œil, une bouche, les deux seins, l'étoffe froissée sur la manche du bras gauche, suffisent à indiquer le personnage.

Laurens produit alors des réductions en terre cuite de certaines œuvres réalisées en pierre avant-guerre. Il s'agit de tirages, plus abordables financièrement. Il répond ainsi à une demande d'une nouvelle clientèle, intéressée par son travail et moins aisée. Sa manière s'adapte au matériau. Les lignes s'assouplissent et la figuration est plus marquée, surtout de face; mais la *Femme au Compotier* appartient encore par sa stylisation et la rigueur de ses lignes à la période cubiste.



FEMME AGENOUILLEE AUX BRAS LEVÉS (1929)

Bronze à patine brun sombre richement soutenu

Haut : 33 cm, Long : 24,5 cm, Prof : 18,8 cm

Épreuve ancienne, réalisée durant la période Kahnweiler (Galerie Simon).

Une autre épreuve conservée au Musée d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou).

Fondu vers 1930

La *Femme agenouillée aux bras levés* est un des premiers modèles de la deuxième période de Laurens, celle qui marque en 1929 un retour à l'ordre. Souvent qualifiée de Néo-classicisme post-cubiste, cette période qui succède aux années strictement cubistes, montre que Laurens s'inscrit dans l'évolution artistique de ces années dont témoignent notamment les grandes toiles classiques de Picasso et la vision antiquisante de Maillol.

1929 est aussi l'année de l'un des rares voyages du sculpteur – voyage d'art – qu'il effectue avec sa femme Marthe en Italie, où il est impressionné par la richesse de la sculpture de l'Antiquité et de la Renaissance. La *Femme agenouillée* semble être un développement ou une alternative au marbre antique de la *Vénus accroupie* de Rome, celui-là même qui influence Carpeaux pour sa *Flore accroupie* de la façade du nouveau Louvre.

La composition classique et forte de la *Femme agenouillée*, sa puissance d'expression et la manière dont elle remplit l'espace alors qu'elle est de dimensions réduites, atteste de sa réussite totale. Ce modèle emblématique appartient à la catégorie des œuvres évoquées par Giacometti, celles qui sont entourées par une «sphère claire» et qu'il décrit ainsi : «celles qu'on approche jamais tout à fait, car il y a un espace de dimension indéfinissable qui nous en sépare, cet espace qui entoure la sculpture et qui est déjà la sculpture même». Encore cubiste dans ses formes et classique par sa composition, la *Femme agenouillée aux bras levés* est un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

Le bronze que nous présentons n'est ni signé, ni justifié, sans cachet de fondeur mais porte l'étiquette de la Galerie Simon avec la date manuscrite de 1929. Il est un bon candidat pour être l'une des toutes premières épreuves, sinon la première. Les autres exemplaires connus sont justifiés à 6 et souvent avec le cachet de Claude Valsuani.

Il est effectivement fréquent dans l'histoire des éditions que le premier bronze, souvent un tirage d'artiste, voire une variante d'état, soit vierge de toute indication, l'artiste ne lui ayant pas encore affecté un statut éditorial.





LA CHEVELURE (1946)

Musée d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou)

Bronze à patine brun clair mordoré

Haut : 34,8 cm, Long : 20,7 cm, Prof : 20,6 cm

Épreuve ancienne signée «HL», numérotée «1/6», fondue par «Claude Valsuani cire perdue Paris»(cachet), estampillée «Bronze».

Avant 1954

LE MODÈLE

« Ce qui distingue les meilleurs œuvres de Laurens est l'autorité avec laquelle elles présentent des métaphores sensibles ». Cette citation extraite de l'ouvrage de Werner Hofmann correspond parfaitement à *La Chevelure*. Cette femme aux formes généreuses fait partie des dernières années de la production de l'artiste. À cette période, un nouveau moment semble s'annoncer, celui de la métaphore organique avec une volonté de plénitude.

En écho à la Libération, avec cette femme assise dans une représentation qui laisse pénétrer l'espace, le corps s'assouplit et déploie à nouveau l'alternance des pleins et des vides : « Il est nécessaire que, dans une sculpture, les vides aient autant d'importance que les pleins. La sculpture est, avant tout, une prise de possession de l'espace, d'un espace limité par les formes », dira Laurens en 1951.

Ce bronze présente une très belle patine brun clair mordoré qui souligne les formes douces du modèle. Il s'agit du premier exemplaire d'un tirage justifié à six épreuves, par le fondeur Claude Valsuani, signé du monogramme et revêtu de l'estampille «Bronze», marque qui n'est pas courante après la Seconde Guerre Mondiale.





TABLE ÉLÉPHANT

Bois exotique brun rouge.

Haut : 80,1 cm, Long : 80,5 cm, Prof : 48 cm

Taille de l'artiste, monogrammée du cachet de l'artiste sur la tranche du plateau, probablement exposée par Le Bourgeois en 1932 à la Galerie Georges Petit, ancienne collection Vieillard.

Circa 1930



Artiste presque exclusivement animalier, très à l'aise dans la sculpture monumentale, Gaston Le Bourgeois (1880-1956) se familiarise dès son enfance avec les outils du sculpteur dans l'atelier de restauration de son père qui travaille pour les Monuments Historiques et lui fait partager son goût pour la sculpture du Moyen-Âge.

Dès 1910, il est remarqué par les grands commanditaires parisiens, comme Jacques Doucet au Salon des Artistes Décorateurs pour de curieux poteaux surmontés de chats sculptés en bois. Il y présente régulièrement des lambris qui représentent des animaux, et son goût décoratif le mène à collaborer avec Henri Rapin, qu'il a rencontré en 1915, pour le Pavillon de la Manufacture de Sèvres lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925.

Les lignes très stylisées et géométriques de ces bêtes se rattachent parfaitement au contexte de l'Art Déco, qui trouva de nouvelles inspirations dans l'épanouissement des formes cubistes. Les formes de l'artiste sont à rapprocher des recherches géométriques des frères Martel, avec qui Le Bourgeois collabore lors des travaux de la chapelle du paquebot Normandie.

Le bois est son matériau de prédilection. Il le décline aussi bien pour des sculptures décoratives que pour des meubles où il insère des bas-reliefs. Il propose aussi des éléments d'architectures comme des chapiteaux ou des poteaux d'escaliers. La plupart de ses sculptures en bas-relief privilégie donc la vue de profil, offrant une inspiration archaïsante à ses sujets.

Notre *Table éléphant* appartient à cette catégorie. Juchée sur un piédestal à gradins, ce meuble rappelle, par son matériau et son esthétique, le mobilier colonial. Il existe un dessin de Le Bourgeois représentant un éléphant de profil. L'aspect géométrique est important car il insère la figure dans un carré.

Le Centre Pompidou conserve un autre modèle d'éléphant (inv. LUX0.61.S).





***POISSONS AU FIL DE L'EAU* (1952)**

Cercle Volney, «Les Animaliers», Paris, 1952.

Bronze, fonte et patine brun-nuancé-vert, typique de la maison Susse de ces années.

Haut : 34,3 cm, Long : 24,2 cm, Prof : 10,6 cm

Épreuve ancienne signée « Ed.Sandoz », marquée «Susse Fres»

Circa 1952-1955



Au début de la période Art Déco, Édouard-Marcel Sandoz effectue un voyage en Afrique du Nord en 1921 et par la suite dans la Mer Rouge en 1936. Ces voyages seront décisifs pour l'orientation de sa production car l'artiste s'émerveille devant les fantastiques poissons colorés de ces régions et ramène de nombreux croquis et aquarelles.

Au même moment, le thème du poisson dans son environnement devient un des sujets phares de l'Art Déco, en quête d'exotisme. C'est ainsi que commencent les « années aquatiques » du sculpteur, durant lesquelles il représente l'ensemble de la faune sous-marine, allant parfois jusqu'à en traduire les teintes à travers le travail des pierres dures.

Le motif du poisson devient ainsi récurrent pour ses créations utilitaires, notamment pour Lalique, avec des bouchons de flacons de parfum. Certains poissons sont alors stylisés pour que leurs formes puissent être réinvesties dans la conception d'objets décoratifs, comme la *Perche solaire* ou le *Chien de mer*. Il propose aussi des œuvres purement sculpturales, qui font preuve d'un grand réalisme où on discerne l'importance du temps d'observation du sujet vivant.

Notre modèle appartient à cette dernière catégorie et fut imaginé vers 1952. Trois poissons sont placés verticalement au-dessus les uns des autres, pour donner l'illusion d'un banc. Cette présentation aérienne est possible grâce à une algue, qui fait office de support et permet de représenter les bêtes dans leur environnement, portés par l'onde dans une composition qui donne de l'ampleur. Le sculpteur a privilégié ici un angle d'observation latéral, où quatre tiges de métal se trouvent en arrière-plan, comme des algues.

La forme des poissons, aux nageoires fluides, semble se fondre dans l'environnement, notamment dans les larges corolles de l'algue à gauche. Cette illusion est aussi renforcée par le choix de la patine verte et brune, tout à fait vraisemblable dans ce contexte.

L'épreuve, fondue par Susse Frères, pourrait être une pièce unique et serait alors celle présentée au Cercle Volney lors de l'exposition Les Animaliers en 1952. L'artiste est largement reconnu et a acquis précédemment cet espace d'exposition en 1948.







Armand PETERSEN (1891-1969)

LE LAMA (1937)

Bronze à patine brun richement soutenu.

Haut : 35,3 cm, Long : 9,2 cm, Prof : 20,5 cm

Épreuve ancienne signée «A.Petersen», tirage d'artiste, peut-être ou probablement unique (alors celui de la Galerie Malesherbes, n°50, 1937, «Les Animaliers») fondu par «Bisceglia Cire perdue» (cachet).

Circa 1937

Armand Petersen naît le 25 novembre 1891 à Bâle en Suisse. Il se forme tout d'abord à l'École d'Arts Industriels à Genève, dans la classe d'orfèvrerie et de ciselerie. La guerre contrarie ses projets d'installation à Paris en 1914. Il décide alors de rejoindre l'atelier du sculpteur hongrois, Béla Markup qui l'initie à la sculpture animalière, née de l'observation d'animaux exotiques au parc zoologique de Budapest.

En 1924, soit deux ans après la révélation d'un nouvel art animalier incarné par l'*Ours Blanc* de Pompon, il rejoint Paris avec une première sculpture, un grand *Chien danois, portrait de Rex* (1923).

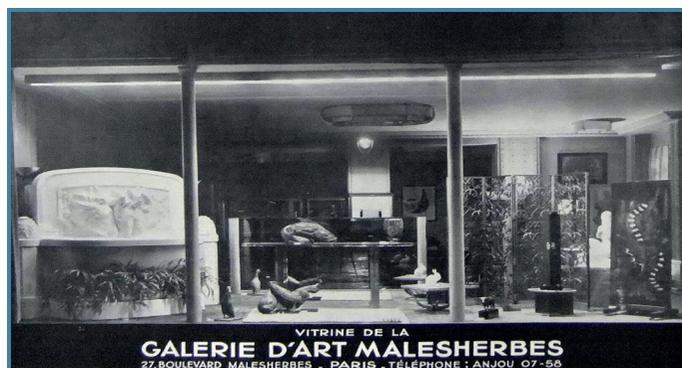
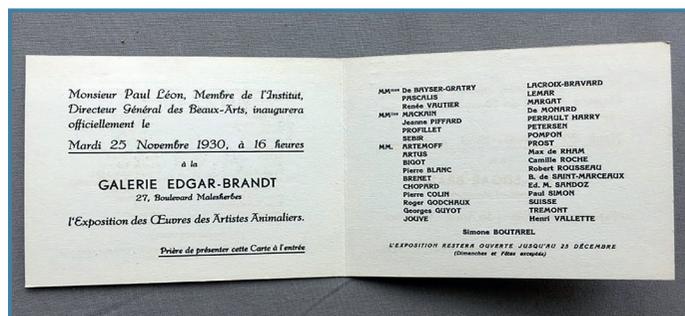
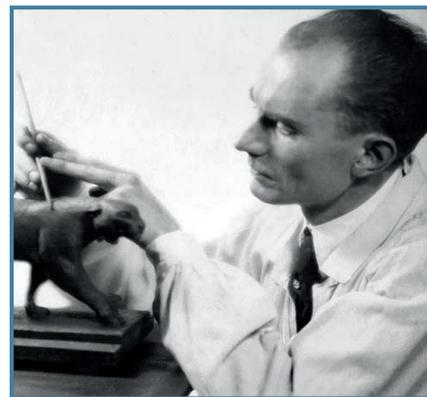
Dès 1926, il étudie à la fauverie du Jardin des Plantes avec de jeunes artistes qui suivent la voie et l'expérimentation de Pompon. Ils se réunissent et forment en 1931 le Groupe des Douze parmi lesquels figurent Artus, Guyot, Hernandez, Jouve ... en rupture avec l'approche académique d'artistes comme Gardet.

À partir de 1927, les contours de son art sont déjà clairement définis. Cette année-là, il présente à la première exposition animalière de la Galerie Brandt un *Groupe de Canards*, très expressif. Bon nombre de ses modèles d'antilopes, d'éléphants, d'oiseaux, d'animaux aquatiques, de fauves naissent sur une très courte période qui va de 1927 à 1933, tel et si bien que la revue *Art & Décoration* lui consacre un long article personnel en janvier 1933, sous le titre, «Les animaux de Petersen».

C'est aussi sur cette période qu'il entre en relation avec la manufacture de Sèvres en leur déposant tout d'abord trois plâtres en 1928 avant d'établir avec eux un partenariat de longue durée, suivant ainsi la voie ouverte par son ami Édouard-Marcel Sandoz dès 1921.

La mort de Pompon en 1933, ainsi que les difficultés économiques des années qui suivent, provoquent chez Petersen un net ralentissement dans la fréquence d'apparition de nouveaux modèles. Le *Jeune Dromadaire*, le *Jeune Zèbre*, le *Lama* font figure d'exception en 1937. Le renouveau se fait réellement au milieu des années 50 et au début des années 60 avec des sujets originaux de taureaux (*Taureau de combat*, *Tête de taureau*, *Tête de veau d'or*), une revisite de certains animaux traités les années précédentes, et une volonté exprimée de plus de monumentalité en proposant des agrandissements (*Grue cendrée*, 1930, revisitée en *Demoielle de Numidie*, 1952-1956). Dans cette perspective, apparaissent également les premières commandes officielles, comme celle du 21 juillet 1954, d'un *Grand Chevreuil* actuellement à Louviers.

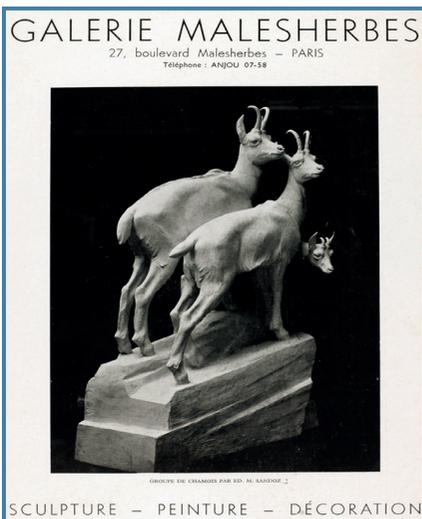
Armand Petersen décède sans descendance en septembre 1969.



L'année 1937 apparaît comme celle d'une reprise d'activités créatives pour Petersen. C'est aussi l'année de l'Exposition Universelle qui se tient à Paris. L'artiste commande des socles pour huit œuvres différentes. On retrouve alors un besoin de volumes et de rondeurs exprimé dans l'art du sculpteur, avec de nombreuses similitudes entre le *Jeune dromadaire*, esquissant un mouvement, le *Lama* et la nouvelle version de l'*Hippopotame* qui connaît un agrandissement. Seul le *Jeune Zèbre* se démarque au milieu de cet ensemble cohérent. Des animaux très originaux apparaissent dans l'œuvre du maître et l'on note cette prédilection dont témoigne les titres pour traiter de jeunes animaux.

Son *Lama* bien campé sur ses pattes avant, oreilles dressées, est remarqué par Gaston Derys qui en fait l'éloge lors de sa visite commentée de l'exposition des Animaliers à la Galerie Maiesherbes en 1937: «Les animaux de Petersen sont spirituels et judicieusement étudiés. Ils se vêtent de patines somptueuses. Le Lama nous a particulièrement séduit.» (*Mobilier & Décoration*, janvier 1938, p.30). Le *Lama* y côtoie les œuvres d'Artus, de Lemar, de Prost, et de Sandoz qui y présente un *Groupe de chamois*.

À ce jour, nous n'avons répertorié aucune autre épreuve en bronze du *Lama*, fondu du vivant de Petersen par Mario Bisceglia. Il existe une édition posthume de ce modèle, justifiée à huit exemplaires. Nous sommes avec Petersen, Artus et Pompon dans des éditions très limitées du vivant de ces artistes, tout particulièrement dans les cas où elles ont été voulues par les sculpteurs hors contrat d'édition, avec des fondeurs comme Valsuani, Meroni-Radice ou Bisceglia. Dans ce contexte, notre *Lama* est probablement celui exposé à la Galerie Maiesherbes en 1937, fondu pour la circonstance.





ANTILOPE DOS ROND (1928)

Bronze à patine brun sombre richement nuancé

Haut : 20,8 cm, Long : 18,8 cm, Prof : 7,8 cm

Tirage d'artiste signé «A. Petersen».

Circa 1940

1927, 1928 et 1929 sont des années de grande création pour Armand Petersen qui explore un sujet nouveau pour lui, les antilopes – couchée, sans corne (1927), broutant (1928), dos rond (1928), Guib ou Kob (1929).

C'est lors de sa première participation à l'exposition «Animaliers» de la Galerie Brandt du 15 novembre au 15 décembre 1927 et de son exposition personnelle au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en décembre 1928 que les critiques d'art et les amateurs découvrent ces nouveaux modèles d'antilopes, pleines de grâces. Cet animal isolé avait auparavant séduit Rembrandt Bugatti au zoo d'Anvers en 1906, *Antilope*. Il le traita aussi sous forme de groupe de deux ou trois spécimens à partir de 1911, *Trois antilopes goudous*.

L'Antilope dos rond de Petersen témoigne de cette élégance où les rondeurs du dos, du crâne, des oreilles de l'animal contrastent avec les lignes tendues des pattes, longues et fluettes. À la différence de Pompon, on retrouve souvent chez Petersen cette idée d'une certaine tension dans les lignes qui viennent souligner un mouvement, une attitude comme celle de l'*Antilope couchée sans corne* de 1927, tête tournée vers la droite ou de l'*Antilope broutant* de 1928, pattes écartées et cou tendu vers le sol.

Bien que la comparaison ne puisse être faite sujet à sujet étant donné l'absence d'antilopes dans l'œuvre de Pompon, on perçoit dans le rendu lisse de Petersen une stylisation moins poussée. Les antilopes de Petersen, souvent têtes tournées, semblent être surprises et portent directement leur regard sur ceux qui viennent momentanément perturber leur quiétude. René Brécy écrira à propos de cette antilope dans le journal *L'Action Française* en 1929 : «L'antilope craintive est un petit chef-d'œuvre ciselé avec tant de tendresse que toute la vie de cette petite bête s'y montre touchante et vraie».

Comme nous l'avons vu, Petersen choisit d'adapter souvent ses créations dans des formats différents. *L'Antilope dos rond* qu'il expose aussi à plusieurs reprises en 1929 et en 1933 fut produite en bronze dans au moins deux tailles, celle ici présentée et un exemplaire, sans doute unique fondu à la cire perdue par Bisceglia, d'une hauteur de 42 cm. La documentation manuscrite de l'artiste fait aussi référence à une éventuelle troisième dimension plus petite, de 16 cm de haut dont on ne connaît pas d'épreuve en bronze.

Notre épreuve a été fondue suivant le procédé de la fonte au sable, probablement assez tôt dans l'édition de ce modèle, car nous n'avons eu qu'un autre exemplaire de ce sujet dans cette dimension, portant pour unique marque, la corne d'abondance de la ville de Bâle.





ANTILOPE KOB (1929)

Bronze à patine brun richement nuancé

Haut : 25 cm, Long : 21,3 cm, Prof : 6,5 cm

Tirage d'artiste signé «A.Petersen», fondu par «Bisceglia cire perdue» cachet).

Circa 1930-1940

L' *Antilope Kob* ou Cobe fait partie des nouvelles sculptures présentées par Petersen à l'occasion de la seconde exposition des « Animaliers », organisée à la Galerie Brandt en 1929. À la différence de l' *Antilope dos rond*, l'animal se distingue par un aspect moins en rondeur, une tête pourvue de longues cornes striées et moins tournées, scrutant au loin les steppes environnantes. La sculpture appelle à l'élévation : fine terrasse, longues jambes et cornes mouvementées ascendantes. L'effet est ainsi plus décoratif et se rapproche du traitement dessiné des antilopes des paravents laqués de Jean Dunand à la même époque.

En 1956, Petersen revisite son *Antilope Kob*. Plus avancé en âge et en maturité, l'artiste propose une antilope qui gagne en prestance avec un port de tête droit et fixe, suivant le prolongement du corps de l'animal. Mais plus statique, elle a certainement perdu cette vérité et cette naïveté de la *Jeune antilope* de 1929. L'artiste prévoit alors un agrandissement de ce second état dans un format de 57 cm.

Pour ces tirages d'artiste, très limités dans cette version de 1929, Armand Petersen s'adresse à un artisan d'origine italienne de grand talent, Mario Bisceglia qui fondait à Paris avec ses frères depuis 1907. Il était réputé pour son savoir-faire dans le domaine des patines et se déclarait fiscalement en 1910 comme « mouleur de figure de cire à façon ». Après être retourné en Italie pendant les années de guerre, Mario semble avoir relancé ses activités familiales à la fin des années 20. La fonderie sera occasionnellement sollicitée par Artus et Pompon, tous deux membres du Groupe des Douze.





Auguste TRÉMONT (1893-1980)



POULAIN (1923)

Bronze à patine brun rouge richement soutenu.

Haut : 31,4 cm, Long : 26,3 cm, Prof : 8,7 cm

Tirage d'artiste signé «Trémont», fondu par «C.Valsuani, cire perdue»
(cachet)- belle épreuve.

Circa 1930-1940

Auguste Trémont (1893-1980) s'initie à l'art par le dessin en suivant ses premiers cours à l'École d'artisans de l'État à Luxembourg. En 1909, il intègre l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris où il obtient brillamment son diplôme en 1912 ce qui lui permet de poursuivre sa formation à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gabriel Ferrier. Alors qu'il effectue un séjour au Luxembourg, il est surpris par la première guerre et trouve alors un emploi de dessinateur industriel à la sidérurgie Arbed de Dudelange.

Après la guerre, il reprend en dilettante ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris, car ce sont les animaux sauvages du Jardin des Plantes qui désormais le passionnent. Interrogé plus tard par les critiques d'art sur son choix en faveur de la sculpture animalière, Auguste Trémont répond : «Parce que c'était la tâche la plus difficile».

Il apparaît parmi les exposants du Salon d'Automne en 1923 avec deux dessins de fauves, soit seulement un an après l'exposition par Pompon de son *Ours blanc*. Le succès est au rendez-vous notamment avec son *Chimpanzé*, d'abord picturalement présenté sous forme de pastel et de peinture en 1924, avant d'apparaître sous sa forme sculpturale en bronze à la cire perdue en 1927.

Désormais, il participe à de nombreuses expositions annuelles. Au Salon des Tuileries de 1930, il présente un *Bison* et un *Éléphant d'Asie* en bronze. On découvre aussi ses nouvelles créations au côté de celles de Petersen, Godchaux, Jouve, Pompon, à la Galerie Edgar Brandt en 1929 et en 1930. Il en profite pour se rapprocher de ces confrères animaliers en tant qu'invité du Groupe des Douze, fondé en 1931. Le sculpteur reste également très lié à ses origines luxembourgeoises.

Il est cofondateur du Salon de la Sécession au Luxembourg auquel il contribue en qualité d'exposant de 1927 à 1929. Il obtient en 1931 la commande des lions monumentaux placés devant l'Hôtel de Ville de Luxembourg. En 1936, il réalise des bas-reliefs en bronze pour le portail de la cathédrale Notre-Dame du Luxembourg. Il sera aussi retenu pour édifier la sculpture centrale du *Monument dédié aux Victimes de la Guerre 1940-1945* de l'Église de Diekirch, inauguré en 1955.

En 1956, il représente le Grand-Duché de Luxembourg à la Biennale de Venise avec sept de ses sculptures. Il retourne définitivement au Luxembourg en 1976 dont le musée Nationale d'Histoire et d'Art conserve aujourd'hui tout un ensemble d'œuvres animalières.



Lions, Hôtel de Ville, Luxembourg.



Avec le *Poulain*, nous nous trouvons en 1923 aux origines de la sculpture animalière d'Auguste Trémont. On y reconnaît déjà les caractéristiques d'un art maîtrisé, né de l'observation, de la recherche d'un essentiel presque inspiré de l'antique Babylone.

Dans ses visites quotidiennes au Jardin des Plantes, ce qui l'a immédiatement fasciné, ce sont les fauves, les éléphants et les singes. On ne connaît que très peu de modèles d'animaux européens dans son répertoire. Seuls les cervidés (*Cerf de France*, Salon d'Automne 1944) et les équidés semblent y trouver place.

À la même époque, il réalise un *Jeune cheval*, marchant tête baissée et un autre poulain proche du nôtre dont la tête est légèrement inclinée sur le côté et les jambes plus écartées. Notre *Poulain* a une stature bien droite, oreilles dressées, campé sur des jambes peu écartées. Trémont est un adepte de la ligne droite qui donne force et tempérament à son modèle. La tête est ici fièrement placée dans le prolongement du corps. Cependant si l'on regarde de plus près, on remarque que le sabot arrière gauche est positionné sur la pointe. À l'image de son *Chimpanzé* ou de son *Couple de tigres*, ses animaux sont le plus souvent en marche ou si cela n'est pas le cas, il existe toujours l'esquisse d'un mouvement qu'il choisit avec attention, mouvements de tête, de pattes, de sabots...

Auguste Trémont ne fait pas le choix d'une esthétique lisse et stylisée dans la ligne pure défendue par Pompon, Petersen ou Profillet avec lesquels il expose à la Galerie Brandt. Il opte pour un modelé vibrant avec des reprises et de délicates hachures sur une surface qu'il retravaille à loisir dans la cire avant le moulage chez son fondeur Attilio Valsuani. Cependant, il évacue l'anecdote en traitant la crinière et la queue de son poulain par de simples traits pour l'un et par un volume bombé pour l'autre. Dans sa recherche de la matière et du rendu des masses, il se rapproche plus d'un sculpteur comme Paul Jouve avec ses grands félins en 1914. Avec Trémont, nous sommes en présence d'un sculpteur de caractère qui ne s'est pas laissé encadrer par un mouvement formel, comme le Cubisme ou l'Art Déco.

L'animation de surface visible sur cette épreuve, la qualité de l'empreinte rendue par le travail minutieux de Valsuani en association directe avec le sculpteur et la rareté du modèle confirment notre analyse que ce bronze est un tirage d'artiste. Les liens entre l'artiste et son fondeur furent si étroits que le sculpteur réalisa le buste de la femme du fondeur.





Tremont

REMERCIEMENTS

Michel Poletti et Alain Richarme remercient Yannick Bapt et Charline Bessière pour leur aide précieuse; Laurent Belloni pour la qualité des photos.

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Marie, à Honfleur, en octobre 2021.

©Univers du Bronze - M. Poletti & A. Richarme pour les textes.

ISBN : 979-10-91712-35-4

