

# BRAFA 2023

Galerie Nicolas Bourriaud



## Galerie Nicolas Bourriaud

205 rue du Faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

Tél. : +33 (0)1 42 61 31 47

1 quai Voltaire - 75007 Paris

Tél. : +33 (0)1 42 33 66 72

[gnb@galerienicolasbourriaud.com](mailto:gnb@galerienicolasbourriaud.com)

[www.galerienicolasbourriaud.com](http://www.galerienicolasbourriaud.com)

# BRAFA 2023

Bruxelles Expo Heysel

Stand n° 106

Du 29 janvier au 5 février 2023



Je suis particulièrement honoré d'intégrer la BRAFA pour la première fois cette année. Il s'agit d'une foire que j'affectionne tout particulièrement pour la qualité de ses œuvres, mais aussi pour l'ambiance chaleureuse qui la caractérise. Elle vient ainsi s'ajouter à la liste des autres foires telles que la Biennale, Antica Namur, Masterpiece Londres, Tefaf Maastricht auxquelles j'ai régulièrement la chance de participer. Galeriste parisien, spécialiste de la sculpture des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, je possède deux lieux d'exposition l'un rive droite, l'autre rive gauche face au musée du Louvre. Ces deux sites d'exception me donnent la possibilité de faire évoluer ma collection de sculptures sous différents angles, sans cesse renouvelés. À ce jour, pas moins de 15 expositions parmi lesquelles « Antoine-Louis Barye », « L'influence de Rodin sur la sculpture », « Groupe des Douze », « Guyot », « Les sculpteurs du Jardin des Plantes »... y ont vu le jour. À chacune de ces occasions, sont présentées des sculptures figuratives et animalières rigoureusement sélectionnées pour leurs qualités esthétiques et techniques. C'est cette même recherche d'excellence que je souhaite partager avec vous en ce début d'année en exposant deux siècles de création sculpturale. Le XIX<sup>e</sup> siècle est majoritairement représenté par les bronzes d'Antoine Louis Barye (1795-1875) avec pour chef-d'œuvre l'imposant groupe d'une rareté absolue, *Angélique et Roger, montés sur l'Hippogriffe* (première version, bouche ouverte). Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) quant à lui, nous démontre toute sa fougue avec la représentation jaillissante du *Génie de la danse n°1*, bronze tiré du groupe de l'Opéra de Paris. Autre œuvre emblématique de la fin du XIX<sup>e</sup>, *Le baiser* d'Auguste Rodin (1840-1917) dont nous possédons la *réduction « n°2 »* fondue du vivant de l'artiste par Barbedienne. Le sculpteur a choisi de représenter les deux amants au moment où ils prennent conscience de leurs sentiments dans une étreinte tendre et charnelle. Dans un tout autre registre, puisqu'il s'agit maintenant d'évoquer le XX<sup>e</sup> siècle, place d'honneur à la Belgique, avec le grand sculpteur animalier surnommé « le Bugatti belge », Albéric Collin (1886-1962) ; il nous livre ici un charmant groupe de deux singes nommé *Saltimbanques* en référence à leurs activités de divertissement. Demeurons dans le registre exotique, avec cette imposante sculpture de Joachim Costa (1888-1971), face à face frontal entre un python dressé et un tigre à l'arrêt. Une sculpture animalière d'une grande force décorative, digne des grandes réalisations de l'Art Déco. Nichée au fond du stand, vous pourrez remarquer *La femme de Marrakech* de Céline Lepage (1882-1928), son œuvre majeure, une forme fuselée, épurée, d'une grande densité, enveloppant le visage recueilli et le corps retenu d'une jeune marocaine. Pour finir, laissons-nous charmer par cette sculpture de Joseph Bernard (1866-1931) *Les chants immortels* ; c'est dans cette œuvre que s'exprime avec le plus d'évidence la pensée du sculpteur et la sensibilité avec lesquelles il est parvenu à exprimer toute la puissance de l'émotion musicale. La sculpture est certes un art majeur, à moi de vous le démontrer aujourd'hui avec toute la passion qui m'anime !

Nicolas Bourriaud

Le génie d'Antoine-Louis Barye (1795-1875) a laissé une empreinte indélébile dans l'histoire de la sculpture française. Fils d'orfèvre, formé par les meilleurs orfèvres parisiens (Biennais, Fauconnier), initié au modelage par le sculpteur Bosio et au dessin par le peintre Gros, il suit aussi les cours à l'École des Beaux-arts de Paris. De sa formation initiale il garde le goût pour les détails et la précision. A cette époque, déjà, il fréquente assidûment la Ménagerie du Muséum du Jardin des Plantes pour y dessiner l'animal « ad-vivum ». Avec une rigueur scientifique incontestable, il étudie de manière concrète les fourrures, les mouvements, les musculatures et va jusqu'à assister aux dissections des bêtes mortes.

C'est avec son *Tigre dévorant un gavial* exposé au Salon de 1831 qu'il se fait remarquer. Le Salon de 1833 marque sa consécration avec le célèbre *Lion au serpent*, pièce monumentale que le roi lui commande en bronze. Il jouit désormais de la protection de la famille royale, illustrée notamment par la commande d'un important surtout de table par Ferdinand Philippe d'Orléans (1834-1839), dont certaines pièces sont présentées au Salon de 1837 qui pourtant les refuse. A la suite de ce refus Barye ne présente plus aucune pièce au Salon jusqu'en 1850. Pendant cette période toutefois les commandes affluent de la part de collectionneurs prestigieux pour lesquels Antoine-Louis Barye conçoit ses plus beaux modèles de bronzes d'ornement qui révèlent un véritable talent de décorateur, puissant et inventif. Parallèlement, toujours extrêmement soucieux de la qualité de ses bronzes, il ouvre à la même époque sa propre fonderie s'occupant à la fois de la fabrication et de la commercialisation de ses œuvres jusqu'à son association avec l'industriel Emile Martin en 1845. Celle-ci dure jusqu'en 1857, date à laquelle Barye reprend, et ce jusqu'à sa mort, le contrôle de sa production avec son atelier qui comprend sculpteurs, ciseleurs et patineurs. A nouveau officiellement reconnu il reçoit à l'exposition universelle de 1855 la Grande Médaille d'Honneur, à celle de 1867 la Grande Médaille d'Or et est élu à l'Institut en 1868 à l'unanimité des suffrages. L'année 1874 est celle de la publication du dernier catalogue des bronzes de Barye au 4, quai des Célestins.

### *Lion au serpent n°1*

Bronze à patine brun rouge nuancé, signé « BARYE ».

Fonte atelier Barye

H. 25,8 x L. 35,8 x P. 18 cm

Circa 1857-1875

Bibliographie : Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye – catalogue raisonné des sculptures*, Edition Gallimard, Vêrone, 2000, p. 175 et 176, modèle référencé A52, reproduit n° 135.

En raison du succès qu'il a rencontré lors de sa présentation au Salon de 1833 (modèle en plâtre), le *Lion au Serpent* a assis la réputation d'Antoine-Louis Barye comme artiste avant-gardiste et chef de file de la sculpture romantique. On y a vu également le triomphe symbolique de la Monarchie de Juillet de par l'association entre le lion du groupe sculpté et celui du signe du zodiaque sous lequel est né ce régime politique. Le groupe sculpté a fait grande impression tant par le sujet traité, inhabituel en sculpture à la différence d'autres disciplines, que par son format ainsi que par la virtuosité technique et le réalisme de son traitement qui en font une sculpture d'une rare violence. Fort de son succès le groupe sculpté a été décliné en plusieurs versions et en plusieurs grandeurs qui ont été produites de 1832 à 1857, soit sur une assez longue période.

En dehors de la version monumentale en bronze qui a été tirée du plâtre exposé au Salon de 1833, elle-même exposée au Salon de 1836 (aujourd'hui conservée au Louvre), il existe quatre versions et cinq grandeurs du *Lion au Serpent* qui révèlent la manière dont Barye a élaboré son modèle. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le *Lion au serpent n°1* n'est pas la 1<sup>ère</sup> version mais la troisième. Cette dernière propose elle-même deux variantes concernant la terrasse. Une terrasse naturaliste tout en rocaille pour la première variante, éditée vers 1838, tandis que la terrasse de la seconde, éditée vers 1845 (la nôtre) est agrémentée d'un profil. Cette manière de reprendre sans cesse ses modèles est caractéristique de la façon de travailler d'Antoine-Louis Barye. Parmi toutes les versions proposées, celle du *Lion au serpent n°1* est sans doute la plus aboutie dans le rendu naturaliste du pelage du lion et de la peau du serpent. Le traitement nerveux du poil et de la peau ainsi que le modelé vigoureux des deux antagonistes, alliant puissance et finesse, rendent la sculpture vivante en restituant toute la bestialité de la scène. La fonte de notre sculpture est de surcroît d'une qualité remarquable. Très fraîche, très légère, elle est caractéristique des années 1860 où Barye maîtrisait parfaitement cette technique. Avec sa patine brun nuancé de rouge dite florentine, patine romantique par excellence, qui rappelle celles du XVII<sup>e</sup> siècle, notre exemplaire est tout à fait représentatif d'un modèle emblématique de la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle.



*Aigle ailes étendues bec ouvert (terrasse naturaliste)*

Bronze à patine brun, vert et rouge nuancé, signé « BARYE ».

Fonte atelier Barye

H. 25 x L. 34,5 x P. 24,5 cm

Circa 1857-1875

Bibliographie Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye – catalogue raisonné des sculptures*, Edition Gallimard, Vérone, 2000, p. 332, modèle référencé A188, reproduit n° 330.

Sujet particulièrement apprécié du sculpteur, l'aigle offre une anatomie permettant de développer des attitudes différentes en particulier dans le déploiement des ailes. Le rapace est ici présenté dans une attitude agressive, bec ouvert, cou tendu et griffes acérées rappelant son instinct de chasseur. Il reprend la première version de *l'Aigle tenant un héron*. Attribut de Jupiter, emblème de la Rome impériale et associé depuis la plus haute antiquité aux victoires militaires, l'animal confère puissance et respect. C'est un modèle qui présente plusieurs variantes jouant sur le bec (ouvert ou fermé) et la terrasse (avec ou sans profil). Ces modèles d'aigle aux ailes étendues, étaient sans aucun doute des études pour une commande publique que Barye reçut en 1835 (annulée par la suite) pour créer un aigle en bronze de 21 mètres servant à orner le haut de l'Arc de Triomphe. Ce modèle est rare en fonte de l'atelier Barye.



## *Angélique et Roger montés sur l'hippogriffe (1<sup>re</sup> version, bouche ouverte) (vers 1840)*

Bronze à patine brune signé et estampillé « BARYE ». Numéroté « 3 ».

Fonte atelier Barye

H. 51 cm x L. 67 cm x P. 30 cm

Circa 1845

Provenance : Ancienne collection de la famille Diéterle, Paris.

Bibliographie : Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Tours, 1996, p. 58 exemplaire reproduit p. 62 ; Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye – catalogue raisonné des sculptures*, Edition Gallimard, Vérone, 2000, p. 92, modèle référencé F22, exemplaire reproduit p. 93 n° 41 ; William Johnston et Simon Kelly, *Untamed : The art of Antoine-Louis Barye*, 2006, Prestel, Singapore, 2006, modèle cité p. 130.

Références bibliographiques : Gustave Planche, *Portraits d'artistes. Peintres et sculpteurs*, « M. Barye », Paris, 1853, t.2, p. 167 à 169 ; Roger Ballu, *L'œuvre de Barye*, Paris, 1890, p. 79 et 80 ; Charles Saunier, *Barye*, Paris, 1925, modèle cité p. 29 et 30 ; G.F. Bengé, *Antoine-Louis Barye. Sculptor of romantic realism*

Ce chef d'œuvre d'Antoine-Louis Barye, à la provenance prestigieuse et dont il n'existe que trois exemplaires, est véritablement une pièce exceptionnelle.

Elle constituait la pièce maîtresse d'une garniture de cheminée et était assortie à l'origine de candélabres. D'après les biographes de Barye le modèle aurait été commandé vers 1840 par le duc de Montpensier afin de rivaliser avec le magnifique surtout de table que Barye avait réalisé pour son frère le duc d'Orléans (en partie conservé à Baltimore, Walters Art Museum).

En dehors des dimensions, toute liberté de conception aurait été laissée à Barye qui a choisi d'illustrer un vers d'un récit de chevalerie très en vogue à l'époque, tiré du Roland Furieux de l'Arioste (chant X), écrit au début du XVI<sup>e</sup> siècle et traduit en français depuis peu. L'histoire se passe à l'époque de Charlemagne et raconte les aventures d'une belle princesse indienne amenée en France par le chevalier Roland et qui finit par échapper à ses prétendants avant d'être malheureusement capturée pour être offerte en pâture à l'orque, un monstre marin. C'est alors que le chevalier Roger monté sur son animal fantastique, l'hippogriffe, la délivre du rocher où elle est enchaînée avant qu'elle ne s'échappe à nouveau pour finalement rencontrer l'amour en la personne de Médor, un prince sarrasin blessé.

Ce thème éminemment romantique (l'exaltation de l'amour héroïque, l'animal fantastique, l'épopée chevaleresque, le contexte historique...), a été traité à maintes reprises durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Delacroix, Doré, Ingres...). Mais à la différence de ces derniers qui représentent Roger plongeant sa lance dans la gueule du monstre pour délivrer Angélique attachée à un rocher, Barye choisit d'illustrer le moment où Angélique est hors de danger montée sur l'hippogriffe prenant son envol au-dessus des flots et fermement tenue par Roger. Pareil élan romantique reste unique dans l'œuvre de Barye.







Le modèle a été édité dans deux versions sans doute contemporaines. Les différences entre les deux résident principalement dans la position de la crinière et de la queue de l'hippogriffe et surtout dans sa bouche qui est ouverte dans la première version et fermée dans la seconde. Si le modèle dans les deux versions est rare en fonte d'époque, il l'est tout particulièrement pour la 1<sup>ère</sup> version (bouche ouverte), la nôtre, puisqu'il n'en existe que trois exemplaires, tous numérotés et estampillés « Barye ». Le n°1, identifié à la Galerie Cohen à New York, présente une base légèrement différente puisqu'elle intègre un cylindre de pendule. Le n°2 a appartenu à une collection britannique, Sladmore Gallery, tandis que le n°3, le nôtre, provient directement de la collection de la famille Diéterle, une dynastie d'artistes, de collectionneurs d'art et de marchands, avec laquelle Barye a très vite entretenu des relations amicales. C'est en effet au Jardin des plantes que se forme le lien entre Barye et la famille Diéterle, puisque c'est là que Barye rencontre Charles Diéterle, élève de Corot à qui Barye donne des conseils pour peindre des animaux. Peu à peu la famille constitue une collection d'œuvres de Barye, dont faisait partie notre sculpture jusqu'à aujourd'hui. Quant à l'exemplaire numéroté 4, actuellement conservé au Metropolitan Museum of art de New York (10.133.1), il relève déjà de la deuxième version puisqu'il présente une bouche fermée. Il permet ce faisant d'attester qu'il n'y a pas eu plus de trois exemplaires de la première version, ce qui fait de notre sculpture une pièce tout à fait exceptionnelle.

En plus de sa rareté, cette pièce est aussi remarquable par l'originalité de sa composition et la perfection de sa facture. Dès sa création, le catalogue Barye de 1844 la présente comme « une splendide et vraiment artistique garniture de cheminée » et le modèle est décrit par certains contemporains comme « une des inventions les plus ingénieuses de l'art moderne » (voir Gustave Planche, *op. cit. supra*, p. 167). L'invention formelle fait preuve d'une grande érudition traduite par le regard d'un passionné de la nature.

La composition induit une sensation dynamique d'envol et de course effrénée grâce à l'hippogriffe présenté pattes tendues à l'avant comme à l'arrière, ailes à demi déployées, tête tendue en avant. Elle est encore plus impressionnante dans la première version avec sa bouche ouverte, sa crinière dressée et sa queue en panache. A ce sens du mouvement est associée la force avec laquelle Roger retient Angélique, dont la position instable accentue l'ardeur de l'instant. La puissance qui se dégage de l'ensemble est adoucie par la ligne gracieuse et souple du corps d'Angélique à laquelle fait écho l'ondulation de la queue de la créature marine située sous l'hippogriffe et qui sert de base au groupe. Il en résulte une pièce à la fois dynamique, aérienne puissante et élégante.

Il soigne particulièrement les détails comme l'armure de Roger (décor du casque surmonté d'une chimère, cuirasse rivetée, éperons...) ou la description de l'hippogriffe. Cet animal fantastique est conçu de manière totalement réaliste à partir de divers animaux très finement et justement observés. Il présente un corps de cheval dont les pattes avant se terminent par des griffes de rapace, un bec d'aigle, des ailes de perroquet fidèlement rendues et attachées au corps de l'animal avec la plus grande vraisemblance. Sur la terrasse animée d'un poulpe parmi quelques vaguelettes se dresse le monstre marin à queue de serpent et tête de dauphin qui semble inspiré des recueils d'antiquités du Comte de Caylus (voir Bengé, *op. cit. supra*, fig. n° 235) ou de certains éléments décoratifs de la renaissance italienne.

L'imaginaire est si admirablement combiné à une rigueur scientifique qu'il en devient réel...

Tout dans cette sculpture conclut à son excellence. Barye en avait d'ailleurs pleinement conscience puisque dès le départ il en demande un prix largement supérieur aux autres pièces de son catalogue.



Né 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 à la Petite École royale gratuite de dessin, avant d'entrer dans l'atelier de François Rude (1784-1855) et d'accéder ainsi à l'école des Beaux-Arts. Mettant plus de sept ans à être reçu au grand prix de sculpture, il l'obtient en 1854 et 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 des cours au fils unique de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie ; le sculpteur le représente sans attribut impérial ni costume officiel sous les traits d'un petit garçon souriant avec son chien, Néro (Musée d'Orsay). 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 va le décorer de 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 inspirés 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. La guerre de 1870 et la chute du Second Empire, puis la mort du sculpteur en 1875 sauvent la *Danse* de la dépose.

### *L'Amour désarmé (1869-1870) (esquisse)*

Bronze à patine noire, signé « JB CARPEAUX ».  
 Fonte d'Hébrard, porte le cachet du fondeur « CIRE/PERDUE/A.A HEBRARD ».  
 Numéroté 8, limité à 15 exemplaires numérotés, seulement huit répertoriés.  
 H. 81,5 x L. 35,5 x P. 20 cm  
 Fondu en janvier 1930

Bibliographie : Michel Poletti et Alain Richarme, Catalogue raisonné de l'œuvre édité « *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur* », 2003, modèle reproduit sous le n° ES 2, page 153.

Cette allégorie de *L'Amour désarmé*, ou *Psyché désarmant l'amour*, est réalisée d'après Melle Eugénie Fiocre, danseuse célèbre sous le Second Empire, dont le nom est associé à de nombreux ballets, représentés à l'Opéra de 1863 à 1874 : *Néméa*, *Faust*, *Coppélia*, *L'Esclave*, etc.

Elle est aussi amie de Carpeaux dont il a modelé un buste en 1869 ; exposé en marbre au Salon, celui-ci connut un grand succès et séduisit les frères Goncourt. C'est elle qui demande au sculpteur de la représenter en pied comme danseuse étoile dans le ballet de *Psyché* où elle a remporté un triomphe. Cette « esquisse » est éditée du vivant de l'artiste, seulement en terre cuite.



### *Génie de la danse n°1 (1869)*

Bronze à patine brun nuancé, signé « JB. Carpeaux ».  
Porte l'estampille « Propriété Carpeaux » et le cachet à l'aigle impériale  
H. 104 x L. 47 x P. 44 cm  
Circa 1870-1875

Bibliographie : Michel Poletti et Alain Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, 2003, p. 56-57, modèle reproduit sous le n° SA4.

Notre sculpture du *Génie de la danse* est le sujet le plus emblématique du groupe de *La Danse* à l'Opéra Garnier (marbre original conservé au Musée d'Orsay). Il exprime à lui seul l'explosion de joie et de vitalité qui est donnée par la farandole des *Bacchantes* et de *L'Amour à la folie* disposé à ses pieds. Ce sens du mouvement jaillissant n'est pas sans évoquer l'influence de Rubens sur Carpeaux. Le corps masculin, bras ouvert au-dessus d'une petite tête aux cheveux en mèches flammées constitue une silhouette ouverte vers le ciel en forme de lettre Y. Accompagné d'un drapé virevoltant, orchestrant la musique à l'aide d'un tambourin, il domine le groupe par son envol. Pour cette figure, le sculpteur prend pour modèle le corps d'un jeune et svelte menuisier, Sébastien Visat. Son caractère androgyne est renforcé par la finesse de son visage, que le public reconnaît sous les traits de ceux de la princesse polonaise Hélène de Racowitza, femme d'un prince roumain, connue pour sa grande beauté. Diffusé en réduction au buste drapé ou non, en terre cuite, en bronze, en cire, en statuette de taille variée, le *Génie de la danse* est devenu l'une des expressions les plus étonnantes de la figure masculine nue en mouvement de l'art occidental. Il est principalement produit en bronze avec les cachets de la propriété Carpeaux, en trois formats. Notre exemplaire n°1, fondu du vivant de l'artiste, possède quant à lui une superbe patine qui permet d'apprécier pleinement le caractère universel de cette allégorie dont le succès fut porté par les expositions universelles comme celle de 1878.



Tout jeune, Auguste Rodin impose sa vocation artistique à son père et entre à 14 ans à l'École impériale spéciale de dessin et de Mathématiques, dite « Petite école ». Rodin est d'abord artisan avant de devenir artiste ; refusé trois fois de suite au concours de l'École des Beaux-Arts de Paris, il devient maçon statuaire et fait de la mise au point, dégrossit les marbres, les pierres, réalise des ornements des bijoux chez un orfèvre. En 1864, il rencontre Rose Beuret qui partage sa vie jusqu'à sa mort, et dont il a un fils, Auguste. Après la guerre de 1870, il part en Belgique travailler pour Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), et participe à la décoration de bâtiments à Bruxelles tels que le Palais des Académies. Sa découverte des tombeaux de Michel-Ange, dans la sacristie de San Lorenzo à Florence en 1876, marque définitivement son travail. *L'âge d'Airain* (1877) en témoigne, malgré la polémique suscitée lors de sa présentation à Bruxelles et au Salon à Paris : l'accusation de moulage sur le modèle vivant, démentie plus tard, attire l'attention sur l'exceptionnelle qualité du modèle. Les années 1880 marquent le début d'une production foisonnante où le sculpteur exalte à la fois la volupté, la sensualité, la force, la douleur, la passion. Ce sont : la *Porte de l'Enfer* (1880-1900), *Le Baiser* (vers 1882), les monuments dédiés aux *Bourgeois de Calais* (1889), à *Victor Hugo* (1889-1897, 1901), à *Balzac* (1898). Ces mêmes années voient aussi sa rencontre avec Camille Claudel (1864-1943), tour à tour son élève, son modèle, sa maîtresse et sa muse. Leur rupture définitive a lieu vers 1893. À partir de 1890, Rodin connaît un succès international. Il dirige désormais trois ateliers. Il multiplie les conquêtes féminines, puis sous la coupe et l'influence de la duchesse de Choiseul, il parcourt le monde avec ses expositions : Cologne, Dresde, Prague, Londres, etc. Il se lie d'amitié avec des peintres (Monet, Whistler, Legros), des danseuses (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Hanako), un danseur (Nijinsky), des écrivains (Rilke, Zola), des sculpteurs qui ont parfois été ses élèves (Boucher, Desbois, Bourdelle, Pompon). À 60 ans (en 1900), Rodin organise une exposition rétrospective de son travail au pavillon de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle. Le sculpteur souhaite ainsi montrer son œuvre sous toutes ses formes. À 76 ans (en 1916), il tombe gravement malade. Il effectue alors trois donations de ses collections à l'État français dans le but de créer un musée Rodin.

Rodin a su ressusciter la sculpture qui était figée jusque-là dans la tradition académique en livrant une synthèse de ses fondamentaux : l'art grec, l'art roman, l'architecture des cathédrales, l'enseignement de la nature, Donatello et Michel-Ange – l'art du modelé, les jeux d'ombre et de lumière, la vérité crue des personnages loin de toute idéalisation, l'exaltation des corps et de la chair, le tourment métaphysique. Considéré comme l'un des pères de la sculpture moderne, il a réalisé environ 7000 sculptures, 10 000 dessins et 10 000 photographies.

### *Baiser, réduction « n°2 » (1886)*

Bronze à patine brun nuancé, signé « Rodin ».

Fonte Barbedienne du vivant.

Porte la marque du fondeur « F. BARBEDIENNE fondeur »,  
la lettre « F » frappée au tas et le nombre « 17 » gravé près du montage.

H. 25,7 x L. 15,7 x P. 15,9 cm

Fondu entre 93 et 103 exemplaires (selon les informations du comité Rodin).

Circa 1915

Provenance : Établissements Leblanc barbedienne, Paris ; collection particulière, France (acquis dans les années 1960-1970) ; par descendance.

Bibliographie : A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, Paris, 2007, tome 1, pages 159 à 163, modèle reproduit page 161.



Un avis d'insertion au *Catalogue critique de l'œuvre sculpté d'Auguste Rodin*, actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau, sous la direction de Jérôme Le Blay, rédigé en date du 10 décembre 2022, sous le n° 2022-67368 sera remis à l'acquéreur.

L'amour interdit entre Paolo et Francesca (Ve chant de l'*Enfer* de Dante), et la damnation éternelle qui en est la conséquence, apparaît comme l'un des thèmes de prédilection du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Ingres et Delacroix, à Ary Scheffer et Cabanel. Rodin quant à lui, choisit de représenter les deux amants au moment où ils prennent conscience de leurs sentiments dans une étreinte tendre et charnelle. En 1885, Octave Mirbeau dans *Des artistes* décrit ainsi la sculpture dans sa version presque achevée, réalisée en terre cuite et commencée en 1882 : « Le corps jeune et charmant où l'artiste a réuni, comme à plaisir, toutes les beautés délicates et sensuelles de la femme, les bras noués au cou de l'amant, dans un mouvement à la fois passionné et chaste, elle s'abandonne aux étreintes et au baiser de Paolo, dont la chair frissonne de plaisir et dont la force de jeune athlète apparaît dans une musculature élégante et puissante, type de la beauté de l'homme, comme Françoise de Rimini est le type de la grâce de la femme ». En 1886-1887, Rodin décide dans un premier temps de situer la sculpture au centre du vantail gauche de *La Porte de l'Enfer*, puis la retire finalement, car le groupe trop harmonieux évoque un état de pur bonheur qui s'harmonise mal avec la composition de l'ensemble. Exposé à Paris puis à Bruxelles dès l'année suivante (1887), il prend alors le titre de *Baiser*. Son succès lui vaut d'être commandé en marbre, au double, par la direction des Beaux-Arts, le 31 janvier 1888. Mais Rodin met près de dix ans à le livrer et ne songe à l'exposer qu'en 1898 au Salon de la Société nationale des beaux-arts, en pendant de l'audacieux *Balzac*. En 1900 toutefois, le marbre, qui entre temps a été livré à la direction des Beaux-Arts, est présenté dans le cadre de l'Exposition universelle. De 1901 à 1918, il devient l'un des chefs-d'œuvre du Musée du Luxembourg avant d'être déposé au musée Rodin, lors de sa création en 1918.

Auguste Rodin a convenu le 6 juillet 1898 avec la fonderie Leblanc-Barbedienne d'un contrat d'édition de 10 ans renouvelable pour le *Baiser*, en 4 tailles et en une quantité non limitée. La taille de 25 centimètres fait partie des tailles initiales de ce sujet, éditées dès 1898. En 1901 puis en 1904, deux autres tailles - 40 et 61 cm - seront ajoutées à cette édition. Selon les recensements, on dénombre, environ 93 exemplaires de la 2<sup>ème</sup> réduction d'une hauteur de 25,7 cm produits entre 1898 et 1918. La sculpture en elle-même, le montage, la marque de fondeur et la signature ainsi que les inscriptions gravées à l'intérieur de la pièce sont habituels de techniques et pratiques des ateliers Barbedienne. Sa qualité de fonte au sable et ses nuances de patine permettent d'apprécier pleinement toute la beauté et la puissance de cette œuvre majeure de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



## *L'Éternel printemps, second état, 4<sup>e</sup> réduction dite aussi « n°2 » (1884)*

Bronze à patine brun nuancé, signé « Rodin ».

Fonte Barbedienne, porte la marque du fondeur et les lettres « VL » frappées deux fois.

Porte une plaque avec l'inscription « L'ÉTERNEL (LE) PRINTEMPS AUGUSTE RODIN 1840-1917 ».

Sur son socle en marbre vert de mer d'origine.

H. 24,8 x L. 31 x P. 19 cm. Avec socle 30,2 x 35 x 21,5 cm.

Circa 1905-1910.

Provenance : Établissements Leblanc-Barbedienne, Paris ; Collection privée, Uruguay (Acquis avant 1940).

Bibliographie : A. Le Normand-Romain, *Rodin et le Bronze Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, 2007, t. I (une autre épreuve reproduite p. 334).

Un avis d'insertion au catalogue Critique de l'œuvre Sculpté d'Auguste Rodin, actuellement en préparation à la galerie Brame & Lorenceau, sous la direction de Jérôme Le Blay, rédigé en date du 10 février 2022, sous le n° 2020-6228B sera remis à l'acquéreur.

Évoquant par son mouvement gracieux la sculpture du XVIII<sup>e</sup> siècle, *L'Éternel Printemps* emporte un grand succès et fut traduit plusieurs fois en bronze en de nombreux exemplaires en quatre dimensions différentes. 10 exemplaires en marbre furent également produits. La sculpture fut créée durant la période d'intense travail autour de *La Porte de l'Enfer*, mais ce sujet par trop gracieux ne fut pas retenu pour y figurer. Exposée au Salon de 1898, elle connut un important succès commercial. Tout comme *Le Baiser*, dont elle constitue une sorte de variante, son sujet évoque en effet le bonheur de deux jeunes amants, probablement inspiré par la relation passionnelle et tourmentée d'une dizaine d'années entre le maître et son élève amante Camille Claudel. Dans cette fusion amoureuse, l'homme ouvre son torse alors que la figure féminine (reprise de l'œuvre le *Torse d'Adèle* inspirée d'Adèle Abruzzesi, un des modèles favoris de Rodin) déploie éperdument sa cambrure. La beauté de ce chef-d'œuvre de la sculpture réside dans sa capacité à exprimer un amour érotique, les deux personnages se fondant littéralement l'un dans l'autre. Cette affirmation du sculpteur pourrait lui être tout à fait décernée : « Je juge que le corps est le seul véritable habit de l'âme, celui où transparait son rayonnement » (Rodin à Paul Gsell, 1907).

Auguste Rodin a convenu le 6 juillet 1898 avec la fonderie Leblanc-Barbedienne d'un contrat d'édition de 10 ans renouvelable pour le *Baiser* et *L'Éternel Printemps*, en plusieurs tailles pour chacun de ces deux sujets et en une quantité non limitée. Un plâtre obtenu par moulage d'un marbre fut initialement confié à la fonderie Leblanc-Barbedienne qui en fit réaliser des réductions par le principe de la machine de réduction mécanique d'Achille Collas dont Barbedienne détenait le brevet. L'édition de *L'Éternel Printemps, second état* comprenait initialement 3 tailles, respectivement de 64 cm, 40 cm et 25 cm auquel fut rajoutée une réduction d'une hauteur de 52 cm en 1900. Selon les recensements, on dénombre entre 63 et 69 exemplaires de la 4<sup>e</sup> réduction d'une hauteur de 25 cm produits entre 1898 et 1918. Notre épreuve, tant par son montage intérieur, ses détails que ses marques intérieures et extérieures, est tout à fait conforme aux fontes de l'édition Barbedienne qui s'est étendue de 1898 à 1918. Les lettres « LV » frappées deux fois à l'intérieur près du montage du pied correspondent à un atelier actif vers 1905-1910. Les épreuves produites par Barbedienne portent habituellement un numéro à l'encre inscrit à l'intérieur mais il est fréquent que ce numéro s'efface avec le temps. Cette vente a donné lieu à une commission de 20% versée à Rodin au titre de ses droits d'auteur dont les factures originales se trouvent dans les archives du musée Rodin.



Jules Desbois, ami et collaborateur de Rodin est, comme Camille Claudel, l'un des meilleurs sculpteurs de son temps. Sa collaboration avec Rodin joue un rôle essentiel dans son évolution artistique. Le maître lui apprend à se libérer des carcans de sa formation classique pour développer une esthétique plus personnelle. C'est ainsi qu'il acquiert une notoriété grandissante qui lui vaut de nombreuses commandes, y compris de l'État. Membre du Salon des Artistes Français, il y obtient en 1887 une médaille de 1re classe puis remporte une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris de 1889. Sa sculpture en plâtre *La Misère*, représentant une vieille femme décharnée vêtue de haillons, réalisée entre 1884 et 1894, fit sensation au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1894.

La critique y vit un chef-d'œuvre et consacra l'artiste comme une valeur sûre de la sculpture française.

### *L'élégante*

Bronze à patine noir nuancé, signé « J. Desbois ».

Fonte Hébrard, porte le cachet « A.A. Hébrard ».

H. 40,5 x L. 14,3 x P. 11 cm.

Circa 1910

Sujet original pour Jules Desbois qui s'éloigne de la nudité sensuelle des corps féminins qu'il aime traiter, notre sculpture représentant une *Elégante* est un modèle qui a vraisemblablement fait l'objet d'une commande pour une personnalité ou un proche de l'artiste.

Première épreuve et probablement unique, ce bronze de grande qualité a été fondu par Hébrard. Il a fait l'objet d'études préparatoires en plâtre pour le torse et le modèle en pied de la jeune femme.

*L'élégante* dont le déhanché est accentué par les plis de la jupe relevée, est vêtue dans un style 1900. La taille est délicatement soulignée par un corsage serré. Elle est coiffée par un chignon à la mode de l'époque.

Nous remercions Florian Stalder, conservateur du musée Desbois de Parçay les Pins, pour son aide précieuse dans l'identification de cette œuvre vraisemblablement unique.



Né d'une mère peintre et d'un père sculpteur, la vocation artistique de Hubert Yencesse s'est tout naturellement affirmée. Formé à l'école des Beaux-arts de Dijon où enseigne son père, c'est grâce à ce dernier qu'il rencontre François Pompon et devient son élève. Il expose pour la première fois au Salon d'automne de 1921, puis régulièrement, ainsi qu'au Petit Palais, au Salon des Tuileries, ou encore à l'étranger à l'occasion d'expositions de la sculpture française. Il se fait notamment remarquer par sa faculté à saisir la vie mouvante, sans déformation excessive, en conservant à la ligne toute sa pureté. Grand admirateur d'Aristide Maillol, il collabore avec ce maître jusqu'en 1936. Les commandes publiques affluent tout au long de sa carrière, durant laquelle il enseigne également de 1950 à 1970, aux Beaux-arts de Paris. Il y côtoie ainsi d'autres enseignants célèbres comme Raymond Corbin, Marcel Gimond ou Alfred Janniot.

En décembre 1972, une rétrospective au musée Rodin consacre l'ensemble de son œuvre et l'année d'après, il devient membre de l'Académie des Beaux-arts.

Hubert Yencesse reste comme l'une des dernières grandes figures de la sculpture figurative du XX<sup>e</sup> siècle, dont il est l'un des plus brillants représentants.

### *Diane au rocher*

Bronze à patine brune, signé « Hubert Yencesse » à la pointe.

Fonte Alexis Rudier fondeur Paris

H. 48,5 x L. 21 x P. 11 cm

Circa 1940

Références bibliographiques : Charles Kunstler, *La sculpture contemporaine 1900-1960 Sculpture française*, Bobigny, 1961, modèle reproduit page 33 ; Cécile Goldscheider « une dynastie d'artistes en Bourgogne au XX<sup>e</sup> siècle : les Yencesse », *Vivre en Bourgogne*, n<sup>o</sup> 13, 1979 (pp.14-15, modèle reproduit p. 14).

La sculpture féminine est l'unique objet de son inspiration, comme elle le fut pour Maillol. Comme nous l'indique C. Goldscheider (voir *opus cité-supra*) « Portraits, statues, médailles sortent de ses mains de modelleur et de tailleur de pierre comme autant d'hommages à sa divinité ». La *Vendangeuse* (pierre, 1925), le *Nu accroupi* (pierre 1932), la *Femme à la coquille* (bronze 1936), la *Nageuse* (bronze 1936), la *Poésie* (bronze 1938), la *Musique* (pierre 1944) ont été, entre autres sculptures, achetées par l'État. Ainsi la *Diane au rocher* figure-t-elle dans les collections du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (H. 80 cm, vers 1943), et dans celles du Musée des Beaux-Arts de Dijon (H. 188 cm, vers 1943). Le sculpteur rend ici hommage aux représentations de Diane issues de la sculpture antique et de la Renaissance maniériste, mais surtout à la célèbre *Diane chasseresse* de Houdon (1790) du Musée du Louvre, elle-même entièrement dénudée, tenant dans une main son carquois.



Au cours de sa formation, François Pompon fait une rencontre décisive, celle du sculpteur animalier Pierre-Louis Rouillard avec lequel il découvre, en dehors de l'étude anatomique, la Ménagerie du Jardin des Plantes. C'est là qu'il trouve tous les modèles de son répertoire d'animaux exotiques. Il se met à la fréquenter assidûment en prenant l'habitude de suivre les animaux quand ils marchent et de les modeler à l'extérieur sur le vif, grâce à un petit établi portatif qu'il se fabrique. Il les réalise d'abord avec précision, puis il élimine progressivement tous les détails pour ne conserver que les volumes caractéristiques de l'animal. Il recherche en effet la vérité de la forme en mouvement, au grand air, dans la lumière. Sa capacité à contenir le caractère essentiel des créatures sous une forme lisse et abrégée est remarquable. La simplification du modèle par l'abandon de tous les artifices et détails superflus affirme une nouvelle ère sculpturale. La modernité de son esthétique lui vaut pourtant une célébrité quelque peu tardive, mais qui aujourd'hui marque un tournant. « Considéré à la fin de sa vie comme le plus grand sculpteur animalier de son temps, Pompon est devenu la figure tutélaire du Jardin des Plantes. Il légua son œuvre au Museum » (Luc Vézin, *Les artistes au Jardin des Plantes*, Paris, 1990, page 132) et sera le fondateur du Groupe des douze visant à enseigner une méthode d'apprentissage sur le terrain *ad vivum*.

### *Ours blanc*

Biscuit de Sèvres mat, porte le cachet de Sèvres et les initiales du mouleur  
réparateur PF pour Pierre Fachard  
H. 22 x L. 40 x P. 10 cm  
Circa 1924-1934

Bibliographie : Catherine Chevillot, Liliane Colas, Anne Pingeot, *François Pompon 1855-1933*, Paris, 1994, modèle référencé p. 211 et illustré n° 122C.

C'est justement avec la présentation de l'*Ours blanc* au Salon d'Automne en 1922, dans une version en plâtre aux dimensions colossales, que François Pompon obtient son premier succès public, à l'âge de 67 ans. Le modèle a d'abord été élaboré en petit format et ce dès 1910, lors des premières visites de l'artiste au Jardin des Plantes. Il réussit à rendre admirablement l'imposante démarche qui fait onduler l'épaisse fourrure sous laquelle se devine une musculature puissante et souple. Le sens du mouvement est parfaitement traduit en dépit de la simplification de la forme. L'*Ours blanc* est ensuite édité en bronze à partir de 1918 puis de 1924 à 1934 en biscuit et faïence avec émail parfois craquelé, grâce à une collaboration avec la Manufacture Nationale de Sèvres. 632 exemplaires seront ainsi réalisés en céramique dont le nôtre en biscuit mat. Il porte la marque « PF » du mouleur réparateur Pierre Fachard qui a travaillé pour Sèvres de 1899 à 1934.



Cet Isérois, fils de tailleur de pierre, put grâce à une bourse fréquenter l'École des beaux-arts de Lyon (1881) puis celle de Paris à partir de 1885. Les sculptures de ses débuts, affichent des dimensions parfois spectaculaires, sous l'influence d'Auguste Rodin et d'Alexandre Falguière, dont il fut quelque temps le praticien. On pense au *Monument à Michel Servet* (1905) qui lui fut commandé par sa ville natale, réalisé en taille directe dans la pierre d'Euville, un calcaire très pur de la Meuse (Vienne, jardin de ville). Dans un style tout aussi monumental, mais plus tardif dans sa carrière, il faut citer *La Frise de la danse* (présentée à l'exposition de 1925), où s'épanouissent le rythme et la grâce décorative.

Quant à la grâce intérieure et spirituelle, elle s'exprime chez le sculpteur au travers de ses visages sculptés, tout en intériorité. En 1905 l'artiste ouvre une voie très personnelle avec *L'Effort vers la nature*, une tête féminine (musée d'Orsay) frappante par son caractère massif, anonyme, voire primitif. Comme nous l'indique René Jullian « on pourrait parler d'affleurement, d'émergence, d'effusion ou encore de *visages intérieurs* » (René Jullian, *opus cité- infra*, p. 155). Attiré par « la vie de l'âme » Joseph Bernard est parvenu à retranscrire en sculpture une évidente émotion mystique hésitant entre religiosité et paganisme. Il existe alors deux séries de têtes, des *têtes musicales*, et des *têtes inspirées*. Il pratique également volontiers le nu féminin qui jalonne son œuvre de 1904 à 1927. Ce sont parfois des figures isolées ; d'autres fois deux figures s'associant dans un même mouvement, mais toutes mues par le sens du rythme et de la danse. *La Jeune fille à la cruche*, œuvre emblématique du sculpteur, présentée à l'Armory Show à New York en 1913, combine à la fois un sens du mouvement et un sentiment de parfait équilibre.

Joseph Bernard avait des relations très proches avec ses fondeurs ; en tête Adrien- Aurélien Hebrard, dans la galerie duquel il exposera, en 1907, ses figures de petites dimensions ; mais d'autres suivront, comme Eugène Rudier et surtout Claude Valsuani, éditeur de notre bronze.

Une rétrospective lui fut consacrée au Salon d'Automne en 1911 et plus récemment une grande exposition au musée de La Piscine de Roubaix (26 juin au 5 septembre 2021), conçue en coproduction avec le musée Paul-Dini à Villefranche-sur-Saône.

### *Les chants immortels*

Bronze à patine brun noir, signé « J. Bernard ».

Fonte Claude Valsuani, porte le cachet du fondeur « C. Valsuani cire perdue », numéroté « N°5 »

H. 46,5 x L. 25 cm x P. 6,7 cm (socle inclus)

Circa 1910

Bibliographie : René Jullian, *Joseph Bernard*, Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-les-Chevreuse, 1989, N°117, reproduit en noir et blanc p. 290 (modèle en plâtre des trois têtes).

Exposition : notre sculpture a été exposée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, dans le cadre de l'exposition « L'Odyssée moderne de Louis Bouquet », du 19 mai au 29 août 2021.

Les têtes de la série musicale trouvent leur origine dans un projet monumental demeuré à l'état d'ébauche : *Le Monument à Beethoven* (1904). De ce travail découle un groupement de trois têtes de jeunes filles en plâtre que l'artiste intitule *De l'aurore à l'apothéose* : une des trois écoute et les deux autres chantent. Le titre *Chants immortels* a été donné par la suite à notre tête pour la différencier . C'est dans cette œuvre que s'exprime avec le plus d'évidence la pensée du sculpteur et sa sensibilité avec lesquelles il est parvenu à exprimer toute la puissance de l'émotion musicale.



Issu d'un milieu familial artistique, Roger Godchaux montre dès son plus jeune âge son aptitude pour le dessin avec un goût prononcé pour les animaux. En 1896, il entre à l'Académie Julian. Dès 1905, il expose pour la première fois au Salon des artistes français et y participe régulièrement (médaillé de bronze en 1922 et médaillé d'or en 1952). Il puise son inspiration chez lui, avec ses chats ou à la ferme : vaches et chevaux lui servent de modèles. En dehors des animaux domestiques, c'est dans les cirques et surtout au Jardin des plantes qu'il a pu, comme beaucoup d'artistes animaliers de son époque, observer la faune sauvage qui le fascinait. Il fréquente également le Muséum d'histoire naturelle et le Jardin d'Acclimatation. Grand collectionneur d'Antoine Louis Barye, il voue au sculpteur romantique une grande admiration. Comme ce dernier, ce sont les fauves qui sont ses sujets de prédilection. Mais contrairement à Barye, Godchaux privilégie les attitudes paisibles, évitant toutes scènes de combats : les animaux semblent vaquer à leurs occupations habituelles, assis, au repos, guettant ou humant en bien encore s'abreuvant à la rivière.

Le sculpteur entretient des relations amicales avec les autres artistes animaliers de sa génération, mais reste à l'écart du style lisse créé par Pompon et autres participants du Groupe des Douze. Il leur préfère un style plus naturaliste, réalisé à partir de boulettes, d'empreintes de doigts et de stries obliques caractéristiques de son travail, comparable sous certains aspects à celui de Paul Jouve.

### *Lionne aux aguets*

Bronze à patine brun nuancé, signé « Roger Godchaux ».

Fonte Susse, porte la pastille du fondeur, les inscriptions « Susse Fres Edts Paris » et « cire perdue ».

H. 21 x L. 19 x P. 16 cm

Circa 1930

Bibliographie : Jean-Charles Hachet, *Dictionnaire illustré des sculpteurs animaliers & fondeurs de l'Antiquité à nos jours*, Bilbao 2005, modèle reproduit page 729 ; Jean-François Dunand, Xavier Eeckhout, *Roger Godchaux Œuvre complet*, Dijon, 2021, p. 90, modèle reproduit sous le n° F26.

Modèle emblématique du bestiaire de Roger Godchaux, la lionne assise sur ses pattes arrière, la tête penchée, semble interpellé le spectateur. Le sculpteur sait mieux que quiconque choisir le moment où l'animal est le plus expressif et identifiable. Cette sculpture de l'instant est une des principales caractéristiques de son œuvre. Fort de son succès, le modèle a été édité en terres cuites par Susse, certaines vernissées.



Originaire des Landes, Charles Despiau s'installe à Paris dès 1891 grâce à l'obtention d'une bourse et entre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs puis à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier du sculpteur Louis-Ernest Barrias. Il commence par exposer à la Société des Artistes Français, puis à partir de 1901 à la Société nationale des Beaux-Arts. Il s'intéresse plus particulièrement aux portraits qui sont remarqués pour leur puissance plastique. Apprécié par Auguste Rodin, il devient l'un de ses praticiens les plus estimés. Il s'engage bien vite dans la voie d'un renouveau classique qui cherche une construction plus architecturale et moins mouvementée avec des sujets simples vus sous une lumière apaisante. Il partage ses convictions avec Lucien Schnegg dont il intègre la « bande » tout en continuant à travailler pour Rodin qui admet cette nouvelle sensibilité. Grâce au soutien du maître, Despiau connaît une certaine notoriété qui ne résiste cependant pas à la mort de Rodin en 1917. C'est seulement à partir du milieu des années 20 que la carrière du sculpteur prend un nouveau départ, en particulier aux Etats-Unis, dans les pays d'Europe de l'Est et du Nord, ainsi qu'au Japon. Ainsi, au tout début des années 30 il devient le chef de file incontesté d'un art classique, vivant et indépendant. Charles Despiau voit la consécration de son œuvre, largement représentée, à l'Exposition internationale de 1937. Il meurt peu après la fin de la seconde Guerre mondiale en 1946 et sombre dans l'oubli jusqu'à sa toute récente réhabilitation.

### *L'adolescente (figure avec tête et sans bras) (1928)*

Bronze à patine noire, signé « C. Despiau », numéroté 6/6.

Fonte à la cire perdue de Claude VALSUANI. Porte le cachet du fondeur « C. VALSUANI CIRE PERDUE ».

H. 63 x L. 17 x P. 13,5 cm

Circa 1940

Bibliographie : Elisabeth Lebon, *Charles Despiau classique & moderne*, Biarritz, 2016, modèle reproduit pages 128, 130, 132.

La proposition artistique de la « Bande à Schnegg » dont fait partie Charles Despiau revendique la possibilité d'un art moderne, assumant l'héritage classique en donnant la part belle à la clarté, l'eurythmie, l'apaisement, le dépouillement. Ce courant de la sculpture indépendante, axée sur la figure humaine, perdure tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Despiau va assumer cette recherche tout au long de sa carrière conférant à ses bustes et au nu une beauté délicate et chaste. Pendant les années 1920 et 1930, le sculpteur ne cesse de travailler ; il connaît la reconnaissance de grands marchands et l'accès à leur clientèle. C'est à cette période que l'américain Crowninshield se prend d'une véritable passion pour Despiau dont il entend devenir le mécène attitré. S'annonce alors une liberté financière qui permet au sculpteur de se consacrer quasi uniquement à un grand défi personnel, le nu féminin. Ses recherches d'un idéal se précisent ; reprenant la figure de la gracieuse *Suzanne* 1922 (première étude, terre cuite, datée 1920, conservée au Art Institute of Chicago), il la transforme peu à peu en une *Adolescente* anonyme et androgyne qui respire les années folles et qui tire vers une vision nouvelle de la femme moderne. La coupe de cheveux est raccourcie, les bras tronqués... le modèle vient de trouver sa propre vie. Despiau se perd jusque dans les modèles, faisant poser des jeunes filles différentes pour chaque partie de ce corps morcelé. L'*Adolescente* perd d'abord la tête, puis les bras, puis la tête et les bras, pour finalement se retrouver réduite à un torse. Le succès est au rendez-vous : Saidie A. May (dont Despiau fera le buste en 1934) se précipite sur l'achat d'une *Adolescente* en bronze. Crowninshield en prend deux, la Kunsthau de Zürich achète une épreuve de la grande version sans bras ni tête, les musées royaux de Belgique s'offrent un grand torse... Traitée en plâtre et en bronze, la sculpture signe le renouvellement du genre du nu féminin. Le célèbre « noir » riche et profond dont Valsuani s'est fait une spécialité convient particulièrement à cette silhouette à la fois charnelle et paradoxale. Les fontes 1 à 4/6 appartiennent à des collections publiques : la 1/6 est conservée au Baltimore Museum of Art (Inv. BMA.1951.374), la 2/6 dans la collection Marjon (Australie), la 3/6 au Museum of Modern Art de New York (acquis en 1943 ; Inv. 615.1943), la 4/6 à l'Art Institute of Chicago (Inv.1950.93). Les fontes 5 et 6 / 6 appartiennent quant à elles à des collections privées.



Amputé d'un bras dès les premiers mois de la guerre de 1914, Maurice Prost abandonne son métier de ciseleur en joaillerie pour se consacrer à sa passion : la sculpture animalière. Il devient même sculpteur en taille directe. D'abord avec l'aide de sa femme, qui frappe pour lui le ciseau qu'il tient et oriente sur la pierre, puis grâce à l'utilisation d'un marteau pneumatique qu'il appuie contre son épaule gauche et dirige de sa main droite. Il devient ainsi totalement indépendant. Dès 1918, il se rend quotidiennement au Jardin des Plantes pour dessiner et modeler les animaux. Il y rencontre les autres animaliers avec lesquels il se lie d'amitié et forme un groupe au sein duquel règne une saine émulation. Dès 1921, il expose au Salon des Artistes Français mais également au Salon d'Automne, au Salon des Artistes Indépendants... En 1930, il participe à l'exposition des Artistes Animaliers, galerie Edgar Brandt, boulevard Malesherbes, et en 1931 présente son impressionnante *Panthère noire* grandeur nature en bronze à l'Exposition Coloniale. Vers la fin de sa vie il se consacrera davantage à la sculpture monumentale.

### *Canard à sa toilette*

Bronze à patine brune sur socle en marbre noir, signé « M.Prost ».  
 Fonte au sable, éditée par l'artiste, numérotée 11, porte le cachet aux cobras.  
 H. 20,5 x L. 8 x P. 8 cm (avec le socle)  
 Circa 1935

Cœuvres en rapport : Maurice Prost, *Canard*, bronze, cire perdue, H 18 X L 9 X P 6 cm, Brunoy, Musée Robert Dubois-Corneau à Brunoy, dépôt du Musée de Montbéliard (Inventaire N° D. 94.3.S) ; Maurice Prost, *Canard*, céramique, Brunoy, Musée Robert Dubois-Corneau à Brunoy (Inventaire N° 2010.74.S).

Références bibliographiques: Y.G., « Comment un sculpteur mutilé a mis la science au service de l'art », *L'œuvre*, 4 avril 1932, p.4 ; J. J. Chaplin, « Maurice Prost sculpteur et mutilé de guerre », *Journal des mutilés et combattants*, 20 juin 1936, p. 3 ; *Maurice Prost 1894–1967 sculpteur animalier*, Edition Concorde Art International, Paris, 1999, p. 23 modèle similaire reproduit; Musée municipal Robert Dubois-Corneau, *Maurice Prost sculpteur et peintre animalier (1894–1967)*, Catalogue d'exposition (Brunoy, Musée municipal Robert Dubois-Corneau, 10 avril–30 septembre 2007), Edition MMRDC, 2007, p. 38 modèle similaire en bronze sans terrasse reproduit n° 114.

Maurice Prost nous livre ici une version vivante et anatomiste d'un canard faisant sa toilette. L'oiseau est saisi sur le vif, dans un geste familier qui accentue la rondeur des volumes et traduit la capacité de l'artiste à rendre une posture pourtant éphémère. Cette représentation très naturaliste, à peine stylisée, est assez loin de la manière Art Déco dans laquelle on enferme trop souvent l'art de Maurice Prost. On peut comparer cette sculpture à celle d'Armand Petersen *Canard bec dans le cou* dont la position et le traitement présentent de frappantes analogies. Rien d'étonnant à cela, les deux artistes appartenant au groupe des animaliers qui fréquentaient assidument le Jardin des Plantes. Animés par une même passion pour le monde animal, ils échangeaient leurs idées et confrontaient souvent leurs travaux respectifs, qui ne se limitaient pas à un bestiaire d'animaux exotiques.

Ce modèle a été édité en très peu d'exemplaires. Le Musée de Montbéliard (en dépôt au Musée municipal de Brunoy) en possède un mais sans terrasse, ainsi qu'une édition en terre cuite émaillée. Notre exemplaire porte le cachet aux cobras avec le numéro 11, ce qui indique qu'il a été édité personnellement par Maurice Prost et qu'il en a contrôlé tout le processus de fabrication. C'est en effet à partir de 1928 que l'artiste décide d'apposer sur ses bronzes ce cachet circulaire présentant deux cobras affrontés afin de garantir et de contrôler le nombre de tirages effectués de ses modèles. Ainsi le n°11, inscrit sur le cachet correspond au numéro de contrôle effectué par l'artiste, ce qui porte à onze le nombre d'exemplaires réalisés par l'artiste. La qualité de la patine de notre exemplaire révèle, par ailleurs, toute l'importance que l'artiste y attachait.



Peintre, graveur, sculpteur et illustrateur, Georges-Lucien Guyot naît à Paris en 1885 et fait preuve dès son plus jeune âge de capacités artistiques flagrantes. Élève assidu, il montre un intérêt certain pour l'étude de la nature. Ce goût le conduit à étudier les diverses espèces végétales et animales du Jardin des Plantes et notamment les fauves. Très vite, il se démarque par un intérêt accru pour l'animal au détriment de la figure humaine, préférant analyser et retranscrire ses attitudes et expressions. Intégrant l'École des Beaux-Arts de Rouen en 1904, il participe aux plus importantes expositions parisiennes dont le Salon des Artistes Français avec son premier envoi d'un *Ours en terre* en 1906. Figure familière de Montmartre, il y installe son atelier en 1918 et devient l'hôte du Bateau-Lavoir en pleine ère cubiste. Il ne quittera ce vivier d'artistes qu'en 1970 lors de sa destruction.

Conciliant observation naturaliste et sens du pittoresque, Guyot dans ses envois au Salon comme la *Lionne surprise* ou encore un *Singe à la banane*, se montre perfectionniste. Il n'hésite pas à reprendre plusieurs fois ses esquisses et ses œuvres sculptées. Les plâtres de l'artiste côtoient un grand nombre de squelettes d'animaux et d'ouvrages zoologiques et d'art animalier. Georges Guyot souhaite acquérir une parfaite maîtrise de l'anatomie pour saisir l'animal dans son essence même. Il se plaît à les mettre en scène dans diverses positions. Notamment avec la *Panthère humant* et la *Panthère aiguisant ses griffes* dont le sujet exprime une puissante verticalité formée par l'animal dressé contre un tronc.

### *Lionne aux aguets*

Bronze à patine brune signé « Guyot ».

Fonte Susse numérotée 5. Porte la pastille du fondeur, les inscriptions

« Susse Frères Editeurs Paris » et « Cire perdue ».

H. 29 x L. 54 x P. 12,5 cm.

Circa 1940

La représentation des félins est un des sujets favoris de Guyot. Modèle rare et très peu édité dont la patine est d'une grande qualité, notre *lionne aux aguets* nous intrigue par sa posture de côté. Curieuse et attentive, elle paraît observer avant de passer à l'action. La posture déhanchée contraste avec l'originalité de la terrasse dissymétrique.

Le modelé délicat et la finesse de la ciselure de cette sculpture révèlent le talent de l'artiste à mettre en valeur la ligne de l'animal.



Albéric Collin est l'un des plus importants sculpteurs animaliers belges. Il suit une formation à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers. Comme Rembrandt Bugatti (1884-1916), il fréquente le jardin zoologique de la ville et y trouve une source inépuisable d'inspiration. Travaillant régulièrement ensemble, Rembrandt Bugatti forme littéralement le jeune artiste belge qui révèle lors d'une interview publiée dans *Le Matin* du 27 Janvier 1922 : « Il m'a conseillé, m'a aidé, m'a poussé à parfaire mon art. Je lui suis redevable de beaucoup ». La critique journalistique le surnomme d'ailleurs le « Bugatti belge ». Tout comme son maître, il sculpte principalement des animaux, tant sauvages que domestiques, en portant une attention toute particulière au travail du bronze, à la qualité de la fonte et de la patine. Dès 1920, il participe à de nombreuses expositions. Ainsi de 1922 à 1927, il participe au Salon des Artistes français (médaillé de bronze en 1922). En 1930, il exécute douze éléphants monumentaux en pierre pour l'Exposition universelle des colonies, de la navigation et des arts flamands d'Anvers. Cinq ans plus tard, il réalise pour l'Exposition universelle de Bruxelles une sculpture monumentale en béton, *Éléphant monté par des noirs*, qu'il installe devant le pavillon du Congo belge et qui se trouve aujourd'hui devant le Musée de Tervuren.

Parmi ses œuvres, citons également *Groupe d'antilopes*, *Repos des chevreuils*, *Cerf et biche en marche*, *Groupe de quatre ours*, *La girafe et son petit*, *Panthère en marche* ... Certaines d'entre elles sont conservées dans les collections des Musées royaux des Beaux-arts de Belgique (*Autruche en marche* et *Gazelle*).

Si Albéric Collin a réalisé un grand nombre de modèles (l'inventaire de ses œuvres en dénombre plus de 600), il en a en revanche volontairement limité la fonte à maximum sept exemplaires pour chacun d'eux. Ce qui fait de chaque sculpture une pièce extrêmement rare.

### *Saltimbanques*

Bronze à patine brune, signé et daté « Collin 1919 ».

Fonte au sable. Porte l'inscription du fondeur « Fonderie nationale des bronzes, ancienne firme J.Petermann Saint-Gilles Bruxelles ».

H. 31 x L. 25 x P. 23 cm

Circa 1919

Bibliographie : « M. Albéric Collin à la galerie Giroux », *L'Etoile belge*, 25 décembre 1923.

La fréquentation constante de Collin pendant de nombreuses années au zoo d'Anvers lui a permis de connaître de près les animaux qui y sont recueillis. Au delà de la ressemblance physique, le sculpteur cherche avant tout à transmettre leurs sentiments et suggère des états d'esprit. Tel est le cas de notre groupe qui dégage une grande tendresse protectrice de la mère pour son petit, blotti dans ses bras. Mais ici, le sculpteur s'attache avant tout au sens du détail, et nous livre une approche sensible et touchante des deux mammifères : animaux sauvages en captivité, ils sont représentés avec une marionnette assis sur un tambourin, suggérant par là-même leurs activités de divertissement.

Rares sont les sculptures de Collin portant une date ; notre exemplaire est certainement une épreuve unique en bronze avec la marque du fondeur Peterman, grand fondeur belge privilégiant la fonte au sable, qu'on ne retrouve que très rarement chez le sculpteur. En effet, Collin confie après la première guerre mondiale le moulage et la patine de ses œuvres surtout à Claude Valsuani.



Né à Lausanne de parents français, Hierholtz se spécialise dans la sculpture animalière et expose dès 1904 à la Nationale des Beaux-Arts un *Taureau sur les Alpes*. Il expose ensuite au Salon des artistes français à partir de 1907 où il obtient une médaille, puis devient pensionnaire de la villa Abd-el-Tif en 1912. Après la Première Guerre mondiale, il part pour Hanoï de 1919 à 1930. Il y dirige l'école des arts appliqués (École Professionnelle de Hanoï) tout en poursuivant son œuvre de sculpteur qui lui permettra de faire connaître en Europe les différents aspects de la culture indochinoise. Plusieurs de ses sculptures représentant entre autres le *Buste du mandarin King-Loi*, roi du Tonkin ou bien encore le *Buste de l'empereur Bao Dai en costume de cérémonie* sont conservées au musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris. Mais une grande partie de sa production demeure liée à l'art animalier, en particulier aux éléphants d'Asie ou d'Afrique qu'il aime représenter dans différentes situations.

### *Éléphant arrachant une souche*

Bronze à patine brun vert, signé « G. Hierholtz ».  
Fonte Susse, porte les inscriptions « Susse Fres Edts paris » et « cire perdue ».  
H. 38 x L. 42 x P. 18 cm  
Circa 1940

Certainement inspiré par les animaux de trait dans les plantations d'hévéas, Hierholtz nous livre ici une scène pleine de réalisme dans laquelle l'éléphant arrache une souche à l'aide de sa trompe. Sa tête ainsi recourbée donne un élan vers l'avant à la silhouette qui n'en demeure pas moins équilibrée avec de belles proportions.



Née en Pologne de parents français, Céline Lepage est une sculptrice et décoratrice des années 1920. Bien que n'ayant jamais eu de maîtres, elle voue une admiration inconditionnelle à Antoine Bourdelle (1861-1929) et à l'écrivain poète Charles Morice (1860-1919). Elle réalise tout au long de sa courte carrière, de nombreuses sculptures décoratives et des bas-reliefs dont ceux réalisés pour le Pavillon de Pomone, à l'occasion de l'Exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925. Mariée à un officier, elle entreprend plusieurs voyages à l'étranger, notamment en Tunisie et au Maroc.

### *Femme de Marrakech (1920)*

Bronze à patine brun vert foncé richement nuancé, signé « Céline Lepage ».

Fonte au sable probablement réalisée par la fonderie Rudier.

Épreuve de l'éditeur de « La Stèle ».

Porte le cachet de l'éditeur, le cachet de l'artiste avec le numéro 11 et encore numéroté 11.

H. 80 x L. 22 x P. 22 cm

Circa 1920

Références bibliographiques : Paul Camille Lepage, « Les conceptions artistiques de Céline Lepage », *L'Art et les artistes*, mars 1933, modèle reproduit page 185.

Notre modèle a été réalisé pour la première fois en 1920. Il a été intitulé *Femme de Marrakech* par l'éditeur d'art Arthur Goldscheider, fondateur du groupe « La Stèle » dont Céline Lepage était membre. La figure entièrement modelée dans sa djellaba dégage une impression de grande densité. Son volume épuré est légèrement nuancé par une chute de plis qui s'échelonne dans le dos, ajoutant ainsi un subtil relief à l'ensemble. Il s'agit de l'une des sculptures les plus appréciées de son œuvre et certainement son chef-d'œuvre.



D'origine modeste, Joachim Costa naît à Lézignan, petite ville d'Occitanie, une région d'où sont également issus Bourdelle, Maillol et Despiau. À l'âge de quinze ans il réalise sa première sculpture, un buste de Molière, qui suscite un vif enthousiasme. Cela l'incite à partir étudier à l'École des Beaux-arts de Montpellier d'abord, à Paris ensuite. Après avoir peu de temps fréquenté l'École des Arts Décoratifs, il entre en 1905 à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier d'Injalbert et y reste jusqu'en 1920. Élève assidu il se présente à de nombreux concours où il est plusieurs fois primé et expose dans un grand nombre de salons (des Artistes Français, d'Automne, de la Société Nationale des Beaux-Arts, des Indépendants, des Tuileries...).

C'est véritablement au Salon d'Automne de 1919 qu'il se fait remarquer en présentant un *Poilu* en plâtre. Celui-ci frappe par son allure monumentale et le réalisme avec lequel est rendu le soldat qui rentre en permission. Joachim Costa reçoit, dès lors, la commande de plusieurs monuments aux morts, ce qui assure sa réputation. Deux expositions particulières lui sont consacrées à Paris en 1927 et en 1929. Nommé « l'aristocrate de la puissance » il reçoit de nombreuses commandes publiques.

La manière qu'adopte l'artiste dans l'élaboration de ses sculptures provient de sa passion pour la taille directe. Il en devient l'un des théoriciens les plus acharnés et rédige plusieurs articles sur le sujet, affirmant la supériorité de cette technique sur le modelage. En dépit de ses écrits il la pratique assez peu et continue à modeler des œuvres destinées au bronze, en particulier des bustes et des sculptures animalières. Toutes ces recherches lui permettent cependant d'affirmer une esthétique nouvelle visant à une construction rigoureuse et architecturale des volumes alliée à une simplification des formes traitées par grandes masses.

Malheureusement, après la seconde guerre mondiale il tombe injustement dans l'oubli tandis que la qualité de son œuvre témoigne de réflexions originales qui révèlent la force et la vitalité de la sculpture de l'entre-deux guerres.

### *Combat d'un tigre et d'un python (1927)*

Bronze à patine brun vert, signé « Joachim Costa ».

Fonte à la cire perdue de Leblanc-Barbedienne, porte le cachet du fondeur.

H. 57 x L. 123 x P. 18 cm.

Circa 1930

Bibliographie : *Exposition Joachim Costa : sculptures en taille directe, dessins*, Palais de Marbre, 77 av. des Champs Elysées, 12 novembre au 3 décembre 1927, Paris, 1927 ; *Exposition des œuvres de Joachim Costa, bois, bronzes, dessins*, Paris, Galerie Danthon, du 15 au 30 novembre 1929, Paris, 1929, n° 23 ; Paul-Louis Rinuy, « Joachim Costa apôtre de la taille directe dans l'entre-deux-guerres », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1990, p. 295 à 307.

Références bibliographiques : Emmanuel de Thubert, « Joachim Costa », *Art & Décoration*, 1925, p. 65 à 72 ; Gaston Poulain, « La taille directe », *ABC Magazine*, 1927, p. 327 à 330 ; Gaston Poulain, « Joachim Costa, La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe », oct. 1929, n° 10, p. 503 à 508 ; J. Girou, « Le monument Joseph Anglade », *Sculpteurs du midi : Bourdelle, Maillol, Despiau, Dardé, Malacan, Costa, Parayre, Iché*, Paris, 1938, p. 173 à 181.



C'est entre 1925 et 1927 que Joachim Costa travaille sur le thème du tigre. Il le présente seul ou faisant face à un python comme dans notre exemplaire. Le catalogue de la première exposition personnelle de Joachim Costa, organisée à Paris du 12 novembre au 3 décembre 1927, mentionne juste un *Tigre face au python* sans illustration tandis que dans le catalogue de la seconde qui s'est déroulée du 15 au 30 novembre 1929 le modèle figure sous le n° 23 avec sa photographie et le titre *Combat d'un tigre et d'un python*.

La composition de cette sculpture frappe par son équilibre organisé par la position horizontale du fauve à laquelle fait face la verticalité du reptile. Cet équilibre à priori statique est contrebalancé par l'effet dynamique rendu par l'affrontement des deux animaux. Le tigre puissant aux muscles trapus, la gueule ouverte, les oreilles baissées, le cou tendu prêt à bondir sur le python ramassé en anneaux mais d'où s'échappe, en se redressant, une petite tête bouche ouverte qui s'apprête à fondre sur le tigre. Celui-ci guette au sol la masse annelée du serpent sans voir que le danger se situe plus haut. La faculté de rendre vivante une sculpture, dans un décor réduit à l'essentiel, est le propre de Joachim Costa. L'expressivité et la puissance de la sculpture n'empêchent pas un rendu extrêmement décoratif de celle-ci par le traitement de la queue du python en particulier.

Cette lutte entre un félin et un reptile est un thème récurrent dans l'histoire des arts décoratifs mais qui a été particulièrement remis à l'honneur avec la publication en 1919 du *Livre de la Jungle* de Rudyard Kipling illustré par Paul Jouve. Ce thème sera ensuite largement exploité durant toute la période Art Déco. Notre sculpture est donc à la fois représentative d'une période et particulièrement originale dans sa composition. D'ordinaire dans cet affrontement le félin est représenté en position dominante, la patte sur le reptile. Dans notre sculpture l'affrontement est latent et son issue imprévisible...

La sculpture est de belle taille et surtout extrêmement rare. A ce jour seuls deux exemplaires avaient été identifiés. Le nôtre porte donc à trois le nombre d'exemplaires répertoriés de ce modèle qualifié par la critique, dès 1929, de chef d'œuvre de Joachim Costa.



Antoniucci Volti, pseudonyme d'Antoniucci Voltigero, a décliné tout au long de sa carrière de plasticien la figure de la femme dont les rythmes et les volumes n'ont cessé de l'enchanter. En 1928, il est admis à l'école des arts décoratifs de Nice, puis en 1932 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, où il obtient le premier second grand prix de Rome. Tout au long de sa vie, il accumule croquis et études, au crayon, au fusain ou à la sanguine. S'apparentant à la tradition d'une certaine statuaire antique archaïsante et aux recherches d'Aristide Maillol, qui révolutionna la sculpture par ses formes pleines, son travail contraste de manière spectaculaire avec la ligne aigüe des volumes des années 1950 et 1960.

Le sculpteur est également influencé par la sculpture de Henry Moore et par ses lignes simples et épurées, mais ne cesse de conserver son style harmonieux où alternent, telle une architecture, les pleins et les vides du corps féminin. Dès l'après-guerre, il reçoit de nombreuses commandes publiques qui témoignent de sa reconnaissance artistique et institutionnelle. Une fondation Musée-Volti existe à Villefranche sur-mer, où l'artiste a séjourné à partir de 1920.

### *Agathe*

Bronze à patine noir nuancé de bleu, signé « Volti » au dos.  
 Fonte Susse, « épreuve d'artiste » numérotée 1/2. Porte l'inscription  
 du fondeur « Susse Fondeur Paris ».  
 H. 25 x L. 13,5 x P. 19 cm  
 Circa juin 1968

Provenance : Commandé par l'artiste à Susse ; ancienne collection particulière, région lyonnaise.

Recroquevillée sur elle-même, cette figure juvénile, assise et pensive, arbore des formes très épanouies, toujours appréciées des admirateurs de l'artiste dont le travail débute toujours par des dessins à partir de modèles. L'« architecte de la sensualité », comme il se surnommait lui-même, nous livre ici un corps architectural à la stabilité certaine mais aux positions audacieuses. Cette épreuve d'artiste commandée par le sculpteur lui-même au fondeur Susse a été réalisée du vivant. La patine bleu-noir est caractéristique de son travail des années 1960. Volti entoure ses terres encore humides d'un linge laissant une empreinte en surface, donnant ainsi une peau d'une franche rugosité bien spécifique à ses bronzes, comme on peut le remarquer sur notre modèle.







## Remerciements

Les galeries Nicolas Bourriaud tiennent à remercier pour leur contribution : Fanny Baudoin, Ségolène Boulard, Sophie Bourriaud, Anne-Charlotte Desrousseaux, Chantal Grangé, Violaine Leyte.

Maquette, photogravure et impression : Arlys - 01 34 53 62 69

978-2-492369-00-1 - 20 € TTC

Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, transcrit, incorporé dans aucun système de stockage ou recherche informatique, ni transmis sous quelque forme que ce soit, ni aucun moyen électronique, mécanique ou autre sans l'accord préalable écrit des détenteurs du copyright.



205 rue du Faubourg Saint-Honoré - 75008 Paris - +33 (0)1 42 61 31 47  
1 quai Voltaire - 75007 Paris - +33 (0)1 42 33 66 72  
gnb@galerienicolasbourriaud.com - www.galerienicolasbourriaud.com