M. Poletti - A. Richarme

SCULPTURES 1830-1930

« Quelques œuvres ... »

Groupe de canards, Petersen, Trois Grâces, Carpeaux, Frère et Sœur, Âge d'Airain, Rodin Quatre plâtres par Barye...

Univers du Bronze

27-29 Rue de Penthièvre 75008 PARIS +33 1 42 56 50 30 www.universdubronze.com

SCULPTURES 1830-1930

« Quelques œuvres ... »

Ce premier catalogue «Brafa & Masterpiece London 2022» présente une partie des nouvelles acquisitions de notre Galerie, avec des œuvres qui nous ont notamment permis de mieux comprendre les éditions de la sculpture du XIX^e et du XX^e siècles.

Par exemple, nous essayons de mieux cerner la rareté de certains modèles animaliers des années 1930, Petersen notamment. Et pourquoi, les *Trois Grâces*, pourtant un des plus beaux modèles de Carpeaux, est aussi rare, tous matériaux confondus. Ou bien encore, ce qui pourrait expliquer que notre *Âge d'airain* de Rodin, pourtant posthume, soit la plus belle épreuve que nous ayons vue de ce modèle. Et enfin, la méthode de Barye dans la réalisation de ses œuvres en plâtre.

Nous avons bien conscience que, dans ce XXI^e, où tout va s'accélérant, la tendance est de survoler les choses; c'est un privilège pour nous de pouvoir étudier de façon approfondie ces spécificités avec ces «Quelques œuvres».

This first catalogue for «Brafa & Masterpiece London 2022» includes new acquisitions from our Gallery with works that allow us to better understand sculptures editions from the 19th and 20th centuries.

For instance, we try to emphasize the rarity of some animal models dating from the 1930s, in particular those by Petersen. And why is the Trois Grâces, one of Carpeaux's most beautiful models, so rare in all materials? Or there again, it could explain that our Âge d'airain by Rodin, though made after his death, happens to be the most beautiful cast we have ever seen for this model. And then again, the methods used by Barye in the creation of his original plasters.

We are well aware that in the 21st century, where everything is moving faster, there is the tendancy to skim over things. Therefore, It is a privilege for us to be able to undertake in depth studies of the particularities of these "Quelques oeuvres".

M. Poletti - A. Richarme



QUATRE PLÂTRES ORIGINAUX PAR BARYE

Les plâtres de Barye sont fragiles, nombre d'entre eux, surtout ceux de petites dimensions, ont été détruits au cours des années, et parmi ceux qui restent, l'essentiel est conservé dans les grandes collections publiques, françaises ou américaine¹. Par ailleurs, le corpus de ceux restés en mains privées – dont les quatre présentés ici – semble constant puisque ce sont les mêmes que l'on suit depuis plusieurs décennies.

Dans le processus créatif de l'artiste, les premières esquisses sont souvent modelées d'abord en cire ou en terre, moulées et tirées en plâtre: puis, par ajouts de cire ou grattage de plâtre, et peut être par moulages successifs, il retravaille son sujet jusqu'au moment où il le juge achevé. Chez Barye, ce processus peut être long car le sculpteur enrichit en permanence le modelé pour rendre la pleine substance du sujet en dépit de ses petites dimensions qui lui étaient souvent reprochées. Quand l'œuvre est considérée comme finie, elle est parfois signée dans l'original et datée² dans la cire ou dans le plâtre, appelé le «maître-modèle plâtre»

Dans son processus éditorial, Barye tire parfois pour certains modèles un premier «bronze sur le plâtre³ ayant servi de modèle» pour reprendre les termes du catalogue de la vente après décès. Puis, s'il décide d'une véritable édition, il réalise à partir du plâtre un exemplaire bronze (fractionné en plusieurs morceaux) qui va lui servir de matrice de reproduction : le «chef-modèle bronze».

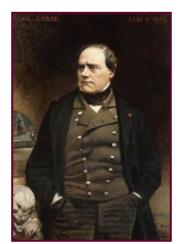
Dans le cas des quatre plâtres présentés ici, les deux esquisses pour le Palais Lonchamp de Marseille n'ont jamais été éditées par Barye, car cela était interdit en raison de la commande officielle. Le *Cheval attaqué par un tigre* fait partie des bronzes inédits au moment de la mort de l'artiste, avec une ou peut-être deux épreuves fondues sur le plâtre; il est proposé à l'édition sans chef-modèle bronze dans la vente après décès de 1876⁴. Le *Lion dévorant un sanglier* appartient, lui, à la catégorie des bronzes édités, il est listé dans le dernier catalogue de l'artiste en 1874 avec un chef-modèle bronze fabriqué par l'atelier du sculpteur.

¹ L'essentiel des plâtres originaux ont été rassemblés dans les collections publiques nationales (musée du Louvre, musée d'Orsay, musée du Petit Palais...) ou internationales, essentiellement américaines (J. Paul Getty, Los Angeles; Walters Art Gallery, Baltimore; Metropolitan, New York...)

² Pour les bronzes d'édition, la datation s'arrête en 1843 et sans explication aucune, certains sont datés et d'autres pas; par ailleurs, sans explication aucune non plus, la date disparaît pour certains d'entre eux au cours des éditions; et dans tous les cas, il s'agit de la date du modèle et non de la fonte.

³ Il s'agit d'une opération qui peut altérer le plâtre entraînant alors des retouches à la cire ou au plâtre qui sont des retouches de restaurations, bien visibles sur certains d'entre eux; l'opération de moulage n'est pas à répéter trop souvent.

 $^{^4}$ Le bronze proposé successivement à l'édition par l'éditeur Susse qui fait fabriquer un chef modèle, et ensuite par la maison Brame qui le produit.



CHEVAL ATTAQUÉ PAR UN TIGRE

Répertorié dans l'inventaire après décès de 1875, sous la rubrique «Modèles non achevés et inédits».

Plâtre original retouché à la cire provenant de la vente Barye de 1876.

Haut: 25,3 cm, Long: 37,9 cm, Prof: 14,8 cm

Modèle en plâtre signé «Barye» et souligné, provenant de la vente Barye de 1876, n°451 (plâtre); acquis par Susse; vente Zoubaloff de 1927, n°208.

Circa 1840-1875

Le *Cheval attaqué par un tigre* s'apparente aux premiers groupes romantiques du sculpteur. Le cheval est traité dans l'esprit de ceux de la *Chasse au lion* du Surtout de table du duc d'Orléans (1834-1839) et le tigre s'apparente à ceux de la *Chasse au tigre* du même ensemble. Ce modèle, qui fait partie des œuvres signées et soulignées caractéristiques de la fin de la vie de l'artiste, pourrait être ainsi une vision retour sur le Romantisme ou un assemblage d'éléments anciens.

Nous sommes au début de la Troisième République, les commandes publiques sont à l'arrêt et le sculpteur, qui est âgé, développe alors pour lui-même et sa famille la collection des bronzes édités¹.

Ce plâtre est en excellent état de conservation², il est fait de plusieurs parties montées «à la romaine», comme l'attestent des traces d'assemblage en plusieurs endroits et il a servi de maître-modèle pour un ou plusieurs bronzes comme le montre les restes de gomme laque.



Chasse au tigre, Surtout du Duc d'Orléans, Baltimore, Walters Art Gallery.



Chasse au lion, Surtout du Duc d'Orléans, Baltimore, Walters Art Gallery.



¹ Après sa mort, sa femme et ses enfants ne se sont pas sentis de taille à continuer les éditions et l'ensemble de la collection sera dispersé avec droits de reproduction à l'Hôtel Drouot en 1876 au profit des éditeurs posthumes qui pérenniseront l'œuvre. Pour ce modèle, c'est d'abord l'éditeur Susse, puis Brame, qui le produisent avec succès.

² Peu de restaurations, toutes mineures (jambe antérieur gauche, fixation de la queue, bouts des oreilles du cheval, etc.) ont été décelées ou faites lors de l'acquisition de l'œuvre. Il faut dire que les plâtres importants de Barye ont toujours été recherchés et conservés comme des objets précieux par les collectionneurs, comme Jacques Zoubaloff entre autres, sans rupture dans la chaîne de transmission.





LES LIONS DE MARSEILLE : Groupe des deux esquisses

LION TERRASSANT UN SANGLIER

Haut: 34 cm, Long: 47 cm, Prof: 19 cm

LION TERRASSANT UN BOUQUETIN

Haut: 40 cm, Long: 47 cm, Prof: 23 cm
Plâtres originaux retouchés à la cire
Modèles en plâtre, estampillés «Barye»
sur une petite plaquette de cire.
Circa 1867



C'est en 1867 que Barye reçoit la commande des quatre groupes pour l'entrée du Palais Longchamp à Marseille. Le sculpteur est âgé et nous ne connaissons pas d'artiste de son temps qui aurait pu accepter et mener à bien à 73 ans un travail de cette importance. Mais Barye est familier du monumental et de cet ordre quaternaire déjà traité dans la *Paix*, la *Guerre*, la *Force* et l'*Ordre* pour le Palais du Louvre.

Ici, ce sera aussi un rythme à quatre groupes, deux lions et deux tigres, placés cette fois sur des piédestaux à une hauteur idéale tant pour les mettre en valeur que pour découvrir le Palais lui-même. Comme à son habitude, c'est dans une dimension de deux mains que le sculpteur pense son monument en esquisse ; le résultat est abouti, et les modèles sont travaillés profondément et conçus pour être agrandis. Des maquettes en plâtre sont ensuite réalisées par le praticien de Barye; et comme il est d'usage dans ce type de

ticien de Barye; et comme il est d'usage dans ce type de production, les groupes monumentaux sont taillés en pierre de Calissane in situ par ses praticiens. Malheureusement, la pierre a considérablement souffert et elle est très érodée. Les maquettes sont conservées au musée des Beaux-Arts de Marseille, ce qui fait que nos deux esquisses des groupes de lions sont aujourd'hui les seuls témoins en mains privées, de cette dernière commande publique de l'artiste.

Palais Longchamp, Marseille Les quatre groupes de Barye à l'entrée, à gauche et à droite des grilles (carte postale, ci-dessus).

Palais Longchamp, Marseille Lion dévorant un sanglier, in situ, d'après une photo ancienne (en bas à droite).

Musée des Beaux-Arts, Marseille : maquette en plâtre ayant servi à la taille des pierres (ci-dessous).

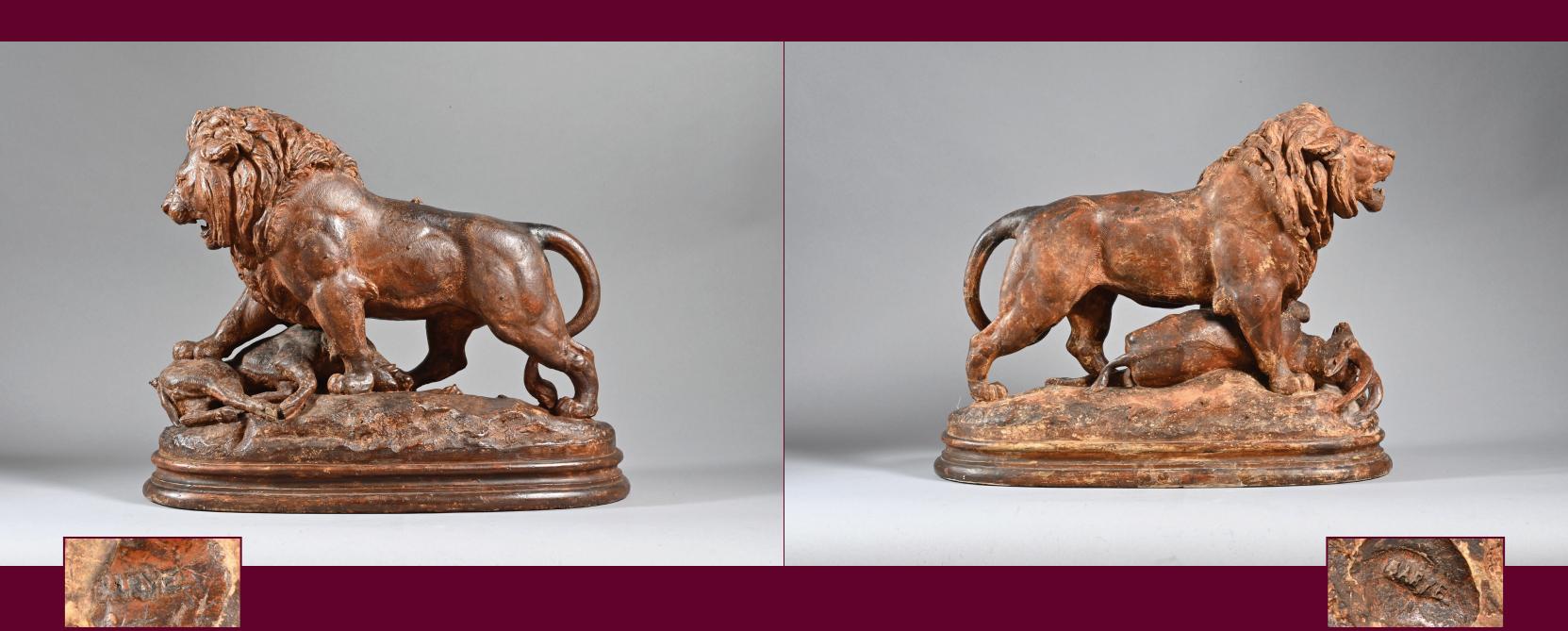












LION DÉVORANT UN SANGLIER (vers 1874)

Plâtre original retouché à la cire Haut : 15,6 cm, Long : 29,3 cm, Prof : 15 cm Plâtre provenant de la vente Barye, estampillé «Barye» sur une petite plaquette de cire.

Circa 1874



Lion s'élançant sur un sanglier, Surtout de table du Duc d'Orléans, Walters Art Gallery

Ce modèle est, avec une variante inédite¹, un développement du *Lion qui vient de s'élancer sur un sanglier* du Surtout table du Duc d'Orléans. Par sa composition, sa dynamique et sa puissance, et avec le fourmillement de détails qui en anime la surface, il est l'un des groupes les plus aboutis des combats romantiques de la collection. Il faisait partie des quarante-sept nouveaux modèles ajoutés in extremis dans le dernier catalogue Barye vers 1874, pour être édité à partir d'un chef-modèle bronze produit à cet effet.

Nous estimons aujourd'hui le tirage d'époque en bronze à quelques exemplaires seulement, plus faible que nous le pensions en 2000 dans le catalogue raisonné. Effectivement, depuis la parution de cet ouvrage, seulement deux épreuves ont été répertoriées en vingt-deux ans, dont celle reproduite au catalogue, récemment réapparue². D'une manière générale, si la demande était bien établie pour les sujets déjà connus et diffusés chez les nombreux dépositaires de Barye, les «nouveaux modèles», produits récemment à l'atelier, étaient sous exploités et bons nombres d'entre eux ont aussi été probablement seulement fondus pour la vente après décès.

Ce plâtre provient de la vente après décès de l'artiste en 1876 où il est répertorié sous le numéro 588, «plâtre avec son chef-modèle en bronze»³ et il a été inclus dans la rétrospective Barye de l'École des Beaux-Arts de 1889. Les parties sombres sont des retouches à la cire, qui font partie du procédé de création du sculpteur, qui se plaignait d'être très lent dans son travail.



Lion dévorant un sanglier, bronze inédit, ancienne collection UDB.







¹ Catalogue raisonné CS 225 *Lion dévorant un sanglier* (illustration 621), connu par quelques bronzes.

² Collection Jean Chabrat, vente Osenat, Fontainebleau (06/10/2019).

³ Le chef-modèle en bronze est clairement signé Barye dans le moule, signature qui se retrouve tout naturellement à suivre dans les tirages en bronze, alors qu'elle est absente du plâtre dont il est théoriquement pourtant issu. Effectivement, le plâtre porte seulement sur une boulette de cire aplatie, la petite estampille Barye réservée aux plâtres de cette vente, ce qui a toujours constitué pour nous une interrogation. L'œuvre est en excellent état de conservation.

THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE (1843)

Première version, refusée au Salon de 1843. Bronze à patine brun rouge richement soutenu. Haut: 45,2 cm, Long: 25,8 cm, Prof: 16,5 cm Épreuve ancienne signée «Barye» (dans le moule) atelier Barye, «belle épreuve» - rarissime. Circa 1860



Thésée combattant le Minotaure, seconde version, ancienne collection UDB.

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, sujets privilégiés par les sculpteurs académiques. En fait, les romantiques sont refusés au Salon 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 l'impressionnant Surtout de table avec ses cinq chasses sculptées par l'artiste.

Barye devait être fier de son groupe mythologique, puisque dans sa lettre de candidature à l'Académie des Beaux-Arts, *Thésée combattant le Minotaure* figure dans la «Collection des bronzes de Barye», et est 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 capacité 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'action, avec le glaive et le face à face qui oppose la bestialité à la civilisation.

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 prude 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 la Maison Barbedienne qui a véritablement popularisé le modèle, surtout au tournant du siècle, et uniquement dans la seconde version, dont il édite aussi un agrandissement.







Arrangement de la *Vénus avec collier et diadème marin*Bronze à patine brun noir richement nuancé. *Haut : 30,4 cm, Long : 16,5 cm, Prof : 13,4 cm*Épreuve ancienne signée «Barye», atelier Barye, ancienne collection Lemoyne-Baudet, «belle épreuve» - rarissime.

Circa 1865

JUNON

Une des trois déesses des Candélabres du Duc de Montpensier.
Bronze à patine brun richement soutenu.
Haut: 27,7 cm, Long: 12 cm, Prof: 14,3 cm
Épreuve ancienne signée «Barye», atelier Barye, belle épreuve.
Circa 1860

Minerve, Junon et *Vénus* sont les éléments constitutifs de la partie basse des *Candélabres à neuf lumières.* Chaque déesse est représentée avec ses attributs, Junon le Paon, Minerve le glaive et la chouette, et Vénus le dauphin.

Les deux premières sont figurées dans une attitude simple et indépendante, dos à l'axe du *candélabre*, tandis que Vénus est modelée dans une composition hélicoïdale en jonction esthétique avec les deux autres.

Minerve et *Junon*, faciles à isoler et à fondre, ont été proposées d'une manière explicite dans les catalogues Barye dès 1862 et ont connu un succès égal à l'édition. Vénus devenue néréide n'apparaît qu'une fois et «sans prix» dans le catalogue de 1862¹, sûrement en raison de la complexité de moulage et de fonte.

La richesse de la composition, cette recherche de rendu et les subtilités de détails, expliquent que Barye, dans une lettre à Marcello, se plaignait de sa difficulté et lenteur à créer : «Je vois que je suis bien peu de choses, je ne me sens pas capable de remplir mon sujet à ma satisfaction. Ah! Je voudrais remanier mon sujet de fond en comble, dès qu'il est fait, il faut qu'on me l'ôte de devant les yeux; on abîme, passé un certain moment, et lorsqu'on s'en aperçoit, c'est fait»².



Trois femmes à la vasque, ancienne collection UDB



¹ D'un point de vue éditorial, aucun chef-modèle n'est listé dans le catalogue de la vente après décès de 1876 et deux épreuves sont proposées au chapitre des «bronzes inédits»; ce qui signifie pour Barye qu'il s'agit d'un «bronze fondu sur le plâtre ayant servi de modèle». À ce jour, nous avons répertorié trois épreuves d'époque, incluant celle-ci et un exemplaire posthume réalisé à partir du plâtre.

Nous nous interrogeons sur la réalité de l'édition par Delafontaine, puisque nous n'avons jamais rencontré d'épreuve avec la marque de cet éditeur, probablement rebuté par la complexité de fonte.

² Citation signalée in BESSIS Henriette, *Marcello sculpteur*, Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire, 1980, p. 31.

ÉTUDE DE TERRAIN

Bronze à patine brun avec reflets de rouge. 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, représente 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 des zones de calme, des espaces d'absence, évitant la monotonie de la ciselure souvent «systématique» du bronze décoratif et de l'orfèvrerie.

Cette méthode lui est personnelle et elle est le signe de l'importance que le sculpteur accordait à la ciselure dans sa création : nous avions 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 la 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 modèles d'Émile Martin pour continuer à les éditer 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 confondues. 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.





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 (Surtout de table du Duc d'Orléans)



Cavalier en costume Renaissance (Groupe issu de la Chasse à l'Ours)



Paysan du Moyen-Âge (Personnage issu de la *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 l'ensemble¹

Dans cette adaptation, Barye passe d'un rythme circulaire, qui accentue le chaos de la scène originale, à une composition 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 semble plus incertaine 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 Renaissancè*, 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.



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, celle 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.

Christophe FRATIN (1801-1864)



EUTERPE «Muse qui préside à la musique» (1850 ou avant)

Sans flûte, avec violoncelle.

Bronze à patine brun richement nuancé.

Haut: 21,8 cm, Long: 15,5 cm, Prof: 13,5 cm

Tirage d'artiste signé de l'estampille «Fratin», titré «Euterpe», de la série humoristique des ours mythologiques - belle épreuve, seul exemplaire identifié à ce jour.

Circa 1850

Autour des années 1830, Fratin réalisa un ensemble de sculptures anthropomorphes de petites dimensions, représentant en particulier des ours ou des singes. Parmi ceux-ci une série consacrée à la mythologie où se côtoyaient des Dieux, des Héros, les Muses... Les neuf Muses furent donc représentées sous forme d'ours, avec des attributs plus contemporains.

Ainsi *Euterpe*, Muse de la musique, habituellement représentée avec une lyre, est ici figurée en violoncelliste, ce qui donne au sujet un aspect plus moderne. Si on trouve relativement souvent les modèles de petites dimensions, ceux un peu plus important, comme le nôtre ne semblent pas avoir fait l'objet d'édition à de nombreux exemplaires¹. Celui-ci est le seul que nous ayons rencontré dans notre carrière. Pourtant, le modèle, apparemment très commercial, fut cédé par l'artiste avec droits de reproduction lors de la vente du 16-18 avril 1850 sous le n°393, édition possible ici non concrétisée.

Cet ours mythologique, ainsi que le *Fratin par lui-même*, seront reproduits dans le catalogue raisonné de l'artiste, en préparation par la Galerie



FRATIN PAR LUI-MÊME

Bronze à patine noir nuancé Haut: 19,2 cm, Long: 7,7 cm, Prof: 6,7 cm Épreuve ancienne estampillée «Fratin» avec «N» à l'envers et éditée par «Daubrée édit» (estampille).



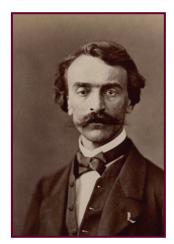




¹ Un seul autre modèle de Muse est apparu sur le marché en 30 ans, *Melpomène*.



Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)



Portrait de J.-L. Gérôme

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 Pittore 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. Avant 1904

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.

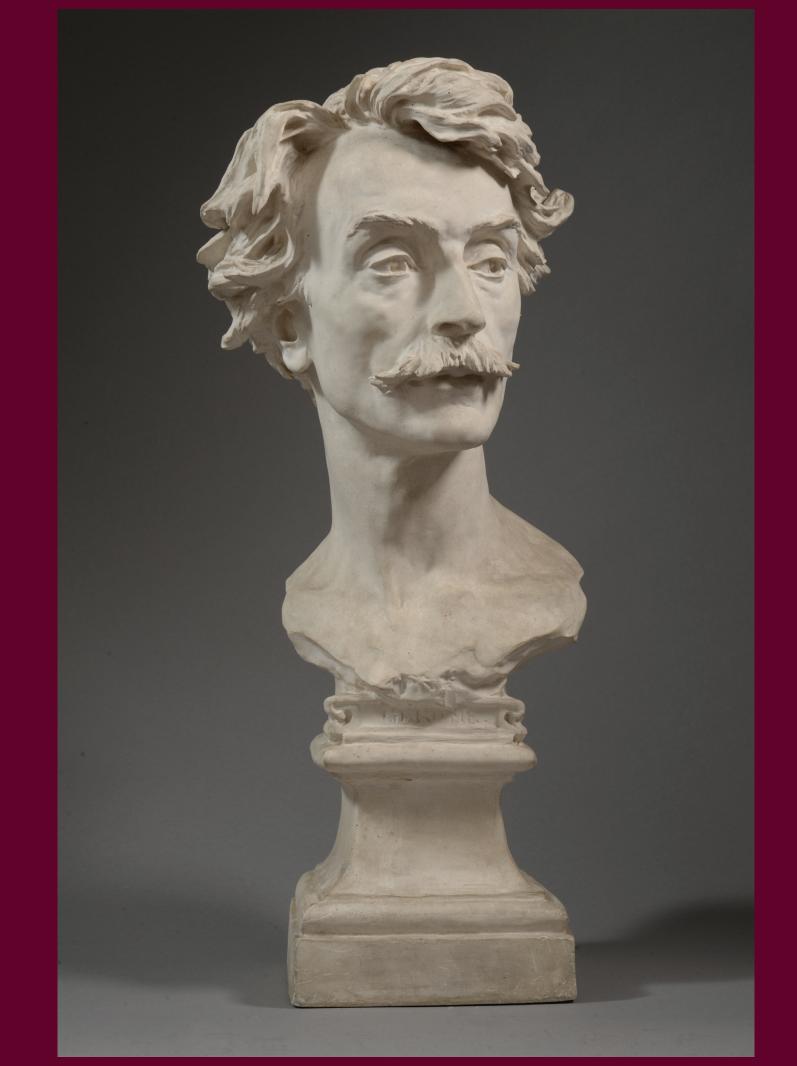
Exposé en bronze au Salon de 1872 où il obtient un grand succès, la critique le surnomme «le décapité parlant». Le buste de Gérôme s'impose comme un des portraits majeurs de son siècle.

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 sa blancheur met en évidence 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)

Bronze à patine verte nuancée de noir et brun Haut : 47,4 cm, Long : 37,1 cm, Prof : 27 cm Épreuve authentique signée «J.B Carpeaux», inscription «cire perdue», fondue et éditée par «Susse Fres Paris cire perdue» (cachet), «Susse Frères Éditeurs Paris» (pastille inséré), frappée «C» probablement pour le ciseleur, justifiée «5/10», estampillée «Bronze».

Circa 1929-1931

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,

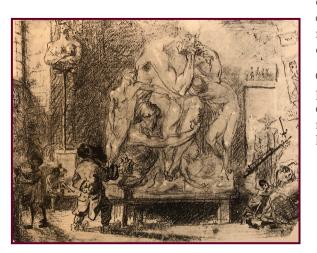
de la *Divine Comédie* de Dante : "Monsieur Carpeaux ne peut rien comme tout le monde" se plaint souvent son directeur depuis l'arrivée tardive de son bouillonnant élève à la Villa Médicis en 1856, deux années après son Grand Prix de Rome.

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.





Marchand de poissons



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



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'*Ugolins*' 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 complexion 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 ».



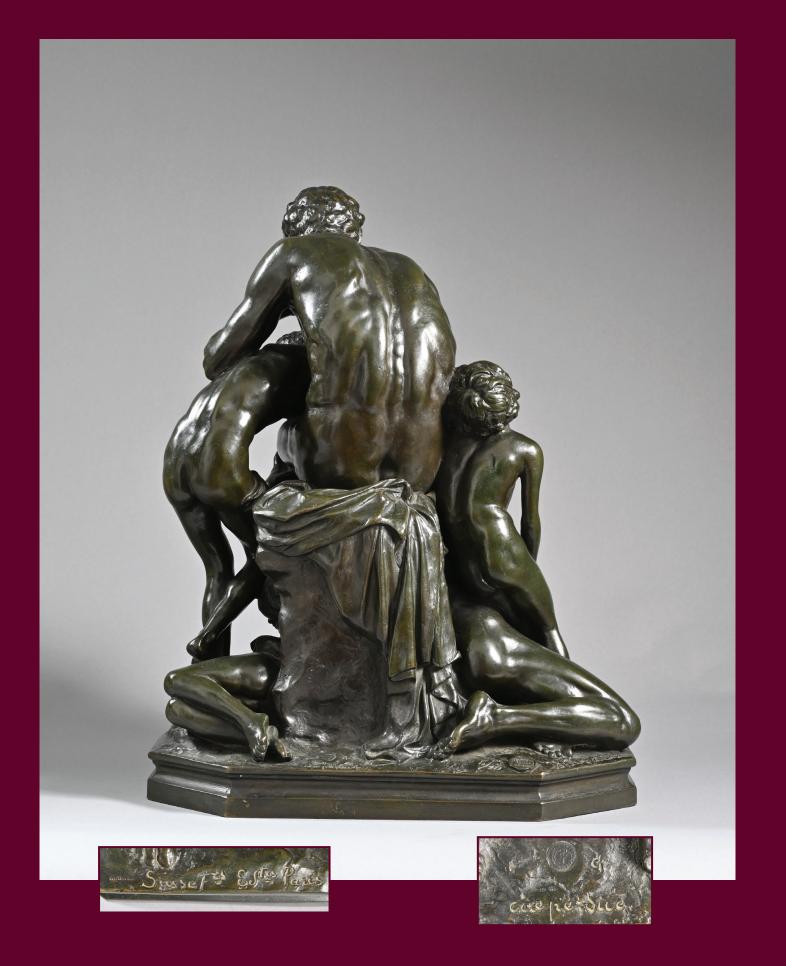
Ugolin, esquisse Médicis.



Bataille de Cascina, Michel Ange (vers 1504).

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 complexion 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.





Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

LES TROIS GRÂCES (1874)

Terre cuite patinée rosé, «Atelier-Dépôt à Àuteuil,
71 rue Boileau, Paris»(cachet).

Haut: 80 cm, Long: 48,2 cm, Prof: 39,9 cm
Épreuve ancienne signée «JBt.Carpeaux», datée «1875», fabrication et édition ancienne de l'atelier, cachet «Propriété Carpeaux» (seulement quelques terres cuites en tirage d'époque encore en mains privées parvenues jusqu'à nous), numérotée «431» - belle épreuve, rarissime en tirage d'époque.

Fabriquée en 1875



Trois Grâces, Gumery, Bordeaux.

Les *Trois Grâces*, aussi connues comme «La Danse», sont un arrangement à demi-grandeur des trois principales bacchantes du haut-relief que compose Carpeaux pour la façade de l'Opéra de Paris qui fit scandale en 1869, en raison de son caractère jugé licencieux pour l'époque. Les trois bacchantes, coiffées de couronnes de lierre, de lauriers et de roses, sont en train d'accomplir dans une ambiance très flamande, un mouvement de danse circulaire d'une grâce et d'une perfection suffisamment rare pour que le groupe soit devenu à la fois emblématique de l'œuvre de Carpeaux, et iconique en sculpture. Outre ce caractère très plaisant, cette composition dynamique particulièrement harmonieuse est le signe d'un classicisme bien français, caractéristique de l'artiste.

Cet arrangement, proche aussi de la composition de la *Fontaine de l'Observatoire* installée en 1874, n'a pas été beaucoup édité du vivant ou après la mort de l'artiste, et ce quelque soit le matériau. Probablement, est-ce dû au coût du marbre, à la complexité de la fonte pour le bronze et au maintien de la terre lors de la cuisson.

La couleur rosée de la terre donne ici tout son sens aux carnations et confère au groupe un mouvement incomparable de vérité et de légèreté rarement atteint pour ce sujet en sculpture. Il existe à notre avis tout au plus une dizaine d'exemplaires en tirage d'époque, et compte tenu de la fragilité de la terre et du nombre d'épreuves conservées dans les collections publiques, le nombre d'œuvres restant en mains privées nous paraît très restreint.



Trois Grâces, Carrier-Belleuse, Santa Barbara Museum of Art.







Fontaine de l'Observatoire



Théodore GÉRICAULT (1791-1824)



Théodore Géricault, par Horace Vernet, Metropolitan Museum.



Étude de cheval écorché, Géricault, Paris, Musée du Louvre



CHEVAL ÉCORCHÉ (circa 1810-1815)

Plâtre sur armature métallique.

Haut: 24,2 cm, Long: 21,8 cm, Prof: 10,8 cm
Épreuve ancienne avec l'inscription au crayon peu lisible mais indubitablement «1ère épreuve».

Le plus bel exemplaire aujourd'hui identifié par nous par sa qualité d'empreinte.

Circa avant 1824 (?) - vers 1900

L'Œuvre sculpté de Géricault est constitué de cires, plâtres, pierres et tailles directes. Le *Cheval écorché* est le plus abouti de cet ensemble. La cire est identifiée dès 1845 par Charles Blanc dans *L'histoire des peintres français au XIX*^e siècle, où il note que l'Œuvre sculptural de l'artiste est méconnu, avec bon nombre de modèles vraisemblablement détruits, notamment les personnages en cire du *Radeau de la Méduse*: «Le cheval écorché (...) est un véritable traité d'hippiatrique, un modèle parfait qui prouve combien était profonde la science de Géricault, et combien était rare son aptitude pour la sculpture».

Le dessin de l'*Étude de cheval écorché*, situé par le musée du Louvre vers 1810-1815, montre un modèle d'écorché en perspective fuyante, dont le caractère sculptural est frappant, avec les muscles du poitrail nettement dessinés au premier plan. Ce dessin, qui est entré dans les collections du Louvre en 2010, suggère au premier plan la représentation d'une sculpture en plâtre sur terrasse parallélépipédique, avec potence épaisse de soutien sous le ventre.

Notre plâtre est de fait un modèle légèrement diffèrent, d'abord par le volume moindre du ventre et du poitrail, ensuite par la forme de la tête plus anguleuse et enfin, par le modelé extraordinairement précis qui vient de la cire¹ dont il a exactement les mêmes volumes. Il est inscrit «1ère épreuve» et provient d'un moulage à bon creux² de la cire conservée à Washington, dont il restitue avec une étonnante précision la fraîcheur de surface.

Le maillage de coutures qui se développe sur ce plâtre «1ère épreuve» révèle que les pièces constitutives du moule dit à bon creux sont en nombre important. Plus les pièces sont nombreuses, plus les manipulations de moulage sont facilitées et plus l'original est préservé.

Les coutures sont ici particulièrement fines, signe de la qualité de fabrication, ce qui est aussi cohérent avec l'inscription «1ère épreuve». Notre *Cheval écorché* est actuellement reproduit dans ce catalogue, avant nettoyage et restauration; celle-ci est en cours à sa finalisation³.



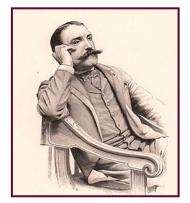
¹ En effet, la comparaison directe de notre plâtre avec celui du Musée du Louvre a révélé, indépendamment des dimensions hors tout différentes, des volumes du cheval plus importants pour celui du Louvre.

Le catalogue raisonné de Bazin répertorie deux plâtres, celui de A.-A. Monfort et celui de P. Huet. La remarque de Charles Blanc, selon laquelle on le trouvait chez tous les mouleurs, nous a toujours étonné devant la rareté du sujet. Néanmoins, il est clair que les ateliers conservaient fort souvent un cheval écorché.

² Le moulage est particulièrement dense, avec un maillage plus serré sur ce plâtre que sur tous les autres analysés quand cela a été possible.

³ Le rapport de nettoyage et restauration de la pièce sera produit sur demande.

Antonin MERCIÉ (1845-1916)



DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH (modelé à Rome)

Version nue (1869-1870) Salon de 1872 (plâtre original) & E.U. de 1873, 1878 (bronze, Orsay) Bronze à patine brun rouge richement soutenu.

Haut : 186 cm, Long : 85 cm, Prof : 80 cm Épreuve ancienne (hors contrat d'édition F. Barbedienne) signée «A. Mercié», fondue par «E.Gruet Jne Fondeur Paris» (inscription), exemplaire de l'artiste ou tirage de l'État français (?), ancienne collection Auguste Lumière & descendance, udb 210623;

seul bronze grandeur nature nu identifié avec celui du musée d'Orsay (bronze resté en extérieur, nettoyage et restaurations à la patine rapport sur demande)

Circa 1894-1910

Dans la lignée de la première renaissance florentine de Donatello et de Verrocchio, le *David vain-queur de Goliath* est un bon exemple de la première sculpture par laquelle un jeune artiste veut s'imposer dans le monde de l'art, comme Carpeaux avec le *Pécheur napolitain* ou, quelques années plus tard, Rodin avec l'*Âge d'Airain*. Dans les entretiens avec Paul Bartlett, Rodin évoque pour son œuvre «une étude de nu, une bonne figure, correcte de dessin et ferme de modelé». Peut-être pensait-il au *David* de Mercié qui s'inscrit exactement dans cette veine, mais aussi au *Vainqueur au Coq* de Falguière ou au *Chanteur Florentin* de Dubois.

Si l'on replace la carrière d'Antonin Mercié dans son époque, celui-ci est particulièrement précoce car, élève de Jouffroy et Falguière, il obtient à 23 ans le Grand Prix de Rome en 1868, avec *Thésée vainqueur du Minotaure*. Le *David vainqueur de Goliath* est commencé l'année suivante à Rome et exposé à la Villa Médicis en 1870. En raison de la première guerre franco-allemande et de la Commune de 1871, le plâtre, acheté par l'État à titre rétroactif en 1871, n'est exposé au Salon qu'en 1872¹ et la sculpture devient a posteriori le symbole politique de la nécessaire revanche de la France sur la Prusse.

Sur le plan éditorial, l'État laisse l'artiste libre d'éditer son modèle², à condition d'en exclure la grandeur originale, sauf un exemplaire qu'il a l'autorisation de fondre pour lui-même³. Notre exemplaire, qui est une découverte récente, est un bon candidat pour être l'exemplaire de l'artiste, puisqu'aucun autre n'est à ce jour identifié, et qu'il s'agit d'une fonte de E. Gruet jeune, un des fondeurs d'exception de cette période.

Mais, il peut aussi s'agir d'une réalisation spéciale de l'État français, qui serait entrée dans la collection d'Auguste Lumière.

L'Administration des Beaux-Arts utilise un moule à bon creux déjà existant ou en fait réaliser un, qui lui sert à produire et diffuser l'œuvre en plâtre, en bronze, et peut-être en marbre. Il en fait exécuter des tirages en plâtre et au moins deux bronzes, celui du musée d'Orsay (version nue-1874) et celui du musée des Augustins à Toulouse (avec feuille de vigne- après 1874).

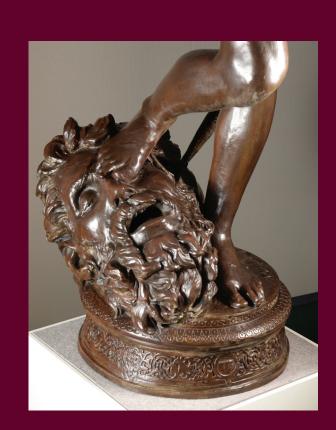


 $^{^{1}}$ Archives du musée d'Orsay : acquis par l'État français par arrêté rétroactif au 30 novembre 1871.

² Le contrat est signé avec la maison F. Barbedienne le 1^{er} Janvier 1874. Le David représente un des plus grands succès de la sculpture d'édition sous la III^e République, sinon le plus grand. Il existe plus de mille bronzes et peut-être davantage, produits par cet éditeur dans les six réductions proposées (de 112 cm à 29 cm) et fondues dès 1874 et au moins jusqu'en 1935. Comme la nudité posait un problème à l'éditeur (on est juste après le scandale de la *Danse* de Carpeaux à l'Opéra), dans une des clauses spécifiques du contrat, il est précisé que «Monsieur Mercié s'engage à ajouter dans le plus bref délai [...] une sorte de ceinture ou tout autre élément, destiné à masquer les parties sexuelles». Et de fait, Mercié fit une version avec pagne qui constitue la quasi-totalité du tirage. Le *David* est produit en plusieurs variantes de patine et dans une version luxueuse, dite «frottée d'or», la plus valeureuse.

³ Archives du musée d'Orsay, dossier œuvres : «Le 23 décembre 1876, Mercié est autorisé à tirer un exemplaire à ses frais pour son usage personnel (« autorisation exceptionnelle» bien que déjà accordée est-il précisé en note) «qui n'implique pas le droit de reproduire son œuvre dont la propriété appartient à l'État».











ÂGE D'AIRAIN (1875-1877)

Petit modèle - 2ème réduction (H. Lebossé, novembre 1904)
Bronze patiné, nuances lilas, reflets émeraude (Jean Limet)

Haut: 63,8 cm, Long: 22 cm, Prof: 18 cm
Épreuve authentique signée «A. Rodin», «Alexis Rudier fondeur
Paris»(marque), patine de Jean Limet (patineur et ciseleur préféré
de Rodin), cachets intérieurs en relief «A. Rodin» & «M»
(pour Musée A.Rodin) - beau tirage.

Fondu en 1922

L'Âge d'Airain est la première figure grandeur nature par laquelle Rodin va se faire connaître, d'abord auprès de ses pairs, puis de l'Administration des Beaux-Arts, des critiques, des amateurs et faire de lui un des espoirs de sa génération.

Le jeune artiste modèle sa sculpture entre 1875 et 1877. Il la conçoit comme «une étude de nu, une bonne figure, correcte de dessin, précise de style et ferme de modelé». Lors de son premier voyage en Italie en 1876, il découvre des similitudes avec le *David* de Donatello, et se montre plutôt satisfait de son travail, bien avancé, mais non achevé.

L'Âge d'Airain s'inscrit dans l'esprit des œuvres néo-florentines de la seconde moitié du XIX^e siècle, le *David* de Mercié, le *Chanteur Florentin* de Dubois, le *Vainqueur au coq* de Falguière et plus tard, *L'Arlequin* de Saint-Marceaux.

Mais la sculpture de Rodin apparaît surtout comme résolument moderne car, contrairement à celles de ses confrères, il évite l'anecdote et élimine les «ustensiles & accessoires» courants au XIX^e siècle, ce qui confère à son œuvre un caractère intemporel. Il représente simplement un homme qui s'éveille à la vie, avec un mouvement de jambes encore indécis, mais une musculature qui se précise dans le torse et le ventre, tandis que les bras qui s'élèvent au-dessus de la tête renforcent l'attitude d'éveil ou de naissance à la vie...

Son étude est apparemment tellement proche de la perfection que, lorsque le plâtre est exposé «grandeur nature» au Salon de 1877, Rodin est accusé d'avoir moulé le corps de son modèle, Auguste Neyt, un jeune belge de vingt ans, et d'avoir voulu tromper le jury. À cette époque, c'est une accusation grave pour un jeune artiste qui essaye de s'imposer. Pour se disculper, il fait intervenir des confrères qui le suivent dans sa manière de travailler (Boucher, Dubois, Falguière, Carrier-Belleuse, etc.) et le scandale retombe. L'État lui en commande même une épreuve¹, en 1880. Il s'agit de l'exemplaire² conservé au musée d'Orsay.





Musée Rodin (1922) Baron Morimura V (Tokyo, 1923) Sotheby's (New York, 11 nov. 1999) Jan Krugier (Genève) François Ditesheim (Neuchâtel) Collection UDB



¹ Ce premier exemplaire est représenté avec une feuille de vigne : au Second Empire et au début de la III^e République, sous la pression catholique, le marché de l'art est devenu prude, comme en témoigne le scandale de la *Danse* de Carpeaux. Les nudités étaient souvent masquées.

² Le succès est à la hauteur de l'importance que Rodin attachait à ce modèle, plus de 26 bronzes sont tirés de son vivant sans limitation, ni numérotation. Puis, quelques 28 exemplaires suivent, produits par le musée, non numérotés, aussi pour s'inscrire dans la ligne éditoriale du sculpteur; soit plus de 54 exemplaires identifiés.

Au début du XX^e siècle, Rodin est dans une logique d'agrandissement et de réduction, il en fait exécuter deux réductions, le moyen modèle¹ en 1903-1904, et le petit modèle, au tiers de la grandeur, en novembre 1904. Il ne s'agit pas de réductions seulement mécaniques, mais de modelages retravaillés par son praticien Henri Lebossé.

ÉDITION ÂGE D'AIRAIN PETIT MODÈLE

La réduction au tiers de la grandeur date de novembre 1904.

Cinq exemplaires sont fondus du vivant de Rodin entre 1907 et 1917 par Alexis Rudier, la deuxième épreuve pour Auguste Neyt². Il est répertorié aussi quelques trente-deux exemplaires fondus entre 1918 et 1968 par Alexis, puis Georges Rudier, tous non numérotés comme ceux de Rodin³.

NOTRE BRONZE «A. Rodin» et «M»

Notre exemplaire est revêtu du cachet intérieur habituel «A. Rodin» qu'Alexis Rudier apposait avant la fonte et du beaucoup plus rare cachet «M» apposé de la même manière en relief chez le même fondeur : «M» pour musée probablement, précise l'ouvrage de référence dudit musée.

Le catalogue de 2007 précise aussi que, dans les collections publiques, il n'est répertorié qu'une dizaine de pièces avec ce «M». Cette marque, la seule qui permette de distinguer un tirage de l'époque d'un bronze posthume, ne semble être utilisée que pendant quelques années, vraisemblablement entre 1920-1925 (?).

Notre exemplaire a été fondu en 1922. Il est vendu le 23 janvier 1923 au Baron Morimura V⁴ de Tokyo. Puis, on le retrouve plus tard dans la collection personnelle de Jan Krugier et de celle de son associé, avant qu' UDB n'en fasse l'acquisition.





Porcelaine Noritake - Baron Morimura



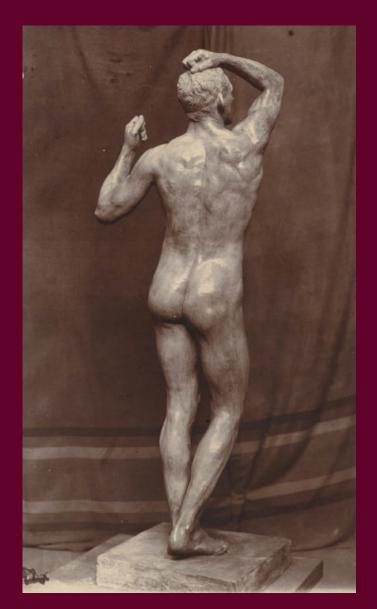
 $^{^1}$ L' \hat{Age} d'Airain, moyen modèle, première réduction (H. 104 cm) dont le tirage est essentiellement posthume : trois épreuves en bronze d'époque et une vingtaine d'exemplaires entre 1953 et 1972 (les cinq derniers numérotés de 8 à 12).



² LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Catalogue de l'oeuvre édité en bronze*, 2007.

³ Le catalogue raisonné montre que le musée Rodin a surtout pratiqué la numérotation après la mort du sculpteur pour les bronzes inédits et d'une manière non systématique. Pour ce qui est des modèles déjà produits par l'artiste, la politique a été originellement de suivre celle du sculpteur et de ne pas numéroter. Cela semble avoir été la position du premier conservateur du musée.

⁴ Le musée répertorie aussi deux autres sujets achetés par ce collectionneur, le *Lion qui pleure*, et le *Saint Jean-Baptiste* (moyen modèle) ; personne à mettre en relation avec la fabrique de Porcelaine Noritake fondée en 1876 par le Baron Ichizaemon Morimura IV.

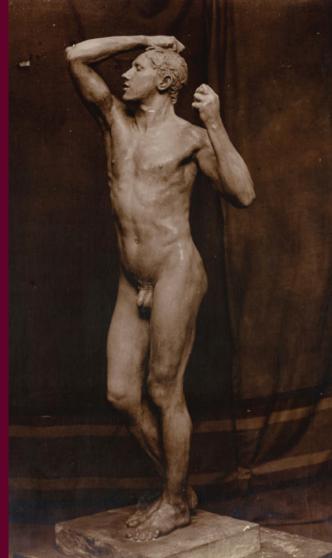


Âge d'Airain, photographie de Jean Limet, Paris, Musée Rodin.

Eugène Rudier (1875-1952), fils et neveu de fondeurs, travaille pour Rodin dès 1902 à l'âge de 27 ans. Il devient rapidement son fondeur préféré, capte l'essentiel de la production et crée une marque d'authentification, le cachet arasé «A. Rodin».

Après la mort du sculpteur, voulant garder la clientèle du Musée, il produira des fontes de grandes qualités. À la suite d'Eugène, c'est son neveu, Georges Rudier, qui prend la suite, et l'on remarque que les premiers bronzes produits sont aussi somptueux de fonte et de patine.

Âge d'Airain, photographie de Jean Limet, Paris, Musée Rodin.



Rodin était très soucieux de ses patines, qu'il jugeait difficiles à réussir en raison du traitement en creux et en bosse de ses sculptures, particulièrement visible ici sur le dos du modèle.

Au tout début du XX^e siècle, il travaille avec Jean-François Limet (1855-1941), peintre et photographe, qui deviendra son «metteur en couleur» préféré pour la patine avec des reflets bleutés, des vert émeraude, et des nuances lilas qui se retrouvent ici sur la terrasse.



MAIN DE DIEU (vers 1900, avant 1905)

Réduction d'un moulage du grand marbre.

Bronze à patine brun richement nuancé

Haut: 15,5 cm, Long: 16,7 cm, Prof: 15,2 cm

Épreuve authentique signée «A. Rodin», marque «A. Rudier.
fondeur.Paris» et cachet arasé «A. Rodin» à l'intérieur - une des deux
épreuves fondues en 1943 (tirage global de 5 épreuves) provenance:

Musée Rodin; collection Eugène Rudier - beau tirage.

Fondu en 1943

La *Main de Dieu* est à l'origine un assemblage en plâtre de 1895 de la main droite d'un des *Bourgeois de Calais,* Pierre de Wissant, et d'un couple enlacé qui émerge de la matière. L'artiste est dans la plénitude de son art et trouve dans son atelier une réserve d'œuvres impressionnantes (fragments et petits modèles notamment) qu'il va démultiplier par cette technique.

Par ailleurs, alors qu'il entre dans la décennie de la production, et qu'il se joue des matériaux et des dimensions, Rodin décide d'en faire tirer un premier marbre grandeur nature (avant 1905). Puis, à partir de ce premier marbre, il fait établir une réduction à demi grandeur – réduction mécanique sans reprise de praticien – pour une édition en bronze dans cette dimension dont fait partie notre épreuve.

«Main de Dieu», «Main du créateur», elle peut surtout être vue symboliquement comme la main du sculpteur, alors que celui-ci est en pleine gloire, reconnu comme le plus grand artiste de son temps.

Sur le plan éditorial, le tirage du modèle est restreint puisqu'il n'en est connu que cinq exemplaires. Le nôtre est particulier, car non seulement la fonte a été réalisée par Eugène Rudier, qui était le fondeur préféré de Rodin et du musée, mais c'est l'exemplaire qui vient de sa collection personnelle.

Après 1917, Eugène Rudier était à la fois fondeur et marchand de Rodin, achetant des bronzes à l'Hôtel Drouot pour les revendre. Il était aussi collectionneur de bronzes, souvent fondus par lui, et l'expérience nous montre que ce sont toujours de très belles fontes.





Main de Dieu, marbre, Paris, Musée Rodin.







MAIN DROITE dite N°23

Bronze à patine brun vert nuancé noir Haut: 10,2 cm, Long: 4,6 cm, Prof: 5,4 cm
Épreuve authentique signée «A. Rodin», édition du musée Rodin sur socle en marbre noir de Belgique (fonte de G. Rudier) avec l'inscription «Copyright musée Rodin 1956» (marque), l'une des douze épreuves répertoriées avec facture d'acquisition de Matthiesen Ltd London du 27 février 1959.

Fondu en 1956

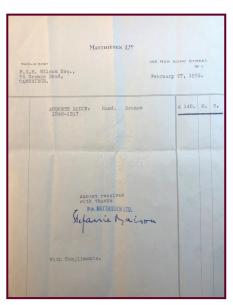
Partie vue comme un tout ou tout en partie, flottant dans l'espace, sans base, ni terrasse, ces petites mains, ces «abattis» comme les appelait Rodin, ont été très poétiquement décrites par Rainer Maria Rilke. Il les avait vu dans l'atelier du sculpteur, où elles étaient rangées dans de grands tiroirs dans lesquels elles demeurent toujours: «Des mains indépendantes et petites qui, sans appartenir à aucun corps, sont vivantes. Des mains qui se dressent, irritées et mauvaises, des mains qui semblent aboyer avec leurs cinq doigts hérissés, comme les cinq gorges d'un chien d'enfer. Des mains qui marchent, des mains qui dorment et des mains qui s'éveillent...».

Vue horizontalement, la *Main droite n°23* pourrait pointer un objet au sol; vue verticalement, elle suggérerait un «oui» à une question posée avec l'index levé, comme le soclage l'induit. De fait, tout est possible, il s'agit d'une ronde bosse à faire rouler dans la main. L'allongement apparent des doigts, les tendons bien dessinés peuvent les rapprocher des études de danseuses cambodgiennes du début du XX^e siècle. Cette 23^e étude ne peut être pleinement comprise qu'en la mettant en relation avec les autres, souvent dans ces petits formats, parfois grandeur nature.

L'artiste, très attentif au renouvellement de la sculpture, est alors en plein questionnement avec les *Mouvements de danse* notamment, qu'il n'osera quasiment pas montrer et éditer.



Ces mains témoignent à la fois de la diversité de son questionnement et de la modernité de ses recherches. Par leur nombre, elles sont le signe du génie d'analyse et d'observation de l'artiste, le seul de l'histoire de la Sculpture à avoir autant approfondi le sujet pour lui-même.



Facture Matthiesen Ltd, 1959



Mouvement de Danse C, ancienne collection UDB.



LA JAVANAISE (Danseuse)

Dessin.

Haut: 12,4 cm, Long: 6 cm
Encre sur papier, ancienne collection Claude Roger Marx, Paris;
Galerie Schmit; E&H Chapet; udb,181047. Cette oeuvre sera incluse au Catalogue raisonné des dessins et peintures d'Auguste
Rodin (1840-1917) préparé par Christina Buley-Uribe,
sous le numéro 180701.

Circa 1896

Si le mouvement et la sensualité sont au cœur de l'œuvre de Rodin d'une manière générale, la danse en est une source d'inspiration de choix. Pour de nombreux artistes du début du XX^e siècle, les ballets russes, ainsi que l'émergence de danseuses talentueuses à la renommée mondiale, comme Hanako ou Loie Füller, renouvellent le regard sur le mouvement.

Rodin retrouve aussi dans la représentation de la danse plusieurs de ses centres d'études, comme la vibration du réel, les possibilités de torsions du corps, pour sublimer l'expressivité, une grâce intrinsèque au mouvement.

Le sculpteur utilise alors plusieurs supports d'études, comme la photographie, les croquis à la hâte qui résument l'essentiel, mais aussi de fines danseuses modelées en terre qui peuvent donner lieu à des assemblages, pour explorer toutes les possibilités, dites du «Mouvement de danse».

Rodin étudie ainsi les origines de la danse, depuis les représentations des bacchanales présentées sur certaines des céramiques antiques de sa collection, jusqu'aux danses occidentales modernes qui rencontrent au début du XX^e siècle les pratiques asiatiques, qui valorisent une sensualité exacerbée. La Danse est également une occasion d'étudier le costume et son évolution au fil du mouvement. L'importance des mains dans les danses cambodgiennes, ou encore l'agencement des différents intervenants d'une même danse, entrent en résonance avec les recherches du sculpteur durant cette période.

Notre dessin, dont le format révèle le rôle d'étude sur le vif, représente une danseuse javanaise. L'artiste s'est ici attardé sur le costume et ses longs plis. Le visage montre une attention pour le masque et la coiffe traditionnels de ce type de danse.



FRERE ET SŒUR (1890-1891)

Jeune fille à la gerbe (C. Claudel, circa 1886) & Putto (années 1870) Bronze à patine brun noir richement soutenu. Haut: 38,5 cm, Long: 19,4 cm, Prof: 21 cm Épreuve ancienne signée «A. Rodin», fondue par «Alexis Rudier fondeur Paris» (marque), cachet arasé «A. Rodin» à l'intérieur; ancienne collection Heisslein-Rothenstein, sœur du peintre William Rothenstein, contact amical londonien de Rodin depuis 1894. Fondu en juillet 1907

Frère et sœur est un modèle très attachant dans l'œuvre de Rodin, car il peut être considéré d'une certaine manière comme une composition à quatre mains : un assemblage par Rodin, produit dans la décennie de sa relation passionnée avec Camille Claudel. La «Sœur» n'est autre que la Jeune fille à la gerbe de Camille Claudel (1887) et le «Frère» s'apparente aux Putti traités par Rodin dans les années 1870 lors de ses séjours à Bruxelles.

Si ce modèle est daté de 1890 par Léon Maillard, il faut attendre 1900 pour voir apparaître deux tirages en bronze. Il avait d'abord été exposé en plâtre à la Sécession de Vienne en 1899, puis à Bruxelles et aux Pays-Bas, et enfin, il fût présenté en bronze à partir de 1900. Ce groupe, qui faisait partie de la rétrospective du Pont de l'Alma la même année, rencontre (en particulier dans les pays anglo-saxons) un grand succès confirmé par la trentaine d'épreuves fondues de son vivant.

Après une occultation d'une décennie environ, le tirage reprend en 1926, pour s'achever dans les années 1960, avec 9 épreuves par Georges Rudier. L'édition comprend environ 56 épreuves (entre 1897 et 1965), dont plus du tiers sont conservés dans des institutions publiques, comme le montre l'inventaire ci-dessous.

Épreuves réalisées du vivant de l'artiste (estimation):

- 6 exemplaires fondus par François Rudier entre 1897 et 1901.
- 3 exemplaires fondus par Léon Perzinka entre août et septembre 1900.
- 1 exemplaire fondu par Montagutelli en 1913.
- 19 exemplaires fondus par Alexis Rudier entre 1902 et 1916.

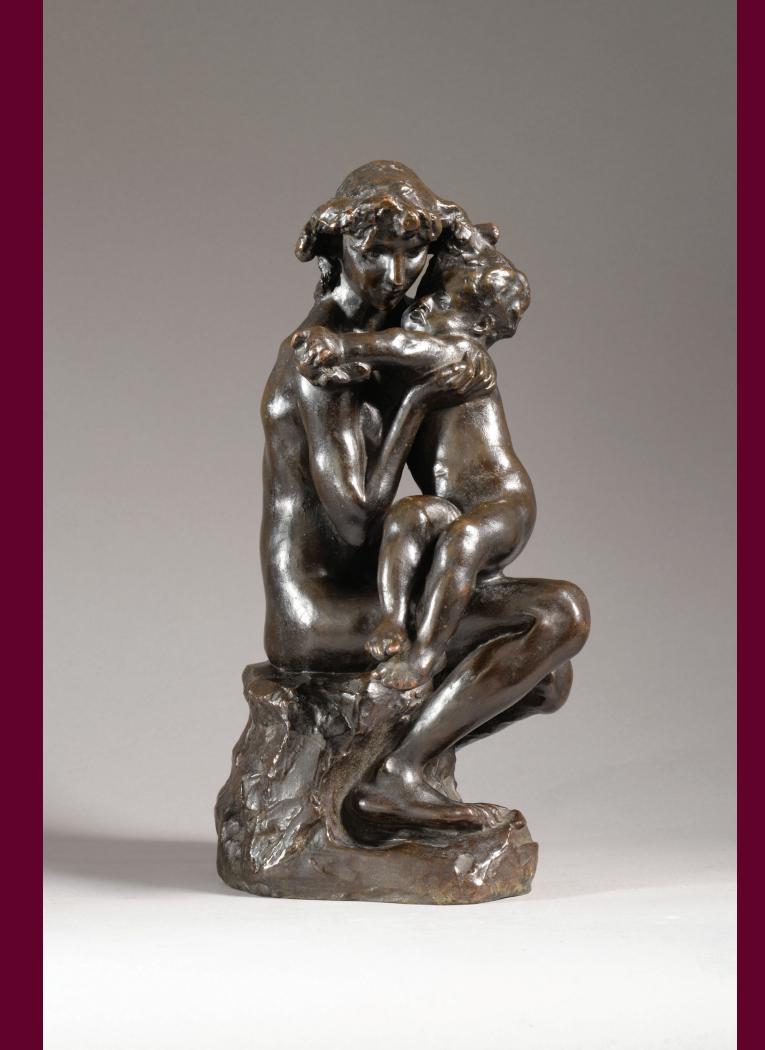
Épreuves réalisées par le Musée Rodin (estimation):

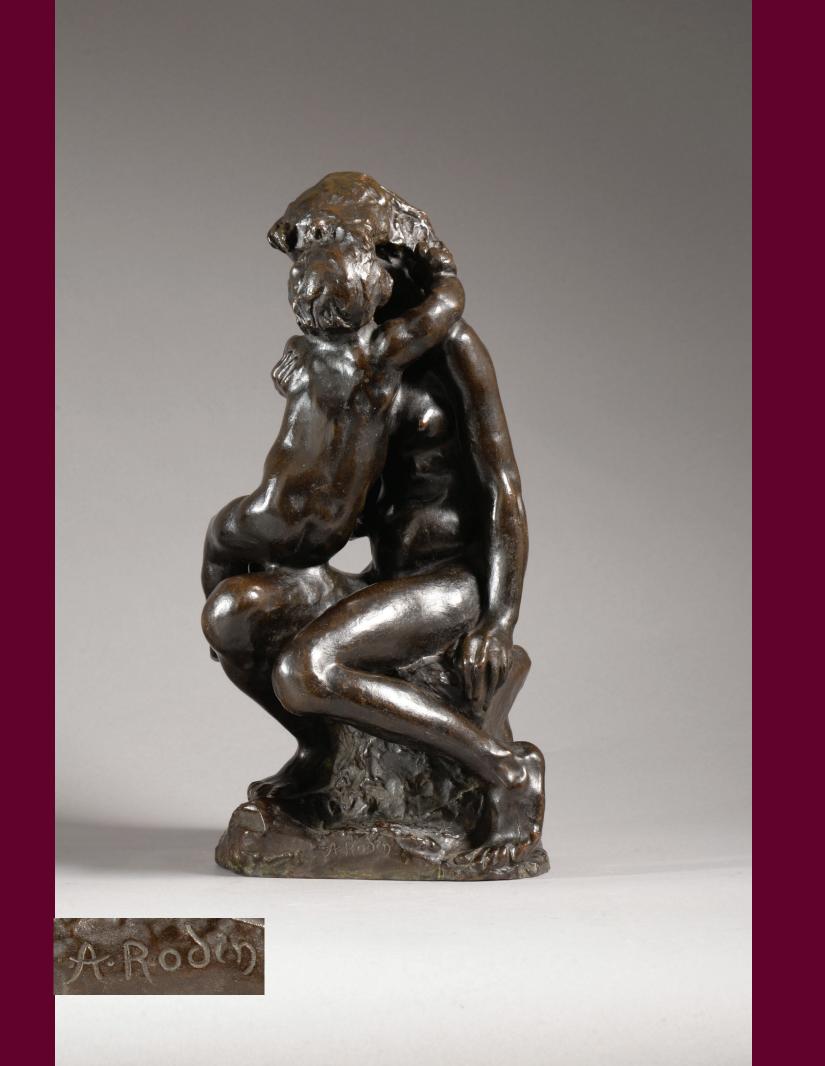
- 6 exemplaires fondus par Alexis Rudier entre 1926 et 1928.
- 6 exemplaires fondus par Alexis Rudier entre 1940 et 1950.
- 9 exemplaires fondus par Georges Rudier entre 1962 et 1965.

Musées et Collections :

- Boston, Museum of Fine Art, legs H. Higginson 1921 (acquis en 1900).
- Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, don 1970 (acquis Comtesse 1942).
- Liverpool, Walter Art Gallery, legs James Smith 1927 (acquis via Glaenzer and Co 1901).
- Cambridge, Fitzwilliam Museum, legs G. F.M Knowles 1952 (acquis
- Dublin, National Gallery of Ireland, legs Hugh Lane 1918 (acquis en
- New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund (acquis 1908).
- Lille, Musée des Beaux-Arts, legs Denise Masson, 1998 (acquis par Maurice Masson 1910).
- Glasgow, Burrel collection, don William Burrel 1944 (acquis avant
- Le Cap, South African National Gallery, don A.A. de Pass 1926 (donné
 Mexico, Musée Soumaya, acquis Christie's New York 1993. par Rodin à A. Legros; Coll. A.W. Thibaudeau; Coll. I.P. Heseltine).

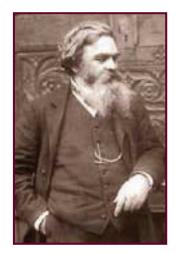
- Aix-les-Bains, musée Faure, legs Dr Faure 1942 (acquis entre 1937 et
- Paris, Musée Rodin, (S975) Alexis Rudier 1922.
- Indianapolis, Museum of Art, legs Harry J. Milligan 1920.
- Oxford, Ashmolean Museum, legs J.W.R. Brocklebank, 1926.
- Copenhague, Ordrupgaard Sammlingen, legs Mme Hansen, 1951 (ac-
- Tokyo, Musée national d'Art occidental, 1959 (commandé par Kojiro Matsukata, 1918).
- Hamilton, Art Gallery, don H. Southam 1962.
- Philadelphie, Rodin Museum, don Louis Stern, 1963.
- Cambridge, Fogg Art Museum, acquis en 1977 (ancienne coll. O. de
- Paris, Musée Marmottan, don 1987 (ancienne coll. Henri Duhem).







Alfred BOUCHER (1850-1934)



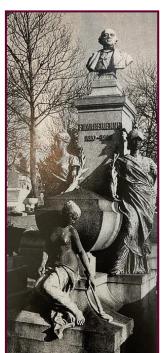
VOLUBILIS

(Version complète de 1896, avec paysage sylvestre) Sur horizon marin, avec embarcation à voile. Haut-relief en marbre, probablement de Carrare. Haut: 62,5 cm, Long: 22,9 cm, Prof: 23,6 cm Tirage d'artiste signé «A. Boucher» d'une variante qui se rapproche du thème de la Philosophie de l'Histoire, une des deux épreuves connues de la Volubilis complète dans cette taille.

Circa 1900

Volubilis, qui est un développement de La naissance de la terre, trouve ses origines directes dans la représentation féminine drapée que l'artiste a sculpté pour la tombe de F. Barbedienne. Ce dernier fut, avec Siot-Decauville, un de ses principaux éditeurs de bronzes, avec notamment *La chasseresse*, *À la terre* et une variante de notre sujet sous le titre de *La Pensée*. Boucher a réutilisé, sans le flambeau baissé, le modèle de la femme dans des haut-reliefs sur fond de paysage sylvestre, avec un volubilis dans la main gauche et un autre dans le motif. Il s'est inspiré du poème de René François Sully Prudomme, extrait du recueil *Les solitudes*:

> « Au lieu des dahlias, des roses et des lys Transplante près de moi le gai volubilis Qui, familier, grimpant le long du vert treillage Pour denteler l'azur où ton âme voyage Forme de ta beauté le cadre habituel Et fait de ta fenêtre un jardin dans le ciel. »



Tombe de F. Barbedienne, cimetière du Père Lachaise.



Diane chasseresse, 1891.

Le sujet est devenu un classique dans son œuvre qu'il a décliné tout au long de sa carrière dans des versions simplifiées, à mi-corps ou la tête seulement. Il ne doit exister de la version complète qu'une douzaine de tirages toutes dimensions confondues, celui-ci étant un des plus nerveux et aboutis de taille. Il est le seul connu avec un bateau à voile qui se détache sur un horizon marin délicatement suggéré, ce qui le rapproche d'un de ses autres thèmes favoris, La Philosophie de l'Histoire.





Alfred BOUCHER (1850-1934)

LA JEUNESSE (circa 1900)

Marbre statuaire blanc, probablement de Carrare.

Haut: 64,6 cm, Long: 33 cm, Prof: 21,5 cm

Tirage d'artiste signé «A. Boucher», deux marbres connus dans cette version dénudée, un exemplaire avec drapé et piédouche carré conservé au musée de Nogent-sur-Seine.



La *Jeunesse* est une étude délicate et poussée d'un buste de jeune fille, dont le visage et la position de la tête sont proches de celles de *Volubilis* (1895–1897) et de la *Diane* de 1891. Créé vers 1900, période de grande activité pour Boucher, le modèle existe en deux versions, la première nue sur piédouche circulaire et la seconde, avec drapé sur piédouche carré, celle du catalogue raisonné (PB73B).

Notre marbre, de la version nue, est une découverte car ce n'est pas l'exemplaire du catalogue raisonné (PB73A), qui n'est connu que par une image, mais une variante dans la découpe basse du buste, ici géométrique.

Le sculpteur était un amoureux du marbre – qu'il aimait tailler dans les plus beaux blocs – et il nous livre ici un des plus bels exemples de perfection dans la qualité et la taille de celui-ci.



Jeunesse, version nue cat. rais. PB73A.

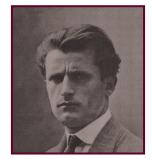
Jeunesse, version drapée, Musée de Nogent sur Marne cat. rais. PB73B.







Alfredo PINA (1887-1966)



TORSE D'ADOLESCENT (1912-1914)

Petit granit Belge

Haut: 106 cm, Long: 46 cm, Prof: 42 cm

Tirage d'artiste, signé «A. Pina» sur la terrasse, une autre étude
(marbre noir de Belgique, Musée Soumaya Mexico, provenance

UDB), une troisième étude (monographie de l'artiste,
non localisée aujourd'hui).

Alfredo Pina se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Brera qui lui décerne le Grand Prix national de sculpture en 1904. C'est à cette époque qu'il suit les cours d'anatomie du professeur Bruggi dont il garde tout au long de sa carrière cette idée de «vérisme», comme il aime le dire, du corps et de la matière.

Il séjourne alors pendant trois années à Rome où il rencontre de nombreux artistes français. Dès son arrivée à Paris en 1911, le sculpteur présente ses œuvres au Salon des Artistes Français, puis au Salon d'automne. La période la plus féconde se situe sur la décennie suivante. L'année 1920 est celle de tous les succès avec tout d'abord, son exposition personnelle à la Galerie parisienne J. Allard où il met en scène ses désormais classiques, comme le *Buste de Beethoven*, qui figure déjà dans les collections publiques des musées de Montpellier et de Venise, son *Ugolin* et une version, probablement en marbre, de son *Torse d'adolescent* (ou *Fragment de statue*, étude désignée parmi les 17 marbres exposés).

Elle est aussi l'année d'un triomphe italien pour l'artiste qui expose, pour sa première participation à la Biennale de Venise, le *Buste du député Jean Langlois* (achat de la Galerie Nationale d'Art Moderne de Rome) dont Rodin avait fait les louanges en 1913.

Ses thématiques et ses postures sont très proches de celles retenues par Rodin. On peut ainsi mettre en parallèle *Le dernier effort* ou *l'Extrême douleur* avec l'*Enfant prodigue* de Rodin. L'influence de la *Porte de l'Enfer* a une résonance particulière qui se manifeste jusque dans le choix du jeune sculpteur de mettre la *Divine Comédie* au centre d'un de ses projets majeurs, autour de 1925 d'un *Monument à Dante*, jamais réalisé. La filiation avec Rodin ne s'arrête pas là, puisque l'atelier parisien de Pina était à Montparnasse, à proximité de celui de l'élève du grand maître, Antoine Bourdelle. L'un comme l'autre se distinguèrent par la forte expressivité de leurs portraits de Beethoven.

À plusieurs reprises, Pina évoque son choix d'une sculpture de caractères, exacerbant les sentiments : la source, le principe de l'œuvre plastique, c'est devant la sensibilité de l'artiste «une attitude» expressive : c'est-à-dire un moment où la forme traduit la vie avec une sincérité, une harmonie, une éloquence touchantes pour qui sait les comprendre¹.



Le Jeune danseur

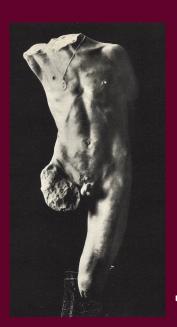
Au Salon des Artistes Français de 1912, il applique avec talent cette recherche d'une attitude naturelle et non figée à la gestuelle en pleine extension du corps de son *Jeune danseur* aux proportions monumentales (2,15 m). L'artiste s'explique sur son partie pris pour la représentation d'efforts violents, de corps tendus dans son œuvre : c'est dans de pareilles attitudes que s'affirme cette harmonie du détail à l'ensemble. Dans cette perspective, le *Torse d'Adolescent* qui est une partition du *Jeune danseur* s'avère être un exercice de style réussi où l'harmonie du détail ne nuit pas à la représentation de l'ensemble. L'idée du fragment, du torse antique, considéré comme sculpture à part entière, n'est également pas étrangère aux travaux de Rodin sur le thème des membres fractionnés, bras et mains.

Trois épreuves aujourd'hui identifiées:

- Marbre noir de Belgique, (H. 102 cm; ancienne collection UDB, Musée Soumaya, Mexico).
- Exemplaire illustré dans *Alfredo Pina*, Pawlowski, 1929¹ (loc. inc.).
- Petit granit belge (notre exemplaire, illustré ci-contre).

Pina procédait lui-même à la taille sans avoir recours aux praticiens. Après la Grande Guerre, son choix de s'installer dans la Nièvre, où il achète une carrière de pierre pour répondre à des commandes de monuments funéraires, atteste de sa volonté de travailler des matériaux nobles, dans la tradition des grands sculpteurs classiques italiens.



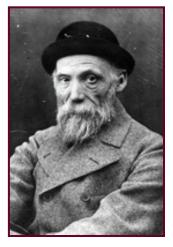


Torse d'adolescent, reprod. monographie Pawlowski

¹ Citation extraite de *L'art, la sculpture contemporaine et l'œuvre d'Alfred Pina,* Entretiens par D. Achelle, 1927.

¹ Gaston de PAWLOWSKI, *Alfredo Pina*, édition Jean Allard, 1929, pl.22.

Auguste RENOIR (1841-1919)



PETITE VÉNUS DEBOUT (été 1913)

Ou *«Petite Vénus Vitrix»*(Euvre de collaboration avec Richard GUINO (1890-1973)

Bronze patiné brun soutenu.

Haut: 60,5 cm, Long: 31,7 cm, Prof: 22 cm

Épreuve ancienne ou authentique signée «Renoir», fonte au sable de Florentin Godard, édition ancienne d'Ambroise Vollard, épreuve bâtonnée en romain «VIIII» (un exemplaire «XXII» répertorié).

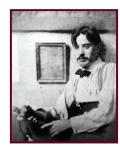
Circa 1913-1939, probablement 1925-1930

Ambroise Vollard n'est pas seulement un découvreur d'artistes de génie à la jonction du XIX^e et du XX^e siècle (Gauguin, Cézanne, Van Gogh), il est aussi éditeur dans l'âme et accoucheur de talents. C'est à lui que Maillol doit le démarrage de sa carrière de sculpteur, à lui que Picasso doit sa première exposition à Paris en 1901, ainsi que la suite d'estampes dite Vollard, et il est le premier à avoir perçu l'importance des sculptures du jeune catalan¹.

C'est à lui que nous devons, dès 1913, la transposition sculptée des baigneuses classiques par Renoir. Car, c'est sur l'intuition de Vollard et à sa demande que le peintre, alors perclus de rhumatisme et qui devenait aveugle, accepte de produire ces modelages. Ce fut un succès, aidé par son expérience picturale, de sa canne et des indications données à son praticien pour la chose, le sculpteur Guino. Les modèles visionnaires de Renoir ont une justesse, une sensualité, et une vraie présence «à la Renoir» que n'ont pas celles du praticien pour ses propres modelages.

La *Petite Vénus debout,* dont la monumentalité est frappante et qui est le prélude à la *Grande Vénus Vitrix,* est la première d'une série de vingt-quatre sculptures que répertorie le catalogue raisonné *Renoir sculpteur*², dont quinze sont éditées par Ambroise Vollard. Celle-ci est la première à être produite dès 1913. C'est le retour à l'Antiquité que préfigure cette oeuvre de Renoir en représentant la Déesse de l'Amour qui triomphe de ses concurrentes dans le jugement de Pâris; un retour à l'ordre et au style qui a déjà convaincu Maillol et Joseph Bernard.

Notre bronze est un tirage Vollard-Renoir de la première édition³, numéroté «VIIII», probablement pour la 9^e épreuve. Le bronze est fondu par Florentin Godard, le fondeur privilégié de l'éditeur pour Picasso et Maillol entre autres. Il s'agit d'une fonte réalisée entre 1913 et 1939, probablement du milieu de l'édition, en raison de son bâtonnage romain «VIIII», alors qu'un exemplaire indiqué «XXII» est identifié.





^{1 «}Vollard [...] conserva même un exemplaire en bronze du *Fou* et de la *Tête de Fernande* (1906) qu'il donne au musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Sa collection comprenait aussi un *Masque* (1907) en bronze. Que Picasso lui ait confié ces sculptures témoigne de l'amitié et de la confiance qu'il lui accordait.» (Diana Maier Picasso, *De Cézanne à Picasso chef-d'œuvres de la collection Vollard*, 2007)

² Paul Haesaerts, *Renoir sculpteur*, 1947.

³ Guino, qui a été le praticien de Renoir pendant cinq ans, fut le premier artiste à faire reconnaître par action judiciaire sa participation dans l'acte de création. Il existe ainsi des tirages dits Guino-Renoir, initiés ultérieurement par le praticien, jusqu'à la fin du XX^e siècle. Rodin avec Carrier-Belleuse et Pompon avec Saint-Marceaux auraient pu aussi faire valoir leur droit à la création, mais ce n'était pas de mise à leur époque.

Extrait de *Renoir sculpteur* par Paul Haesaerts, p. 23 :

«PETITE VÉNUS » ET LA « VÉNUS VICTORIEUSE »

"Le premier travail qu'exécute Guino pour Renoir se fait durant l'été de 1913, à Essoyes; c'est une *Petite Vénus debout*, haute de 60 cm.

Vollard raconte:

- «Arrivant chez Renoir, je le vis, une boule de terre glaise devant lui : Je ne peux résister, me dit-il; je vais essayer une petite figure.»

Ce fut la première idée de sa grande Vénus à la Pomme, tête qu'il modela à l'aide de morceaux de bois taillés (à cette échelle il pouvait encore manipuler la glaise). De cette tête fort belle et sortie entièrement des mains de Renoir, il sera fait des tirages spéciaux, tandis que Guino, en cours d'élaboration de la *Petite Vénus*, la copiera en lui faisant subir, suivant le désir de l'auteur, de légères modifications.

Aussitôt qu'il a obtenu l'accord de principe de Renoir, Vollard presse Guino et le dépêche auprès du maître d'Essoyes muni déjà d'une ébauche de la Vénus projetée. C'est ce travail, dont l'indication initiale a été donnée par un de ses anciens dessins, que Renoir s'acharne à corriger. Il fait notamment alourdir le ventre et les hanches, relever les seins et obtient ainsi une petite femme trapue, massive, toute de chair, une petite femme-animal au tronc d'une longueur exceptionnelle.

Tout en étant une statuette achevée, cette Petite Vénus servira de point de départ à l'établissement d'une grande statue, la Vénus victorieuse, celle-là plus grande que nature et exécutée à Cagnes au cours des années 1915 et 1916."

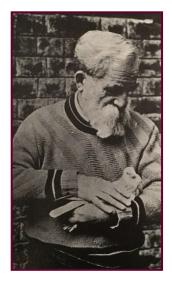


Jugement de Pâris, Renoir, Paris, Musée d'Orsay.





François POMPON (1855-1933)



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, estampillée «3737»,
seule épreuve répertoriée dans cette première réduction,
une dans la grandeur originale et quatre pour
les deux dernières 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 influer 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».



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 Paris»(cachet), numérotée «(9)».
Fondu en 1925



Poule Cayenne

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.

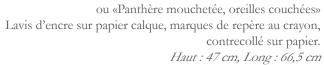
Pompon aborde ces thèmes du goret, du cochon et de la truie en réalisant quelques petites esquisses en 1908.

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.





PANTHÈRE NOIRE oreilles couchées



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.



Canard appelant, Pompon.

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.

236. PANTHÈRE NOIRE. Étude au lavis.

M. COURTY.

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

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.



¹ Fusain et réhauts 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.



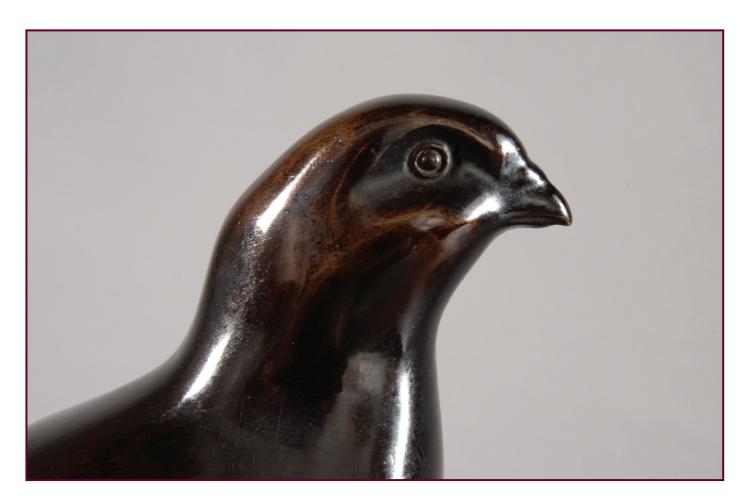


PERDREAU ROUGE (1924)

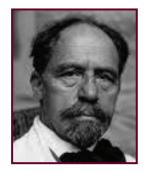
Bronze à patine brun rouge richement soutenu. Haut: 23,7 cm, Long: 23,2 cm, Prof: 9,1 cm Tirage d'artiste signé «Pompon», fondu par «C.Valsuani, cire perdue» (cachet). Circa 1925

Le *Coq dormant* et surtout la *Poule Cayenne* sont représentés dans des positions d'arrêt, avec des vibrations de modelage en surface. Le *Perdreau rouge* est en mouvement, avec ce modelé apparemment tendu qui deviendra la signature du sculpteur. Dans cette épreuve, les reflets rouges de la patine, en accord avec le bec et le plumage du volatile, soulignent à nouveau le naturalisme de l'artiste, qui aime à représenter l'animal dans sa vérité entière.

Pour ce qui est du tirage des épreuves, malgré la présence d'une note dans ses carnets «les tirages sont limités à 20», le succès du modèle est tel qu'il en existe une quarantaine d'épreuves produites sur une petite dizaine d'années. De fait, quand il est lui même éditeur, Pompon ne limite pas ses tirages.



Paul LANDOWSKI (1875-1961)



FAKIR AUX SERPENTS

Souvenir de Voyage (Tunisie) (1903) Bronze patiné vert-noir nuancé brun Haut: 50,3 cm, Long: 41,2 cm, Prof: 27 cm Épreuve ancienne signée «P. Landowski», inscrite «N 9», «L.Gatti Fondeur, cire perdue»(cachet).

Avant 1921

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 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*, qu'il expose à plusieurs reprises dans les Salons, celui des Artistes Français et le Salon Colonial, il l'évoque 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.



Le Voleur d'oranges, ancienne collection UDB

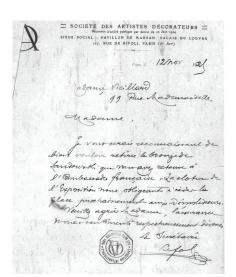
L'artiste propose lui-même ses modèles à l'édition. Nous avons eu en référence pour le fakir un tirage potentiellement annoncé à 25 épreuves, en numérotation cumulative. Celle-ci porte l'inscription «N 9». Landowski avait très souvent recours à L. Gatti, qui est le fondeur de cet exemplaire. Il existe 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.

Notre exemplaire fut acheté par Madame Vieillard lors du Salon des Artistes Décorateurs de 1925. Nous conservons un courrier du président du Salon qui prévient Madame Vieillard de la disponibilité de sa sculpture.



Reçu Mme Vieillard: le numéro «9» n'y est pas précisé, cela n'avait pas d'importance à cette époque.



Courrier à Madame Vieillard pour récupérer le *Fakir*.



Guido RIGHETTI (1875-1958)



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 2022

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 mufle 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.*





Jeanne PIFFARD (1892-1971)



AGNEAU COUCHÉ

Bronze à patine brun-noir richement soutenu *Haut : 13,4 cm, Long : 31,2 cm, Prof : 23,3 cm* Tirage d'artiste signé «J. Piffard», fondu par «A. Valsuani cire perdue» - rarissime et belle épreuve.

Circa 1937

Jeanne Piffard est née à Paris en novembre 1892. Fortement attirée par la sculpture, elle s'inscrit à l'Académie Julian, puis à la Grande Chaumière et suit pendant quelques temps les cours du sculpteur animalier Édouard Navellier. Celui-ci l'influence dans ses premières productions, notamment dans ses premiers chevaux et dans le *Jeune Âne* qu'elle expose au premier Salon des Artistes Animaliers d'Armand Dayot en 1913. Elle est aussi encouragée dans sa vocation par Mateo Hernández et André Abbal, deux tenants de la taille directe.

Ses œuvres sont vues dans les grands Salons : le Salon des Artistes Français en 1924, le Salon d'Automne à partir de 1928, celui des Artistes Décorateurs et des Tuileries. Elle continue d'exposer aussi dans la Société des Artistes Animaliers d'Armand Dayot dans la mouvance de Gardet, puis, en 1931, à la Société Nationale des Beaux-Arts, dont elle devient secrétaire. Elle commence en 1933 une collaboration avec la manufacture de Sèvres.

C'est un début dynamique pour cette jeune sculptrice dont la carrière prend un tournant triomphal avec le Premier Grand Prix de l'Exposition Universelle de 1937 pour la Porte d'honneur monumentale du Centre rural (collaboration avec Jean Dunand).

Elle participe à l'exposition les «artistes de ce temps» au Petit Palais en 1938. Ses œuvres, à la suite de celles de Pompon et Albéric Collin, sont présentées à la Biennale de Venise en 1940. Son activité continue pendant la guerre avec la commande pour un *Faune au miroir d'eau*, commande annulée à la Libération. Dès lors, elle traverse une crise morale et délaisse la sculpture animalière pour se consacrer à l'art religieux.

Le plus étonnant dans cette carrière animalière jalonnée de nombreuses expositions est le peu d'œuvres encore conservées. Et dans cette production confidentielle, surtout des terre cuites, céramiques et grès, quelques plâtres, et seulement trois bronzes identifiés.

L'*Agneau couché*, le seul que nous connaissons de ce sujet plein de présence et de force, presque monumental, montre une sculptrice proche de la matière, du bronze et du métal. Elle retravaille aussi la cire avant la fonte comme montrent le pelage bien défini et la surface vivante de cette épreuve.



Roger Maurice MARX (1872-1956)

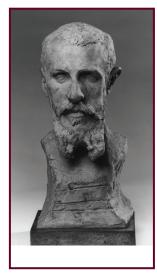
PREMIÈRE DENT (1912)

Salon de 1912 (marbre)

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

Terre cuite, tirage d'artiste dédicacé «A Monsieur le Sénateur Sabaterie en témoignage de ma reconnaissance», signé «M. Marx», seule épreuve identifiée en ce matériau et 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 en 1901 avec une sculpture en plâtre au titre étrange : *Sur les mondes détruits, le temps dort immobile*. Mais c'est comme sculpteur animalier qu'il se fait surtout connaître en 1912 avec son envoi en marbre jaune de Sienne, *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 un de ses modèles les plus populaires, il sera édité par la manufacture de Sèvres 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.





Eugène Antoine BORGA (1885-1964)

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.

Élève de Prosper Lecourtier et de Clovis Masson, Borga va très vite devenir principalement sculpteur animalier et débute au Salon des Artistes Français en 1912. Après la Grande Guerre, il se fait remarquer au Salon d'Automne en 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 expose régulièrement dans différents Salons, des animaux réalisés en terre cuite, en plâtre ou en bois exotiques. Il possède un goût marqué pour les bois en taille directe et les bronzes sont rares, car les moyens lui manquent alors pour les traduire en ce matériau.

Il remporte une mention honorable au Salon de 1921 avec un bas-relief *Vendanges* (plâtre, n°3333). Sa carrière continue 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.

¹ Décerné par la Société Coloniale des Artistes Français.

Mateo HERNANDEZ (1885-1949)



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», 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

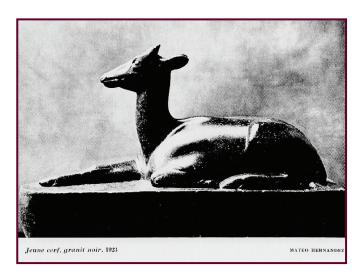
Formé à Salamanque, Mateo Hernandez est un sculpteur autodidacte qui appréhende la taille directe du granit et d'autres pierres extrêmement dures dans son entourage familial. Il arrive à Paris en 1910 et poursuit son activité de taille dans des matières compliquées à travailler et peu représentées dans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

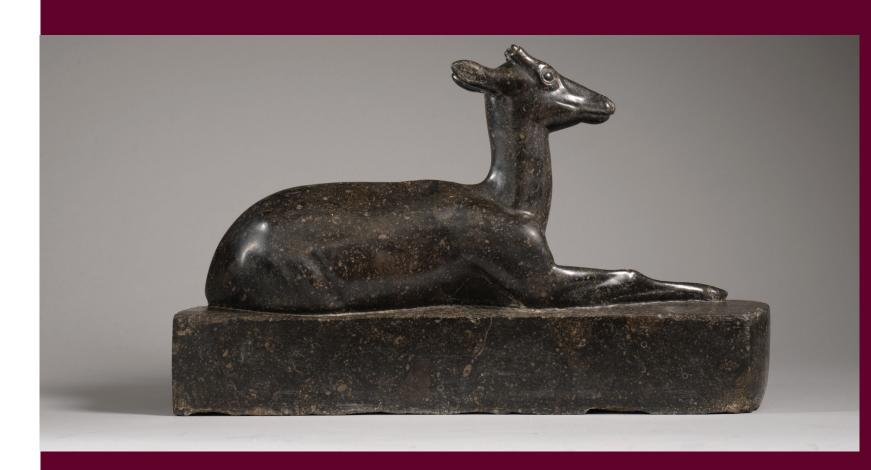
Le *Jeune cerf* appartient à sa première période (1910-1920). Le choix d'une pierre à l'aspect rebutant, très dure, pas réellement faite pour être sculptée (en tout cas loin des matériaux précieux choisis par d'autres sculpteurs comme Sandoz) renforce encore ce rattachement à des temps éloignés.

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.



Photographie issue de l'article «Un sculpteur de pierres dures. Mateo Hernandez» in *Art et Décoration*, 1923.





Mateo HERNANDEZ (1885-1949)

TIGRE DÉVORANT SA PROIE

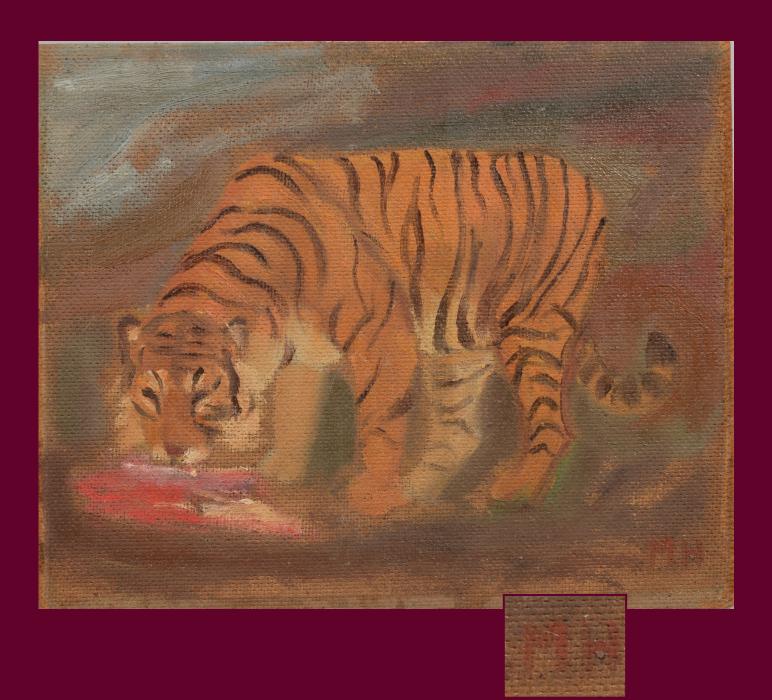
Huile sur isorel. *Haut: 22 cm, Long: 27 cm*Peinture signée en rouge «MH».

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.





Henri LAURENS (1885-1954)



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 avantguerre. 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.



Henri LAURENS (1885-1954)

ONDINE (1932)

Terre cuite patinée rosée.

Haut: 16,7 cm, Long: 44,8 cm, Prof: 12,5 cm
Épreuve ancienne signée du monogramme «HL», non numérotée
(d'un tirage en terre cuite à six ou huit épreuves + EA), sur base en
bois noirci (cachet des douanes françaises et N° inventaire 5438).

Avant 1954

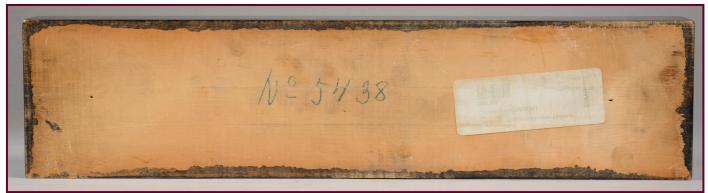
Au début des années 1930, les mouvements en «isme» qui prolifèrent au début du XX^e siècle, Fauvisme, Primitivisme, Futurisme, etc, se résolvent d'eux même, sauf le Surréalisme, tenu d'une main de fer par André Breton.

Laurens, fervent adepte du Cubisme, que certains voient en sculpture comme un «modelage à facettes», n'échappe pas à cette évolution. Elle est particulièrement tangible dans la série des *Ondines*, ces nymphes de la mythologie germanique, qui précèdent celles des *Sirènes*.

Avec la disparition des «facettes», la caractéristique de cette évolution sera ici l'apparition du mouvement et d'un modelage qui le souligne, bien perceptible dans la fluidité de cette naïade.

La légèreté et la grâce qui en résultent sont parfaitement restituées par la terre, ce matériau qui magnifie parfaitement la création de Laurens.







Henri LAURENS (1885-1954)

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

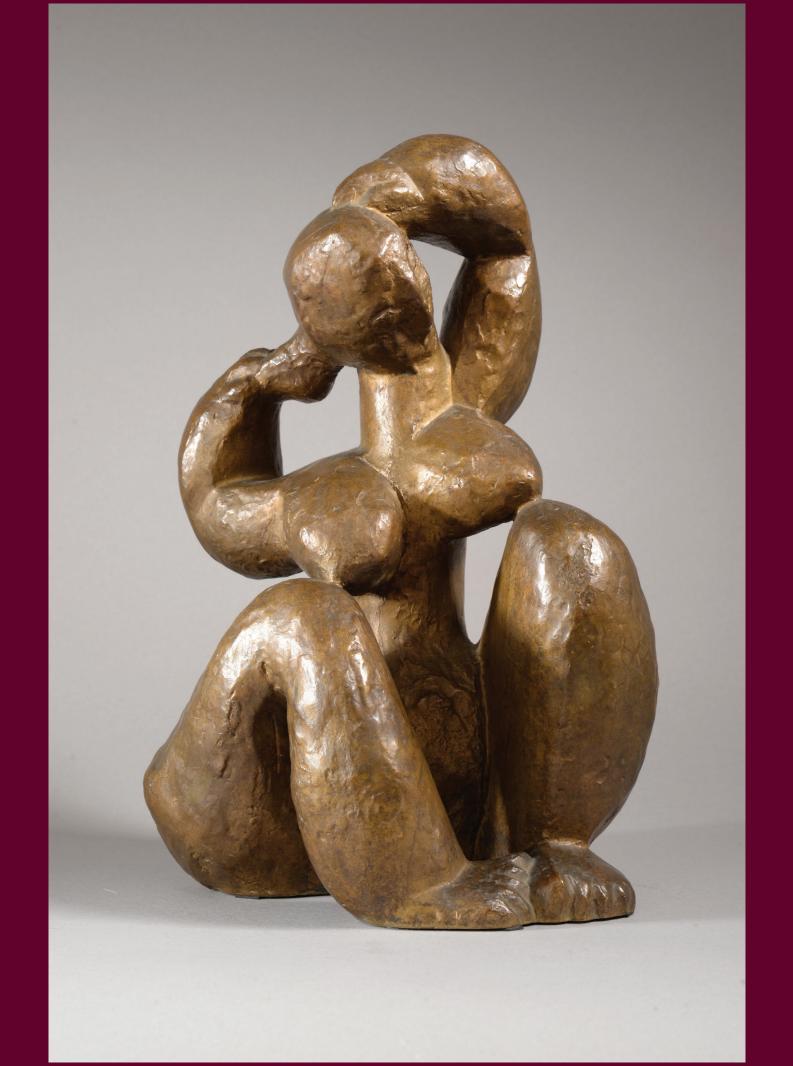
«Ce qui distingue les meilleurs œuvres de Laurens est l'autorité avec laquelle elles présentent des métaphores sensibles». Cette citation extraite de l'ouvrage de Werner Hofmann correspond parfaitement à *La Chevelure*. Cette femme aux formes généreuses fait partie des dernières années de la production 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.







Gaston LE BOURGEOIS (1880 - circa 1956)



TABLE ÉLÉPHANT

Haut : 80,1 cm, Long : 80,5 cm, Prof : 48 cm Bois, taille de l'artiste, cachet sur la tranche du plateau, commandée directement par Mme Vieillard, puis par descendance, probablement exposée en 1932 à la Galerie Georges Petit. Réalisée en 1930-1931

Artiste presque exclusivement animalier, très à l'aise dans la sculpture monumentale, Le Bourgeois 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 le Moyen-Âge.

Madanne

Je viem caluns vas inquicitudes.

Jei ai C'henne artuelle, ai c'etat

3 elianche, le pied de table une van

donnait par une impression de

Consteur, pe devrais l'abjussion de

Consteur, pe devrais l'abourdonnes,

con je n'arrais plus le lois recessarie

four le sculpter fai en endemant

un tost, clui de vous montres une élianch

chore qu'un suelpteur ne demait jamai

faire. Lett ort nou ans proches a l'apparent

l'apparent coloniale et le dessir d'ensemb

le la table. Vous m'ans pric de vous en

faire une semblable, ce que votre lette

lu 17 ach extreme me confirmer desonnai

faits, noi confiance; et laites a'mon

hancil le lemp de houver il legue;

hancil le lemp de houver il legue;

barmoniques. J'ai fasse l'age de

tatomiements. D'ai lleurs, cette table

a été exeintie une première fois au

1921 où elle figurant lans une exportion

parliculière une parallon de Marray

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. La première table de 1921 exposée au Salon des Artistes Décorateurs fut achetée par à Hubert Schlienger. Une deuxième a appartenu à François

Ducharne, collectionneur d'oeuvres de Rodin et Carrière. La troisième, la nôtre, est celle commandée par Mme Vieillard en 1930 (lettre ci-contre).



dans to wine proce ghe se Danner ses Cornère et ses Rosins, Musoroppes que montre et ses Rosins, Musoroppes at la Company of the foil compliance of la Consequent mentioned in principal and the principal and the principal and the principal data of the contrelants of the contrelan

He towngenis

Romboulle 11 det 30

Éléphant, bois, Paris, Centre Pompidou, achat de l'État en 1927.



Gaston LE BOURGEOIS (1880 - circa 1956)

AUTRUCHE (pendant du Bélier) (1926)

Grès tendre de la manufacture nationale de Sèvres. Haut: 49 cm, Long: 104 cm, Prof: 40,5 cm Épreuve ancienne par la Manufacture Nationale de Sèvres (cinq épreuves fabriquées entre 1928 et 1930), monogramme du modeleur «VR», cachet «Made in France», marque «S. 1928 G».

Fabriqué en 1928

Grès tendre de la manufacture nationale de Sèvres. Haut: 50 cm, Long: 105 cm, Prof: 41,5 cm
Épreuve ancienne par «Sèvres manufacture nationale France»
(cachet, modèle acquis par l'État en 1926, cinq épreuves fabriquées entre 1928 et 1930), et marqué «A» (lettre date pour 1928),
monogramme du modeleur «RR».

Fabriqué en 1928

Artiste presque exclusivement animalier, Gaston Le Bourgeois (1880-1956) se familiarise très tôt avec les outils de 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 où il se fait remarquer pour de curieux poteaux surmontés de chats sculptés en bois.

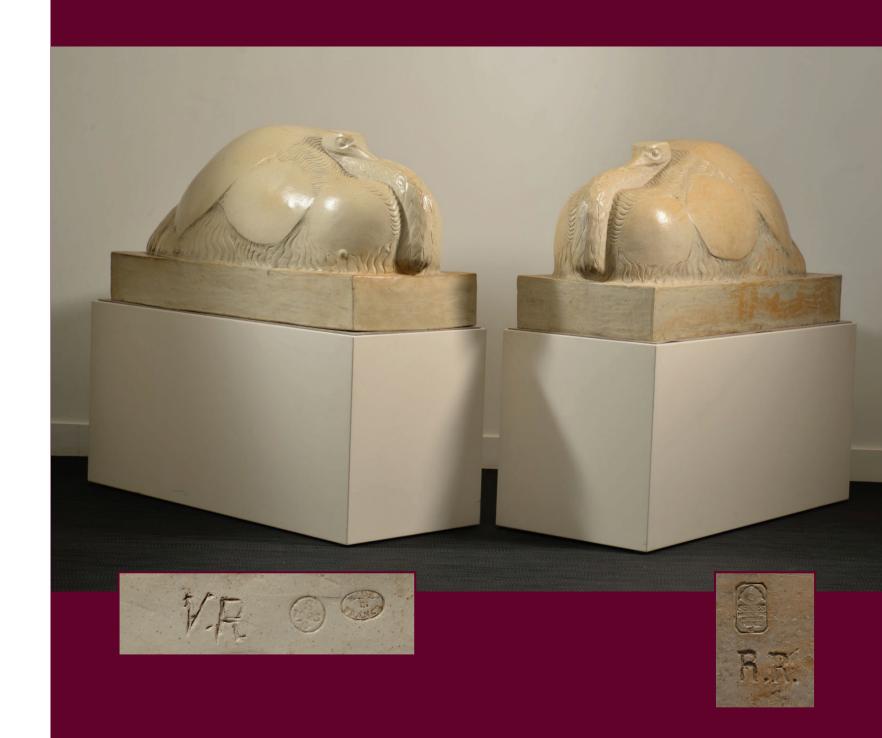
Il y présente régulièrement des lambris qui représentent des animaux, et son goût décoratif le mène à collaborer avec Henri Rapin, qu'il a rencontré en 1915, au Pavillon de la Manufacture de Sèvres lors de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925. Rapin est alors inspecteur des travaux d'art pour la Manufacture et conçoit une grande partie du Pavillon. Le but est de mettre en avant un renouvellement de la production, plein de modernité. Pour cela, de nombreux artistes contemporains sont invités à réaliser divers éléments de l'ensemble. Les animaux stylisés de Le Bourgeois sont alors mis à l'honneur dans le Jardin du Pavillon où la fontaine centrale d'Henri Bouchard est encadrée, d'un côté, par deux Autruches monumentales en grès, modèle de nos pièces, et de l'autre, par deux *Béliers*, également en grès.

La Manufacture, suite au succès de l'exposition, effectuera des réductions de quatre autres sculptures de l'artiste, présentes dans le Jardin : un *Chat*, un *Chien*, un *Renard* et un *Lapin*. L'*Autruche* fera également l'objet du rachat des droits en 1926 par la Manufacture suite à l'exposition et donnera lieu à une édition très restreinte. Effectivement, en plus des deux autruches de 1925, seuls 5 autres exemplaires furent réalisés entre 1928 et 1930. Une des explications de ce nombre très limité de grès concerne les difficultés techniques appliquées à des pièces de telles dimensions, de plus de 1 mètre de long.

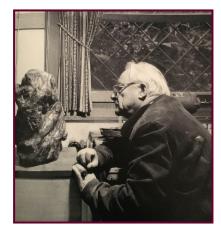
Les lignes très stylisées et géométriques de ces oiseaux se rattachent parfaitement au contexte de l'Art Déco, qui trouva de nouvelles inspirations dans l'épanouissement des formes cubistes. Les formes de l'artiste rappellent nettement les recherches géométriques des frères Martel, avec qui Le Bourgeois a collaboré lors des travaux de la chapelle du paquebot Normandie.



Vue des jardins du Pavillon de Sèvres, Exposition Internationale des Arts Décoratifs de 1925



Édouard-Marcel SANDOZ (1881-1971)



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.







ANTILOPE KOB

Bronze à patine brun richement nuancé. Haut: 53,9 cm, Long: 37,3 cm, Prof: 11,3 cm
Tirage d'artiste signé «A. Petersen», fonte de «Bisceglia cire perdue» (cachet), sur socle mouluré de «petit granit belge».
Seule épreuve identifiée, catalogue raisonné page 43.
Circa 1929



Parmi la quinzaine d'artistes qui portent le renouvellement de la sculpture animalière dans le premier tiers du XX^e siècle, Petersen est un de ceux dont le corpus animalier est le plus construit mais aussi le plus restreint en production. Il y a plusieurs raisons à cela avec entre autres, ses origines, son âge et son choix de carrière.

D'origine danoise, le sculpteur est né en 1891 à Bâle en Suisse où il débute sa carrière en 1923 avec le chien *Rex*, sa première œuvre. L'année suivante, il s'installe à Paris où, complètement inconnu malgré un premier voyage avant 1914, il est rapidement intégré par la nouvelle école animalière qui rayonne déjà dans le monde (Bugatti, Pompon, Sandoz ...). Le sculpteur côtoie alors des jeunes artistes déjà très actifs comme Becquerel, Guyot et Godchaux.

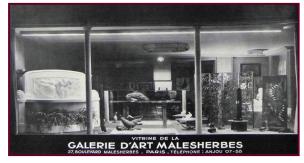
Pendant les années folles, bien qu'il ne soit pas français – ce qui était un handicap sérieux pendant l'entredeux guerres –, Petersen produit néanmoins ses plus importants modèles. Présent dans de nombreux Salons où la critique lui est toujours favorable, ce sont quelques collectionneurs et des décorateurs qui lui achètent ses premiers bronzes, comme Leleu et Ruhlmann.

Puis, au début de la quarantaine, plus que les autres en tant qu'étranger, il subit la Grande Dépression qui freine considérablement le commerce de l'Art dans son ensemble. Seules les céramiques produites au Danemark lui permettent de survivre. Ces raisons, ainsi que son tempérament timide et réservé, expliquent la rareté de ses bronzes sur le marché.

Les trois modèles que nous présentons ici sont conçus sur la période de 1927-1930 : le *Groupe de trois canards,* la grande *Antilope Kob* et la *Jeune antilope Kob*. Et, ils ne sont respectivement connus en fonte d'époque qu'à quatre, un et quelques exemplaires, ce qui confirme le caractère confidentiel de sa production.

Très proche de la matière et des techniques, il a travaillé ici sur ces quatre bronzes. L'acquisition en concomitance des deux antilopes Kob, la petite et la grande, nous a permis de mieux en comprendre l'origine. La grande Antilope est la première représentation du sujet, probablement l'épreuve «l'Antilope Cobé» présentée à la Galerie Brandt en 1929; alors que la *Jeune antilope Kob*, soclée elle aussi sur une base en marbre similaire, serait la «jeune antilope» de 1930 exposée à la Galerie Brandt.





À l'écoute, tête tournée sur la gauche (1930)

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), soclé sur un «petit granit belge».

Probablement Galerie Brandt 1930 (*Jeune antilope*).

Catalogue raisonné page 43 (N°1)

Circa: 1930









XVIII^e Salon des Artistes Décorateurs, *Art et Décoration*, 1928

GROUPE DE TROIS CANARDS

Exposition Galerie Brandt, 1927
Bronze à patine brun richement nuancé.

Haut: 19,8 cm, Long: 55 cm, Prof: 19,9 cm

Tirage d'artiste signé «A. Petersen» (cachet bâlois à la corne), seulement cinq exemplaires d'époque répertoriés par nous, celui-ciétant le premier fondu.

Circa: 1927

Le *Groupe de trois canards* est un des modèles les plus élaborés dans l'œuvre de Petersen, car il est le seul du corpus à réunir d'une manière très subtile un groupe d'animaux en relation sur une même terrasse; ce qui donne à l'ensemble une présence, un effet de masse et une impression de «mouvement arrêté» sur les trois palmipèdes.

L'instantané est saisissant : le premier volatile semble attiré par quelque chose qui nous échappe, tandis que les deux autres s'en approchent : le deuxième, le cou tendu, est en tassement de marche, tandis que le troisième, détaché des deux autres, est encore dans son plein mouvement et semble même en accélération.

Il y a ici tout ce qui caractérise cet artiste : rigueur dans l'observation, construction synthétique et perfection dans la représentation animale. Et, ce qui n'est pas donné à tout artiste, un sens de la monumentalité, ce qui signifie que leurs dimensions paraissent plus importantes que celles dans lesquelles elles sont présentées.

Cette épreuve porte ce que nous avons identifié en 1996 comme le cachet bâlois (les armes de la ville de Bâle) dont il était originaire. Au début de sa carrière, Petersen avait fait fabriquer à Bâle et à Munich des outils pour travailler lui-même ses bronzes, probablement autant par goût de la perfection que par nécessité économique.

Nous avons répertorié peut-être cinq épreuves fondues de son vivant. Et en raison de son cachet bâlois, que nous n'avons vu que sur les premiers tirages du sculpteur, l'exemplaire que nous présentons ici pourrait être le premier, celui exposé en 1927, au Salon des Animaliers de la Galerie Brandt.







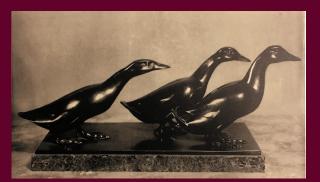




Groupe de trois canards, ancienne collection UDB.



Groupe de trois canards, ancienne collection UDB.



Groupe de trois canards, in Les animaux vus par les meilleurs animaliers, Vol. III, Armand Dayot.



Article in Les échos des Industries d'Art, 1927



Article in Art et Décoration, 1928

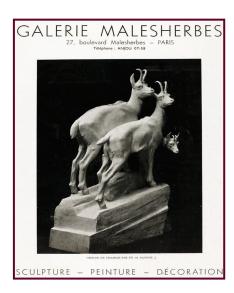


LE LAMA (1937)

Bronze à patine brun richement soutenu. Haut: 35,3 cm, Long: 9,2 cm, Prof: 20,5 cm
Tirage d'artiste signé «A.Petersen», peut-être ou probablement unique (alors celui de la Galerie Malesherbes, n°50, 1937, «Les Animaliers») fondu par «Bisceglia Cire perdue» (cachet).

Circa 1937

L'année 1937 apparait comme celle d'une reprise d'activités créatives pour Petersen. C'est aussi l'année de l'Exposition Universelle qui se tient à Paris. 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 connait 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 Malesherbes 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. 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 Malesherbes 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 connait 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.





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), estampillé «Bronze» - 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 apparait 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 en bronze, fondu 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 National d'Histoire et d'Art conserve aujourd'hui tout un ensemble d'œuvres animalières.



Lions. Hôtel de Ville. Luxemboura.



Avec le *Poulain*, nous nous trouvons en 1923 aux origines de la sculpture animalière d'Auguste Trémont. On y reconnait 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 connait 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.





Cecil HOWARD (1888-1956)



TIREUSE À L'ARC (1926-1928)

Pierre de Chassagne beige Haut : 91,5 cm, Long : 43,2 cm, Prof : 18 cm Tirage de l'artiste signé «Howard», pièce unique en ce matériau, deux épreuves en bronze répertoriées. Circa 1932

Cecil Howard naît à Niagara Falls le 2 avril 1888 de parents anglais qui s'installent à Buffalo deux années plus tard. En 1895, il devient américain. En 1905, il s'installe à Paris dans le quartier de Montparnasse et s'inscrit à l'Académie Julian. Peu de temps après, il fait la connaissance de R. Bugatti, avec qui il part à Anvers où il réalise des sculptures animalières.

Bientôt, il abandonne ce thème pour revenir aux nus et aux portraits. En 1913, il sculpte une figure grandeur nature représentant Lucy Trogh, la compagne de Pascin. En 1911, il rencontre sa future épouse, Céline Coujet.

Au début de la première guerre mondiale, il s'engage dans la Croix Rouge pour regagner les États-Unis en 1915, avant de revenir en France en 1916 où il fait connaissance avec G. Apollinaire et les cubistes. Il va alors réaliser un grand nombre de figures en plâtre fortement influencées par cette école et plus particulièrement par Robert et Sonia Delaunay.

À partir de 1920, Cecil Howard revient à une sculpture plus classique, sous l'influence de son ami Charles Despiau. Il va se consacrer aux nus aussi bien féminins que masculines, de sportifs en action, qu'il expose régulièrement au SNBA, au Salon des Tuileries ainsi qu'au Salon d'Automne ou encore aux États-Unis où Gertrude Vanderbilt Whitney lui achète l'essentiel de sa production. Il pratique la taille directe aussi bien que le modelage destiné à la réalisation des bronzes. Après 35 ans de présence en France, il rentre aux États-Unis en 1941 où il s'installe à New York. Il s'engage alors de nouveau auprès de la Croix Rouge lors de la Seconde Guerre Mondiale.

Passionné de tir à l'arc, Howard participe en 1927 à la finale des championnats de France à Chauny et obtient une 4^e place. Il n'hésite pas par la suite à prendre la pose pour illustrer un article de G. de Knyff , titré «Le noble jeu de l'arc», paru dans le numéro de *L'Illustration* du 20 octobre 1928. On y voit le sculpteur s'apprêtant à décocher sa flèche, exactement dans la même position que notre sculpture, également reproduite dans l'article.



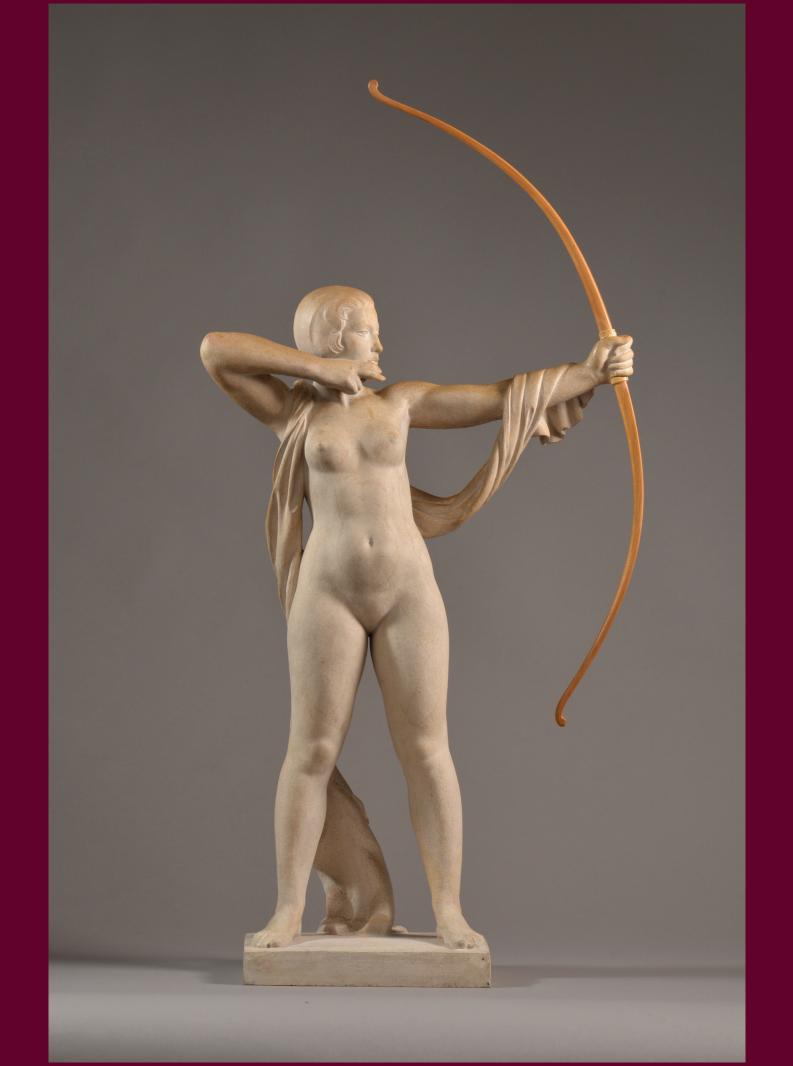
Cette sculpture, exécutée autour de la période de ces championnats, reprend le thème mythologique de la Diane chasseresse, nue et ne portant qu'un fin drapé sur une épaule, qui donne un peu de légèreté à la figure, tendue et concentrée. L'artiste a choisi de réaliser l'arc en bois. Une grande force se dégage de ce modèle qui exalte la nudité féminine

L'attitude et le traitement rappellent parfaitement l'esprit des années 30 et de la période Art Déco, notamment au niveau du visage.



L'artiste tirant à l'arc

Image de notre exemplaire reproduite dans *L'Illustration* octobre 1928.



Diego GIACOMETTI (1902-1985)



LAMPE DOMPTEUSE (vers 1962-1970)

Bronze à patine mordorée

Haut: 49,1 cm, Long: 17,5 cm, Prof: 10,9 cm

Tirage d'artiste signé «Diego» dans le modèle

(version haut pilastre).

Circa 1970-1980

Diego Giacometti est souvent présenté comme une personnalité effacée, qui a toujours vécu dans l'ombre de son frère aîné Alberto. Sans travail en 1925, c'est sur les conseils de sa mère qu'il vient de Suisse à Paris, «Tu veilleras sur Alberto, mon fils» ; ils demeurent ensemble, déjà au 46 rue Hippolyte Maindron en 1926.

Il deviendra son confident, celui qui est toujours là, le modèle patient, et son praticien zélé et talentueux, praticien pour les armatures, le moulage, la pierre et le marbre... Bref, le frère cadet, qui semble s'être toujours senti comme un peu perdu dans la vie, devient rapidement «l'arrimage» et le garant du quotidien dans celle d'Alberto. Avec l'aide de Diego, Alberto produit dans les années 1930 pour Jean Michel Franck les objets décoratifs que l'on connaît, simples de dessin et aux formes qui semblent universelles, lampes, lampadaires, bas-reliefs et porte-bouquets, etc... C'est à partir de la fin de cette décennie que Diego commence à créer ses propres objets décoratifs.

Ceux-ci sont en petit nombre d'abord, en raison de la proximité et des turbulences de la guerre, puis du fait qu'après celle-ci, il se consacre largement à la pratique pour son aîné, dont la notoriété devient mondiale dès 1947. C'est dans ces années que Diego réalise deux chaises pour le peintre décorateur Christian Bérard. Il travaille alors seul, se dit «artisan-meublier» et reçoit des commandes qui vont vite croissant, essentiellement de ses galeries et marchands, Aimé Maeght, Pierre Matisse et Daniel Kahnweiller. En juin 1961, il s'installe alors dans une maison achetée par son frère, au 16 rue du Moulin-Vert et continue de développer son corpus d'objets décoratifs, meubles, fauteuils, tabourets, guéridons et lampes.

Mais il faudra attendre la mort d'Alberto en 1966 pour voir sa production s'accélérer, surtout dans les quinze dernières années, production qu'il aura toujours des réticences à signer, en respect pour son ainé, malgré l'insistance de son galeriste Pierre Matisse à New-York. Il ne signera qu'au début des années 1970, certaines pièces seulement, et encore simplement du monogramme DG ou de son prénom.

L'âge venant, Diego s'adjoindra alors des praticiens, ils seront trois, le dernier étant Phillipe Anthonioz, son assistant pour l'ultime chantier, et non des moindres, celui du musée Picasso, 1983-1985.

Ses créations puisent leur influence dans l'Antiquité, grecque, romaine et égyptienne pour certaines, mais d'autres sont dans une veine fantastique, dont la *Lampe Dompteuse*, une des rares du corpus à être signée «Diego».



Étude pour la *Lampe* dompteuse dans l'atelier de l'artiste.





ANNEXE RODIN ESTIMATION ET ÉVALUATION

Âge d'Airain, deuxième réduction : fonte Alexis Rudier, fonte de 1922, UDB Paris 211104



État, Descriptif, Provenance:

- État : quasi parfait (à mettre en rapport avec les provenances ci-dessous), terrasse fondue solidairement avec le personnage.
- Patine : brun-rouge, par Jean Limet, le patineur préféré de Rodin (reflets lilas sur la terrasse).
- Antériorité de fonte : «Alexis Rudier fondeur Paris» (1922) avec le rare cachet «M» du musée, au-dessus du cachet «A. Rodin»
- Qualité de fonte et d'empreinte : terrasse fondue solidairement avec le corps. Après la mort de Rodin.
- Provenances : seulement deux en continuité jusqu'à nous, par descendance ou associé : Baron Morimura V^1 et Jan Krugier² (Manufacture de porcelaine de Noritake au Japon et collectionneur et marchand fondateur de la Galerie éponyme à Genève).

Évaluation comparative :

Dans les vingt dernières années, la cote de Rodin a approximativement doublé, essentiellement pour les fontes antérieures à la Seconde Guerre Mondiale et avec un intérêt allant croissant vers des modèles emblématiques, non tourmentés.

Pour ce qui est de l'*Âge d'Airain*, les épreuves identifiées par nous dans les vingt dernières années étaient généralement des patines à fond vert, souvent usées par frottement du torse. Rodin considérait que ses bronzes étaient très difficiles à mettre en patine, qu'il faisait souvent refaire. D'où l'importance de la participation de Jean Limet comme praticien dans la réalisation d'un bronze.

- 4/12/2021, un exemplaire : Alexis Rudier, fonte de 1945, marché parisien, (Gazette Hôtel Drouot, décembre 2021); n°38, 3 juin 2022, étude Crait Muller.
- 23/11/2021, un exemplaire : Alexis Rudier, fonte de 1943, Bonhams London, invendu 150.000 £

Invendu : 230.000€

• 22 /11/2021, un exemplaire: Alexis Rudier, fonte de 1930, Maison RC Marseille, Provenance Dimier (administrateur du Musée Rodin). Vendu : 442.400€



Jan Krugier

pas de supervision de Rodin, le musée Rodin pour Danthon de la Galerie Haussman, pas de précision Limet pour la patine, Sotheby's New-York 600.000 \$.

Invendu: 617.000€

• 14/05/2021, un exemplaire : Alexis Rudier, fonte de 1917 (Première Guerre Mondiale, bronzes moins beaux, patine usée sur le devant sur une même base de patine que le nôtre,

• 28/02/2019, un exemplaire : Alexis Rudier, fonte de 1935-1945, Bonhams, London 260 750£

Vendu: 357.666€

- 27/10/2012, un exemplaire : Alexis Rudier, fonte de 1930, Maison Leclere Marseille.
- 08/11/2012 Âge d'Airain, 2ème réduction : fonte Alexis Rudier de 1907 (griffures à la patine, avec une sorte de vernis, écaillé en plusieurs endroits sur le bronze) Sotheby's New-York 1,2 -1,8 M\$

Invendu: 936.000€-1.400.000 €

¹ Fils de Morimura IV, le fondateur de la fabrique de porcelaine toujours existante aujourd'hui. Les porcelaines les plus valeureuses ont été produites au cours de la période Art Déco, celle d'activité de Morimura V.

² Jan Krugier, collectionneur et marchand d'art (Picasso, Giacometti, Klee, Degas, Seurat, Van Gogh, Ernst, Balthus, etc...)

REMERCIEMENTS

Michel Poletti et Alain Richarme remercient Yannick Bapt pour son aide précieuse, Laurent Belloni pour la qualité des photos et Charline Bessière pour la mise en page de ce catalogue.

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Marie, à Honfleur, en mai 2022.

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

ISBN: 979-10-91712-35-4