

Exposition à la

GALERIE NICOLAS BOURRIAUD

du **2 juin** au **28 juillet 2017**

Femmes

205 rue du Faubourg Saint-Honoré • 75008 Paris
Tél. 01 42 61 31 47 • nicolasbourriaud@orange.fr
www.galerienicolasbourriaud.com



*« La nature et la femme c'est la même chose,
la femme contient tout, ou tout ne contient qu'elle »*

André Gide, *Nouveaux prétextes* (1911)

L'hommage rendu aux femmes et à leur beauté à travers l'art de la sculpture n'est plus à présenter. Nombre d'artistes ont trouvé l'inspiration dans l'étude minutieuse du corps féminin et de son visage. Véritable muse, la femme devient sous le regard avisé du sculpteur une œuvre d'art à part entière. Que ce soit au travers d'un visage, d'un torse ou d'une représentation allégorique, le spectateur est envahi par l'extrême douceur et sensualité qui émanent de ces corps sculptés dans le marbre, fondus dans le bronze ou modelés dans la terre. Les sculptures que nous vous présentons, travaillées avec le goût du détail, offrent un aperçu de l'évolution artistique entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècles. En effet, alors qu'au XIX^{ème} siècle, l'étude de l'anatomie féminine soulève d'importants questionnements éthiques et artistiques au sein des Beaux-Arts, le XX^{ème} siècle connaît un véritable bouleversement idéologique. Au XIX^{ème} siècle, la physionomie se rapproche des œuvres de Courbet avec une recherche de naturalisme et une inspiration puisée dans l'Orient. Le XX^{ème} siècle voit se développer une nouvelle approche de la femme : cette dernière, s'émancipant, devient l'objet de modifications corporelles essentielles. Reprenant des conceptions antiques comme le corps souple et arrondi, les sculpteurs contemporains aiment à travailler plusieurs fois sur un même modèle, cela leur permettant de peaufiner leur vision de la beauté féminine. Désormais plus voluptueux, le corps de la femme est à l'origine des principaux mouvements comme l'Art Nouveau, l'Art déco ou encore le Cubisme. Incarnant un idéal de beauté et une source de créativité, la femme devient un modèle, aussi bien pour des projets monumentaux que pour des œuvres de petites dimensions, comme les figurines de Fenosa ou celles d'Hoetger. Qu'elle soit taillée dans le marbre ou dans la pierre, modelée dans la terre ou représentée en bronze, la femme apparaît au regard du spectateur comme un modèle d'excellence. Représentée à différents âges par les mains agiles des sculpteurs, elle est également au cœur d'un magnifique hommage rendu à la vie et à la beauté.

La jeune femme, tenant dans chacune de ses mains une pomme, semble être la déesse Vénus. Déesse de la beauté et de l'amour, elle est représentée par l'artiste élancée, les cheveux coiffés avec soin, regardant le sol d'un air pensif. Respectant les canons antiques, avec des formes rondes, parfaites, elle incarne l'harmonie à la fois physique et spirituelle. La présence des pommes fait référence à un célèbre passage mythologique, largement commenté aux XVIème et XVIIème siècles : un concours pour désigner la plus belle des déesses. Eris, déesse de la discorde, vexée de ne pas assister aux Noces de Thétis et de Pelée, lança une pomme d'or sur laquelle elle écrivit : « À la plus belle ». Héra, Athéna et Aphrodite revendiquèrent toutes trois ce prix de beauté. Zeus ne souhaitant pas les départager confia ce rôle à un mortel, Pâris. Chacune des déesses essaya alors d'acheter le jeune homme qui finit par accepter l'offre d'Aphrodite qui lui promettait l'amour de la plus belle des femmes mortelles : Hélène de Troie. Le sculpteur semble s'être inspiré de deux sculptures. La première est la *Vénus d'Arles*, statue romaine, copie d'une oeuvre grecque attribuée à Praxitèle. La sculpture ayant perdu ses bras, le roi Louis XIV charge Girardon de la restauration. Ce dernier ajoute alors une pomme et un miroir dans la main gauche afin de permettre une identification plus précise de la déesse. L'autre oeuvre est réalisée par le sculpteur Thorvaldsen. L'artiste danois, ayant séjourné à Rome, est un fervent défenseur du courant néo-classique et poursuit la tradition des canons de beauté antique avec la mise en avant de la musculature, de la grande taille et de la droiture du corps. Sa *Vénus à la pomme*, sculptée en marbre vers 1805, et conservée au Musée du Louvre-Lens, prend une position semblable à celle de notre sculpture, avec une coiffure minutieusement travaillée.

1 - Femme aux pommes

Bronze à patine brune, fonte Hébrard,
numérotée (3), H. 33 cm
Circa 1910





Peintre et sculpteur français, Bartholomé commence à peindre à Genève puis s'installe à Paris où il devient l'ami intime d'Edgar Degas. Fréquentant les peintres suisses installés dans sa pension de famille, il se lie d'amitié avec Charles Giron et Gustave Henri de Beaumont. Ce n'est qu'en 1886 qu'il découvre la sculpture. Il développe alors une technique mêlant simplicité et émotion contenue. Concevant un art singulier, inscrit dans le contexte du symbolisme des années 1890, Bartholomé réalise le monument aux morts du Cimetière du Père Lachaise, appelé aussi par l'artiste *Porte de l'au-delà*. Cette œuvre monumentale et spectaculaire sur laquelle l'artiste travaille de nombreuses années montre les préoccupations courantes à la fin du XIX^{ème} siècle. L'œuvre est surtout connue pour la *Petite fille pleurant*, qui en est un élément. En bas, au milieu, un couple avec son bébé dort du sommeil de la mort, protégé par un ange. Au dessus de cette niche, une porte en forme de trapèze symbolise l'entrée de l'au-delà. Vers cette porte, à gauche et à droite, se trouvent deux cortèges d'hommes, de femmes et d'enfants. La forme générale s'inspire des monuments de l'Égypte ancienne ainsi que des tombeaux néoclassiques de Canova. Véritable succès, la *Petite fille pleurant* est l'une des réductions réalisées d'après une des figures latérales. Après cela, en 1918, président de la société nationale des beaux-arts avec Degas et Rodin, Bartholomé organise une exposition de cartons préparatoires de Puvis de Chavannes, dans une salle consacrée aux grands artistes.

L'œuvre que nous présentons ici rappelle l'intérêt du sculpteur pour la femme, notamment dans ses activités quotidiennes. Ce buste fut d'abord exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts de 1906. D'un mouvement délicat, la jeune femme peigne ses longs cheveux ramenés vers elle. Concentré, son visage esquisse un léger sourire, tandis que le vêtement qui la recouvre a semble-t-il glissé de son épaule. Le sculpteur reprend alors une scène souvent représentée par les artistes notamment avec le bain.

2 - Jeune femme se coiffant,

Bronze à patine brune nuancée,
signé A. Bartholomé,

fonte Hébrard numérotée (5).

Circa 1910,

50 x 32 x 35 cm





Célèbre sculpteur romantique, Louis-Antoine BARYE (1795-1875) est le fils d'un orfèvre. Il est formé chez Fourier, un graveur qui l'initie à toutes les techniques du métal. Il entre à l'École des Beaux-Arts en 1818 dans l'atelier du sculpteur Bosio et dans celui du peintre Gros. Obtenant le second prix de Rome de sculpture en 1820, son romantisme, aux antipodes de l'académisme ambiant, lui fait claquer les portes de l'école en 1825. L'exécution de ses bronzes animaliers lui vaut d'être surnommé par Théophile Gautier le « Michel-Ange » de la ménagerie. Ami de Delacroix, c'est au sein même du jardin des Plantes qu'il observe et dessine avec rigueur les nouveaux arrivants. Doté d'une rigueur scientifique incontestable, il va jusqu'à assister aux dissections des bêtes mortes pour en saisir l'essence intime. Dans les années 1840-1850, Barye s'intéresse aussi aux représentations humaines directement tirées du répertoire antique. Défenseur du bronze, dont il peut aisément maîtriser le mouvement et gérer par la ciselure les finitions, il ouvre pendant un temps sa propre fonderie où il vend lui-même son travail, notamment à une riche clientèle internationale. La finition des pièces et des patines permet à Barye toutes les variations possibles de lumière.

C'est avec un souci particulier de la mythologie qu'il représente Junon, l'épouse romaine de Jupiter, réputée pour sa jalousie. Fille de Saturne et de Rhéa, déesse du mariage et des phénomènes célestes, sa pose altière rappelle sa place importante au sein de l'Olympe. Couronnée et tenant fermement un bâton faisant office de sceptre, son identification est possible par la présence de son principal attribut, le paon. Ce paon est un souvenir d'Argus, dont l'histoire est racontée dans les *Métamorphoses* d'Ovide : être aux cent yeux, il fut chargé par la déesse de surveiller la jeune Io, métamorphosée en génisse par Jupiter. Un soir, alors qu'il surveille avec attention sa prisonnière, il est charmé par les sons sortant de la flûte de Mercure. Endormi, le dieu messager le frappe à la tête et libère Io. Attristée par sa mort, Junon récupère ses yeux et les répand comme des pierres précieuses sur la queue de son animal fétiche.

Dans cette sculpture, Barye reprend les canons académiques, représentant la déesse dans une nudité parfaite et esquissant un sourire. Toutefois, son attitude ambiguë évoque directement sa personnalité à la fois douce et cruelle. Assise, elle domine la terre du haut de son rocher, la main gauche posée délicatement sur sa cuisse. Son corps lisse en surface rappelle les représentations de l'époque, bien que l'étude de la chair généreuse semble être inspirée d'un modèle vivant. Ici, le dynamisme des lignes et la vivacité de la composition rappellent l'esprit du sculpteur, son souffle romantique. Toutefois, la position de la

figure apparaît aussi comme un hommage à la Renaissance et notamment aux nus de l'école maniériste. En effet, Barye reprend, en l'inversant, la pose de *L'Architecture* de Jean de Boulogne, dit Giambologna (1529-1608). Moulant d'abord le modèle en plâtre, Barye le retravaille par la suite en volume, en surchargeant par endroits la surface avec différentes cires en vue d'en réaliser une édition en bronze. Cette pièce répond alors parfaitement à la Minerve, reprenant les mêmes caractéristiques physiques et la plupart de ses attributs. Les deux modèles dérivent de ceux modelés vers 1840 pour la base de la paire de candélabres des Trois Grâces. Ainsi, une vingtaine d'années séparent la première version de ces déesses de leur réalisation sous forme de statuettes isolées.

3 - Junon

Bronze à patine brun-vert,
signé Barye, fonte Atelier Barye,
28 x 13,5 x 13cm
Circa 1860





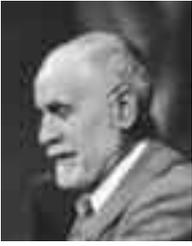
Né à Alger en 1898 dans une famille modeste d'origine italienne, Belmondo commence la sculpture à l'âge de treize ans. Il poursuit des études d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts d'Alger qui sont interrompues par la Première Guerre Mondiale. Bénéficiant d'une bourse, il poursuit ses études à Paris où il rencontre son maître, Charles Despiau. Plus tard, il devient l'élève de Jean Boucher, peintre académique qui lui enseigne l'étude poussée du dessin par l'observation directe. Sculpteur accompli, Paul Belmondo s'intéresse à toutes les facettes de la discipline, passant de la médaille aux monuments colossaux, tout en exposant régulièrement dans des salons. Puisant dans l'Antiquité et la Renaissance, son art se caractérise par un style épuré où respirent finesse et sensibilité. Comme beaucoup d'artistes de son temps, il aime étudier le corps féminin et s'inspire pour cela des œuvres de ses deux professeurs. Son atelier situé avenue Denfert-Rochereau accueillait jusque-là pas moins de soixante ans de création. Aujourd'hui, nous pouvons admirer une grande partie de ses œuvres au sein du Musée Paul Belmondo, créé à Boulogne-Billancourt, sur l'instigation de son fils, le non moins célèbre Jean-Paul Belmondo, sous la direction d'Emmanuel Bréon. Ayant reçu de nombreux prix, le sculpteur se démarque par son traitement à la fois minutieux et fougueux. Après la guerre, il devient professeur à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris et membre de l'Institut de France en 1960. Son œuvre sculptée s'inscrit dans le courant néoclassique par ses lignes pures et élégantes.

L'artiste se prête ici à un exercice presque académique, avec l'étude du corps féminin nu, dans une pose suggérant à la fois la sensualité et l'intimité. Jouant sur les formes pleines, rondes et lisses, Belmondo introduit toujours dans ses œuvres un souffle de vitalité, notamment dans le traitement de la chevelure, comme dans cette œuvre. La jeune femme est délicatement assise sur un rocher dont l'étude semble à peine esquissée, laissant place au côté minéral de la pierre. Jouant ici sur le reflet de la lumière, Belmondo, en lissant le corps, laisse supposer que la jeune femme prend un bain de soleil après s'être baignée. Ainsi, nous pouvons voir qu'elle est en train de se recouvrir avec un geste délicat, hérité des représentations picturales précédentes. Belmondo travaillait aussi l'aquarelle et cela se ressent dans sa manière de travailler ses œuvres sculptées. La patine renforce ici la dimension sensuelle et lumineuse de cette chair, exposée au regard.

4 - *Femme à la toilette*

Bronze à patine brun-noir,
signé PBelmondo,
fonte C. Valsuani,
numérotée 1/7
, 19 x 11,5 x 8,2 cm
Circa 1930





Né à Vienne en Isère en 1866, Joseph Bernard fait ses premiers pas dans la sculpture par le biais de son père, un modeste tailleur de pierre. Quittant les bancs scolaires à l'âge de douze ans, il travaille sur les chantiers de son père avec son frère Louis et acquiert ainsi une bonne connaissance du marbre et de la pierre. À l'âge de quinze ans, il reçoit une bourse pour étudier à l'École des Beaux-arts de Lyon, dont il ressort avec un très bon niveau. Il intègre par la suite l'École des Beaux-Arts de Paris où il suit les cours du sculpteur académique Pierre-Jules Cavelier. Mais l'enseignement rigide du vieux maître ne correspond pas aux attentes du jeune artiste, qui s'absente de plus en plus de l'atelier, préférant le cours de sculpture pratique de Maniglie. Bernard poursuit son travail par la réalisation d'une série de têtes masculines et féminines, aux traits synthétiques.

La *Jeune fille à sa toilette* allie étude de l'anatomie et nouvel idéal. Assise sur un élément architectural carré, la jeune femme, au corps svelte et élancé, s'apprête à se coiffer. Dynamique, elle se présente dans une pose décontractée, la jambe droite repliée tandis que son bras gauche est totalement levé. Son visage aux traits fins et à l'expression candide, plongé dans sa tâche, se désintéresse complètement du spectateur. La facture lisse caractéristique de l'œuvre de Joseph Bernard est bien présente mais complétée par une ciselure précise, notamment au niveau de la réalisation des cheveux et du drapé. S'inscrivant dans la période fastueuse de l'artiste, cette sculpture trouve dans l'expression féminine un moyen de revenir à l'essence même de l'art. En jouant sur les matières et les effets de lumière se reflétant sur le corps de la jeune femme, Bernard fait référence à une vieille guerre entre la peinture et la sculpture. En effet, la question du paragone confrontant en premier lieu la peinture et la poésie devient progressivement, au XVI^e siècle le terrain d'affrontement entre les sculpteurs et les peintres. Ces derniers affirment la suprématie de leur art, capable en un coup d'œil de représenter toute une histoire et les effets de modulation de l'eau, de l'air mais aussi les reflets d'un miroir. Ici, par le polissage, Bernard semble fournir une réponse en rappelant que la sculpture joue également sur les émotions et invite plus facilement le spectateur à tourner autour de l'œuvre afin d'y apprécier toutes les nuances.



5 - Jeune fille à sa toilette

Bronze à patine nuancée brun-vert,
signé J. Bernard,
fonte C. Valsuani,
numérotée IV,
64,5 x 21 cm
Circa 1910



Fils d'ébéniste, Emile-Antoine Bourdelle naît à Montauban le 30 octobre 1861 et décède au Vésinet le 1^{er} octobre 1929. Passionné par la sculpture et l'aquarelle, il intègre rapidement l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse où il se démarque par sa solitude et sa réfraction à l'enseignement. Laissant déjà entrevoir ses ambitions de rupture avec l'ordre de la sculpture, il passe tout de même le concours d'admission des Beaux-Arts de Paris, où il est reçu second, et intègre les ateliers d'Alexandre Falguière. Décidé à pratiquer son art comme bon lui semble, Bourdelle quitte un an plus tard l'atelier de Falguière pour son propre atelier. En 1893, il fait une rencontre décisive pour sa carrière, celle de Rodin, qui l'embauche comme praticien. Cette collaboration étendue sur une quinzaine d'années aboutit à une amitié entre les deux hommes, aujourd'hui encore très souvent rapprochés. Les deux amis se séparent pourtant. Bourdelle rompt définitivement avec son maître en sculptant sa *Tête d'Apollon*. Il devient alors professeur à l'Académie de Grande chaumière où il enseigne à des artistes comme Giacometti ou encore Vieira da Silva. Contacté pour la réalisation de nombreuses commandes officielles, il réalise notamment pour le Théâtre des Champs Elysées les bas-reliefs de la façade et les fresques intérieures. Décédé à l'âge de 68 ans, Antoine Bourdelle est considéré comme un des sculpteurs français majeurs du XX^{ème} siècle, comme le prouve l'importante rétrospective de son œuvre qui a été présentée au musée de l'Orangerie deux ans après sa mort. Au contact de la matière, Bourdelle parvient à animer ses œuvres, prenant ainsi un véritable tournant avec les codes académiques.

6bis - La Maternité

Bronze à patine brune,
signé Bourdelle,
fonte Hébrard,
numérotée (4),
52 x 40 x 40 cm
Circa 1905



Bourdelle figure ici une femme, les mains repliées en geste de prière. C'est une œuvre profondément intime, à l'atmosphère pesante, dans laquelle il reprend le modèle classique du philosophe pensant sur des ruines de Rembrandt, *Jérémie pleurant la Jérusalem en ruines*. Bourdelle travaille avec une fougue romantique ce thème des ruines qui occupait une place considérable dans la peinture des XVIIe et XVIIIe siècles.

Évoquant la condition humaine, ce thème apparaît comme une expression pour formuler de manière élégante la déploration d'un temps qui échappe au pouvoir de l'homme et qui ne laisse que des vestiges mutilés. Il peut aussi dans certains cas se faire l'instrument d'une glorification de la grandeur passée, ce qui alimente alors la déploration des ravages présents. Véritable métaphore de la condition humaine, la ruine occupe une place importante dans cette œuvre de Bourdelle car elle constitue pour lui une mise en scène particulièrement touchante. La coiffe monastique de la femme évoque sa condition sociale, celle d'une femme dont la vie en retrait permet de mieux se consacrer à la recherche et à la louange de Dieu. L'essentiel du costume de moniale se résume à la robe, au voile et au manteau. Humble, la sœur regarde en direction du sol, une position de grand respect vis-à-vis du Dieu tout puissant mais aussi une manière de rappeler sa condition humaine. Ici, le traitement rugueux de certaines parties de la sculpture rend toute sa vitalité à l'œuvre. Enfin, le titre gravé nous rappelle que l'acte de prière est avant tout un moment personnel entre le croyant et le divin. Bourdelle confère à travers cette œuvre un profond sentiment de respect, le spectateur étant lui-même invité à s'asseoir et méditer. Le sujet a déjà été traité par l'artiste en 1888 avec une sculpture en bois, intitulée *Nonne* et qui est aujourd'hui exposée au musée Bourdelle à Paris.

6 - *L'hymne intérieur ou La Prière*

Bronze à patine brune,
signé E. Antoine Bourdelle,
fonte Hébrard
numérotée (6),
36,5 x 18,4 x 12,5 cm
Circa 1900-1906





Né en 1827 à Valenciennes dans une famille modeste, Carpeaux déménage avec ses parents en 1838 à Paris où il se passionne très tôt pour le dessin, l'architecture et le modelage. Il commence à la Petite Ecole royale, gratuite, avant d'entrer dans l'atelier de François Rude et d'accéder ainsi à l'école des Beaux-Arts. Mettant plus de sept ans à être reçu au grand prix de sculpture en 1854, il part pour quatre ans à la Villa Médicis à Rome où il découvre Michel-Ange, un de ses principaux modèles. De retour en France, il réalise un buste de la princesse Mathilde et se met à travailler pour la famille impériale. Il donne d'ailleurs ensuite des cours au fils unique de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie, qu'il représente avec les traits d'un petit garçon souriant avec son chien, Nero (Musée d'Orsay). Connus pour ses bustes empreints de réalisme et de douceur candide, Carpeaux apparaît comme le parfait illustrateur de l'esprit romantique tant par sa carrière que par ses œuvres. Son art, tranchant vivement avec le néo-classicisme, se caractérise par une étude importante du mouvement, du réalisme et un intérêt pour les scènes théâtrales où se mêlent esthétique et recherche de l'émotion. En effet, le sculpteur ne cesse d'incarner l'image d'un peintre souvent mal compris car il tente de transformer le quotidien, l'actualité en de nouveaux mythes, mettant ainsi son art au service des sens et de la nature. Recevant de nombreuses commandes publiques, Carpeaux réalise le décor de la façade sud du Pavillon de Flore du Louvre, reconstruit par l'architecte Hector Lefuel. Il propose des figures sensuelles et souriantes. En 1861, Charles Garnier, à qui l'on vient de confier la réalisation du nouvel Opéra, lui commande un groupe de trois personnages inspiré de la danse pour la façade de l'édifice. Ignorant les conseils de l'architecte, Carpeaux dessine une joyeuse ronde de neuf danseuses, nues et pleines de vie. Véritable scandale, l'œuvre ne cessera de susciter des débats.

7 - *La toilette de Vénus*

Bronze à patine brune nuancée,
signé JB Carpeaux,
porte le cachet
propriété Carpeaux,
H. 69 cm
Circa 1875



Concernant notre œuvre, le sujet s'avère comme souvent classique. Nous découvrons une jeune femme debout, dont la moitié du corps est recouverte d'un drap. Le drapé est d'une extrême précision. Délicatement noué, il évoque toute la sensualité de cette œuvre dissimulant le corps pour mieux le montrer. Ce processus, emprunté à la statuaire gréco-romaine comme la *Vénus d'Arles* (fin du 1er siècle av J.-C., conservée au Louvre), renforce le côté sensuel de la scène. Élançée, la jeune déesse, dans un léger contrapposto, apparaît au sommet de sa beauté. Les cheveux noués en chignon, les bras levés, elle est présentée tel un modèle pour une œuvre picturale. En effet, sa position théâtrale rappelle que la déesse de la beauté joue habituellement de ses charmes, notamment à travers des danses sensuelles. Ici, Carpeaux se démarque du modèle néoclassique avec cette exposition du nu sans aucun signe de pudeur. Vénus se présente sous le regard subjugué du spectateur, invité à contempler et admirer l'incarnation même de la Beauté. Ce thème, au cœur des préoccupations artistiques depuis l'Antiquité, ne cesse d'évoluer au fil des siècles. Carpeaux s'inspire ici des toiles de Rubens ou de Boucher : par le biais d'un subtil jeu de regards entre le spectateur et la protagoniste, il parvient à rendre tout l'honneur que l'on doit rendre à une telle divinité.

7 - *La toilette de Vénus*
(vue de profil et vue de dos)

Bronze à patine brune nuancée,
signé JB Carpeaux,
porte le cachet
propriété Carpeaux,
H. 69 cm
Circa 1875





Né à Paris en 1912, Jean Maurice Carton est sculpteur, graveur et dessinateur. En 1924, il entre à l'Ecole supérieure des arts appliqués pour devenir ébéniste. Son professeur, le sculpteur Robert Wlérick, remarquant la capacité du jeune homme, l'encourage alors à devenir sculpteur et fait pression sur son père pour le laisser se diriger dans cette voie. En 1928, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris dans laquelle il reste cinq ans. En 1930, il trouve un atelier dans l'ancien Hôtel de La Rochefoucauld, rue Visconti. Puis en 1933, il s'installe derrière la gare Montparnasse, rue du Moulin à Beurre. Il fait alors plus ample connaissance avec Despiau, et se lie d'amitié avec Charles Malfray. Sur le conseil de ce dernier, Carton réalise des études d'après les oeuvres de Rembrandt. Obtenant en 1939 le prix Susse, il participe au Salon des Tuileries à Paris de 1942 à 1944 et au premier Salon de Mai en 1945. Durant l'occupation, il ferme son atelier et part vivre chez son père en Ardèche. En 1943, il crée ses premières eaux-fortes. En 1944, il rentre à Paris et découvre son atelier pillé, la plupart de ses dessins et plusieurs sculptures ont disparu et certains plâtres sont cassés. En 1949, il organise une exposition personnelle à la Galerie Bernier, à Paris. Le peintre Dunoyer de Segonzac lui achète plusieurs gravures et sculptures. Il obtient le Prix de la Villa Abd-el-Tif et séjourne trois ans à Alger. Excellant dans l'art du portrait, il est sollicité personnellement par René Coty puis par François Mitterrand pour réaliser leur buste. En 1964, il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts, et en 1980, une grande exposition de sanguines, dessins et gravures est organisée à *Artfrance*, avenue Matignon, à Paris. Huit ans plus tard, une exposition au musée de la Poste à Paris est consacrée cette fois-ci à la totalité de son œuvre, avec notamment *Les Jumelles*, présente dans les jardins du palais de l'Élysée ou encore *L'Espoir* au Sénat, dans le Palais du Luxembourg. Jean Carton s'inscrit dans la grande tradition classique de la sculpture française, évitant les grandes révolutions artistiques du XX^{ème} siècle. Il reste fidèle à la représentation de la figure humaine et en particulier de la femme qu'il étudie avec vigueur. Ses corps sont souvent architecturés, et le modelé sensuel fait palpiter les chairs. En 1980, Carile Sénille écrivait : « Toute sculpture de Carton porte en elle un battement de cœur. Et cette charge affective réchauffe le froid métal, le rendant moelleux dans les courbes, en faisant une chair palpitante qui nous donne l'envie d'une caresse, car la sculpture doit combler deux sens : le visuel et le tactile. ».

La sculpture que nous vous présentons ici nous rappelle celle de *Marie-Christine*, œuvre tardive de 1982. Intitulée aussi *l'Espoir*, elle représente une femme en début de grossesse, iconographie rare, qui accentue les sensibilités du sculpteur, qui puise dans la femme sa principale inspiration. En effet, nous retrouvons dans cette œuvre le travail de modelé et une sensation de présence qui rend l'œuvre animée, vivante. La chair est palpable, comme dans le travail de Rubens que l'artiste a pu voir. Ce souffle de vitalité et cette ode à la femme évoquent que cette dernière soit le cœur du monde, portant l'avenir. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit ici d'une étude pour une œuvre ayant la même thématique. La femme illumine le spectateur dans sa grâce naturelle et sa nudité parfaite.

8 - *Femme sans bras* (probablement *Marie-Christine*)

Bronze à patine brun clair nuancé,
signé Carton sur la terrasse,
fonte Clémenti,
numérotée 1/6,
60 x 17 x 20,7 cm
Circa 1980





Né à Elbeuf en 1886 et mort au Val Saint-Germain en 1962, Georges Chauvel étudie la sculpture à l'Ecole des beaux-arts de Rouen auprès d'Alphonse Guilloux. Continuant son apprentissage de manière autodidacte, Georges Chauvel voit sa carrière prendre un tournant après la Première Guerre Mondiale, alors qu'il expose pour la première fois au Salon des Indépendants en 1919. Auteur de monuments aux morts imposants, il est connu notamment pour celui de Long, dans la Somme, réalisé en 1920 et représentant une femme couronnée de lauriers avec un soldat mourant à ses pieds. Son *Nu féminin marchant* du jardin de Reuilly, à Paris, contribue également à sa notoriété. L'art de Chauvel s'inscrit dans une période d'émerveillement artistique où se mêlent désir d'aboutissement des canons anciens et étude de nouvelles formes.

Chauvel étudie avec soin et réalisme le corps féminin, jouant sur les courbes et les formes arrondies. Dès lors, nous sommes frappés par le réalisme de cette figure souriante dont les yeux mi-clos évoquent la sérénité. Les cheveux courts sont délicatement retenus par un bandeau. Ce détail révèle toute la nuance de ce bain, qui n'est plus ici une représentation d'un archétype féminin ou d'une Vénus mais bien d'une femme de son temps aux formes pulpeuses. Comme prise sur le vif, la jeune femme s'apprête à mettre son pied dans l'eau. Elle est partiellement recouverte par un drap aux lignes finement traitées. La sculpture, réalisée en marbre de carrare, répond alors parfaitement à celles de Courbet notamment par la décontraction de la jeune femme et le traitement de sa chair. Ce rendu est particulièrement difficile à obtenir dans une œuvre sculptée en taille directe. L'artiste nous révèle ainsi la force de son apprentissage. Avec ce *Bain de champagne*, il répond à une commande de la Maison Caron qui cherchait une publicité pour ses produits. La légende veut qu'un milliardaire californien habitué à prendre des bains de Champagne demande à Ernest Caron, parfumeur français, de lui faire un parfum pouvant remplacer l'exquis mais coûteux alcool. C'est ainsi qu'est créé le *Royal Bain de Champagne* qui fera le succès de la Maison et qui connaîtra de nombreuses variantes, notamment avec la création d'une version pour les femmes. Le fait que les clientes puissent s'identifier à la jeune fille sculptée donne un atout majeur à la vente du produit.

9 - *Bain de champagne*

Marbre blanc,
signé G.Chauvel,
80 x 22 x 40 cm
Circa 1920



Sculpteur toulousain né en 1870, Gaston Contesse est élève de Falguière et d'Antonin Mercié, artistes renommés. Suivant une carrière académique, il débute en 1901 au Salon des artistes français qu'il ne quitte qu'après la guerre pour exposer à la Société nationale des beaux-arts, puis au Salon d'automne et au Salon des Tuileries. Il se libère progressivement des canons stricts de l'Académie et travaille longuement à la réalisation de sculptures plus gracieuses. L'artiste s'intéresse particulièrement aux nus féminins et aux figures d'enfants, séparés ou liés, sous forme de groupes heureux qui rappellent le thème de la maternité. Les formes épurées témoignent de son goût de l'humain et de la nature avec une prise en compte réelle des traités anatomiques.

Dans cette œuvre, le travail en taille directe révèle la longue pratique du sculpteur qui parvient à représenter dans un matériau noble le torse d'une femme aux lignes épurées et gracieuses. Elancé, le marbre rosé rappelle d'autant plus les principales caractéristiques de la femme avec cette idée de chair vivante. Loin d'être stricte, la sculpture révèle la dimension artistique et symbolique de la femme avec cette attitude en mouvement. La réalisation de bustes est une pratique ancienne et très intéressante, notamment dans la gestion de la matière et des proportions. Découvert dans des vestiges romains, le *Torse du Belvédère* exerce une fascination considérable sur les artistes dès le début du XVI^e siècle. Michel-Ange lui voue une admiration sans faille et s'en inspire pour ses *ignudi* de la fresque du plafond de la chapelle Sixtine. Cet engouement se confirme les siècles suivants et bien que la statue ait été gravement mutilée, privée de tête, de bras et de jambe, elle conserve une part de mystère et de beauté. Chez Contesse, il s'agit surtout de mettre en avant la technique de la taille directe afin de comprendre tout le travail que nécessite une telle réalisation mais aussi de saisir à travers le marbre sa définition de la beauté féminine.



10 - Torse de femme

Taille directe en marbre rosé,
pièce unique,
signée G.Contesse,
42,5 x 17,5 x 14 cm
Circa 1930



Alors qu'il est contraint à l'exil en Angleterre en raison de ses opinions révolutionnaires, Dalou commence à modeler des scènes d'intimité et surtout à réétudier les grands exemples d'Allegrain et de Falconet du XVIII^e siècle, avec des baigneuses de plus en plus naturalistes. La découverte des tableaux flamands le conduit à admirer des œuvres où les peintures d'histoire comme les scènes de genre suscitent l'admiration. Ces dernières l'amènent à repenser les formes du corps féminin et à rendre les lignes plus souples dans un esprit naturaliste. Comme l'évoque le catalogue de l'exposition consacrée à Dalou au Petit-Palais en 2013, l'iconographie de l'œuvre « décorative » de l'artiste s'éloigne des thèmes républicains qui ont assuré sa renommée. Ici, l'artiste répond au goût de la clientèle privée, avide de « néo-Renaissance » ou de « néo-Louis XV ». Dalou est en réalité fasciné par la nudité féminine comme le prouvent le nombre de modèles retravaillés représentant les femmes à des moments variés : avant, après le bain, s'essuyant, enlevant leurs bas... Ces sculptures, abordées dès les débuts, comptent parmi les créations les plus abouties de Dalou. L'artiste s'inspire des leçons de maîtres disparus (Van Eyck, Rubens, Poussin), pour aboutir à ses propres codes esthétiques dans un souci d'harmonie et de réalisme. Il s'éloigne ainsi des nus académiques défilant chaque année dans le Salon, la nudité constituant depuis la Renaissance un enjeu essentiel de l'art dans la définition de la Beauté. Ici c'est bien une jeune femme de son temps qu'il représente dans une activité quotidienne, simple et intemporelle. Celle-ci possède un corps imparfait, rupture volontaire avec les canons académiques. Profondément humaine, elle rappelle *les Baigneuses* de Courbet (1853) avec ses formes généreuses. Comme dans l'œuvre de Courbet, le spectateur intervient dans un moment d'intimité. La jeune femme, posée sur un rocher, se cache d'éventuels regards indiscrets, les bras autour de sa poitrine. Son air gracieux confère à l'œuvre une atmosphère paisible. D'autres épreuves sont présentes dans les collections françaises et étrangères, la plupart des modèles en bronze étant fondus par AA Hébrard.

11 - Baigneuse avant le bain

Bronze à patine noire nuancée,
signé Dalou,
Fonte Hébrard,
numérotée (1),
57 x 35 x 34 cm
Circa 1910



Durant son exil à Londres entre 1871 et 1879, le jeune sculpteur français fait parler de lui dans les Salons de la Royal Academy. Devenu enseignant du modelage, Dalou aborde à cette période des sujets souvent liés au quotidien et à la sphère intime. De sa genèse, il ne nous reste que peu de traces, le sculpteur travaillant sur papier ses compositions avant d'en étudier les effets en trois dimensions. Pourtant, une chose est certaine : la femme nue ne cesse d'être un sujet de prédilection du sculpteur, teinté de son goût pour le XVIIIème siècle. Son style ayant évolué, Dalou compose dans cette œuvre avec une facture plus vigoureuse où la matérialité et la souplesse des corps demeurent. Ici, la surface accidentée du socle rehausse par contraste la douceur de la peau et le moelleux des chairs de la jeune femme à la pose théâtrale. Par la tension dramatique poussée à son paroxysme, cette figure nous donne un aperçu plus sombre de l'artiste qui nous présente ce corps vif en pleine tourmente, la jeune femme totalement nue, posant ses mains sur sa tête penchée. Associée à la folie, ce geste est déjà connu en peinture avec *Le Désespéré* de Courbet (1843-1845), un autoportrait du peintre saisissant de réalisme. L'œuvre de Dalou que nous présentons est conçue en terre cuite un an avant la mort de l'artiste (la terre cuite est aujourd'hui conservée au Petit Palais). Admirateur du style animé de Carpeaux, Dalou évolue afin de capturer des situations réelles avec douceur et naturel. Son travail sculpté en plâtre ou en terre cuite lui donne souvent une plus grande liberté d'expression car il peut retravailler et modeler le matériau humide, créant ainsi une œuvre d'art individuelle et spontanée que nous retrouvons ensuite dans le bronze. Une observation poussée de son œuvre nous amène à constater l'influence de Rodin, et en particulier d'une de ses sculptures, *l'Enfant Prodigue* (1905). La modélisation simple mais forte de ce corps masculin qui trouve son origine dans le groupe d'Ugolin est créée pour *La Porte de l'Enfer* (1880-1917). Cette façon de composer de nouvelles œuvres à partir de fragments préexistants est au cœur de la démarche créatrice de Rodin. Une autre petite figure reprend la thématique du désespoir, c'est celle faisant partie de la cohorte des damnés prisonniers du cercle des enfers décrit par Dante dans la *Divine Comédie* (1307-1321). Replié sur lui-même dans une position quasi acrobatique et peu conventionnelle, le nu garde une part de mystère tout comme la sculpture de Dalou, dissimulant le visage de la jeune femme. Le spectateur semble ainsi invité à méditer sur la vie et à profiter pleinement des plaisirs simples. Il se peut que Dalou, alors en fin de carrière, cherche à faire une synthèse des sujets qu'il a auparavant étudiés ainsi que des sculpteurs pour lesquels il éprouve de l'admiration.

13 - Désespérée

Bronze à patine brune nuancée,
signé Dalou,
fonte Susse,
20,5 x 13 x 8,5 cm
Circa 1910



Après l'étude de sujets intimes, Dalou reçoit durant son séjour anglais deux commandes importantes. La première concerne la réalisation d'un monument public ayant pour thème l'allégorie de la Charité. Le groupe en marbre réalisé pour surmonter une fontaine de la ville londonienne montre une jeune mère allaitant un nourrisson, et protégeant à ses pieds un autre jeune enfant. Après son retour en France, Dalou ne reprendra que très rarement ces sujets, liés pour lui à une époque révolue de sa vie. Thème populaire, propice à l'étude du corps féminin, l'allégorie de la Charité reprend une iconographie riche et variée, impliquant une connaissance littéraire et iconographique suffisamment solide de l'artiste qui doit, par le biais de divers attributs, faciliter l'identification au sujet par le spectateur. La Charité étant avec l'Espérance et la Foi l'une des trois vertus théogonales de l'Eglise catholique, nous trouvons leur source dans le Nouveau Testament dans le Premier épître aux Corinthiens de saint Paul (I Co, 13,13). Reprenant le thème antique de la charité romaine, alors fortement apprécié au début du XVI^e siècle, l'Eglise fait de ce sujet l'un des thèmes principaux de sa doctrine, à savoir l'Amour de Dieu et de son prochain. Profondément intellectuelle, l'image de la Charité séduit et ce depuis le Moyen-Âge. Le sujet connaît un véritable succès à la Renaissance, notamment grâce à la diffusion de plus en plus courante d'ouvrages d'emblèmes et de textes antiques traduits et commentés. L'étude en bronze que nous proposons montre une jeune femme assise, allaitant un bébé et réconfortant de son regard tendre un jeune enfant s'accrochant à ses genoux. Ce dernier est comme happé par le vêtement de la femme, qui joue un rôle considérable puisqu'il relie les personnages entre eux et rappelle la célèbre œuvre d'Andrea del Sarto, peinte en France en 1518, qui appartenait à l'époque aux collections de François I^{er}. La scène, calme et apaisante, montre la douceur avec laquelle la jeune femme s'occupe de ses enfants. Le jeu du regard entre la mère et le petit à ses pieds constitue la touche finale de tendresse. Par ailleurs, le petit garçon pris dans un élan affectif pour cette mère est traité avec vigueur tout comme le reste de l'œuvre. Il est possible de voir au musée d'Orsay une esquisse du sujet en terre cuite sur un socle en marbre rouge, réalisée autour des années 1877.

14 - La charité

Bronze à patine brune,
signé Dalou,
fonte Hébrard,
H.34,5 cm
Circa 1910



Ayant connu plusieurs variantes, l'œuvre de Dalou que nous présentons ici a la particularité de posséder deux titres : le premier en référence à un miroir au sol et le deuxième plus philosophique. Assise sur une roche traitée avec soin, une figure apparaît, les jambes repliées et la tête dissimulée dans ses bras. Ambigüe, la silhouette suscite de nombreuses interrogations. En effet, aux pieds de cette figure solitaire, se trouve un miroir dont nous remarquons clairement la fissure. La présence d'un tel objet au sein d'une composition n'est pas anodine et nous invite à pousser notre réflexion. L'attitude de la personne ainsi que le miroir pourraient nous amener à penser que la jeune personne, pleine de remords, se cache de la vue des autres. Une lecture plus allégorique est possible avec l'image traditionnelle de la Prudence qui au Moyen-âge a pour traits une jeune femme se regardant dans un miroir, écrasant un serpent. Nous pourrions plutôt nous tourner vers une lecture plus sombre. Le miroir étant aussi associé à la vanité, l'artiste a sûrement en tête les peintures du XVIIème siècle, généralement néerlandaises, qui s'y rattachent. Pourtant, l'iconographie n'est pas habituelle car dans le cas d'une vanité, il s'agit souvent de mettre en avant la personne et en particulier le reflet de son visage dans le miroir. Ici, Dalou joue sur les nombreuses interprétations et la seconde dénomination, *La Vérité méconnue*, apporte un indice important. Il s'agirait pour l'artiste de montrer la difficulté de vivre dans un monde trop souvent limité à l'idéologie manichéenne. L'iconographie peu présente nous laisse penser qu'il s'agissait pour le sculpteur de reprendre une thématique ancienne et d'en faire une œuvre profondément réaliste et dans l'air du temps. Le musée du Petit Palais conserve à l'heure actuelle un plâtre ainsi que trois exemplaires en terre cuite de ce sujet, en deux formats distincts.

15 - *La Vérité méconnue ou miroir brisé (GM)*

Bronze à patine brune nuancée,
signé Dalou,
fonte Susse,
35 x 29 x 18 cm
Circa 1920



16 - *La Vérité méconnue ou Miroir brisé, argenté*

Bronze à patine argentée,
signé Dalou,
fonte Susse,
15 x 12,5 x 9,5 cm
Circa 1910

Dalou produit un nombre considérable d'œuvres en terre cuite dans lesquelles il concilie virtuosité et réalisme. Enseignant le modelage dans deux écoles d'art, il marquera la jeune génération des sculpteurs anglais, qui dès 1872 peuvent admirer ses œuvres dans les Salons de la Royal Academy. Rapidement contacté par la clientèle londonienne (financiers, propriétaires terriens), Dalou reçoit de nombreuses commandes liées à la sphère intime, tradition qu'il apprécie particulièrement. C'est ainsi qu'il déclinera le thème de l'allaitement maternel, scène du genre exaltant le lien privilégié d'une mère et de son enfant, toutes classes sociales confondues. Paisibles et silencieuses, les mères s'adonnent à une tâche agréable, le sculpteur rappelant par l'élégance des poses et les détails soignés les scènes familiales en vogue au XVIII^e siècle. Le succès londonien commence dès 1872, lorsqu'il envoie au salon de la Royal Academy une version d'une mère allaitante en plâtre patiné, imitant la terre cuite. Cette œuvre, intitulée *Maternal Joy*, fera l'objet d'une critique particulièrement élogieuse parue dans *l'Athenaum* le 25 mai 1872 et la désignant comme « une œuvre d'une beauté exceptionnelle par son naturel et sa simplicité ». Reprenant ce thème universel, Dalou crée une œuvre au volume, au rythme et à l'atmosphère particulièrement appréciés. Le sujet connaîtra une dizaine de variations. Les connaisseurs et collectionneurs de l'époque souhaitent en effet posséder leur propre version. C'est dans ce contexte que la *Paysanne française allaitante* est présentée en 1873 à la Royal Academy. Terre-cuite de 2 mètres, elle est suivie en 1877 par *Boulonnaise allaitante*. Ces femmes, reprenant généralement les traits de Mme Dalou, incarnent la nostalgie d'un bonheur familial et d'une terre natale. Assise sur un panier d'osier particulièrement stylisé, la jeune mère dont la tenue et la coiffe rappellent sa condition offre délicatement son sein gauche à l'enfant. Telle une Madone, elle regarde avec amour son enfant, esquissant un fier sourire. La puissance du geste et du regard confère à l'œuvre un sentiment de profonde humilité et de sincère affection. Dalou réinterprète le sujet des Vierges allaitantes, connues depuis le XV^e siècle et très apprécié dans la peinture flamande, exprimant l'humanité de la Vierge face à son enfant. Il offre également une autre version plus raffinée du sujet, la *Parisienne allaitant son enfant*, dans laquelle la jeune femme, vêtue d'une robe laissant apparaître des souliers délicats, est coiffée d'un chignon. Assise sur une chaise élégante, sa poitrine est dissimulée à la vue du spectateur, cachée par l'enfant qu'elle tient fermement de ses deux mains. Contrairement à la paysanne, au corsage volontairement

ouvert et tenant son sein, la parisienne semble avoir terminé. Dans ce contexte, l'hypothèse d'une nourrice pourrait être posée, toutefois le regard qui unit les deux protagonistes accentue la sensation d'une relation filiale. Ces différentes recherches sur le quotidien de la maternité donnent naissance aux deux commandes majeures de Dalou lors de son séjour anglais. D'une part un monument public intitulé *la Charité*, groupe en marbre illustrant une mère allaitant un nourrisson et protégeant un jeune enfant, qui surmonte une fontaine de la City de Londres. D'autre part, un monument funéraire à la mémoire de cinq petits-enfants de la reine Victoria pour la chapelle privée de Windsor.

17 - *Paysanne Française allaitant*

Bronze à patine brune nuancée,
signé Dalou,
fonte Susse,
50 x 22 x 30 cm
Circa 1930



Né en 1836 à Pamplémousses dans l'île Maurice, Prosper d'Épinay est un sculpteur et caricaturiste français, fils du comte Adrien d'Épinay, avocat et descendant d'une ancienne famille de la noblesse bretonne. Alors qu'il voyage régulièrement entre la France et l'Angleterre, il retourne dans son île natale au décès de son père, et y reste faire des études dans la petite école de sa ville puis au pensionnat Snellgrove à Port-Louis. Dès son jeune âge, il manie l'ébauchoir et pétrit la glaise. Il part faire ses études à Paris en 1851 avec pour tuteur Jacques Eloi Mallac, ancien préfet. Après un court retour en 1857, il doit à nouveau quitter l'Île Maurice pour aller étudier la sculpture à Paris dans l'atelier Jean-Pierre Dantan. Il se forme de 1858 à 1860 et réalise de nombreux portraits avec une attirance pour l'art du XVIII^{ème} siècle. Résident à la Villa Médicis à Rome, il découvre la sculpture antique et des sujets comme les allégories. En 1864, il s'établit dans la ville papale et fonde un atelier. Il rencontre le peintre catalan Maria Fortuny et le peintre orientaliste Henry Regnault. Recevant des commandes de nobles et de princes, il exécute de nombreux bustes dont ceux de reines et de princesses, ce qui lui vaut le surnom de « sculpteur de souveraines ». Fait commandeur de l'ordre royal de Victoria puis de l'ordre d'Isabelle la Catholique, il est également chevalier de la Légion d'honneur. Il participe régulièrement aux séances de la Royal Academy entre 1865 et 1881. Proche des milieux légitimistes parisiens et des aristocrates anglais souvent plus libéraux, il se construit une carrière solide. En 1874, le Salon voit le couronnement de son talent et détermine l'orientation de son art avec une œuvre en marbre de Carrare d'une jeune femme nue essayant de fermer une ceinture. *Ceinture dorée*, connaît une grande prospérité en France et à l'étranger. D'Épinay est aussi un collectionneur de peintures. Il retrouve ici des affinités avec l'art du XVI^{ème} siècle mais aussi de la sculpture classique. L'allégorie est une métaphore, elle offre une image à la fois unitaire et détaillée de l'idée qu'elle représente. Très présente dans l'art de la peinture et de la sculpture, c'est une manière d'incarner une idée. Ici, comme dans la culture gréco-romaine, le sculpteur reprend l'image d'une jeune femme chantant, la bouche ouverte, sa main donnant le rythme. Habillée d'une toge, ses yeux mi-clos rappellent que la musique est envoûtante et apaise les cœurs.



18 - La courtisane

Bronze à patine brune,

Monogrammé P. D.

35 x 11,5 x 9,4 cm,

fonte italienne

Circa 1900

Il est intéressant de rapprocher la composition de celle d'Orphée, connu dans les *Métamorphoses* d'Ovide pour avoir charmé les Enfers et même les animaux par son chant et sa musique. Ici, l'élément principal est doré. Cela permet visuellement de comprendre toute la symbolique derrière cette image. Comme une partition délicatement posée, nous avons ici l'objet de son éveil. Bien qu'aucun instrument ne l'accompagne, il n'est pas difficile d'imaginer la dimension poétique de son chant. Enfin, dans un tout autre registre, le sculpteur s'attarde sur une œuvre intitulée *Courtisane*, sujet populaire au XVII^{ème} siècle. Prosper d'Épinay confère à cette jeune femme une légèreté et une grâce naturelle. Habillée avec soin d'une longue robe et coiffée d'un chapeau impressionnant, la jeune femme apparaît souriante au spectateur. Ce dernier, invité à s'approcher, remarque que le sculpteur a pris soin de représenter chaque détail et notamment ceux du vêtement, ceux-ci étant primordiaux pour une jeune femme de sa catégorie. En effet, elle se doit d'être toujours apprêtée et surtout souriante. Le modelé vivant et dynamique renforce également la sensation de joie et de bonheur qui émane de la jeune femme.

19 - Allégorie de la musique

Bronze à patine brune
avec rehauts d'or,
signé P. D'Épinay,
fonte Nisini Fuse
(cire perdue n°2),
31 x 16 x 13 cm
Circa 1900





Sculpteur et médailleur français, Jules Desbois naît en 1851 à Parçay-les-Pins et meurt à Paris en 1935. Après un court passage dans un atelier tourangeau, il intègre l'atelier d'Henri Bouriché à Angers vers 1867 à l'école des Beaux-arts. En raison de son talent, le Conseil Général lui alloue, deux ans plus tard, une bourse pour les Beaux-Arts de Paris. Il perfectionne sa technique dans l'atelier de Jules Cavelier, ancien élève de David d'Angers, où il étudie pendant cinq ans. En 1878, il rencontre Rodin sur le chantier de l'ancien palais du Trocadéro et devient son ami. L'année suivante, il part aux Etats-Unis, où il travaille avec le sculpteur américain J.G. Adams Ward. Mais ne faisant pas fortune, il regagne la France trois ans plus tard et se tourne vers l'héliogravure, jusqu'à ce qu'il recroise Rodin. Ce dernier ayant besoin de nouveaux collaborateurs pour faire face aux nombreuses commandes qui lui sont faites, le maître s'entoure alors d'artistes talentueux. Desbois revient à la sculpture et travaille en tant que praticien en 1884. Il aurait découvert en 1887 le modèle italien octogénaire Maria Caira, qui lui sert pour la création de la *Misère* et qui inspire Claudel et Rodin. Ce dernier lui apprend par ailleurs à se libérer de sa formation classique afin de développer une esthétique plus personnelle. Les deux artistes s'inspirent et s'influencent mutuellement. Mettant à profit cette collaboration, Desbois crée *Satyre et Nymphe* ou encore *La Mort casquée*. Tout comme ses contemporains, il s'intéresse à la condition humaine, au passage du temps et à ses effets sur le corps humain. Toutefois, il se singularise de Rodin en exprimant compassion et humanisme. Il réalise ainsi un certain nombre d'oeuvres en lien avec la représentation de la mort, de la vieillesse, toutes saisissantes de réalisme et très éloignées de l'académisme. Pour lui, « la sculpture est l'un des arts les plus accessibles ». Desbois acquiert alors à cette époque une notoriété et reçoit de plus en plus de commandes, y compris de l'État. Il est également présent dans de nombreux Salons. Celui de la Société nationale des beaux-arts où il expose *La Misère*, en 1894, représentation d'une femme âgée à l'allure décharnée. La sculpture fait sensation et lui assure la consécration. Toutefois, Desbois est souvent à court d'argent. Peu enclin aux mondanités, il reste dans l'ombre de Rodin. En 1875, c'est un *Orphée* qui est présenté au Salon, médaillé et acheté par l'État français. Bien que le sujet et la pose soient convenus, il rend avec élégance la figure, et les qualités plastiques de la sculpture le font remarquer. À partir des années 1880, sous l'influence de Rodin, il manifeste une volonté de se libérer de la tradition, ceci dans le traitement plus que

20 - Coupe champignon

Bronze à patine brune,
signé J. Desbois,
fonte Hébrard,
H. 36 cm
Circa 1905



dans les sujets qui demeureront conventionnels. Cette liberté s'exprime surtout dans le domaine des arts décoratifs avec la profusion de statuettes telle Salomé, figure biblique en vogue au XIXe siècle. Il n'oublie pas le goût de l'antique avec les plis du tissu rappelant le drapé mouillé des vestiges archéologiques, ni le maniérisme avec l'élan vrillé qui évoque les sculptures de Giambologna. Desbois reprend cette torsion dans plusieurs statuettes féminines, drapées ou dénudées. Alors en pleine possession de son art, il présente *Léda et le Cygne* au Salon des Beaux-Arts en 1891. Cette œuvre est célèbre depuis la Renaissance, notamment la version sensuelle perdue de Michel-Ange et connue par une copie de Rubens. L'association de ces deux corps humain et animal dans une parfaite harmonie s'inspire des écrits d'Ovide.

Pour son *Allégorie de la musique*, Desbois travaille avec une minutie digne d'une pièce d'orfèvrerie. La chevelure épaisse et animée de la jeune femme semble s'enrouler délicatement sur son bras comme si la musique donnait vie à tous les éléments, même inanimés. Le corps de la jeune femme contraste particulièrement avec le rocher sculpté avec soin et vitalité. La lumière reflète ici la puissance créative de la musique mais aussi la capacité de Desbois à gérer le travail du bronze. La musique est symbolisée par une lyre, comme il est d'usage dans la plupart des représentations du XVIème siècle, même si nous connaissons quelques variantes. En 1898, il rejoint le groupe de « L'Art dans Tout », qui devient un axe de réflexion et de production des tenants de l'Art nouveau. Desbois produit des modèles d'édition, souvent des statuettes de femme, mais aussi des objets décoratifs. Travaillant des matériaux divers, sa production est riche et variée. Elle puise son inspiration dans les mythes antiques et les figures allégoriques.

Nous retrouvons ce souci de précision dans l'œuvre *La Vigne* que nous présentons également dans cette exposition. De petit format, la sculpture apparaît comme une allégorie intéressante et novatrice, le sujet rappelant l'intérêt de l'Art nouveau pour les plantes et les fleurs. En effet, à l'instar du dessinateur Mucha, Desbois représente ici une jeune femme souriante, les yeux clos, dont le corps émerge progressivement des feuilles de vigne, ses cheveux reprenant dans un jeu d'analogie le mouvement et la forme des feuilles.

Enfin, les deux sculptures en marbre représentant deux femmes tenant un arc sont particulièrement intéressantes. La première représente une femme nue en appui sur sa jambe droite pliée, tenant un arc en bois de ses deux bras tendus. Telle une Diane, la jeune femme apparaît dans toute sa

noblesse. La représentation du mouvement occupe une large part des recherches plastiques de Desbois. Connu pour la subtilité de ses modelés et pour son goût pour les matières, il retranscrit les leçons du passé grâce au marbre. Parfait connaisseur de l'anatomie humaine, il n'hésite pas à jouer sur les proportions et sur la déconstruction de certaines parties du corps pour obtenir un résultat visuel harmonieux et expressif. Ainsi, dans le second marbre représentant *L'Arc*, le corps de la femme reprend complètement la forme de l'arc. La courbe particulièrement expressive, symbole de la féminité et de la grâce, montre la capacité du sculpteur à jouer avec les codes et les matériaux. Considéré comme l'un des sculpteurs les plus importants de la fin du XIX^{ème} siècle, un musée lui est consacré dans sa ville natale à Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire).

22 - *Cruche à cidre*

Bronze à patine dorée,
signé J. Desbois,
fonte Siot Paris,
H. 20,6 cm
Circa 1920



23 - Femme à l'arc

Marbre et bois.
signé J. Desbois,
H. 63 cm
Circa 1910



24 - La musique

Bronze à patine brune,
signé J. Desbois,
fonte Hébrard,
H.34,3 cm
Circa 1905



25 - L'arc ou la Dryade au saule

Marbre,
signé J. Desbois,
H.51 cm
Circa 1910



25bis - La Danseuse à la boule ou La Danse

Terre cuite à patine rosée,
signée J. Desbois,
H.32,5 cm
Circa 1920



26 - La vague

Terre cuite à patine rosée,
signé J. Desbois,
L20,6 cm
Circa 1920



28 - La Vigne

Bronze à patine noire,
signé J. Desbois,
fonte Hébrard,
numérotée (15),
18 x 12,5 x 6,5 cm
Circa 1905



29 - L'orgueil

Bronze à patine brune,
signé J. Desbois,
fonte Hébrard,
50,2 x 19 x 18 cm
Circa 1910





30 - Le cep

Etain à patine gris foncé,
signé J. Desbois,
fonte Siot Decauville,
numérotée (8608)
(numéro de fonderie),
H. 40 cm
Circa 1910

31 - Le coup de vent

Bronze à patine brune,
signé J. Desbois,
17,7 x 13 x 5 cm
(socle 10 cm)
Circa 1910



32 - Le coup de vent

Terre cuite à patine rosée,
signée J. Desbois,
H.22,5 cm
Circa 1920

33 - Le Printemps

Bronze à patine brune
sur socle en marge rouge griotte,
signé J. Desbois,
H.43cm
Circa 1910





Né à Barcelone dans un milieu cultivé, Appelles Fenosa commence à travailler comme sculpteur au sein du groupe « Les Évolutionnistes » dans l'atelier du sculpteur Casanova dès 1916. Cette époque correspond à sa rencontre avec Manolo et Gaudi, père de l'architecture catalane, dont l'invention et le dynamisme créateur le fascinent. En 1920, refusant le service militaire, il décide de s'exiler en France. Après s'être arrêté quelques temps à Toulouse, il rejoint Paris en 1921. Cette même année, il rencontre Pablo Picasso qui l'encourage à persévérer dans la sculpture, et lui achète un nombre important d'œuvres, devenant l'un de ses principaux acheteurs. De ces années d'exil, il noue de nombreuses relations avec le milieu littéraire et en 1924, Max Jacob préface le catalogue de sa première exposition personnelle à la galerie Percier. De retour dans son pays natal en 1929, Fenosa participe activement à défendre la place de l'artiste dans la nouvelle société qui semble se dessiner. Retenu par la guerre civile espagnole, où il milite dans les rangs Républicains, il reste en Catalogne jusqu'en 1930. Peu à peu, sa réputation grandit en Espagne et il est désigné pour représenter son pays à la biennale de Venise en 1936. Mais la victoire des Franquistes le contraint à retourner cette fois-ci définitivement en France. Établi de nouveau à Paris, il reprend contact avec ses amis surréalistes et dans la discrétion de son atelier, il s'adonne entièrement à l'exercice de son art. Il engage alors son œuvre sans se laisser influencer par aucune mode et sans tomber dans les travers de l'académisme. Amoureux de la femme et du rêve, il est connu pour avoir réalisé une œuvre dans laquelle il relie la figure humaine aux métamorphoses. Il partage cette association avec des compagnons tels que Giacometti, Moore ou Marini. Ses expositions personnelles sont préfacées par les plus grands écrivains et poètes de son temps : Eluard, Cocteau, Supervielle, Ponge... Son œuvre se compose alors essentiellement de statuettes, même si elle comporte aussi quelques pièces monumentales. En 1981, l'Unesco lui commande une sculpture à remettre au lauréat annuel du Prix de l'éducation pour la Paix. Il crée *L'Olivier*, symbole de paix et attribut du poète. D'importantes rétrospectives sont consacrées à l'œuvre du sculpteur, à Madrid comme à Paris.

Nous vous présentons ici deux œuvres, dans la veine métamorphique de l'artiste. La première, *Feuille de chou*, est imaginée en 1959. Elle représente

37 - Feuille de chou

Bronze à patine brune,
signé Fenosa,
fonte Busato
numérotée 1/5
22 x 10 x 7 cm
Circa 1960



en des formes voluptueuses une personnification de la plante. Esquissant un corps de femme, le sculpteur modèle ce dernier avec délicatesse et le traite comme une plante dont les feuilles, presque vivantes, se métamorphosent. L'absence de visage rappelle la volonté des artistes surréalistes, il pousse le lecteur comme le spectateur à plonger dans le rêve et l'imaginaire. Il s'agit donc ici de montrer la puissance créatrice de la nature mais aussi des mots et de la matière. La patine brun-vert accentue la dimension naturelle.

La deuxième œuvre, intitulée dans le catalogue raisonné *Femme dans le vent*, aurait été conçue en 1947. Ici, la femme est beaucoup plus réelle avec un visage clairement dessiné. Les mains rapprochées de sa poitrine, elle semble comme en recueillement, observant les événements qui se passent autour d'elle. Le vent est clairement indiqué par le jeu du drapé, nécessitant un travail précis et minutieux. Comme une déesse observant de sa tour les éléments se déchaîner, la jeune femme par son allure intemporelle insufflé un rapport presque divin entre elle et la nature.

36 - Femme dans le vent

Bronze à patine brune,
signé Fenosa,
fonte Bisciglia,
numérotée 1/5,
45 x 16 x 17 cm
Circa 1950



Peintre, dessinateur et sculpteur français, neveu de Théodore Rivière, Maurice Guiraud Rivière entre à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier d'Antonin Mercié. Exposant au Salon des artistes français à partir de 1907, il est connu pour son implication dans l'Art déco. Sculpteur raffiné, il s'intéresse à tout ce qui peut toucher le domaine artistique, même si pendant un temps, l'étude du nu, les danseuses orientales et les figures allégoriques l'occupent tout particulièrement. Habile avec de nombreux matériaux (pierre, marbre, bronze, céramique), il devient membre en 1914 du Salon de la Société des Artistes Français. En 1937, il participe à l'Exposition internationale de Paris. Auteur de très nombreuses statuettes en bronze ou chrysléphantine, la plupart de ses œuvres sont éditées par la maison Elting, fondée en 1909 et qui fut très active dans l'édition de bronzes. Le sculpteur est également connu pour ses mascottes automobiles, domaine dans lequel il s'est beaucoup investi. De très belles factures, elles sont très recherchées des collectionneurs. Il fut également l'auteur de modèles pour la Manufacture de Sèvres entre 1911 et 1923.

L'œuvre que nous présentons est taillée dans du marbre de carrare et a pour titre *Enigme*. Le premier modèle fut exposé au Salon International de Paris en 1925. Représentant une jeune femme à la coupe carrée, parfaitement réalisée, la sculpture joue sur une double ambiguïté. La première est la difficulté au premier abord d'identifier le sexe du personnage : s'agit-il d'un homme ou d'une femme, peut-être les deux. En effet, dans l'inspiration art déco, les genres s'estompent. Enfin, la question de l'identification du sujet se pose. En effet, nous avons une personne nue, le menton posé sur sa main tendue dans notre direction, attitude codifiée de la réflexion. L'artiste semble ici faire un hommage à la célèbre sculpture de Rodin, *Le Penseur*, bien qu'il traite le sujet différemment avec cette recherche de lignes droites et de simplicité. Bien loin du sujet tourmenté de Rodin, Guiraud- Rivière sculpte ici une véritable œuvre énigmatique. Comme arrêtée dans le temps, la jeune femme nous regarde, lançant un défi à celui qui l'observe, dans sa nudité parfaite. Cette attitude nous évoque aussi celle du non moins célèbre tableau d'Ingres, *OEdipe et le Sphinx* (1808, reprise en 1827). OEdipe, personnage de la mythologie grecque, répond dans cette toile à l'énigme posée par le sphinx, monstre fabuleux. Dans un paysage rocheux, le jeune homme, nu et de profil, fait face à la créature. Cette dernière, au visage et au buste de femme, au corps de lion et aux ailes d'oiseau, s'est placée dans l'ombre d'une grotte. Le geste codifié d'OEdipe marque ainsi la réponse. Le thème de l'œuvre est celui du triomphe de l'intelligence et de la beauté humaine. Le traitement du jeune homme évoque le goût d'Ingres pour l'antiquité grecque.

38 - Enigme

Marbre de carrare,
signé Guiraud-Rivière,

38 x 41,5 x 22 cm

Circa 1925





Sculpteur et peintre allemand de la période expressionniste, Hoetger est le fils d'un forgeron originaire d'Hörde. Il suit des cours de sculpture à Detmold de 1888 à 1892 et dirige par la suite un atelier dans une église. Passant par l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, il séjourne à Paris où il est influencé par l'œuvre d'Auguste Rodin dans l'atelier duquel il fait aussi la connaissance de Paula Modersohn-Becker. Plus tard, il se familiarise avec le travail d'Antoni Gaudi, et il est appelé dans la colonie artistique de Darmstadt, où il s'installe en 1911. Trois ans plus tard, incité par Modersohn-Becker, il se rend à Worpswede où il découvre par l'intermédiaire du mécène de Brême Ludwig Roselius ce qui va devenir l'œuvre de sa vie : l'édification de la rue *Böttcherstraße*. Il y réalise, dans un style expressionniste, des projets architecturaux et des bas-reliefs impressionnants. Alors qu'il est invité par son protecteur à sympathiser aux idées du national-socialisme, sa tentative de gagner le parti à ses convictions artistiques échoue. Son travail, loin d'être du goût d'Hitler, est qualifié par ce dernier lors d'un congrès à Nuremberg en 1936 « d'art dégénéré ». Expulsé, il s'installe en Suisse en 1946 jusqu'à son décès. Son travail reste fidèle depuis le début au mouvement expressionniste qui a de grandes répercussions en Allemagne. En effet, au début du siècle, l'Allemagne traverse une période de crise profonde dans un climat social tendu par la Première Guerre Mondiale. Les artistes sentant venir la guerre expriment alors leur sentiment visionnaire dans des images particulièrement violentes. C'est alors que se forme le célèbre groupe Die Brücke à Dresde en 1905 autour de personnalités comme Heckel ou Kirchner, et plus tard Otto Dix. Les expressionnistes allemands cherchent avant tout une peinture capable d'exprimer les problèmes humains, comme un cri de désespoir lancé en réaction à cette société qui n'offre qu'un avenir fade. La forme est brute, nerveuse et la déformation des corps est utilisée pour faire rejaillir le sentiment intérieur sur la réalité figurative.

L'œuvre d'Hoetger est marquée par cette influence notamment lorsque nous étudions son *Torse de femme*. Cette œuvre n'est pas la première de l'artiste puisque nous pouvons voir au musée d'Orsay une sculpture intitulée *Machine humaine* (1902), qui peut être considérée comme le premier torse moderne de l'artiste. Dans *Machine Humaine*, l'influence de Rodin se conjugue avec celle du réalisme, le torse sortant d'un cadre constitué par les boisages de couleur de la mine. L'artiste crée ainsi un contraste entre les lignes du bois, droites, et le motif organique du corps, le bronze convenant

39bis - Torse de femme

Bronze à patine brune,
signé B. Hoetger,
fonte Blot numérotée 7,
39 x 11,5 x 8 cm
Circa 1905



particulièrement au rendu des anatomies contractées et torturées. Comme nous indique le titre, il y a ici une volonté du sculpteur de nous rappeler l'horreur de l'industrie. La quasi disparition du visage et des bras du mineur à la musculature puissante, rappelle la misère ouvrière. Hoetger se veut, par cette œuvre, le représentant d'une classe souvent délaissée et maltraitée.

Lorsque nous regardons le torse de femme que nous exposons, nous remarquons le travail précis de l'anatomie, mais aussi cette coupe nette permettant de ne pas mettre de visage à ce corps. Dans ce contexte, nous pouvons donc y voir une manière de sensibiliser le spectateur à la condition humaine et au fait qu'il est important de voir l'autre d'un regard neuf et humain. Ce corps féminin, fort et plein de vie, donne une forme d'espoir. Toutefois, la présence d'un bras quasiment formé pourrait aussi signifier qu'il s'agit là d'une étude en bronze.

Nous retrouvons les caractéristiques de l'expressionnisme dans le buste d'Hoetger que nous présentons qui pourrait figurer comme un hommage à son amie Paula Modersohn-Becker. En effet, l'identification semble probable, notamment quand on compare des photographies de la jeune femme et les traits précis de sa figure (bouche fine, grands yeux). Dans cette sculpture, nous remarquons que l'artiste cherche à accentuer l'effet de réalisme en ciselant avec soin chaque partie du visage et en travaillant les cheveux ainsi que les marques du temps avec finesse. De plus, le travail de la patine avec les effets d'ombres et de lumière confère à ce visage féminin respect et beauté.

Hoetger consacre aussi une partie de sa carrière à la réalisation de petites figures en bronze, mettant souvent en scène des enfants. Ces derniers occupent une place importante dans l'art expressionniste, notamment par l'idée d'innocence qu'ils incarnent. La galerie présente ici deux pièces : *Fillette au cerceau*, et *L'Enfant au ruban*. Les deux enfants s'adonnent à des occupations distrayantes et semblent particulièrement heureux. C'est ce moment d'innocence que l'artiste semble avoir souhaité retranscrire à travers ces deux œuvres travaillées avec méticulosité.

39 - *Buste de femme (probablement Paula Modersohn-Becker)*

Bronze à patine brun-noir,
signé B. Hoetger,
fonte Blot numérotée 4,
H. 34 cm avec socle
Circa 1905



40 - L'enfant au cerceau

Bronze à patine brune,
monogrammé H.B.,
19 x 12 x 8 cm
Circa 1905



41 - L'enfant au ruban

Bronze à patine brune,
signé B. Hoetger,
21 x 7,5 x 7 cm
Circa 1905





Né à Paris le 1er juin 1875, Paul Landowski effectue ses études secondaires au collège Rollin. C'est pour lui l'occasion de se confectionner une importante culture littéraire d'une part avec les récits fantaisistes et sensuels des auteurs antiques, et d'autre part avec l'étude de la société et du statut de l'artiste avec Flaubert ou encore Hugo. Poursuivant des études de lettres, il rencontre en 1892 Henri Barbusse, avec lequel il partage sa vision de l'humanisme militant. Dessinant de plus en plus, il entre en 1893 à l'Académie Julian où il suit les cours de Jules Lefebvre, savant professeur à qui Paul doit en partie sa maîtrise particulière dans la réalisation de portraits et de nus. Parallèlement, il est chargé par le professeur Eraboef de dessiner les planches anatomiques pour son cours à l'École de médecine. Il acquiert alors une connaissance accrue de l'anatomie qui constitue les fondements de son art, son inspiration. Perfectionniste, il est convaincu qu'il est nécessaire de posséder un savoir technique irréprochable pour se mesurer à l'art. Ainsi, en 1900, il remporte le Premier Grand Prix de Rome de sculpture avec un *David combattant*, qui lui permet de partir quatre années durant à Rome, à la Villa Médicis. Cette visite lui permet de confirmer son goût pour l'art classique. Étudiant avec soin l'art antique et l'art de la Renaissance, il voyage également en Tunisie où il découvre avec émerveillement une permanence de l'orient antique. C'est cette expérience qui l'amène à étudier l'Orient dans ce qu'il a de plus romantique avec l'étude de personnages emblématiques comme un fakir ou encore une charmeuse de serpents.

Sculptée avec élégance, la jeune femme apparaît ici telle une déesse, dans une nudité absolue. Son corps svelte et élancé reprend les canons antiques, avec un dynamisme accentué par la position de ses jambes et de ses bras. Ces derniers, courbés avec grâce, nous plongent directement dans l'univers de la danse. La jeune fille, d'une extrême beauté, apparaît comme une figure intemporelle avec ses cheveux ondulés, délicatement noués, et les deux serpents qui s'enroulent dans un mouvement similaire autour de ses bras. Ici, Landowski rajoute un détail important qui laisse supposer qu'il a bien assisté à cette scène. En effet, l'étude des cobras avec leur tête aplatie est révélatrice car ce sont eux à qui l'on attribue le goût pour la musique. Tout dans cette composition nous rappelle l'exotisme et l'Orient. Cet exotisme,

43 - *Charmeuse aux serpents*

Bronze à patine brune,
signé P. Landowski et
monogrammé PL,
fonte La Stele,
numérotée 8,
H.41cm
Circa 1930

nous le retrouvons aussi dans l'œuvre du Douanier Rousseau, peintre dont la récente rétrospective attira nombre de visiteurs. Celui-ci a également traité une *Charmeuse au serpent* (1907) qui présente la vue d'une jeune femme nue à contre-jour, portant sur ses épaules un serpent. Au-dessus de cette femme à la peau noire, un autre serpent surgit d'un arbre, au son de la musique. Apprivoisant les reptiles, elle a ainsi le pouvoir de les dresser et apparaît comme une figure importante alliant récit mythologique inspiré d'Orphée et rêve d'exotisme avec cette image d'un paradis perdu.





Sculpteur français né à Saint-André de Cubzac en Gironde en 1860, Raoul Larche découvre la sculpture auprès de son père, sculpteur ornementaliste et ébéniste. Suivant un temps les cours de l'École supérieure des Arts décoratifs, il est admis par la suite aux Beaux-arts où il suit l'enseignement de François Jouffroy, d'Alexandre Falguière et de Jean-Léon Gérôme. Comme tout artiste de son temps, il débute au Salon de 1884 avec un portrait qui ne fait pas grande impression. Deux ans plus tard, il remporte le deuxième prix de Rome de sculpture avec *Tobie retirant le poisson de l'eau*, sujet biblique offrant aux artistes des influences variées. Médaillé d'or à l'exposition universelle de 1900, il connaît un véritable succès avec cette lampe représentant la danseuse Loïe Fuller, fer de lance de sa carrière. Son style ne cessera d'être rattaché à l'Art nouveau, créant ainsi de nombreux objets d'art et pièces décoratives en bronze et en étain qu'il fait fondre par Siot-Decauville, son éditeur attitré. Il travaillera également un temps avec la manufacture de Sèvres. Membre du comité de la Société des artistes français, il est fait officier de la Légion d'honneur en 1910, avant de mourir tragiquement en 1912, renversé par une voiture.

Nous connaissons deux modèles de cette lampe : une grande de 46 centimètres avec deux lumières placées dans la partie de la robe flottant au-dessus de sa tête (celle que nous présentons) et une autre plus petite avec une seule lumière. Reprenant le thème classique de la danse, la sculpture confère un souffle nouveau à la représentation d'un tel sujet par sa tradition audacieuse entre l'art académique et la créativité de l'art nouveau. Très vite, la question du luminaire domestique l'intéresse. Ainsi il fournit plusieurs modèles de lampes à la maison Siot-Decauville (comme *L'Éclair*, *Les Blés*), tous redonnant une nouvelle définition à l'accession à l'art. En effet, l'art nouveau se caractérise particulièrement par cette alliance entre objet d'art et outil domestique. De plus, au regard de la lustrerie contemporaine, l'audace formelle et technique dont fait preuve l'artiste évoque les nouvelles préoccupations artistiques, avec le mouvement à la fois sensuel et précis du drapé. La danseuse ici représentée s'inscrit totalement dans le style Art Nouveau inspiré par la nature avec les lignes curvilignes et avec une sensation de légèreté conférée à la jeune femme qui est comme prise dans un tourbillon. Enroulée dans un tissu délicat, les cheveux au vent rappelant les peintures de Mucha, la jeune femme délicatement cambrée, les bras levés, entre dans un rythme effréné, que le mouvement de son corps retranscrit parfaitement. Danseuse, chorégraphe, metteur en scène, Loïe Fuller (1862-1928) est une véritable célébrité, connue pour avoir développé son propre style de

mouvement naturel combinant chorégraphie, costumes de soie et lumière colorée. Sa «Danse serpentine» (1891) apparaît comme un souffle de modernité avec ses mouvements tourbillonnants, s'étendant à travers ses costumes, créant ainsi des formes organiques et fluides répondant parfaitement à la sensibilité du style Art Nouveau. Chorégraphiant la lumière et l'ombre, mettant en scène la couleur, elle apporte une dimension nouvelle à l'art scénique. Larche cherche ici à imiter dans ses sculptures l'éclairage innovateur de la Loïe Fuller qui illuminait robes et cheveux : il cache de minuscules lumières dans les robes de bronze qui illuminent ainsi la zone au-dessus et autour de sa tête, donnant l'illusion d'une auréole éthérée. Accueillie avec succès en France, la Loïe Fuller s'installe à Paris, dansant régulièrement aux Folies Bergères. A l'occasion de l'Exposition de Paris en 1900, l'architecte Henri Sauvage conçoit un théâtre entièrement dédié à son image. L'intérieur décoré par Francis Jourdain remporta une médaille d'or, tandis que les lampes la célébrant créées par Larche sont vendues pendant l'exposition dans le studio de Fuller.

44 - *Loïe Fuller, lampe*

Bronze à patine dorée,
signé Raoul Larche,
fonte Siot Devauville,
48 x 22 cm
Circa 1900





Eugène-Charles-Alexandre Malfray est un sculpteur et peintre orléanais qui a grandi dans une famille de tailleurs de pierres et d'architectes. Suivant les cours de l'École des Beaux-arts, il apprend la sculpture décorative chez Lanson. Il rejoint à Paris son frère aîné Henri, architecte. En 1907, il entre dans l'atelier de Jules Coutan, à l'École des Beaux-Arts. Très vite, il rejette l'enseignement académique de cette institution, fréquentant les milieux artistiques de Montparnasse et attiré par l'art d'Auguste Rodin et d'Antoine Bourdelle. Gazé pendant la Première Guerre Mondiale, il est profondément marqué par les souffrances de la guerre. En 1920, il obtient le deuxième second grand prix de Rome, le premier revenant à Charles Georges Cassou. Il réalise alors en collaboration avec son frère la sculpture du *Silence* et deux *Monuments aux Morts* pour les villes de Pithiviers (1920) et d'Orléans (1924). Le modernisme de ces deux œuvres est alors très discuté comme le rapportent les différents commentateurs de l'époque. Toutefois, Louis Vauxcelles défend l'artiste contre ses détracteurs en écrivant : « Dès qu'une statue affecte une sévérité qui remémore l'archaïsme, les benêts crient à l'art boche. Malfray est en bonne compagnie : Bourdelle, Bernard et Auguste Perret ont connu cette injure ». Nommé professeur en 1922 à l'école des Arts Appliqués nouvellement fondée, il forme entre autres René Babin et Jean Carton. Alors ruiné par ses travaux et malade des suites de la guerre, il abandonne presque la sculpture mais en 1931, grâce à la protection de son ami Maillol, il devient son successeur à l'Académie Ranson. Durant cette période, il retrouve le chemin de la création et réalise un nombre important d'œuvres. En 1937, il travaille à la décoration du palais de Chaillot et à la réalisation de *La Danse* (1939), sculpture monumentale destinée à la cour du musée d'art moderne. Poursuivant ses recherches à travers des séries de danseuses et de nageuses, il décède subitement en 1940 lors d'un passage à Dijon. Après sa mort, une exposition rétrospective lui est consacrée en 1941 au Salon d'Automne et une autre en 1947 au musée du Petit Palais. Pour Malfray, « la nature n'est qu'un *prétexte* et un moyen pour manifester son *moi* ». L'art est et doit être « création pur du cerveau et du cœur ».

46 - Muse (*toge nouée à l'épaule*)

Bronze à patine brune,
signé Malfray,
fonte Thiot,
numérotée 3/8,
25 x 25,5 x 5,7 cm
Circa 1960



Malfray appréciant les formes amples occupant l'espace, le modelé vigoureux et le port de tête noble, il échappe dans ses œuvres au statisme qui pourrait résulter d'une plastique de masse. En effet, comme nous pouvons le voir avec les deux sculptures que nous présentons, l'artiste joue avec les formes et la matière. La sculpture de Malfray est solidement construite, elle est terrienne. Olga Fradiss, conservateur des musées d'Orléans, dit de l'artiste : « Ses femmes ont des membres lourds, des figures en largeur, une chevelure opulente avec des recherches décoratives évoquant celles de la statuaire grecque ».

Les pièces présentées ici sont probablement des études pour un monument. La première sculpture représente une jeune fille vêtue d'une longue toge, traitée avec habileté et sensualité. La posture et le sein nu de la jeune femme semblent indiquer qu'il s'agit d'une muse.

La deuxième étude semble celle d'une figure allégorique de femme, avec sa tête de profil et ses bras repliés. Elle pourrait incarner la musique, car son expression est enjouée et le mouvement de ses mains pourrait indiquer la présence d'un instrument. Tout comme dans la sculpture précédente, le travail est esquissé, certaines parties sont encore à l'état d'ébauche. Il est rare d'avoir accès à ces pièces qui permettent de mieux comprendre le travail d'un sculpteur et ainsi de saisir toute l'évolution de sa pensée au fur et à mesure de l'avancée de sa création.

45 - Etude d'une figure allégorique de femme
(tête de profil, bras repliés)

Bronze à patine brune,
signé Malfray,
fonte Thiot,
numérotée 3/8,
25 x 25,5 x 5,7 cm
Circa 1960





Né à Paris en 1910 et mort à Cachan en 1992, Raymond Martin est un sculpteur français issu de la première promotion de l'École nationale supérieure des arts appliqués et des métiers d'art (1925). Jules Jouant y est son professeur. Il le guide vers la sculpture alors que d'instinct il se destinait à la peinture. Durant cette période, il fait la connaissance de Robert Wlérick, de qui il est le fidèle disciple et envers lequel il voue une profonde admiration. En 1932, il s'affirme et réalise sa première exposition à la galerie Paquereau à Paris. Peu après, la reconnaissance officielle arrive et il voit son *Buste de Mergier* acheté par la ville de Paris. Il est nommé sociétaire au Salon d'automne. Avec l'achat par l'État de la *Tête d'Eve* en bronze, son père lui fait construire un atelier à Cachan, rue Auguste Rodin où il demeure toute sa vie. En 1932, il obtient le prix Blumenthal et en 1938, il participe au concours pour la commande officielle d'une statue équestre pour un Monument au maréchal Foch, qu'il obtient en collaboration avec Wlérick. Ce dernier décédant en mars 1944, Raymond termine seul l'importante commande du monument, qui est inauguré en 1951 au centre de la place du Trocadéro, à Paris. L'œuvre engendre une réelle polémique, notamment par rapport à sa taille et à la représentation du maréchal tête nue, portant une épée au lieu d'un sabre. Pendant ce temps, il expose chaque année au Salon des Tuileries. Il est nommé professeur à l'Académie de la Grande Chaumière à Paris et y reste de 1944 à 1951. Parallèlement, il est élu professeur à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en remplacement de Marcel Gimond. Fort de son succès, il se voit confier en 1973 par la Tunisie l'exécution d'une statue équestre pour un *Monument au président Habib Bourguiba* et d'une fontaine érigées à Sfax, à l'occasion des soixante-dix ans du chef de l'État. Il participe quelques années plus tard à l'ensemble architectural du parvis de la cathédrale d'Orléans. L'année 1985 est marquée par trois expositions importantes de son œuvre. Toutefois, il n'en oublie pas son amour pour le dessin qui est pour lui indispensable à sa création et à l'épanouissement de son œuvre. Ces dessins lui permettent de transcrire les ombres, les lumières et les volumes du corps humain. Le lien entre le dessin et le sculpteur s'est développé sur un tout autre plan, plus secret, moins utilitaire, celui de la vision en profondeur de la forme, avec des constantes, ses rappels, ses obsessions.

48 - Femme au bain
Bronze à patine mordorée,
signé Raymond Martin,
fonte Valsuani
numérotée 2/8
Circa 1940



Obsédé par la figure humaine, il s'attarde un temps sur l'étude de la femme, notamment des baigneuses comme nous pouvons le constater avec une œuvre atypique, *Femme au bain*. Exploitant un thème artistique majeur depuis la Grèce antique jusqu'au XX^{ème} siècle, l'artiste reprend ici une composition assez classique avec une jeune femme dont le visage est volontairement effacé, ses bras tendus tenant un drap couvrant en partie le bas de son corps. Par cette scène d'intimité, Raymond Martin semble ici représenter la femme de son temps, fière et vivante. Il s'agit pour lui de conceptualiser tout ce qu'il a pu apprendre du dessin et ainsi de jouer avec les ombres et la lumière. La patine mordorée confère un aspect particulier à l'œuvre car elle rappelle le soleil qui vient se poser délicatement sur la peau de la jeune femme, dont les reflets ne peuvent qu'évoquer sa peau encore mouillée. L'absence de traits précis permet ainsi à toutes les femmes de s'identifier et laisse libre-court à l'imagination du spectateur.

La deuxième sculpture, assez différente dans la composition, représente une jeune femme accroupie. Ici, le sujet importe peu, il s'agit avant tout de représenter le corps féminin et de mettre en œuvre les leçons acquises depuis de nombreuses années. Le sculpteur cherche à monumentaliser le corps de la femme et à exprimer son émotion à travers le mouvement. La patine beaucoup plus foncée donne de l'intensité à cette œuvre et nous amène à voyager au cœur des préoccupations esthétiques de l'artiste.

47bis - Femme accroupie

Bronze à patine brune,
signé Raymond Martin,
fonte Alexis Rudier
numérotée 1/6,
33,5 x 14 x 18 cm
Circa 1950





Georges Oudot est un peintre et sculpteur français né à Chaumont en 1928 et décédé à Besançon en 2004. Après avoir étudié à l'école des Beaux-Arts de Besançon, il entre en 1946 à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, où il devient l'élève de Marcel Gimond et d'Alfred Janniot. Doué dans la pratique du dessin, il se perfectionne en sculpture. L'influence de Gimond est déterminante dans le développement de son art. Soucieux d'échapper à l'influence des Beaux-Arts, il revient de plus en plus souvent travailler à Besançon où il trouve un atelier. Il réalise des œuvres dans lesquelles, à travers l'influence dramatique de l'époque, se mêlent harmonieusement tradition spirituelle et expression intense de la vie. En 1950, il s'installe définitivement à Besançon afin de créer dans le calme et la solitude. C'est cette année qu'il crée son *Prophète*, œuvre qui contribue à le faire connaître à Paris. Il fait alors sa première exposition parisienne avec son ami le peintre montpelliérain Gérard Calvet. Plusieurs critiques commencent alors à s'intéresser à son art, l'État ayant acquis sa *Paysanne à la Baratte* qui est déposée au Musée de Valence. Oudot se lie d'amitié avec de nombreux artistes dont le sculpteur Chavignier, très attiré par le non-figuratif, et réalise une *Sirène* et un *Homme à l'Étoile* qui sera exposé au Salon d'Automne. Il revient ensuite à un art plus expressionniste. La Galerie Carlieret et la Galerie Findley à New-York présentent un ensemble de ses œuvres. Conseiller culturel d'Edgar Faure lorsque celui-ci est président de la Région de Franche-Comté, Oudot participe à la création du CRDC (Centre Régional de Diffusion Culturelle) dont il reste longtemps le président. Il crée la Biennale des arts plastiques de Besançon et met en place le premier comité de gestion du FRAC composé d'artistes et d'artisans d'art. Ayant reçu de nombreux prix, Oudot est considéré comme l'un des sculpteurs français les plus exposés de son vivant à l'étranger. Il est considéré comme l'un des représentants les plus significatifs de la sculpture figurative contemporaine et ses œuvres sont présentées dans une vingtaine de musées.

49 - Femme

Bronze à patine brune,
signé Oudot,
fonte Valsuani
numérotée 1/5,
42 x 9 x 7 cm
Circa 1960



Les deux bronzes que nous vous présentons ici appartiennent à sa période pleinement figurative avec l'étude des corps et des formes géométriques. Le premier bronze présente une femme vêtue d'une robe élégante, mettant ses formes généreuses en valeur. Cherchant à décomposer le mouvement, Oudot fait en sorte de conserver les pleins afin de donner l'impression d'un ensemble compact dans lequel se dessine progressivement à la vue du spectateur le corps de la jeune femme. Le visage de cette dernière est stylisé à l'extrême, on n'y voit aucune volonté de ressemblance, juste l'expression de canons.

C'est ce que nous retrouvons avec la deuxième sculpture plus petite. Plus élancée, la jeune fille semble poser devant le sculpteur. En effet, telle une déesse, elle se présente à nous dans un mouvement gracieux.



50 - Jeune fille

Bronze à patine brune,
signé Oudot,
fonte Godard,
numérotée 2/8,
33 x 8,5 cm
Circa 1960

Né à Toulouse en 1879 et mort à Conques en 1970, Henry Parayre est un sculpteur français qui a connu une enfance difficile. Orphelin à l'âge de trois ans, il est élevé par ses grands-parents maternels. Hugues Parayre étant menuisier, le jeune Henry passe une grande partie de son enfance à sculpter les chutes de bois. Bénéficiant des lois sur l'instruction publique de Jules Ferry, il obtient son certificat d'étude avec brio. En grandissant, il aide son grand-père et devient apprenti dans l'entreprise familiale mais face aux capacités du jeune homme et à sa curiosité créative, ses grands-parents l'inscrivent en 1892 aux cours du soir de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse où il devient l'élève de Jean Rivière. Fier de son identité régionale, il collectionne les prix et étudie avec assiduité aux beaux-arts. Dans cette école, il s'enrichit de précieux conseils. Rivière, enseignant la sculpture décorative, a une énorme influence sur Parayre ainsi que sur de nombreuses générations d'élèves. Encourageant notamment les arts décoratifs ainsi que la recherche de pluridisciplinarité, celui-ci cherche à ce que chaque élève soit capable de pratiquer autant le dessin et la sculpture que la poterie et l'ébénisterie. Parayre décide de poursuivre sa formation à Paris. Ses bons résultats lui permettent d'entrer dans l'atelier de Paul Dubois, membre de l'Institut et directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. Il apprend de lui la technique et le goût du portrait ainsi que l'élégance du style de la Renaissance italienne.

Toutefois, il a du mal à s'adapter à la capitale et ne fréquente guère les cercles artistiques et intellectuels. Ses visites sont celles des musées parisiens, en particulier le Louvre où il puise de nombreuses références comme ici avec notre *Baigneuse*. Le sujet d'inspiration antique fut très abordé durant les siècles précédents, notamment en raison de la possibilité de réaliser un nu féminin et d'exprimer ainsi une scène réservée généralement à l'intimité. Nommé professeur de dessin à Toulouse, puis professeur de sculpture en 1923, Parayre sculpte avec un style solitaire. Sa rencontre avec le peintre Marcel-Lenoir est capitale dans l'élaboration de son style. En effet, suite à cette rencontre, le sculpteur épaissit les attaches des bras et du cou et l'attitude de ses œuvres devient plus statique. Le peintre l'influence également sur la plénitude des formes et l'effacement de l'expression du regard. Dès lors, l'équilibre et la stabilité deviennent une constante des œuvres de Parayre.

C'est ce que nous voyons dans la *Baigneuse* : des formes pleines, une architecture du corps avec des épaules tombantes, des hanches larges et des jambes robustes. Cela confère un équilibre rassurant, rempli de quiétude. Toutefois la flexion du genou évite une attitude hiératique. Le nu féminin occupe une grande partie de la carrière du sculpteur qui rend hommage aux formes généreuses des jeunes méridionales de sa région.



51 - Femme

Terre cuite,
signée au dos H. Parayre 1940,
73 x 18 x 17 cm
Circa 1940



52 - Jeune baigneuse

Plâtre original non signé,
patiné façon terre cuite,
H. 68 cm
Circa 1940



Sculpteur né à Genève en 1790, Jean-Jacques Pradier, dit James Pradier commence très tôt comme apprenti chez un bijoutier-horloger, tout en étant inscrit à l'école de dessin de Genève. En 1807, il rejoint son frère graveur à Paris et entre deux ans plus tard dans l'atelier du sculpteur Frédéric Lemot. Admis à l'École des beaux-arts, il obtient en septembre 1813 le Prix de Rome. Pensionnaire de la Villa Médicis, il rentre de Rome en 1819 et s'installe à Paris où il commence une vie d'artiste. Il retourne à Rome pour deux longs séjours, à la suite desquels il expose aux Salons officiels. Fort de son succès, il reçoit rapidement les consécration officielles et est admis dès 1827 à l'Institut et à l'École des beaux-arts comme professeur de sculpture. Donnant l'image d'un sculpteur à succès et d'un solliciteur trop empressé, il n'est pas accueilli sans réticences. En lien avec tous les auteurs et artistes fréquentant les cénacles du romantisme, Pradier représente pourtant une catégorie particulière de sculpteur, cultivant les critiques. Formé à la discipline de l'art néo-classique qui règne sur la sculpture au début du siècle, il s'en éloigne pour célébrer le nu féminin. Le personnage mythologique ou historique devient un prétexte à la représentation féminine. (*Nymphe*, 1818). Volontairement érotique, ces figures évoquent un orientalisme saisissant, même si la gestuelle et les poses de ces statues rappellent l'antique Pradier et se rapprochent de l'art des années 1850 dans le rendu sensible au corps dans ce qu'il a de momentané.

Dans cette œuvre, Pradier propose une version d'un des sujets les plus appréciés du répertoire académique : Phryné. Prétexte à l'étude du nu et de la beauté, la sculpture s'affirme comme l'héritière de la sculpture gréco-romaine que l'artiste a pu voir durant ses années passées à Rome. Pradier, que ses comparses surnommaient « le dernier des Grecs », apparaît comme particulièrement habile dans le traitement du corps féminin, alliant avec grâce harmonie des proportions et extrême sensualité. Toutefois, l'œuvre présentée en marbre au Salon de 1845 étonne par son incroyable modernité, syncrétisme des leçons du passé et du réalisme naissant. Accompagné d'un vase grec parfaitement exécuté donnant ainsi un cadre spatio-temporel à la scène, Pradier illustre l'histoire de cette célèbre courtisane grecque, maîtresse du sculpteur Praxitèle. Coiffée d'un délicat chignon, elle revêt une toge dont le détail des bordures est d'une grande minutie. Jouant avec les courbes

53 - Phryné, (1ère version)

Bronze à patine brune,
non signé,
ancienne étiquette
de la fonderie Susse,
41,6 x 9,8 x 9,1 cm
Circa 1840



sensuelles du corps et le mouvement du tissu, le sculpteur dévoile subtilement le métier de la jeune femme, ne se dénudant qu'à la vue de ses amants. Pradier s'intéresse ici au moment clé de l'histoire, celui où la jeune femme, baissant la tête, l'expression sérieuse, défait la fibule de sa toge afin de se montrer entièrement nue. En effet, accusée d'impiété par les juges de l'Aéropage (tribunal athénien), le récit explique que son avocat Hypéride, inquiet du déroulement de la séance, utilise sa dernière arme et dénude la jeune femme devant les juges. Ébahis par sa beauté, ces derniers ne peuvent imaginer que ce corps si beau puisse être impur, voyant même la jeune hétéraire comme une servante d'*Aphrodite*. Il est alors important de comprendre que dans la Grèce antique, le corps joue un rôle considérable dans l'analyse des personnes et de leur caractère. Ici, l'attitude de la courtisane à demi dénudée, ses formes pleines et suggestives témoignent sans ambiguïté de sa sensualité proche des romantiques, bien que le traitement de la draperie et des plissés reste néoclassique. En sculptant ce premier grand marbre français illustrant l'histoire de la courtisane grecque, Pradier réétudie la nudité féminine complète de la grande statuaire grecque. L'analogie est intéressante car selon Athénée de Naucratis la jeune femme a servi de modèle pour l'Aphrodite de Cnide du sculpteur antique Praxitèle, aujourd'hui connu par une copie romaine. Ce n'est donc pas par hasard que le sculpteur utilise des fragments de marbre Paros qui se prêtent à la souplesse des drapés dans un ensemble d'une grande élégance. Ces derniers, conservant des zones de polychromie et des résidus d'or, correspondent parfaitement à la thématique. Enfin, une variante en bronze, conservée au Musée du Louvre, montre Phryné dans une position similaire mais cette fois-ci complètement nue, la toge tenue en arrière de manière très théâtrale.

54 - Phryné (2ème version)

Bronze à patine brun clair,
signé J. Pradier,
fonte Susse,
41 x 12,3 x 13,7 cm,
Circa 1850



Reprenant ici le modèle de la *Danseuse antique*, Pradier affiche un goût pour les œuvres grecques tout en confrontant un exotisme nouveau. En effet, la jeune femme, recouverte partiellement d'un drap aux plis particulièrement travaillés, revêt un nombre important de bijoux en tous genres : créoles, colliers larges, bijoux de pieds imitant des feuilles locales. La jeune femme se démarque ainsi des autres représentations de danseuses de l'artiste. En effet, il est évident qu'il s'agit ici d'une femme noire, modèle de sensualité et de naturel. L'œuvre d'inspiration éclectique est alors comparable à la *Danseuse africaine au tambourin* (Musée d'Art et d'Histoire de Genève), qui prend une pose tout aussi voluptueuse et semble envahie par le son de sa musique dans une sorte d'extase. Il est intéressant de rappeler le contexte historique particulièrement tendu entre Les Lumières et l'Empire colonial qui ne cesse de s'étendre. De plus en plus d'auteurs et d'artistes voyagent et donnent une image à ces terres lointaines, souvent rêvées. Ici, la *danseuse aux Calebasses* rappelle cet univers sauvage et mystique. La plupart des esclaves, initiés dans leurs ethnies d'origine, jouent des instruments sacrés capables de convoquer « des esprits » ou des dieux pour les cérémonies. La danseuse tient ici des calebasses, plante potagère originaire d'Afrique dont le fruit séché sert à fabriquer des récipients, des objets ou des instruments de musique. Souvent accompagnées de chant, les cérémonies font des initiés de véritables intermédiaires. Pieds nus, comme on doit toujours le faire sur le sol sacré, la *Danseuse aux calebasses* de Pradier figure comme l'archétype de ces pratiques anciennes et méconnues des Occidentaux. Libérée un temps de ses chaînes, la jeune femme semble ne pas oublier les anciens rites et perpétue pour un temps une tradition souvent incomprise. Jouant avec les diagonales, l'œuvre semble figée dans un mouvement de grâce. L'iconographie et la stylistique se rapprochent de la *Pêcheuse africaine*, exécutée pour la décoration du Grand Surtout du duc d'Orléans, livré en avril 1830. « Ces images de femmes aux formes gracieuses, parées d'accessoires orientalistes et immobilisées dans un mouvement furtif eurent beaucoup de succès dans les années 1840 ». (Catherine Bonte)

55 - Danseuse aux Calebasses

Bronze à patine brune,
signé J. Pradier,
fonte Cresson,
30,5 x 7,5 cm
Circa 1860



Reprenant une pose généralement attribuée aux femmes au bain ou aux dessins de modèles, Pradier trouve ici l'alliance parfaite entre l'expression du corps féminin et l'extrême stylisation des matières, élément caractéristique du Second Empire. Assise sur une chaise aux pieds travaillés, une jeune femme pose, à moitié dévêtue. Sa robe ouverte semble glisser le long de son corps, laissant ainsi à la vue sa poitrine dénudée. L'ambiguïté de la scène est accentuée par le léger sourire qu'elle esquisse. La robe ainsi positionnée serait-elle une invitation ? Pradier, sculpteur tantôt apprécié, tantôt critiqué, connaît un véritable succès dans les années 1840 par la représentation de jeunes femmes noires aux corps sensuels, dansant ou jouant de la musique. Ici le modèle s'en éloigne, et, pourtant, une certaine sensualité se dégage du personnage féminin, tenant délicatement son bas. Avec le modèle que nous présentons, le sculpteur s'intéresse à la sphère intime et quotidienne, montrant ainsi la beauté dans toutes ses facettes. Jeune, presque désinvolte, le modèle au visage stylisé contraste avec le goût néoclassique. Pradier cherche avant tout à conjuguer la description sans concession du corps avec un certain goût pour le jeu des matières et des surfaces. Ainsi, le corps poli avec soin permet à la lumière de se refléter et de mettre en valeur les zones les plus intéressantes du corps féminin. Enfin, le traitement des plis du drapé évoque les leçons académiques, avec ce poids conféré au tissu, contrastant avec la légèreté des mains et du cou allongé de la jeune femme. L'intérêt porté au bas s'explique par l'engouement que ce dernier déclenche au milieu du XIXe siècle. Longtemps réservé aux hommes, il devient à cette époque un élément spécifique du costume féminin. A la fois source d'émancipation et d'érotisme, il permet de suivre l'évolution de la condition sociale féminine. Sa représentation évolue. Le peintre François Boucher peint la scène intime d'une jeune femme élégante assise près d'un feu en train d'attacher son bas (*La Toilette*, 1742). Delacroix propose au Salon de 1822 sa *Femme aux bas blancs* (conservée à Paris, au Musée du Louvre). Mais les représentations de ces scènes restent rares avant 1850. A la fin du XIXe siècle, les peintres reprennent le thème et proposent de nombreuses versions, les femmes enfilant, retirant ou attachant leurs bas, dans un geste évocateur de sensualité comme chez Toulouse-Lautrec. Les sculpteurs immortalisent eux aussi ces poses. On pense par exemple à la *Danseuse mettant son bas* de Degas (1921-1931). Le bas, objet de convoitise mais aussi de désir, fut l'objet d'une exposition en 2007 au Musée d'art moderne de Troyes.

56 - *Femme mettant ses bas*

Bronze à patine brun clair,
signé J. Pradier,

H. 22,5 cm

Circa 1850



Sculpteur et aquarelliste, Gilbert Privat doit sa fibre artistique à son père, sculpteur sur bois, qui le forme dans son atelier. Il s'inscrit ensuite à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, puis à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, où il est l'élève de Jules Coutan.

Il est mobilisé lors de la Première Guerre Mondiale. A son retour, il commence à exposer dans les salons parisiens, notamment en 1921 au Salon des Artistes Français. Il expose également au Salon d'Automne et au Salon du Dessin et de la Peinture à l'eau. Il est membre du Jury des Artistes Décorateurs.

Il se fait un nom auprès des artistes de son temps, notamment par le biais de nombreuses expositions personnelles comme à Paris à partir de 1932, à Lourdes de 1941 à 1943, à Toulouse en 1942 et dans d'autres villes du Sud de la France.

Il est décoré de nombreuses fois : prix de Rome avec mention en 1921, médaille d'argent du prix de Rome en 1925, médaille d'or en 1926 au Salon des Artistes Français, médaille d'or de la Société des Arts, des Sciences et des Lettres, médaille d'argent de la ville de Paris. Il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur en 1948.

Il est aussi à l'origine de nombreuses réalisations de travaux monumentaux, comme des monuments aux morts, des monuments à la Résistance, des fontaines décoratives, etc.

Ici, Privat nous montre toute la tendresse de la figure féminine à travers ce buste qui n'est pas sans rappeler sa jeune fille à corps de triton exposée à La Piscine, Musée d'art et d'Industrie André Diligent. On y retrouve ce visage rond, avec ces yeux en amande.

Ce modèle est présenté en terre cuite au musée des années 30 de Boulogne-Billancourt et une épreuve en marbre a été acquise par la ville de Paris en 1955.

57 - Buste de Diane

Marbre de carrare,
signé G. Privat,
32 x 30 cm
Circa 1930



Artiste peintre, dessinateur et sculpteur, Casimir Reymond est originaire de Vaultion, dans le Jura. Il entre en 1908 à l'Ecole normale de Lausanne où il se lie d'amitié avec Marcel Poncet. Il quitte Lausanne en 1909 pour rejoindre l'Ecole des beaux-arts de Genève. Après plusieurs divergences, il part en 1913, alors même qu'une grande exposition de ses peintures le distingue sur la place lausannoise. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale, il découvre la sculpture et s'entraîne en autodidacte. Il participe en 1915 aux travaux de la nouvelle église de Grange-Canal à Genève. Sa première sculpture publique date de l'après-guerre. Il s'agit d'un bas-relief biblique dans la chapelle de Montfaucon à la cathédrale de Lausanne. Ce bas-relief interpelle Félix Vallotton qui l'encourage à s'installer à Paris. En 1921, il s'y établit, affilié à la Galerie Rodrigues. Il s'adonne encore un peu à la peinture bien que la sculpture de bustes et de nus l'occupe en grande partie. Il réalise alors des bustes impressionnants d'artistes de son temps, comme *Félix Vallotton* (1923) ou *Charles Ferdinand Ramuz* (1927). Suite à sa séparation avec sa femme, il revient à Lausanne en 1925 et taille les *Cariatides* du Tribunal fédéral. De retour à Paris de 1929 jusqu'à 1932, il fréquente des artistes vaudois et voit quotidiennement le sculpteur Charles Despiau. Il pratique alors occasionnellement la critique d'art pour surmonter la grave crise économique. Nommé professeur à l'Ecole cantonale de dessin de Lausanne en 1932, il en assume ensuite la direction. Un grand nombre de commandes, tant publiques que privées, vont être alors réalisées dans l'atelier qu'il acquiert à Lutry en 1934. Passionné par l'art, il étudie également le vitrail. Après sa retraite, il explore des formes sculpturales de moins en moins figuratives. Il est le premier lauréat du prix de la Fondation Wilhelm Gimmi en 1968. Les derniers mois de sa vie sont consacrés à la création de la fondation portant son nom. Son œuvre aussi bien picturale que sculpturale témoigne d'une recherche de force et de vitalité. Fier de ses origines modestes, il bannit tout luxe et artifice, taillant par exemple en 1914 le buste de son père dans une borne agraire. Ses qualités lui valent l'épithète « d'artiste classique » et même s'il reçoit un nombre important de commandes monumentales, il affirme que le petit format lui convient mieux. Excellant dans l'étude du nu, la sensualité de son chef-d'œuvre *La Vendange* (1943, parc du Denantou, Lausanne) déclenche une polémique mémorable. Comme dans cette œuvre, le torse de femme que nous présentons interpelle par sa dimension quasi architecturale et la puissance qu'elle dégage. La fonte d'Alexis Rudier, à la patine noire, accentue

l'idée que se fait l'artiste de l'art de la sculpture, avec ce rapport entre le sujet et la matière. Le bronze confirme la force de cette jeune femme dont nous n'apercevons que le torse. Cette étude permet ainsi de mettre à l'épreuve les théories figuratives de l'époque ainsi que la recherche d'extrême minutie du détail. Ici, l'œuvre est elle-même, aucun artifice ne vient déranger cette beauté sculpturale.

58 - Torse de femme

Bronze à patine brune,
signé Casimir Reymond,
fonte Alexis Rudier,
H. 35,6 (avec socle)
Circa 1940



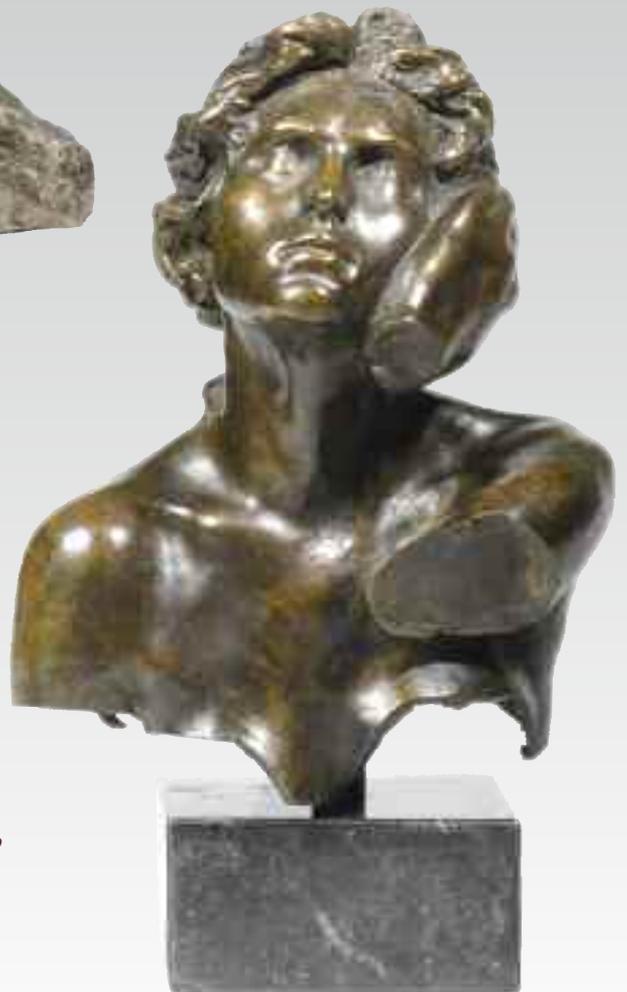
Né à Toulouse en 1867, Segoffin est un sculpteur et médailleur français connu pour ses œuvres mouvementées et joyeuses. Etudiant au Lycée Pierre de Fermat, il intègre l'Ecole des beaux-arts de Toulouse dans l'atelier de Ponsin Andarahv. En 1887, il s'engage dans l'armée mais revient vite prendre des cours à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs de Paris dans l'atelier d'Aimé Millet. Il entre à l'Ecole des beaux-arts de Paris en 1888 où il est l'élève de Jules Cavellier puis de Barrias de 1894 à 1897. Son art est fortement influencé par celui de François Rude, d'Auguste Rodin mais surtout de Falguière. Après plusieurs tentatives au concours, il obtient le second grand prix de Rome en 1895, puis le premier grand prix en 1897 avec un plâtre d'Orphée perdant pour la seconde fois Eurydice, entraînée de nouveau par Mercure dans les régions infernales. Il expose alors au Salon des artistes français entre 1890 et 1923. Il participe également à l'Exposition universelle de 1900. Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, il conçoit de nombreuses œuvres durant cette période. En 1920, il est nommé chef de l'atelier de sculpture pour femmes à l'Ecole des beaux-arts de Paris où il exerce jusqu'à sa mort. Il est habitué à nous présenter des œuvres glorieuses comme *Judith et Holopherne*, statue en bronze datée de 1896, où il représente la jeune femme brandissant à la fois la tête d'Holopherne et le glaive qui lui a permis de venger son époux et son peuple. Cette sculpture dégage une force triomphante qui rend parfaitement compte des sentiments de l'héroïne. Il en est de même avec *La Danse sacrée*, œuvre conçue en 1903 pour le Palais de l'Élysée, où le mouvement s'allie à une construction simple, presque jusqu'à l'excès. Cette sculpture en marbre à l'expression farouche et dont la danse est scandaleuse réunit dans une vigoureuse combinaison la tradition de la composition et un traitement virtuose. Elle est une interprétation très baroque du mouvement à la gestuelle théâtrale.

Avec *Lassitude*, Segoffin s'intéresse à un registre bien différent : une femme, la tête lourde posée sur sa main, regarde le sol d'un air las. Assise sur un rocher, sa nudité renforce la sensation d'une scène intime profondément dramatique. Segoffin traite ici sans artifice l'émotion humaine dans ce qu'elle a de plus pur. Le modelé travaillé avec soin ainsi que le choix de l'étain et de sa patine gris foncé accentuent l'impression d'un corps vivant ayant souffert de sa condition. Un sentiment de lourdeur se dégage de l'œuvre. Une telle épreuve pourrait faire l'objet d'une étude pour un monument aux morts.



59 - Lassitude

Etain à patine grise,
signé Ségoffin
et daté 1897,
26 x 17,5 x 15 cm
Circa 1900



59bis - Etude pour la sorcière

Bronze à patine brune,
non signé,
H. 30 cm
Circa 1900



Né à Avallon en 1884, Pierre Octave Vigoureux est l'auteur de plusieurs sculptures monumentales publiques réalisées dans les années 1920 et 1930. Initié à la sculpture sur bois, il réalise ses premières ébauches en argile à l'âge de seize ans, dans l'atelier de son père. Il est alors encouragé à monter sur Paris par le sculpteur bourguignon Jean Damp, dont l'œuvre est rattachée au courant symboliste, et par l'avallonnais Georges Loiseau-Bailly. En 1902, il intègre l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris où il suit les cours d'Hector Lemaire. Vigoureux signe alors ses premiers succès, notamment au Salon des artistes français. La critique lui reconnaît « une grande maturité » alors qu'il n'a que vingt ans. Capable de porter un regard attentif et contemplatif sur le monde, il sait aussi saisir à travers ses œuvres « l'essence de la vie ». Mettant son talent au service des collectivités, il s'installe après la Première Guerre Mondiale à Nanchèvre puis à Avallon. Durant cette période, il réalise de nombreuses commandes de monuments aux morts et d'œuvres religieuses dont une dizaine de statues de Jeanne d'Arc. La découverte de la pierre tendre chez un marbrier de l'Oise marque un véritable tournant dans son parcours. « Elle est très docile sous le ciseau et peut se travailler sur les genoux, explique-t-il à l'époque. Lorsque l'ébauche est assez avancée, on trempe le bloc dans un bain à base de silicate, ce qui permet plus de fermeté et de franchise dans la taille. » Plus tard, il reprend le principe des santons provençaux et crée des modèles bourguignons. En 1934, il crée « les petites pierres » sur des thèmes variés, figures de la vie parisienne, scènes de rue... Devenu directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon de 1935 à 1942, il est nommé commissaire régional à l'Exposition Internationale de Paris en 1937.

Ici, *l'Ève au serpent* impressionne par sa composition monumentale et son traitement fluide. En mouvement, reprenant l'ondulation du serpent, la jeune Ève tient dans une main une pomme, et dans l'autre main ses cheveux longs. Délicatement, le serpent commence à s'enrouler autour de son corps totalement nu. Ève possède des formes arrondies afin de rappeler son rôle crucial en tant que première mère des hommes. Elle possède une grâce naturelle tout en incarnant la force. Le soin avec lequel est traitée la peau du serpent montre tout le talent de l'artiste qui sculpte dans une pierre particulièrement difficile à tailler.

60 - *Eve au serpent*

Pierre de bourgogne,
signée P. Vigoureux,
H. 1m38 x 25 cm
Circa 1940





Sculpteur, dessinateur et graveur français d'origine italienne, Antoniucci Voltigero, dit Volti, est aujourd'hui considéré comme l'un des sculpteurs les plus importants du XX^{ème} siècle. Sa sculpture de tradition figurative s'inscrit dans la lignée de Maillol notamment dans les recherches plastiques des *Trois Grâces*. En 1928, Volti est admis à l'Ecole des arts décoratifs de Nice et après avoir obtenu une médaille d'or à la foire de Marseille avec deux bas-reliefs, il s'inscrit en 1932 aux Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Jean Boucher. Il obtient quelque temps plus tard le premier second grand prix de Rome. Mobilisé durant la Seconde Guerre mondiale, il est rapatrié en mars 1943 après être tombé malade et retrouve son atelier du 5 rue de Jean-Ferrandi détruit par une bombe six mois plus tard. Sa captivité et cet incident ont profondément marqué sa conception artistique et notamment les influences reçues par ses professeurs. C'est à cette époque que sa sculpture devient plus personnelle et qu'il commence à signer « Volti ». Décidé à faire de son œuvre une glorification de la femme et de son corps, il annonce : « Ce qui m'enchanté dans un corps de femme, ce sont les rythmes et les volumes. C'est moins la femme que son architecture. [ooo] C'est dans le corps de la femme que je puise mon inspiration ». Après la Libération, il reçoit ses premières commandes publiques, notamment une pièce pour la ville de Colombes. Il commence à produire des œuvres monumentales, toujours autour du sujet féminin. Volti ne nie pas l'héritage du passé, notamment de Rodin et de Moore, mais il l'intègre dans une formule nouvelle, qui apaise et donne un plaisir visuel immédiat de par sa sculpture lisse, ronde, humaine. Même dans les sculptures plus géométriques, rien n'est agressif, tout rappelle la vie, la beauté du corps nu féminin dont les rondeurs offrent réconfort et apaisement. Ses sculptures peuvent être monumentales ou petites, elles sont toujours rigoureuses, équilibrées. L'élément le plus impressionnant et qui caractérise son talent est les « vides », que les sculpteurs classiques et modernes remplissent. Il n'y a que lui qui a été capable de respecter les espaces vides dans un corps accroupi, comme dans notre œuvre. Travaillant avec soin ses modèles en terre, il parvient à conserver ce dynamisme et à insuffler la vie dans les pièces coulées dans le bronze. Dessinant d'après des modèles vivants, il parvient à saisir un détail, une expression qui permet de pénétrer un bref instant dans la pensée de la femme qui a posé. C'est dans une telle approche qu'il faut considérer *Recueillement*, l'œuvre que nous présentons dans cette exposition.

Accroupie, les bras s'enroulant progressivement autour de son corps, le sculpteur semble avoir saisi un instant particulier. Isolée, la tête baissée, la jeune femme nous apparaît dans sa beauté la plus naturelle. Nue, d'une beauté architecturale, elle confère grâce et courage. Volti n'a besoin d'aucun artifice, l'expression qu'il parvient à retranscrire ainsi que la position du corps laissent suffisamment d'indices au spectateur pour qu'il puisse comprendre la scène qui se passe devant lui. Ce dernier, ébahi par tant d'humilité, ne peut qu'à son tour se poser dans le silence et regarder les lignes souples de ce corps aux formes rondes et généreuses. Volti, traumatisé comme la plupart des hommes et femmes de son temps par la guerre, semble ici panser ses douleurs passées, procurant une sensation d'apaisement et de réconfort. Nommé en 1950 professeur de sculpture sur bois à l'École des arts appliqués de Paris, il continue tout au long de sa vie à accumuler des études, au crayon ou à la sanguine. Décédé en 1989, les sculptures de Volti figurent sur les places de nombreuses villes et ses œuvres sont conservées dans les plus importantes collections.

61 - Recueillement

Bronze à patine noire bleutée,
signé Volti,
fonte Godard
numérotée EA
1/4, H. 50 cm
Circa 1970



Elève de Jules Francesi, Henri-Charles Weigèle se consacre très tôt à la sculpture. Il participe au Salon des Artistes Français dont il devient membre sociétaire à partir de 1902. Dès 1893, Henri Weigèle reçoit de multiples prix qui accroissent sa reconnaissance dans le monde de l'art. Il reçoit tout d'abord la mention honorable. En 1907, il remporte la médaille de la troisième classe. Puis en 1909, il reçoit la médaille de la deuxième classe.

Il nous présente ici un buste à sujet mythologique puisqu'il s'agit de Diane dite aussi Artémis, déesse de la lumière et du monde sauvage, symbolisant d'ailleurs la chasse, la virginité et la chasteté. Elle est reconnaissable avec son croissant de lune qu'elle porte au-dessus du front. Le croissant de Lune est un des attributs de la Triade de la Lune composée de Séléné qui symbolise la pleine Lune mais aussi d'Hécate qui représente la nouvelle Lune.

62 - Diane
Marbre de carrare,
signé Weigèle,
76 x 49 x 32 cm
Circa 1890



Pour faire une belle sculpture, la rencontre entre un artiste et un fondeur est incontournable. Les artistes qui avaient une notoriété certaine passaient un contrat avec un fondeur.

A travers cette exposition, vous avez pu observer le travail des plus grands fondeurs, dont le savoir-faire est malheureusement maintenant perdu : Hébrard, Rudier, Bisceglia, Valsuani, Susse..

Certains fondeurs avaient leur spécialité : Rudier faisait de très belles fontes au sable par exemple, tandis que Hébrard et Valsuani excellaient dans les cires perdues (fonte au sable et cire perdue sont les deux techniques de fonte majeures). Les patines d'Hébrard sont remarquables.

La qualité des fontes des œuvres proposées ici est telle que des détails infimes peuvent être visibles sur des œuvres fondues par Hébrard ou Valsuani (par exemple les empreintes de l'artiste). La quasi-totalité de notre sélection de pièces a été fondue du vivant de l'artiste.

Les marques de fondeur que vous avez pu voir apportent une plus-value certaine. Elles sont une garantie sur la qualité de l'œuvre, qui s'ajoute à celle des artistes qui étaient déjà très perfectionnistes et particulièrement regardants sur la qualité des fontes.

La plupart des œuvres exposées ont été l'objet de très petits tirages. Beaucoup de pièces sont même tirées à moins de 12 exemplaires, stade en-dessous duquel les œuvres peuvent être considérées comme des œuvres originales. Il n'est pas toujours possible de connaître le nombre exact de tirages. Quand une pièce est numérotée 1/6, il est possible que le tirage se soit arrêté après un seul exemplaire.

Notre exposition a pour avantage de proposer une collection rare en France, avec une diversité d'œuvres de grands artistes. En comparaison avec la peinture, la sculpture reste accessible financièrement, même quand elle est signée d'artistes majeurs.

En **gras** les œuvres dont les photos apparaissent dans le catalogue.

1. **ANONYME**, *Femme aux pommes*
2. **BARTHOLOMÉ Albert (1848-1928)**,
Jeune femme se coiffant
3. **BARYE Antoine-Louis (1795-1875)**, *Junon*
4. **BELMONDO Paul (1898-1982)**, *Femme à la toilette*
- 4bis. BELMONDO Paul (1898-1982).
Nu féminin se tenant le sein gauche
5. **BERNARD Joseph, (1866-1931)**,
Jeune fille à sa toilette
6. **BOURDELLE Emile-Antoine (1861-1929)**,
L'hymne intérieur ou La Prière
- 6bis. **BOURDELLE Emile-Antoine (1861-1929)**,
La Maternité
7. **CARPEAUX Jean Baptiste (1827-1875)**,
La toilette de Vénus
8. **CARTON Jean Maurice (1912-1988)**,
Femme sans bras (probablement Marie-Christine)
- 8 bis. **CAVELIER Pierre-Jules (1814-1894)**, *Femme au miroir*
9. **CHAUVEL Georges (1886-1962)**,
Bain de champagne
10. **CONTESSÉ Gaston (1870-1946)**, *Torse de femme*
11. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**,
Baigneuse avant le bain
12. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**,
Désespérée. (avec socle en marbre vert de mer)
13. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**, *Désespérée*
14. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**, *La charité*
15. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**,
La Vérité méconnue ou miroir brisé (GM)
16. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**,
La Vérité méconnue ou Miroir brisé, argenté
17. **DALOU Aimé-Jules (1838-1902)**,
Paysanne française allaitant
18. **D'EPINAY Prosper (1836-1914)**, *La courtisane*
19. **D'EPINAY Prosper (1836-1914)**,
Allégorie de la musique
- 19bis. **DEJEAN Louis Eugène (1872-1953)**,
Femme nue agenouillée se coiffant
20. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Coupe champignon*
21. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Cruche à cidre*
22. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Cruche à cidre*
23. **DESBOIS Jules (1851-1935)**,
Femme à l'arc, marbre et bois
24. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *La musique*
25. **DESBOIS Jules (1851-1935)**,
L'arc ou la Dryade au saule
- 25bis. **DESBOIS Jules (1851-1935)**,
La Danseuse à la boule ou la danse
26. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *La vague*
27. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *La Vigne*
28. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *La Vigne*
29. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *L'orgueil*
30. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Le cep*
31. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Le coup de vent*
32. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Le coup de vent*
33. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Le Printemps*
34. **DESBOIS Jules (1851-1935)**, *Masque de femme l'été*
35. **DRIVIER Léon-Ernest (1878-1951)**, *Femme*
36. **FENOSA Appel.Les (1899-1988)**,
Femme dans le vent
37. **FENOSA Appel.Les (1899-1988)**, *Feuille de chou*
- 37 bis. **GUINO Richard (1890-1973)**,
Femme à la grappe ou l'automne
38. **GUIRAUD RIVIERE Maurice, (1881-1947)**, *Enigme*
39. **HOETGER Bernhard (1874-1949)**, *Buste de femme (probablement Paula Modersohn-Becker)*
- 39bis. **HOETGER Bernhard (1874-1949)**, *Torse de femme*
40. **HOETGER Bernhard (1874-1949)**,
L'enfant au cerceau
41. **HOETGER Bernhard (1874-1949)**, *L'enfant au ruban*
42. **HOWARD Cecil (1888-1956)**, *Femme*
43. **LANDOWSKI Paul (1875-1961)**,
Charmeuse aux serpents
44. **LARCHE Raoul (1860-1912)**, *Loïe Fuller, lampe*
45. **MALFRAY Charles, (1887-1940)**,
Etude d'une figure allégorique de femme
46. **MALFRAY Charles (1887-1940)**,
Muse (toge nouée à l'épaule)
47. **MARTIN Raymond (1910-1992)**,
Etude pour une femme agenouillée
- 47bis. **MARTIN Raymond (1910-1992)**, *Femme accroupie*
48. **MARTIN Raymond (1910-1992)**, *Femme au bain*
49. **OUDOT Georges (1928-2004)**, *Femme*
50. **OUDOT Georges (1928-2004)**, *Jeune fille*
51. **PARAYRE Henri (1879-1970)**, *Femme*
52. **PARAYRE Henri (1879-1970)**, *Jeune baigneuse*
- 52bis. **POISSON Pierre-Marie (1876-1953)**, *Femme assise*
53. **PRADIER James (1790-1852)**,
Phryné, (1ère version)
54. **PRADIER James (1790-1852)**,
Phryné (2ème version)
- 54bis. **PRADIER James (1790-1852)**,
Phryné (2ème version grand modèle)
55. **PRADIER James (1790-1852)**,
Danseuse aux calebasses
56. **PRADIER James (1790-1852)**,
Femme mettant ses bas
57. **PRIVAT Auguste Gilbert (1892-1969)**,
Buste de Diane
58. **REYMOND Casimir (1893-1969)**, *Torse de femme*
59. **SEGOFFIN Victor (1867-1925)**, *Lassitude*
- 59bis. **SEGOFFIN Victor (1867-1925)**,
Etude pour la sorcière
60. **VIGOUREUX Pierre (1884-1965)**, *Eve au serpent*
61. **VOLTI ANTONIUCCI (1915-1989)**, *Recueillement*
62. **WEIGÈLE Henri-Charles (1858-1927)**, *Diane*

La Galerie Nicolas Bourriaud tient à remercier pour leur contribution
Fanny Baudoin, Eléonore Lefort, Magalie Lepoire,
Sophie Weygand, conservatrice du musée Desbois
et Colin Lemoine, conservateur du musée Bourdelle.

Les photographies contenues dans ce catalogue ont été réalisées par
François Benedetti, que nous remercions également.

Maquette et impression : Blaisot sas - Juin 2017

978-2-9557497-2-2