

# TEFAF 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)

# TEFAF 2023

Maastricht Stand n° 190

Du 11 au 19 mars 2023



Ayant exposé au showcase en 2022, c'est avec grand plaisir que j'aborde 2023 en tant qu'exposant à part entière dans cette foire exceptionnelle qu'est la Tefaf de Maastricht. Disposant d'un stand aux belles proportions, je suis à même de présenter ma sélection de sculptures des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans de superbes conditions d'exposition. La spécificité des deux galeries que je possède à Paris tient au grand soin que j'apporte dans la sélection des œuvres réalisées du vivant de l'artiste, ainsi qu'une grande exigence sur le choix des patines et la qualité d'exécution. J'exerce ce métier avec passion depuis l'âge de dix-huit ans et mon parcours dans le domaine de la sculpture n'a pas dévié depuis lors. Aujourd'hui, je vous présente plusieurs œuvres d'une grande rareté sur le marché de l'art. Une fois n'est pas coutume, j'ai le plaisir d'exposer une magnifique terre cuite du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Bacchante aux cymbales* de Joseph-Charles Marin (1759-1834) d'une qualité exceptionnelle rivalisant de grâce et de spontanéité. Abordons ensuite le XIX<sup>e</sup> siècle, avec le *Pêcheur napolitain à la tortue* (1829-1831) de François Rude (1784-1855) dont seuls deux exemplaires en bronze à l'échelle 1 sont identifiés à ce jour. Il s'agit d'une approche extraordinaire du modèle grandeur nature réalisé par Ferdinand Barbedienne. En effet, le seul bronze à l'échelle 1 identifié et localisé, jusque-là fondu par Eck et Durant en 1858, est conservé au musée de Dijon. Autre œuvre muséale, le *Guerrier tartare arrêtant son cheval* (1845) d'Antoine-Louis Barye (1795-1875), qu'on peut rapprocher par sa riche polychromie du *Guerrier tartare à cheval* (Inv.OAO 1175), conservé dans les collections du musée d'Orsay. Ces deux fontes exceptionnelles, œuvres du statuaire transformées en objets de pure décoration, sont caractéristiques de l'association Barye-Martin qui s'étend de 1845 à 1857. On imagine aisément le succès remporté par ce type de statuette pittoresque - pendule, exemplaire unique ou garniture de cheminée - auprès d'une clientèle bourgeoise, avide d'enrichir son décor. Auguste Rodin est également présent avec deux types d'œuvres bien différentes : *Le Buste de jeune femme enveloppée dans une étole et aux roses dans les cheveux*, vers 1863-1865 (terre cuite) et deux essais d'émaillage *Les Limbes* (1888) et *La Sirène* (1888). D'une part, une œuvre de jeunesse d'une grande fraîcheur, d'autre part deux rares témoignages de la collaboration d'Auguste Rodin avec la Manufacture de Sèvres. Là encore, le maître de Meudon nous ravit de son génie protéiforme. En parlant de Rodin, comment ne pas évoquer son ami proche, Jules Desbois (1851-1935), représenté ici avec sa *Léda*, œuvre d'une sensualité débordante dont le marbre fut acheté, malgré la pudibonderie d'un ministre, par l'État en 1892 pour le musée du Luxembourg. Mais aussi le prince Paul Troubetzkoy (1866-1938) qui lui a représenté Rodin en pied dans un formidable portrait, bronze conservé au musée d'Orsay. On peut pleinement apprécier son talent au travers de trois « portraits statuette » dont il s'est fait une spécialité : *Mrs Castle*, *Henri de Rothschild*, *Giacomo Puccini*. Ses esquisses portent sous l'apparence hâtive de leur facture l'empreinte d'œuvres définitives, grâce à l'agencement subtil des plans, à la vibrante harmonie des masses et à la force de vie latente qui les animent... Les animaliers du XX<sup>e</sup> siècle sont également présents parmi nous ; François Pompon (1855-1933) et son *Coq* (1913) à la patine exceptionnelle aux tons brun profond à reflets ardoise. Mateo Hernández (1885-1949) célèbre pour sa ménagerie et sa *Grue couronnée agenouillée* dont la pose hiératique évoque à elle seule l'Égypte pharaonique ; sans oublier René Paris (1881-1970) et Gaston Etienne Le Bourgeois (1880-1956). En guise de conclusion, même si celle-ci est loin d'être définitive, je prête une attention toute particulière à une œuvre sensible d'un artiste trop peu connu, Marcel Bouraine (1886-1948). Son buste *Jeunesse* (1934) en pierre calcaire vraisemblablement de Pouillenay, reconnaissable à son veinage rosé, est d'une grande poésie. Sa version en terre cuite a été exposée au Salon d'automne de 1934. Le modelé du corps est généreux et charnel. Cette œuvre, où présence rime avec sensualité, permet de réhabiliter Marcel Bouraine le statuaire en lui faisant retrouver sa notoriété de jadis dans ce domaine. Bienvenue sur notre stand !

Nicolas Bourriaud.

On peut aisément retracer les débuts de la formation du jeune sculpteur Joseph-Charles Marin : une dizaine de ré-inscriptions réglementaires allant jusqu'en 1786 nous apprennent en effet qu'il fréquente régulièrement l'Académie. Il s'inscrit pour la première fois le 31 mars 1778, alors âgé de dix-neuf ans, comme sculpteur sur le *Registre des Élèves de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture protégé par M. Pajou. Une jeune fille étendue, tenant une rose*, signée et datée de 1778 (vente Marius Paulme, 15 mai 1929) est sa première terre cuite connue. De 1782 à 1787, malgré six tentatives successives, il ne réussit pas à se faire attribuer le Premier Grand Prix de sculpture ; il n'apparaît plus sur les registres de l'École jusqu'en 1799. Il expose néanmoins pour la première fois au Salon en 1791, onze « morceaux de sculpture » sous le même numéro 493, œuvres qui sont le reflet de son répertoire ; citons entre autres, *Deux petites têtes en terre*, une *Bacchante et deux enfants*, une *Bacchante*, une *Vestale*, un *Sacrifice à Cérès* (bas-relief en terre-cuite)... Il paraît ensuite une douzaine de fois aux Salons, jusqu'en 1833.

En 1794, doté d'une rente provenant du décès de sa mère, il se rend à Rome à ses propres frais où il séjourne jusqu'en 1799. De son premier séjour italien, on retrace une *Bacchante nue, debout, pressant une grappe dans une coupe*, signée et datée 1797 (Vente Kraemer, 29 avril 1913, n° 132). En 1800, Marin est admis comme logiste à l'épreuve définitive du concours pour le Grand Prix de Sculpture sur le sujet *Priam demande à Achille le corps d'Hector, son fils*. Mais le Grand Prix, cette année là, n'est pas attribué. Et c'est en 1801, que lui est enfin décerné le Grand prix avec *Caius Gracchus quittant sa femme Licinia pour aller rejoindre ses partisans* (Bas-relief en plâtre, Paris, École nationale Supérieure des Beaux-Arts). Du 23 septembre 1802 au 23 septembre 1807, Joseph-Charles Marin, Grand Prix, est pensionnaire de l'Académie de France à Rome. Son séjour à la Villa Médicis le rend heureux et sa créativité s'en ressent. Dès la première année, le sculpteur projette de réaliser une cinquantaine de compositions en terre cuite, originales ou inspirées de l'antique, un millier de croquis sur papier. Son *Télémaque berger* exposé en 1805 lui vaut d'être reçu à l'unanimité à l'Académie de Saint-Luc à Rome et d'être nommé professeur sur la proposition de Canova. C'est à cette période charnière que le sculpteur change de style, d'aimable il devient sévère. Il abandonne quelque peu ses gracieuses statuette pour se consacrer à des commandes privées de bustes ou de monuments funéraires. Parmi les œuvres envoyées à Paris au salon de 1808, la *Baigneuse* est appréciée par l'Académie (Paris, Musée du Louvre - RF 2617). Landon reproduit et commente l'œuvre dans les « *Annales du Musée* : « Cette nouvelle statue doit ajouter à sa réputation ; elle annonce un style plus élevé, un goût plus pur, des formes plus grandioses ». A son retour à Paris en 1812, Marin produit à ses frais des modèles pour d'importants travaux non aboutis telle que la maquette de la statue colossale de la *Religion* pour le sommet de la coupole du Panthéon, ou encore celle de quatre grandes figures pour une fontaine et d'un grand bas-relief pour l'Arc de Triomphe. Le 25 septembre 1813, il est nommé professeur de Sculpture à l'École de Dessin de Lyon pour remplacer Chinard. Il démissionne le 23 juillet 1817 et rejoint Paris où le maréchal de Gouvion-saint-Cyr, devenu son protecteur, lui demande de restaurer le baldaquin du dôme des Invalides. Au Salon de 1819, il expose de nombreuses œuvres. En 1827, il sculpte le buste posthume de *Vivant Denon* pour les salles du Musée du Louvre, puis en 1828, un buste du Dauphin, et le duc d'Angoulême pour la ville de Chaumont en 1829. En 1830, l'artiste est âgé de 71 ans ; il continue de travailler pour une clientèle privée d'amateurs et « *donne des leçons de son art* ». Mais c'est dans la misère que s'éteint, le 19 septembre 1834, 95, rue Neuve-de-seine, Joseph-Charles Marin statuaire.

### *Bacchante aux cymbales*

Terre cuite originale  
H. 42, 5 x L. 25 cm  
(Boîte H. 56 x L. 38,5 x P. 31,5 cm)  
Circa 1790

Un test de thermoluminescence de la CARAA en date du 17 février 2023 confirmant la datation de la sculpture entre 1760 et 1820.

Bibliographie de référence : Stanislas Lami, *Dictionnaires des sculpteurs de l'École française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Tome II, Paris 1911, p. 108-112 ; Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris 1948, p. 64 ; Galerie Patrice Bellanger, *Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris, mars 1992 ; Anne Poulet et Guilhem Scherf, *Clodion 1738-1814*, Musée du Louvre du 17 mars au 29 juin 1992, RMN, Paris, 1992, p 260, fig. 140 ; *The Thyssen-Bornemisza collection, Renaissance and later sculpture*, Londres 1992, pp.280-283, n° 53 ; Daniel Katz *European Sculpture*, New York/Londres 1996, page 108, n°51.



Les faunes et faunesses, satyres et bacchantes, jalonnent l'histoire de la peinture et de la sculpture en particulier sous la Renaissance avec Titien et au XVII<sup>e</sup> siècle avec François Duquesnoy et Nicolas Poussin. Bon nombre de leurs compositions les plus achevées sont peuplées de scènes de bacchanales sur fond de paysage. Ce contexte joyeux, issu de la mythologie, est réinterprété au XVIII<sup>e</sup> siècle de façon plus aimable et rendue au goût de Madame de Pompadour ou de Madame du Barry. Marin, très imprégné de son époque, n'échappe pas à cette influence et va multiplier toute sa vie une production de petites figures, de sujets bachiques, de bustes d'expression, de jeunes femmes rivalisant de grâce et de spontanéité. Notre terre cuite par son extraordinaire qualité et ses caractères stylistiques s'inscrit tout à fait dans cette production chère à l'artiste. Amplement drapée, la poitrine à demi-dénudée, la chevelure ornée de baies sauvages, à demi-couverte d'une peau de bête retenue par un lacet à l'épaule, la jeune bacchante se propulse vers l'avant au son de ses cymbales. Le corps d'aplomb bien modelé, les membres doucement arrondis, le caractère complexe de la draperie, la hanche s'appuyant sur le tronc d'arbre sont autant d'éléments caractéristiques de la manière de Marin. Il en va de même de ce visage tout en rondeur, aux lèvres ourlées entrouvertes si fréquent dans son œuvre. M. Quinquenet (*opus-cité supra*), détaille dans son catalogue sommaire de l'œuvre de Marin de nombreux sujets de bacchantes ou bacchanales parfois signées et datées, dans différentes positions : couchée, tête d'étude, groupée avec des enfants, entièrement nue, portant un enfant sur son épaule, ... Mais seule une description de cet inventaire : « Bacchante courant tenant des cymbales. Terre cuite. Collection baron de Rothschild [sic] » correspond à notre statuette. Tout porte à croire qu'il s'agit bien de notre terre cuite, d'autant que Marin ne signait pas systématiquement ses œuvres, comme en témoigne entre autres *La Jeune fille aux deux colombes, vers 1791* (terre cuite, Saint-Jean-Cap-Ferrat, villa Ephrussi de Rothschild, inv. MS 1827). A titre de comparaison, nous pouvons rapprocher notre sculpture de trois terres cuites de Marin de même sujet : *la Bacchante* (H. 34,5 cm) de la collection Thyssen-Bornemisza (voir *Opus-cité supra*, n°53), *Erigone* ou *Bacchante* signée « Marin » (H. 43,5 cm, collection particulière), cette dernière tenant un vase en forme d'urne provenant de la vente Mme de Polès (Paris, 17 XI 1936, n° 165, repr. Pl. XXXIX ; fig. 140), ou bien encore *L'Automne* (H. 39,5 cm) de la collection de Daniel Katz (voir *Opus cité-supra*, n° 51).

Mais ce qui frappe ici, c'est la virtuosité du drapé retenant une peau de bête magnifiée, l'aspect réaliste du tronc d'arbre, marqué par les reliefs appuyés et les fentes apparentes de l'écorce, l'extraordinaire vivacité du mouvement ... Surnommé le « Corrège de la sculpture », Marin parvient avec aisance et succès à émouvoir et à séduire une fois encore. Son ancien propriétaire lui ayant amoureuxment confectionné une boîte sur mesure, en était lui-même le premier convaincu !



Notoirement connu pour avoir réalisé *La Marseillaise*, l'un des quatre hauts-reliefs de l'Arc de Triomphe de la place de l'Etoile à Paris (1836), l'art de François Rude est surtout remarquable pour les innovations qu'il apporte dans le domaine de la sculpture, en plein renouvellement dans cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout en se dégageant de l'académisme et se distinguant de l'expressionisme exacerbé qui pointe dans le courant romantique naissant, il se fraie une voie toute personnelle en introduisant dans la sculpture une recherche de naturalisme.

Formé au dessin et au modelage à Dijon, il arrive à Paris en 1807 et entre à l'École des Beaux-Arts en 1809. Bien que Premier prix de Rome en 1812 Rude ne se rend pas en Italie mais s'exile de 1815 à 1827 en Belgique avec son protecteur Louis Frémiet, grand-oncle du sculpteur Emmanuel Fremiet. Il y reçoit quelques commandes officielles pour les décors du théâtre royal à Bruxelles et du palais de Tervueren. Dès son retour à Paris il expose au Salon mais ce n'est qu'en 1833 qu'il se fait véritablement remarquer avec son *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, soit plus de vingt ans après l'obtention de son Prix de Rome. Il est récompensé en recevant la Légion d'honneur et la sculpture en marbre est achetée par l'État (actuellement conservée au Musée du Louvre). Dès lors les commandes publiques affluent dont celle pour le décor de l'Arc de Triomphe.

Nombreuses sont ses œuvres conservées dans des collections publiques françaises. Un musée lui est même consacré à Dijon, sa ville natale.

L'influence de François Rude est immense notamment parmi ses élèves : Emmanuel Fremiet et surtout Jean-Baptiste Carpeaux qui lui rendra de nombreux hommages sculptés. Son *Pêcheur à la coquille* ne découle-t-il pas directement du *Pêcheur napolitain à la tortue* ?

### *Pêcheur napolitain à la tortue (1829-1831)*

Bronze à patine brun clair signé « F. RUDE ».

Fonte posthume de Ferdinand Barbedienne. Porte l'inscription « F. Barbedienne fondeur Paris »  
et la dédicace « A la mémoire de François Rude F. Barbedienne 18-83 ».

H. 80 x L. 85 x P. 50 cm

Aucun exemplaire de ce modèle en taille 1 n'a été fondu du vivant de l'artiste.

Seuls deux bronzes dans cette dimension sont identifiés à ce jour.

Circa 1883

Ceuvre en rapport : *Jeune Pêcheur Napolitain*, marbre, H. 82 x L. 88 x P. 48 cm, Paris, Musée du Louvre salle 226, inv. N°LP 63.

*Pêcheur Napolitain à la tortue*, bronze, H. 80 x L. 90 x P. 46 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts,

Archives manuscrites : archives municipales de Rouen.

Bibliographie en référence : Joseph Wassili, « Arrêt sur une œuvre – François Rude *Jeune Pêcheur Napolitain jouant avec une tortue* », *Dossier de l'Art - François et Sophie Rude*, hors-série, n°19, novembre 2012, p. 60 et 61.



Le *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* dirigée grâce à un jonc passé autour de son cou fait sensation lors de sa présentation au Salon de 1833. La critique y relève la précision anatomique et le naturel du jeune garçon à l'expression fraîche et naïve, qui change le regard sur l'antique. Opposant les tenants du classicisme à ceux du romantisme cette œuvre inaugure en sculpture le courant pittoresque et montre comment François Rude opère un subtil renouvellement de la tradition classique. Il conserve, en effet, la nudité chère au modèle antique mais la transpose dans la réalité contemporaine, qu'il interprète en se servant des exemples de la littérature ou de la peinture de l'époque, puisqu'il n'était pas encore allé en Italie. Ainsi son jeune pêcheur, reconnaissable à son filet et à son bonnet, est traité « comme une émanation des bergers de l'Arcadie, figures pastorales souvent évoquées par les sculpteurs néoclassiques. » (*op. cit. supra*, p. 60)

Mais la liberté de l'attitude gracieuse du jeune garçon, le pittoresque de son jeu, l'expression vivante de son visage rieur aux traits populaires, le réalisme de son bonnet de feutre et de ses cheveux mouillés rendent le sujet pittoresque et moderne, se rattachant davantage à l'école romantique en se détachant de la beauté idéale classique.

Appelée à un grand succès, cette œuvre a été maintes fois éditée en bronze par la Maison Barbedienne d'abord, l'éditeur historique de François Rude avec lequel il existait un contrat d'édition de ce modèle dès 1843, puis par la fonderie Susse à partir de 1905.

Le contrat conclu avec la maison Barbedienne ne concernait cependant que des réductions du modèle par le procédé Collas et ne prévoyait pas d'éditer des modèles à l'échelle 1, c'est-à-dire grandeur nature. Nous savons cependant qu'il existait bien deux bronzes du modèle à l'échelle 1 :

– le seul identifié et localisé jusque-là avait été fondu par Eck et Durant en 1858, sans doute à la demande de la famille Rude, pour honorer la mémoire de l'artiste après sa mort survenue en 1855. Il est aujourd'hui conservé au musée de Dijon.

– l'autre était une fonte de Barbedienne. En effet une lettre datée du 16 mai 1887 (conservée dans les archives du musée de Rouen) nous indique que la maison Barbedienne avait fourni pour une loterie le lot n°1 consistant en un exemplaire du « Pêcheur à la tortue de Rude bronze grandeur naturelle ». Dans cette lettre, la gagnante du lot proposait de céder ce bronze au musée de Dijon pour la somme de 1500 francs, offre à laquelle le musée n'a pas donné suite. Toute trace de ce bronze a ensuite été perdue. Or notre bronze est à l'échelle grandeur nature puisqu'il est de même dimension que le modèle en marbre exposé au Musée du Louvre. Il a été fondu par la maison Barbedienne et est de surcroît précisément dédié ainsi que daté par Ferdinand Barbedienne « à la mémoire de François Rude F. Barbedienne 18-83 ».

Il correspond ainsi en tous points au bronze de la loterie perdu jusque-là et constitue le seul exemplaire en bronze de ce modèle fondu par Barbedienne à l'échelle 1.

Le spécialiste de François Rude Joseph Wassili, que nous remercions pour toutes les précieuses informations inédites qu'il nous a données sur cette œuvre, nous a spécifié qu'il ne connaissait pas d'autre exemplaire de ce format.

Notre sculpture est donc une œuvre d'une grande rareté dont la découverte est exceptionnelle.



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'Ecole 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 Museum 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.

### *Guerrier tartare arrêtant son cheval (1845)*

Bronze à patine brune richement nuancée et doré partiellement émaillé reposant sur un socle doré et émaillé d'inspiration néo-renaissance formant une pendule – mouvement signé *Le Roy et Fils* (en état de fonctionnement).

Signé « BARYE »

sur la terrasse à l'avant du cheval à la hauteur de l'antérieur droit.

Fonte atelier Barye-Martin

H. 50 x L. 44 x P.26 cm

Circa 1850-1855

Œuvre en rapport : Antoine-Louis Barye (1795-1875) *Guerrier tartare à cheval* 1855. Bronze patiné, partiellement émaillé et doré. H. 49,5 x L. 44 x P. 27 cm (Paris, musée d'Orsay).

Bibliographie : Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, pp. 76, 77, modèle référencé sous le n° F10, illustré n° 26 et n°514.



Comptant parmi les sculptures les plus célèbres de Barye, ce modèle est à rapprocher du *Cavalier tartare, sans casque*, appartenant à la *Chasse à l'élan* du surtout de table du duc d'Orléans qui fut pour le sculpteur une source féconde de futures compositions. Tout d'abord appelé *Cavalier chinois*, le modèle est décliné en plusieurs versions avec de nombreuses variantes dans le harnachement du cheval, dans l'armure du cavalier ainsi que dans le plumet.

Expression remarquable de la fougue romantique, le guerrier les épaules en arrière, plumet au vent, arrête son cheval pris dans l'action. La tension entre le cavalier et sa monture est palpable dans les moindres détails. Les deux corps ne font ici plus qu'un. Mais ce qui prévaut dans notre modèle, c'est l'exotisme du sujet renforcé par la richesse ornementale des émaux champlevés et de la dorure ornant la crinière, la queue, le carquois, la selle et les rênes. On connaît seulement une autre version polychrome de ce modèle conservée au musée d'Orsay, sur son socle byzantin (Inv. OAO 1175), exposée à l'Exposition universelle de 1855. Ces deux fontes exceptionnelles, oeuvres du statuaire transformées en objet de pure décoration, sont caractéristiques de l'association Barye-Martin qui s'étend de 1845 à 1857. Pour ce travail de polychromie, Émile Martin a recours à plusieurs intervenants ; il faut procéder à une ciselure nouvelle afin de « disposer » à certains endroits l'émail coloré et c'est le sculpteur Charles Cordier, alors âgé de vingt-huit ans, médaille honorable à l'Exposition universelle de 1855, qui conseille le plus souvent Barye pour la « disposition » de l'émail sur « les épreuves ». On imagine aisément le succès remporté par ce type de statuette pittoresque - pendule, exemplaire unique ou garniture de cheminée - auprès d'une clientèle bourgeoise, avide d'enrichir son décor.

Seuls deux exemplaires de ce modèle en bronze émaillé sont connus à ce jour.



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 1863, 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 danseuses, nues et pleines de vie. Le génie bondissant domine l'ensemble, entraînant la ronde des bacchantes, en déséquilibre. Véritable scandale, l'œuvre ne cesse de susciter des débats. Le public est choqué par le réalisme des nus féminins, jugés inconvenants : une bouteille d'encre est même jetée contre le groupe sculpté, dont l'enlèvement est demandé. La guerre de 1870 et la chute du Second Empire, puis la mort du sculpteur en 1875 sauvent *la Danse* de la dépose.

### *La Danse (esquisse) (1865)*

Bronze à patine brun vert nuancé, signé et daté « JBte Carpeaux/1869 »  
 Fonte posthume de Hébrard, numérotée (5). Porte le cachet « Cire perdue A.A Hébrard »  
 H. 54,5 x L. 23 x P. 18 cm  
 Circa juin 1927

Provenance : Acquis par Monsieur Wolff en novembre 1927. (Cahiers Hébrard) ; Collection Ginepro Monaco.

Bibliographie: M. Poletti et A. Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur catalogue raisonné de l'œuvre*, Les Editions de l'Amateur, 2003. p. 157-159. Modèle référencé ES 7 (esquisse), notre bronze reproduit p. 159.

Trois ans durant, Carpeaux multiplie esquisses et maquettes, avant de concevoir cette farandole tournoyante de femmes encerclant le génie de la danse. Après les premiers projets qui figurent « un génie ailé qui plane au dessus de deux personnages », cette troisième esquisse, acceptée par Charles Garnier en 1865, comporte les quatre danseuses autour du génie qui est encore au féminin. Rare exemplaire, notre esquisse de *La Danse* est tirée de la deuxième variante sans fond du modèle en terre cuite qui représente une étape importante dans la genèse de la sculpture monumentale, emblématique de son œuvre. Ce sens du mouvement jaillissant n'est pas sans évoquer l'influence de Rubens. On retrouve également cette libre interprétation des figures, ce mouvement esquissé de l'ensemble, cette fluidité des formes dans un dessin préparatoire du sculpteur *Esquisse pour le groupe de La Danse* (Paris, musée d'Orsay – Album carpeaux-7- Folio 1). L'impression de vie foisonnante est ici renforcée par l'aspect rutilant du bronze qui fait habilement jouer la lumière sur les silhouettes en mouvement. L'édition par Hébrard est limitée à 15 exemplaires numérotés ; sept épreuves sont répertoriées dans les cahiers Hébrard entre juin 1919 et octobre 1934 dont notre numéro (5) qui fut vendu à Monsieur Wolff en novembre 1927. Cette œuvre en bronze n'a pas été éditée du vivant de l'artiste par la Propriété Carpeaux.



Le rapport entre sculpture et décoration traverse toute la carrière de Rodin et ne se limite pas seulement aux deux premières décennies du sculpteur (1860-1880). Son activité artistique s'exerce dans un dépassement des catégories et des cloisonnements convenus, à savoir : le dessin, les objets d'art, la sculpture « de Salon », la sculpture monumentale... C'est Carrier-Belleuse qui, le 24 mai 1879, propose d'embaucher Auguste Rodin à la Manufacture de Sèvres comme collaborateur. Ce dernier n'aura de cesse d'exprimer toute sa créativité de dessinateur, de sculpteur, de décorateur dans l'art de la porcelaine, comme en témoignent ses chefs-d'œuvre *Les seaux de Pompéi Le Jour et La Nuit* (1881-82) (Sèvres, musée national de la céramique, MNC 8522 ; Paris, musée Rodin, S 2416). C'est en vue de l'Exposition universelle de 1889 que trois modèles du *Vase Saïgon* lui sont commandés à la fin de 1887 ou au début de 1888. À la différence des vases décorés dans la période précédente, ces vases d'édition n'ont jamais été travaillés directement par le sculpteur : celui-ci fournit à la Manufacture des vases ornés de bas-reliefs, sans doute en plâtre, lesquels sont moulés afin de permettre l'exécution de plusieurs exemplaires. Rodin reprend des motifs qu'il a préalablement élaborés pour sa *Porte de l'Enfer* afin d'en créer de nouveaux pour Sèvres. C'est en effet une partie du décor en bas-relief du piédroit de gauche de la *Porte de l'Enfer* que l'on reconnaît sur une face du vase et l'essai d'émaillage *Les limbes* que nous possédons aujourd'hui : deux personnages michelangelesques s'enchaînant verticalement, comme pour évoquer le sinistre défilé des ombres qui peuplent les limbes... Pour le second essai *La Sirène*, Rodin reprend de dos la figure en ronde-bosse de *la Faunesse à genoux*, autre figure de la *Porte de l'Enfer*. En transformant ses faunesse en sirènes, il ne fait que passer d'une créature monstrueuse à une autre, toutes deux associées à la duplicité, à la séduction et à la volupté : « ..., et en peu d'instants, elle paraît à mes yeux aimable et séduisante. Alors, d'une voix harmonieuse et captivante, dont le charme m'enivrait, elle chanta ainsi : - je suis la douce sirène : au milieu des mers, les matelots ensorcelés s'égarèrent à ma voix. » (Dante, *La Divine Comédie*).

### *Les Limbes (1888)*

Porcelaine nouvelle ; essai d'émaillage

H. 16,1 x L. 11,7 x P. 4,5 cm (œuvre)

H. 30 x L. 20 cm (cadre)

Montage en bois laqué signé « Hamanaka » et daté de l'année 12 de l'ère de Shōwa, soit 1937, sur la tranche.

Circa avant 1901



A. RODIN  
CÉVRES 1892

## *La Sirène (1888)*

Porcelaine nouvelle ; essai d'émaillage

H. 12 x L. 7,5 x P. 1,5 cm (œuvre)

H. 25 x L. 15 cm (cadre)

Montage en bois laqué signé « Hamanaka » et daté de l'année 12 de l'ère de Shōwa, soit 1937, sur la tranche.

Circa avant 1901

Ceuvres en rapport : Manufacture de Sèvres et Auguste Rodin, Portion du vase Saïgon *Les limbes et les Syrènes (1888)* H. 16,1 x L. 11,7 x P. 4,5 cm, Meudon, musée d'Art et d'Histoire. Entré dans les collections avant 1937 ; Manufacture de Sèvres et Auguste Rodin, *Les limbes (1888)* H. 16,1 x L. 11,7 x P. 4,5 cm Essai de cuisson Paris, musée Rodin (S. 06752), acquis en 2010 ; Manufacture de Sèvres et Auguste Rodin, *La Sirène (1888)* H. 12 x L. 7,5 x P. 1,5 cm Essai de cuisson, Paris, musée Rodin (S. 06753), acquis en 2010.

Bibliographie : Collectif, « Corps et décors. Rodin et les arts décoratifs » Paris, musée Rodin, 16 avril au 22 août 2010, p. 112, Essai d'émaillage *Les Limbes et les syrènes*, reproduit [58] et p. 113 Vase Saïgon *Les Limbes et les Syrènes*, reproduit [59] ; cahier complémentaire page IX, Essai d'émaillage *Les Limbes* reproduit [58bis] et Essai d'émaillage *La Sirène* reproduit [58 ter] ; Collectif, *Rodin Corps et décors*, Beaux-Arts éditions, 2010, pp. 30 et 31.

Avant de se lancer dans un décor important, Rodin, comme ses collègues décorateurs, procédait à plusieurs essais, notamment pour juger de l'accord entre la couverte et le modelé. Pour cela les émailleurs font varier la couleur, la texture et l'épaisseur de l'émail sur des portions de décor qui sont soumises au feu afin de tester leur réaction. Nos essais d'émaillage sont insérés, comme ceux du musée Rodin, dans de beaux montages en bois laqué réalisés en 1937 par Hamanaka, grand spécialiste japonais qui contribua à la diffusion de cet art en France.



A. RODIN  
SEVRES 1880

## *Buste de jeune femme enveloppée dans une étole et aux roses dans les cheveux, vers 1863-1865*

Terre cuite originale à engobe rouge signée « A Rodin »

H. 39,6 x L. 26 x P. 22 cm

Circa 1863-1865

Provenance : Don d'Auguste Rodin à Charles Feil (1825-1887) ; Louise Feil, épouse de Charles Paiseau (1850-1919) ; docteur Georges Paiseau (1876-1948) ; Pierre-Henri Paiseau (1919-1998) ; par descendance.

Références bibliographiques : Micheline Hanotelle, *Paris-Bruxelles : Autour de Rodin et Meunier*, Courbevoie, 1997 ; June Ellen Hargrove, Gilles Grandjean, *Carrier-Belleuse, le maître de Rodin*, Compiègne, Palais de Compiègne, 22 mai-27 octobre 2014, RMN 2014.

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 9 février 2023, sous le n° 2022-6716B sera remis à l'acquéreur.

Tard dans sa vie, Rodin reconnut que Carrier-Belleuse (1824-1887) avait été : « le maître à qui je dois le plus [...] Je lui dois le pouvoir de faire ce que je veux de mes mains ; c'est ainsi que l'on doit commencer. ». En effet, les années de collaboration entre les deux hommes, parfois tumultueuses, se sont avérées inestimables dans la carrière de Rodin. Ses bustes de fantaisie réalisés pendant ses années de jeunesse dérivent des conventions établies par son maître : de séduisantes variations de belles créatures couronnées de vigne, de fleurs et de raisins dans la lignée des créations du XVIII<sup>e</sup> siècle (de Houdon, en particulier). Même si l'influence de Carrier-Belleuse y est toujours présente, on peut aussi voir dans ses portraits que Rodin se détache progressivement de la grâce décorative pour laisser transparaître l'individualité du modèle. En ce sens, notre terre cuite possède une finesse psychologique bien différente des expressions stéréotypées des purs portraits de fantaisie. Le visage au beau modelé se détache nettement d'une étole. L'âme se cherche dans cette vivacité et dans les expressions changeantes du visage aux yeux profonds et au nez mutin. Cette saisie ne peut se produire que par la maîtrise des « profils », dont Rodin a maintes fois exposé sa théorie : « quand on tient le profil, on tient le portrait ». Le sculpteur a su ici aussi capter l'instant précis, et donner toute la vigueur nécessaire aux traits juvéniles de cette jeune fille.

D'après la correspondance conservée au Musée Rodin et les récits familiaux, Charles Feil (1825-1887), chimiste et industriel verrier installé rue Lebrun où Rodin loue un atelier entre fin 1863 et 1865, reçut ce buste du sculpteur en remerciements d'un soutien financier. L'œuvre est semble-t-il alors non signée et dans une lettre adressée à l'artiste par Charles Paiseau, gendre de Charles Feil le 27 avril 1900, celui-ci demande au sculpteur de bien vouloir signer la terre cuite (Archives MR-dossier Feil-Paiseau). L'œuvre étant probablement une ébauche réalisée pour Carrier-Belleuse dont Rodin vient juste de rejoindre l'atelier, il semble logique que Rodin n'ait pas voulu la signer en 1865 pour éviter tout reproche de copie non autorisée. Il n'est de même pas étonnant que Rodin accepte d'apposer sa signature sur ce buste de jeunesse en 1900, ne craignant plus les foudres de Carrier-Belleuse dont il a très largement surpassé la réputation. Le sujet est resté à notre connaissance inédit. C'est donc un témoignage capital des premiers pas de cet artiste majeur que celui-ci reconnaît en 1900 en acceptant d'insculpter sa signature dans la terre cuite.







Desbois est choisi après trois ans d'études à l'École des Beaux-Arts d'Angers, pour s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Paris. Élève de Cavelier, il expose pour la première fois au Salon en 1875 (*Orphée*). Délaissant un temps la sculpture, c'est l'Amérique qui le tente pour un séjour de trois ans. À son retour, ce n'est alors seulement au contact de Rodin, que Desbois va vraiment se passionner pour la sculpture et enfin épanouir son talent en s'orientant vers un art sensuel débarrassé de toute rigidité académique. Sa première grande commande, Desbois l'obtient en 1855 du baron Alphonse de Rothschild (*Acis changé en fleuve*). Mais c'est au Salon de 1886 qu'il expose *Satyre et nymphe* (marbre, Parçay-les-Pins, Maine-et-Loire, musée Jules Desbois), œuvre charnière de sa carrière dans laquelle il exprime pleinement son talent créateur. À trente-cinq ans, Desbois est en train de se découvrir sculpteur. Il continue néanmoins de collaborer avec Rodin sur des chantiers monumentaux à Paris et en province, puis d'avril 1886 à août 1887, est employé à la Manufacture de Sèvres à divers travaux. En 1890, il est l'un des premiers sociétaires de la Société Nationale des Beaux-Arts ; à cette occasion, il expose un groupe spectaculaire *La Mort et le bûcheron* (aujourd'hui détruit) reconnu par toute la presse comme le « clou » du Salon ; il y aborde le thème de la maladie et de la mort de façon magistrale, sans aucun artifice. Cette compassion, cette fraternité humaine l'accompagne tout au long de sa vie d'artiste comme en témoigne *La Misère* de 1894 (version en plâtre). Mais il y a aussi le Desbois passionné du corps féminin, qu'il étudie dans des courbes toujours très travaillées, avec une composition le plus souvent basée sur une ligne hélicoïdale très dynamique. Poète de la chair, les contemporains de Jules Desbois l'admirent pour la maîtrise, la subtilité et la fluidité de ses modelés. Jules Desbois participe également au renouveau de son temps pour les arts décoratifs et présente ses premières pièces dès 1892 - bronze, argent, céramique et surtout étain - où se mêlent divers répertoires entre japonisme, naturalisme et sujets mythologiques. Auguste Rodin qui l'appréciait à sa juste valeur déclarait en 1911 « Allez donc voir Desbois ! Il pratique la sculpture avec une ferveur qui confine à la religion ».

### *Léda (1891)*

Bronze à patine brune nuancé, signé sur la base « J Desbois » et numéroté « 4 »  
 Fonte de A.-A. Hébrard. Porte le cachet du fondeur « CIRE / PERDUE / A.A HÉBRARD ».  
 H. 35,4 x L. 52,7 x P. 47 cm  
 Circa 1908-1933

Bibliographie de référence : Véronique Wiesinger, « Jules Desbois (1851-1935), sculpteur ou imitateur de Rodin ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Séance du 9 novembre 1985, p. 315 à 330.

Jules Desbois s'inspire ici du récit mythologique relatant la métamorphose de Zeus en cygne pour séduire la belle Léda, princesse de Sparte. Dans cette composition, Desbois va toutefois beaucoup plus loin que beaucoup de sculpteurs de son temps en évoquant non seulement la sensualité des corps, mais aussi la sexualité, comme ici où le cygne et Léda ne font qu'un dans une étreinte charnelle. Le marbre (H.85 x L. 108 x P. 94 cm) est aussitôt acheté en 1892 par l'État pour le musée du Luxembourg suite à son exposition en plâtre demi-grandeur au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1891 (n°1310). Affecté au musée d'Orsay en 1986, il est déposé en 2001 au musée Jules Desbois (Inv. PR D.001.4.3. / RF 1153). Ce même musée possède également un bronze de la Léda (H.36 x L.55 x P.42 cm – Inv. PR2001.2.10) dont la fonte revient à Adolphe Gruet et dont l'exécution peut être datée entre 1891-1896. Une seconde campagne de fonte, à laquelle notre bronze appartient, s'est faite avec Adrien-Aurélien Hébrard dont la collaboration avec Desbois ne paraît pas commencer avant 1903. Les fontes de *Léda* auraient alors été réalisées à 6 exemplaires entre décembre 1908 et juin 1933.

Nous remercions monsieur Florian Stalder, Conservateur des musées, pour les indications qu'il nous a aimablement transmises.



Souvent comparé aux imagiers médiévaux, dont il adopte la truculence, Gaston Le Bourgeois doit sans doute sa manière à sa formation. Originaire du Calvados, il suit son père, tailleur de pierre pour les monuments historiques, dans toute la France et ce dès son plus jeune âge. Il s'imprègne ainsi des fragments de sculptures ou d'éléments architecturaux à restaurer qu'il rencontre, en particulier ceux provenant d'églises médiévales. C'est ainsi qu'il prend goût au métier de sculpteur, sur pierre, sur ivoire mais surtout sur bois. Il se spécialise dans la réalisation de sculptures en relief ou en ronde-bosse qui s'intègrent à la décoration intérieure comme des rampes d'escalier, des lambris, des panneaux de meuble, des pièces de faitage..., révélant ainsi sa parfaite compréhension de tous les supports architectoniques, pour lesquels le décor se plie aux contraintes liées à la forme, conception que l'on retrouve chez les tailleurs de pierre de l'époque romane. Il adapte ainsi son travail à la place et à la destination de l'œuvre et ne craint pas d'utiliser la machine pour scier, dégrossir ou tourner. Il choisit toujours des sujets simples, principalement chez les animaux mais aussi parmi les figures qui l'entourent. En 1900 il quitte l'atelier paternel et s'installe à Paris tout près de celui de Rembrandt Bugatti. Il expose au Salon des Artistes Décorateurs à partir de 1910, au Salon d'Automne dès 1912 et à partir de 1913 au premier Salon des Artistes animaliers. Un éclat de pierre lui ayant fait perdre un œil, il est réformé pendant la 1<sup>ère</sup> guerre mondiale. Il décide alors de créer avec le décorateur Henri Rapin et François Carnot (conservateur du Musée des Arts Décoratifs) un atelier pour soldats mutilés, chargé de fabriquer des jouets en bois qu'il conçoit et qui sont vendus sous l'appellation « Jouets de France ». Sa première exposition personnelle a lieu en 1921 au Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan) où il expose 143 pièces. Il livre une partie de la frise du grand salon de réception du pavillon de la Manufacture de Sèvres pour l'Exposition des Arts Décoratifs en 1925 et réalise un grand éléphant en teck pour marquer l'entrée de l'exposition coloniale de 1931. De 1920 à 1926 il travaille également pour Sèvres. Pleinement reconnu, il répond à de nombreuses commandes de l'Etat, de particuliers ou de personnalités influentes tels que Jacques Doucet, Jacques-Emile Ruhlmann ou encore Louis Vuitton... et réalise d'importants travaux tant publics que privés (paquebots Normandie en 1933, Pasteur en 1939, crypte de la cathédrale de Verdun, monuments aux morts...). Sa dernière exposition personnelle a lieu en 1947 au Pavillon de Marsan.

### *Harfang des neiges*

Sculpture en bois fruitier. Porte le monogramme de l'artiste

Pièce unique

H. 21 x L. 42 x P. 15 cm

Circa 1940

Ceuvre en rapport : *Harfang des neiges*, tilleul, H. 23 x L. 35 cm, collection particulière, *Gaston Le Bourgeois (1880-1956)*, exposition présentée par la S.A.V.R.E, Bibliothèque Florian – Rambouillet, septembre 1996, reproduit n°12. Bibliographie en référence : *Art & Décoration*, janvier 1916, p.21 ; Edward Horswell, *Sculpture of Les animaliers 1900-1950*, Londres, 2019, p. 206 à 209.

Même si Gaston Le Bourgeois a travaillé divers matériaux comme la pierre, l'ivoire, et même le ciment ou la feuille de plomb, c'est véritablement le bois qui a, et de loin, sa préférence. Il travaille aussi bien le bois indigène tel le buis, le figuier, le poirier, le platane... que les plus précieux comme l'ébène, le palissandre, la loupe d'amboine ou encore le teck. Ayant toujours vécu entouré d'animaux, ses modèles sont volontiers choisis dans un bestiaire familial (chat, lapin, poule, canard, pigeon, vache, furet, cobaye...) mais également exotique (lama, cacatoès, lion, agouti, coati...), tel qu'il l'observe, comme beaucoup d'artistes, au Jardin des Plantes à Paris ou encore au parc zoologique d'Anvers. C'est le cas de notre *Harfang des neiges*. Ce rapace originaire des régions arctiques est une variété de hibou connu également sous le nom de chouette polaire, chouette blanche ou chouette arctique. Il se reconnaît à son plumage au duvet épais et dense chargé de le protéger du grand froid, à sa tête au profil rond et à ses grands yeux jaunes. Gaston Le Bourgeois le réalise en ronde bosse dans un bois fruitier, probablement de merisier. Tout en inscrivant l'*Harfang* dans une forme triangulaire qui rend parfaitement la position de l'oiseau posé, scrutant les alentours, il en traduit admirablement le volume tout en rondeur dont ne ressortent que les yeux et le bec. Comme toujours, Gaston Le Bourgeois, tout en adaptant l'animal à la forme qu'il lui impose, réussit à conserver la manière d'être et le caractère de celui-ci : l'animal reste vivant. Gaston Le Bourgeois prépare son travail par des dessins très précis et des esquisses en argile moulées dans du plâtre dont il se sert ensuite comme modèle. Ainsi, bien que notre sculpture soit une pièce unique, il existe un autre exemplaire de l'*Harfang des neiges* mais en position inversée et en bois de tilleul, plus clair. Il semblerait que ce soit un sujet auquel l'artiste a pensé assez tôt puisqu'on retrouve les mêmes oiseaux disposés en position affrontée dans un bas-relief pour un lambris réalisé pour le boudoir de Madame Doucet, avant 1916.

Nous remercions Noël Cailly, petit-fils de l'artiste pour toutes les précieuses informations qu'il nous a données.



Mateo Hernández, né à Béjar dans la province de Salamanque, a fait avec son père son apprentissage de tailleur de pierre. Très jeune il s'intéresse au monde animal et fait preuve d'une grande maîtrise technique. Après un séjour à l'École des Beaux-Arts de Madrid, il décide de se rendre à Paris en 1911. Il devient sculpteur animalier par vocation et trouve ses modèles au Jardin des Plantes, mais aussi dans son atelier où il vit entouré d'une ménagerie dans une vaste demeure de Meudon.

Ses modèles sont transposés dans les pierres les plus dures ou les plus difficiles à travailler : granit noir de Belgique, basalte, porphyre rouge, granit rose d'Égypte, granit vert, grès rouge de Strasbourg, diorite, schiste. Il aime le marbre, la pierre plus tendre et le bois exotique avec une préférence pour l'acajou de Cuba et le bois d'ébène du Congo. Maîtrisant toutes les techniques de taille, sa méthode consiste à dégrossir la matière sans points de repère, à coups de marteau ; il achève la pièce en travaillant les détails au ciseau jusque dans les moindres détails nécessaires et la termine en la polissant à la main.

Sa première exposition en Espagne se tiendra à Madrid en 1927. Il y montre 37 sculptures, toutes en taille directe qui remporteront un grand succès, avec des achats de la famille royale.

### *Grue couronnée agenouillée*

Sculpture en granit noir en taille directe, pièce unique, signée « MATEO HERNÁNDEZ », porte la mention « Talla Directa », datée 1919, porte la lettre P sur les côtés de la terrasse.

H. 55 x L. 55 x P. 20 cm

Circa 1919

Provenance : Collection Fernande Hernández, don de l'artiste ; collection Rimsky, offerte par cette dernière ; dans la famille depuis.

Expositions : Salon d'Automne, Paris 1921 ; *Mateo Hernández*, Sociedad Espanola de Amigos del Arte, Madrid, 15 janvier-15 février 1927, n°26 ; *Exposition des œuvres de Mateo Hernández*, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, février-mars 1928, Paris, n°36 ; *Faune & flore exotiques dans l'art*, le Louvre des Antiquaires, Paris, 25 juin-25 septembre 1983, n° 29 ; *Bestiaire contemporain à Paris*, Mairie du VII<sup>e</sup>, Paris, juin-juillet 1985, n°17 ; *Mateo Hernández, 1885-1949*, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Meudon, 10 janvier-16 février 1986.

Bibliographie : René-Jean « Un sculpteur de pierres dures », *Art et décoration*, octobre 1924, p.107 pour une vue de l'œuvre au Salon d'Automne de 1921 ; Fernande Hernández, *Mateo Hernández, sculpteur espagnol 1885-1949*, Paris 1952, p. 33 ; Faune & flore exotiques dans l'art, *le Louvre des Antiquaires*, Paris, 25 juin-25 septembre 1983, n° 29, pl. 12 ; Mateo Hernández, 1885-1949, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Meudon, 10 janvier-16 février 1986, p. 30 ; J.C. Brasas Egido et L.B. Villarroel, *Mateo Hernández, 1885-1949. Un escultor español en París, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura*, Valladolid, 1998, p.61, fig.13 et pp. 206-207, fig. 84, cat.22.

C'est un artiste dont toute réalisation est immédiatement reconnaissable par son aspect hiératique, à la sensibilité proche de celle des artistes de l'Égypte pharaonique. Notre *Grue couronnée* qui est un oiseau à l'envergure spectaculaire est ici représentée recroquevillée sur elle-même, dans une vision épurée et synthétique, qui met en valeur la limpidité des volumes et la sérénité de son expression.



Né d'un père boucher, René Paris n'était pas spécialement préparé à mener une carrière de sculpteur. Il la démarre pourtant très tôt en exposant dès l'âge de 16 ans au Salon des Artistes Français un *Tigre et marcassin*. Il est alors l'élève du sculpteur animalier Isidore Bonheur. Il va ensuite enchaîner les apprentissages auprès des grands maîtres de l'époque : Georges Gardet, Victor Peter et même l'académicien Jean-Antoine Injalbert. Cette solide formation lui permettra ensuite de maîtriser toutes les techniques de taille ou de fonte et de travailler tous les matériaux, que ce soit la pierre, le granit des Flandres, le marbre, le bois et bien sûr le bronze. C'est à partir de 1907 qu'il commence à exposer des petits bronzes d'animaux alors que jusque-là il ne présentait que des cires ou des plâtres. Il est présent au Salon des Artistes Animaliers dès sa création en 1913 ainsi que, tout au long de sa carrière, au Salon des Artistes Français où il reçoit une mention honorable en 1907, une médaille de troisième classe en 1912, une médaille d'argent en 1914, puis d'or en 1920, une médaille d'honneur en 1938 et une autre d'argent en 1944. En 1937, il remporte la médaille d'or de l'Exposition Internationale, ainsi que le Prix de l'Yser. Enfin, il a reçu le Prix Bonnat en 1945 et se voit décerner la Légion d'honneur en 1953.

Il a également réalisé deux monuments, l'un en bronze, *Hervé Rieille*, (Le Croisic, 1912) en l'honneur d'un pêcheur breton, fondu à la cire perdue par H. Gonot et l'autre en pierre, *Lion gisant*, pour un monument aux morts (Fleury-devant-Douaumont, avant 1922).

Plusieurs de ses œuvres en pierre et en bronze sont conservées dans des collections publiques françaises.

### Éléphanteau

Bronze à patine brune signé « René Paris », sur socle d'origine en marbre rouge griotte du Languedoc  
H. 13 x L. 16,5 x P. 7,8 cm (sans socle). Hauteur totale 17 cm.

Circa avant 1920

Pièce unique

Provenance : Collection de la famille de l'artiste.

Références bibliographiques : Jean-Charles Hachet, *Les bronzes animaliers – de l'antiquité à nos jours*, Tome II *L'époque contemporaine*, Paris, 1982, p. 91 ; Edward Horswell, *Sculpture of Les animaliers 1900-1950*, Londres, 2019, p. 232 à 239.

C'est surtout avec des bronzes représentant des chevaux que René Paris a établi sa notoriété. Passionné par le cheval, surtout le cheval de course, il en fait très rapidement son sujet de prédilection. Qu'il le représente à l'arrêt ou en mouvement il sait toujours le rendre avec un réalisme qui traduit son don d'observation et sa connaissance de l'anatomie de l'animal. Le traitement des bronzes est particulièrement reconnaissable à sa touche légère, sensible et nerveuse, qui rappelle le style impressionniste, et qui rend l'animal si vivant. C'est cette touche vibrante qui est à l'œuvre dans le magnifique travail de surface de notre *Eléphanteau*. On y retrouve également la capacité de Paris à traduire avec une profonde vérité l'allure gauche du jeune animal, encore mal équilibré sur ses grosses pattes, ce qui le rend tellement attachant. Si la manière de René Paris est parfaitement identifiable, le choix du sujet, en revanche, est totalement inhabituel. Il s'agit même du seul exemplaire identifié à ce jour, probablement une pièce unique, obtenu par le procédé de la fonte au sable. Le bronze a vraisemblablement été fondu directement à partir du plâtre sans recourir à l'élaboration d'un chef-modèle et son socle a été fait sur mesure. C'est une sculpture qui provient de la famille de l'artiste et qui est toujours restée au sein de celle-ci.

Il s'agit donc d'une pièce de grande rareté.



C'est par une oie, vue dans la lumière du matin, que Pompon prend conscience de son intérêt pour les animaux. En effet, à partir de ce moment, il développe un bestiaire aux lignes épurées et aux formes lisses, délaissant totalement la figure humaine. Pompon prend dès lors l'habitude de modeler à l'extérieur et se fabrique un établi portatif à bandoulière. Il suit dans leurs déplacements les animaux des fermes environnantes de Cuy-Saint-Fiacre, en Normandie, et les modèle 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. Il attache également une grande importance à l'œil qui commande... Ses sujets sont régulièrement exposés au Salon des artistes français comme par exemple en 1907 un *Coq*, en 1908 une *Taupe*, en 1909 *Veau et génisse*, en 1910 une *Oie*... Il aimait à déclarer « Les bêtes posent fort bien, et même beaucoup mieux que les hommes et les femmes, car l'immobilité pour eux est un repos. Et puis, la bête, même quand elle comprend qu'on la regarde, ne perd pas son naturel. » (Pompon cité par Ch. Terrasse, *Art d'aujourd'hui*, printemps 1927). *L'Ours blanc* est le plus bel aboutissement de son engouement pour l'animal et c'est seulement lors de sa présentation au Salon d'Automne, en 1922, que l'artiste obtient son premier succès public, à l'âge de 67 ans.

### Coq (1913)

Bronze à patine brun foncé à reflets ardoise, signé « POMPON » et numéroté 4.  
 Fonte Claude Valsuani, cachet « cire perdue C. VALSUANI ».  
 H. 24,5 x L. 18,4 x P. 10,3 cm  
 Circa avant 1929

Provenance : acheté le 24 octobre 1929 à la galerie d'art A. Poyet par le précédent propriétaire.

Bibliographie : Catherine Chevillot, Liliane Colas, Anne Pingeot, *François Pompon 1855- 1933*, Paris, 1994, modèle référencé n° 48A p. 192 et reproduit pl. 27 ; Edouard des Courières, *François Pompon*, Paris, 1926, modèle reproduit p. 37.

François Pompon s'est particulièrement intéressé au chef de la basse-cour qu'il représente dormant, combattant, courant sous la pluie ou encore marchant comme dans notre exemplaire. Et c'est aussi par un *Coq déplumé courant* que Pompon répond à ses détracteurs, qui avaient critiqué sa *Poule cayenne* présentée au Salon de 1906, et qu'ils trouvaient déplumée. Notre modèle est ici présenté marchant fièrement sur ses ergots, le port altier, l'œil aux aguets, l'air souverain. C'est d'ailleurs l'animal en train de se déplacer qui intéresse tout particulièrement François Pompon. C'est un modèle dont il existe deux états dont les différences ne concernent que la terrasse. Dans le premier, qui date de 1913, la terrasse est fine et irrégulière tandis que dans le second daté de 1927 elle est lisse et épaisse.

C'est à la première version qu'appartient notre exemplaire fondu par Claude Valsuani, lié à l'artiste par un contrat d'édition. A la différence d'autres fondeurs, Claude Valsuani ne commercialisait pas les bronzes qu'il fabriquait et laissait toute liberté à François Pompon d'intervenir sur ses propres bronzes, comme de les signer dans la cire avant la fonte et surtout de réaliser les patines. Cela explique la qualité exceptionnelle de celle de notre exemplaire aux tons brun profond à reflets ardoise. Quand Pompon ne s'occupait pas de la vente de ses bronzes et qu'un distributeur intervenait, Claude Valsuani avait également pour habitude de numéroter ses bronzes, ce qui n'était pas la règle à l'époque. Ainsi notre exemplaire porte le n°4 ce qui permet parfaitement de tracer son parcours. Il a en effet été acheté le 24 février 1929 par M. Robert Hirsch à la galerie d'art Alfred Poyet, un marchand parisien qui avait aussi ouvert en 1920 à Lyon la galerie Saint Pierre, située 10 rue de l'Hôtel-de-Ville. Poyet était lié à François Pompon par un contrat prévoyant la distribution d'une vingtaine de pièces du modèle du *Coq*, mais il y a eu moins d'éditions que ce qui était prévu puisque seuls six exemplaires auraient été réalisés.

Notre bronze, après son acquisition en 1929, est ensuite toujours resté dans la même famille jusqu'à son acquisition par la galerie. Elle est dans un état de conservation remarquable. Il s'agit donc d'une œuvre exceptionnelle par sa qualité, sa rareté et son pedigree.



Issu d'une dynastie princière parmi les plus illustres de l'ancienne Russie (quoique né en Italie de mère américaine), Troubetzkoy était de son vrai nom Son Altesse le Prince Pavel Petrovitch Troubetzkoy, apparenté à d'éminentes Maisons de l'aristocratie impériale. Ses parents reçoivent sur le lac Majeur les représentants de la scapigliatura (Grandi, Ranzoni, Cremona). À Milan, il devient l'élève d'Ernest Bazzaro, connaît Segantini, fait partie de la Famiglia Artistica (1886). Mais c'est Paris qui lui offre le succès : Mention Honorable en 1889, il obtient le Grand Prix de la sculpture à l'Exposition Universelle de 1900 (section russe) ; il acquiert dès lors une renommée mondiale. L'État achète à cette occasion son *Tolstoï à cheval* pour le Musée du Luxembourg. Installé dans un endroit tranquille du XVI<sup>e</sup> arrondissement, il devient le grand sculpteur de la vie moderne : il voit défiler d'élégantes femmes du monde, des personnalités littéraires et politiques, et surtout son confrère Auguste Rodin dont il exécute un magistral portrait en pied (bronze, vers 1906). Trois différents portraits du comte Robert de Montesquiou d'une virtuosité comparable au superbe tableau peint par Giovanni Boldini dix ans auparavant, font sensation en 1907. En 1908, une exposition de cinquante de ses œuvres à la galerie Hébrard renouvelle son grand succès. Sa statue équestre d'Alexandre III ayant été dressée enfin en 1909 sur la place Znamenskaïa de Saint-Petersbourg lui obtient un triomphe sans limites, et marque en même temps le sommet de son œuvre en Russie. Mais ses clients sont aussi bien français qu'argentins, espagnols, grecs, américains, égyptiens, chiliens ... : Sir William Eden et sa famille, les peintres Zorn et Joaquim Sorolla, la famille Vanderbilt-Rutherford, le prince Dobro, Roland Garros et bien d'autres. En 1911, il quitte Paris pour New York, y passe les années de guerre et rentre à Paris en 1921. Il déplace alors son atelier à Neuilly ; auréolé de son séjour américain, il retrouve sa clientèle d'exception. Georges Clémenceau, l'industriel Bugatti et sa famille sont devenus des familiers. Troubetzkoy déclare à C. Bormeyer : « Toute la vie m'intéresse (...) je ne veux pas que mes peintures et mes statuettes représentent une « idée » comme celle des symbolistes. Je ne désire pas raconter d'histoire comme la peinture réaliste anecdotique... ce que je m'efforce de faire est de transmettre efficacement, comme je le peux, les impressions que je reçois de la nature » (*Fine Arts*, 1911, p 6-7, cité par G. Piantoni, 1990, p.17). C'est ainsi que sa sculpture est qualifiée d'impressionniste. Italien de naissance, italien de cœur, il rejoint l'Italie en 1932 aux lieux de son enfance dorée sur les rives du Lac majeure. C'est dans ce paysage de rêve qu'il décède en 1938, à l'âge de soixante-douze ans.

### *Irène Castle (1915)*

Bronze à patine brune, signé et daté « Paul Troubetzkoy 1915 »  
 Fonte de Roman Bronze Works, porte la marque du fondeur « Roman Bronze Works N-Y »  
 et la lettre « C » de copyright sur la terrasse.  
 H. 39 x L. 24 x P. 18 cm  
 Circa 1915

Bibliographie de référence : John S. Gioni, *Le sculpteur Troubetzkoy, parisien d'élection*, Gazette des Beaux-Arts, Mai-Juin 1985, p. 205 à 212.

Cette statuette est dans la continuité d'une série de sculptures de danseuses : *comtesse Tamara de Svirsky*, 1909 ; *Danseuse Espagnole*, dite 'L'Argentina', 1910 ; *Lady Constance Stewart Richardson*, 1914 ; *Anna Pavlova*, 1915-16 (trois modèles). Irène Castle (1893-1969) danseuse célèbre qui en compagnie de son mari acteur Vernon Castle, met au goût du jour la danse moderne dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ne peut que passionner Troubetzkoy ; ce dernier séjournant alors outre-atlantique côtoie en effet la haute-société artistique new-yorkaise. Le couple atteint le sommet de sa popularité dans le premier spectacle d'Irving Berlin à Broadway, *Watch your Step* (1914), dans lequel ils popularisent le Foxtrot. Ils contribuent également à promouvoir le ragtime, les rythmes de jazz et la musique afro-américaine pour la danse. Icône de la mode, Mrs Castle initie la vogue des jupes plus courtes, des robes amples et fluides, ainsi que la coupe préférée des garçons des années folles. Le sculpteur a su mieux que quiconque saisir le mouvement gracieux de ses attaches fines, le port altier de sa tête, la souplesse de ses mains, l'agilité de sa silhouette. Son style aux arêtes vives, où aucune ligne n'est figée, est tout entier en communion avec le modèle vivant en mouvement.

Les archives de la fonderie américaine Roman Bronze Works avec laquelle Troubetzkoy travaille aux États-Unis mentionnent plusieurs entrées qui nous intéressent : « 3 février 1915 Statuette Mrs Castle » « 10 juin 1915 New Model St. Mrs V. Castle #1 » « 14 juin 1915 N.M. St. Mrs Castle #2 » « 24 juin 1915 N.M. St. Mrs Castle #4 » « 21 septembre 1916 Mrs Vernon Castle ». Il y a eu deux modèles du même sujet et nous savons qu'un exemplaire du même modèle que le nôtre daté 1916 est passé en vente (Londres, Sotheby's 5 décembre 2012, n<sup>o</sup> 169). Nous pouvons donc conclure que le « nouveau modèle », fondu exclusivement en 1915, n'est pas le nôtre. Aussi notre exemplaire aurait été fondu (commandé ou terminé) le 3 février 1915, et serait le premier de deux exemplaires exécutés en bronze par R.B.W. À notre connaissance, le sujet n'a pas été repris par les fondeurs parisiens.



## *Henri de Rothschild*

Plâtre original patiné, signé et daté « Paul Troubetzkoy 1909 »

H. 56 x L. 24,7 x P. 26 cm

Circa 1909

Provenance : Famille Rothschild.

Bibliographie : Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, Paris, 2016, Tome II, pages 204 à 220.

Surnommé par Guillaume Apollinaire le « Michel-Ange du minuscule », Troubetzkoy porte à sa perfection le genre du « portrait statuette » en plâtre original ou fondu à cire perdue par Hébrard, Valsuani, Roman Bronze Works. Face au modèle vivant, sa main agile, large et forte pétrit la glaise ou le plâtre travaillé au couteau. Ses esquisses portent sous l'apparence hâtive de leur facture l'empreinte d'œuvres définitives, grâce à l'agencement subtil des plans, à la vibrante harmonie des masses et à la force de vie latente qui les animent... Son modelé aux arêtes vives transmet parfaitement la lumière qui glisse sur la cassure des étoffes. Les grands noms du Tout-Paris posent pour ses portraits-statuettes : la baronne Robert de Rothschild, assise, décolletée, près d'un chien à demi-couché qui la garde magnifique et protecteur, presque héraldique (Collection baron Elie de Rothschild, Paris), mais aussi le non moins célèbre baron Henri de Rothschild, modèle de notre sculpture. Grand, doté d'un certain embonpoint, l'allure bonhomme, un cigare toujours à la main : sa silhouette fait le bonheur des chroniqueurs de l'époque, qui publient régulièrement son portrait. Troubetzkoy choisit quant à lui de le représenter dans une pose décontractée, une main dans la poche, bien campé sur ses jambes.

Fils de James Édouard (1844-1881) et Thérèse de Rothschild (1847-1931), Henri de Rothschild (1872-1947) est sans doute l'une des personnalités les plus entreprenantes de la famille. Il est à l'origine des deux plus importants donations et legs faits à la Bibliothèque nationale au XX<sup>e</sup> siècle : la première donation en 1933, comporte sa très importante collection d'autographes (plus de cinq mille pièces) ; le legs, en 1947, de sa collection de livres, est l'une des plus grandes bibliothèques privées du XX<sup>e</sup> siècle. Esprit curieux, Henri de Rothschild est tout autant attiré par le progrès technique et la médecine, que par la littérature et le théâtre, mais chacun de ces domaines est considéré en parallèle avec ses activités d'homme d'affaires, d'entrepreneur, d'éditeur, de collectionneur ou de philanthrope. Très proche des artistes et des grands collectionneurs, il voue une véritable passion pour le théâtre qu'il assume sous toutes ces formes : auteur à succès, il est aussi directeur depuis les années 1910 de plusieurs théâtres (le théâtre du Gymnase, le Moulin de la Galette). Il se montre avant-gardiste en faisant construire en 1929, le théâtre Pigalle, l'un des lieux les plus modernes de son temps, admiré de Jean Cocteau qui s'empresse de déclarer à son sujet « Ce qui m'enchant, c'est que pour la première fois tant de géométrie s'harmonise, et qu'une âme habite le navire avant de prendre la mer ». Il devient également un des plus gros actionnaires du théâtre du Châtelet. Henri de Rothschild n'est sans doute pas un aussi grand collectionneur que ses illustres oncles (Edmond James ou Alphonse de Rothschild, par exemple), ni un acteur majeur du marché de l'art malgré quelques achats retentissants. Il réside dans son hôtel parisien du 33, rue du Faubourg saint-Honoré, et à partir de 1924 au château de la Muette, ainsi que dans sa résidence estivale des Vaux de Cernay. Tous ces lieux abritent de très nombreux objets issus pour la plupart de la tradition familiale formée entre 1870 et 1900 par différents membres de sa famille. Toute sa vie durant, il montre un profond intérêt pour la peinture de Chardin qui reste le fil conducteur de sa collection. Malgré la vente de ses demeures, la dispersion d'une grande partie de ses collections en 1931 et 1933, la destruction de la plupart de ses tableaux de Chardin à Bath en 1942, Henri de Rothschild reste néanmoins l'un des plus grands mécènes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.



En 1838, le jeune Fremiet obtient le premier prix d'entrée à la Petite École. En 1842, il est officiellement admis dans l'atelier de son oncle François Rude. L'année 1843 est marquée par son premier envoi au Salon (*Gazelle en plâtre*). Son *Ours blessé* et son *Chien blessé* sont acquis par l'État pour le musée du Luxembourg en 1850. Exposés trois années plus tard au Salon, les bassets du prince Louis-Napoléon Bonaparte *Ravageot et Ravageole* lui ouvrent la porte des commandes officielles. Il réalise le *Monument à Napoléon 1<sup>er</sup>* en 1868 et celui de *Louis d'Orléans* en 1869 pour décorer le château impérial de Pierrefonds. En 1874, il conçoit le premier Monument de Jeanne d'Arc, érigé place des Pyramides à Paris, qu'il remplace à la suite de critiques sur les proportions par une autre version en 1900. Pendant cette période, il exécute aussi *Pan et les oursons* (Paris, musée d'Orsay). En 1875, il succède à Antoine-Louis Barye comme professeur de dessin animalier au Muséum national d'histoire naturelle à Paris ; Tout comme son prédécesseur, Frémiet s'intéresse au combat entre l'homme et l'animal. C'est la figure des primates qui retient alors davantage son attention avec *Gorille enlevant une femme* (Salon de 1887, médaille d'honneur), *Orang-outang et sauvage de Bornéo* (commande de 1893), deux œuvres qui font scandale en leur temps. Il est élu membre de l'académie des Beaux-Arts en 1892. En 1894, Fremiet est choisi pour réaliser la statue devant couronner la flèche de l'abbaye du Mont-Saint-Michel. Il est alors un sculpteur célèbre qui est élevé en 1900 à la dignité de Grand Officier de la Légion d'Honneur. Cette année-là, il possède un important stand dans la classe des bronzes d'art à l'Exposition universelle. Ses statuettes d'édition, reproductions en bronze par la Maison Barbedienne de ses œuvres monumentales, connaissent un beau succès commercial et assurent à l'artiste un confortable revenu. À la fin de sa vie, en 1910, il achève la statue de *Bolivar* commandé par la Colombie et *Faune assis et oursons* pour la famille Rothschild. Le musée de Dijon possède un fonds de plus de cent vingt bronzes de Fremiet, chefs-modèles légués par la Famille Fauré-Fremiet en 1955.

### *Jeanne d'Arc à Domrémy (avant 1893)*

Plâtre démontable, signé sur la terrasse « E. Fremiet ». Inscriptions en lettres gothiques sur la moulure de la base « Jeanne d'Arc » et « Épée Fierbois ».

H. 39,5 x L. 11 x P.11 cm

Circa avant 1893

Provenance : Famille de l'artiste ; collection privée, Paris.

Bibliographie : Catherine Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910 La main et le multiple*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 5 novembre 1988 – 16 janvier 1989, 1988, p. 146, notre modèle référencé sous le n° S275, reproduit Cat. 134.

La France du XIX<sup>e</sup> siècle se passionne pour la figure de Jeanne d'Arc, héroïne historique et mythifiée qui participe du fort mouvement nationaliste de la deuxième moitié du siècle. Lorsque pour la quatrième fois (*Jeanne d'Arc équestre, 1874-89, Jeanne d'Arc à genoux, 1875, Jeanne d'Arc à Orléans, 1875-1894*), Fremiet reprend le thème de Jeanne d'Arc, il abandonne cette fois l'héroïne guerrière pour le type de la sainte visionnaire, abordé également et de façon semblable dans *Sainte Catherine de Sienna*. La petite bergère lorraine simplement vêtue, fait face au spectateur et fixe un point situé devant elle, tendue dans l'écoute de ses voix : les mains sont jointes, les bras levés à hauteur d'épaule. Le sculpteur retrouve l'effet d'instantanéité et de spontanéité obtenu quarante ans plus tôt par François Rude avec sa *Jeanne d'Arc écoutant ses voix* (Salon de 1852). Mais ici, Frémiet choisit d'intérioriser davantage son modèle en insistant sur l'intense concentration de la petite Jeanne. Sa figure est plus simple, moins emphatique et centrée sur l'expression d'une vie intérieure toute en retenue. La statuette a été éditée en bronze, ainsi qu'en biscuit à Sèvres de 1897 à 1933.



Considéré comme l'un des artistes les plus représentatifs de l'Art Déco, il n'y a cependant aucune information sur sa formation initiale de sculpteur jusqu'à la Première Guerre Mondiale, durant laquelle il est interné en Suisse. Il s'inscrit alors aux cours de l'école des Beaux-Arts de Genève et y rencontre Max Le Verrier et Pierre Le Faguays avec lesquels il tisse des liens d'amitié qu'il conservera tout au long de sa vie. Il devait déjà avoir de solides connaissances puisqu'à l'issue de la guerre c'est lui qui réalise *Le Souvenir*, monument offert à la ville de Genève en reconnaissance de l'hospitalité reçue par les internés français. C'est aussi lui qui organise en partie et participe à la première exposition internationale d'art moderne qui a lieu à Genève du 26 décembre 1920 au 14 janvier 1921. La France y est représentée par Bourdelle et parmi les exposants figure Joseph Bernard et sa *Jeune fille à la cruche*. A cette occasion le *Journal de Genève* du 9 janvier 1921 présente Marcel Bouraine comme un « robuste tailleur de pierre » et nous apprend qu'à côté d'œuvres en pierre il expose aussi de petites statuettes. Dès son retour en France, il expose au Salon des Tuileries à partir de 1922. Puis l'année suivante il rejoint la Société des Artistes Français. Il participe ensuite régulièrement aux différents salons parisiens (Indépendant, d'Automne...) et se fait remarquer en 1925, à l'Exposition de Paris, par d'expressifs bas-reliefs de trois mètres cinquante de hauteur, réalisés en collaboration avec Pierre Le Faguays pour le pavillon de la Ville de Paris. C'est encore lui qui exécute en 1937 deux importantes et imposantes commandes pour l'Exposition internationale de Paris : un bas-relief en ciment polychrome pour une fontaine au centre des métiers d'art et une gigantesque statue en faïence représentant des céramiques pour le pavillon de Sèvres.

A côté de ces œuvres monumentales souvent oubliées, Marcel Bouraine continue de créer de nombreuses petites statuettes, pouvant être composées ou déclinées en différents matériaux (bronze, céramique, ivoire...) et parfois appelées à une vocation utilitaire. Pour ce faire il travaille avec de multiples éditeurs (Susse frères, Etling, Goldscheider...). C'est ainsi que séduit par son style le maître verrier Gabriel Argy-Rousseau lui commande en 1928 différentes figurines, surtout des nus féminins, pour les réaliser en pâte de verre.

Ces sculptures, légères et gracieuses, séduisent, par leur équilibre et leur simplicité décorative dans un répertoire largement consacré à la femme. Elles sont parfaitement représentatives de la période dite Art Déco mais ont malheureusement éclipsé l'œuvre de Marcel Bouraine en tant que statuaire, présente pourtant dans de nombreuses collections publiques françaises et étrangères.

### Jeunesse (1934)

Pierre de Pouillenay signée « BOURAINE »

H. 69 x L. 19 x P. 15,5 cm

Circa 1934

Bibliographie : Jacques de Laprade, « Le Salon d'Automne », *Beaux-arts*, 2 novembre 1934, modèle en terre cuite reproduit p. 8 ; Jean Cassou « Au Salon d'Automne – La sculpture », *Art & Décoration*, décembre 1934, modèle en terre cuite reproduit p.453.

Références bibliographiques : « Beaux-Arts – Exposition internationale d'art moderne », *Journal de Genève* du 19 janvier 1921, p. 6 ; Jean Alazard, « Les salons de 1927 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, p. 334 ; René Arcos, *L'amour de l'art*, 1922, p. 93 ; *Echo industriel d'art*, mai 1927, n°22, p. 21 ; Marcel Florisoone, « La sculpture », *L'art et les artistes*, 1<sup>er</sup> octobre 1934, p. 64 ; G. Rémond, « Sculpture décorative », *Mobilier & décoration*, 1930, p. 237 à 242 ; Jean Rivière, *Mobilier & décoration*, février/mars 1923, p. 3 à 7 ; Gaston Varenne, « Les salons de 1925 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, p. 44 à 47.

Si l'œuvre de Marcel Bouraine est associée à la sculpture décorative, elle est toutefois trop souvent limitée à ce registre. Son corpus d'œuvres est en réalité beaucoup plus large et varié. Il révèle une personnalité riche, fruit de multiples influences, comme en témoigne ce torse de femme, dont la version en terre cuite a été exposée au Salon d'automne de 1934. Notre exemplaire est en pierre calcaire, vraisemblablement de Pouillenay, reconnaissable à son veinage rosé et que Marcel Bouraine a déjà utilisée, notamment pour une *Eve enceinte* qu'il expose à Genève en 1921. Comme cette dernière notre sculpture est une taille directe, technique dont Marcel Bouraine est un adepte. L'influence de Rodin se devine dans la présentation de ce torse nu, acéphale, qui s'arrête aux genoux. Le côté droit est pourvu d'un bras replié vers l'épaule qu'il touche de sa main tandis que le bras gauche, qui devrait être levé, est absent, coupé à sa naissance. Au dos, comme seule parure, tombe une chevelure qui s'arrondit pour revenir délicatement sur le devant de l'épaule droite sous la main qui la retient. La composition originale est rigoureuse et solide. Elle s'organise par superpositions de plans avec pour seul ornement cette chevelure striée qui rappelle la manière de Bourdelle. Le modelé du corps est généreux. On y retrouve le même goût de la chair que chez Renoir. Les critiques de l'époque ont noté sa juvénilité, sa finesse de traitement faisant preuve d'une grande maîtrise.

Cette œuvre, où présence rime avec élégance, permet de réhabiliter Marcel Bouraine le statuaire en lui faisant retrouver sa notoriété de jadis dans ce domaine. Une telle œuvre est rare sur le marché.



Ce fils de charpentier, originaire de Pau, est aujourd'hui, et curieusement, méconnu alors qu'il s'était fait très vite remarquer de son vivant par la qualité et l'originalité de son travail.

A l'occasion d'une récompense décernée en 1921 pour son bon comportement durant la guerre, on apprend qu'il travaille à cette époque alors chez le sculpteur Gabard au projet de la fontaine de l'avenue Thiers, à Pau, et qu'il expose régulièrement à la Société des amis des arts de cette ville.

Installé par la suite à Paris, c'est véritablement lors du Salon d'automne de 1929 qu'il se fait remarquer avec une *Porteuse d'eau*, considérée comme une révélation de par ses « qualités de simplicité attentive et de modelé insinuant et doux, mais parfaitement juste » ainsi que l'écrit *Le Temps* du 5 novembre 1929.

Il expose ensuite régulièrement au Salon d'automne des sculptures dans différents matériaux, pierres, bronzes ou plâtres. Il participe également avec brio aux expositions des sculpteurs de Toulouse installés à Paris comme Guénot, Contesse, Parayre, Poisson, ou encore Wlérick, contribuant ce faisant à la reconnaissance d'une école toulousaine indépendante qui régénère et vivifie l'art de la statuaire.

Il est primé aux Expositions universelles de 1930 et 1937, et obtient en 1947 une Médaille d'or dans la catégorie Art monumental à l'Exposition internationale de l'habitation et de l'urbanisme qui s'est déroulée au Grand Palais.

L'Etat lui commande plusieurs sculptures si bien qu'il est relativement bien représenté dans les collections publiques françaises (Musée de Pau, Musée d'Art moderne de Paris, Centre National des arts plastiques...).

## Orphée

Bronze à patine brun vert nuancé. Porte le monogramme de l'artiste.

Fonte de Attilio Valsuani. Porte le cachet du fondeur.

H. 2,70 m

Circa 1940

Bibliographie de référence : F. Roches, « Le salon d'automne 1941 », *L'Architecture française : architecture, urbanisme, décoration 1940 – 1975*, Paris, modèle similaire p. 42 illustré p. 43 ; R. – J., « Le salon d'automne 1945 », *Mobilier & décoration*, 1945, p. 20 ; Henry Parayre, *L'Archer*, « sculpture », n°9, novembre 1935, p. 370 note ; Paul Sentenac, « l'exposition des artistes toulousains à Galliera », *La Renaissance*, 1er avril 1932, p. 98 ; *L'Art et les artistes*, « L'actualité et la curiosité à travers le Salon d'Automne » p. 66 ; Dossier d'artiste du Musée des années Trente, Boulogne-Billancourt, *Le Temps*, 5 nov. 1929.



Pierre-Alfred-Noël Cazaubon travaille dans le sillage de Maillol et de Bourdelle. Comme ce dernier il cherche à donner une dimension monumentale à ses sculptures pour occuper l'espace dans lequel elles sont placées. Il s'intéresse à tous les thèmes historiques, religieux ou mythologiques, comme dans cette impressionnante sculpture plus grande que nature présentant Orphée levant sa lyre. Le mythe grec raconte que cet instrument lui avait été offert par son père Apollon. Orphée en jouait si bien qu'il séduisit la belle nymphe Eurydice. Mais, peu après leur mariage, Eurydice mourut des suites d'une morsure de serpent. Désespéré Orphée descendit aux enfers pour la chercher. Hadès l'y autorisa à la seule condition de ne pas chercher à regarder sa femme. Se croyant hors des enfers, Orphée se retourna pour embrasser Eurydice, mais hélas trop tôt. Celle-ci n'en était pas encore complètement sortie et mourut pour de bon. Pierre-Alfred-Noël Cazaubon nous montre Orphée debout, le corps élancé, entièrement nu, les bras levés dont l'un tendant sa lyre au-dessus de sa tête. On retrouve dans cette figure virile le même style fluide aux lignes épurées et aux formes stylisées que celui avec lequel le sculpteur traite ses figures féminines et qui fait écho au travail de Maillol. On y retrouve aussi ce modelé doux et vibrant sur lequel la lumière joue délicatement et qui avait été tellement loué en 1929. Ce bronze monumental rappelle encore le colossal *Apollon musagète* d'Henri Bouchard, également en bronze, commandé par l'Etat en 1937 pour orner l'entrée du Palais de Chaillot et toujours en place. Apollon, comme Orphée, se tient dans toute sa nudité debout avec une lyre mais il l'appuie sur son épaule. Alors que la figure d'Apollon est puissante, massive et statique celle d'Orphée rend, par son attitude et son traitement, la sculpture extrêmement dynamique et d'une grande modernité. Un modèle de composition similaire, également de taille monumentale, en plâtre intitulé *Ephèbe* a été présenté sur les marches du Salon d'Automne de 1941. Notre sculpture est, de surcroît, par l'importance de sa taille, le résultat d'une prouesse technique dont elle est sans doute le seul exemplaire. Elle a été fondue à la cire perdue en deux parties qui ont ensuite été soudées. La qualité de la fonte est exceptionnelle surtout pour une sculpture de cette dimension. Elle est due à Attilio Valsuani, frère de Claude, en activité vers 1927 jusqu'à sa mort en 1960.





After taking part in the 2022 showcase as exhibitor, it is with utmost pleasure that I enter into 2023, being now a full participant of this exceptional art fair, TEFAF Maastricht. My selection of 19th and 20th Century sculptures is now displayed, in a large stand, in superb exhibition conditions.

The main characteristic of my two galleries in Paris lies in the great care with which I select works created during the artist's lifetime, as well as a high requirement as regards their fine quality of patina and execution. I have been passionately committed with this profession since the age of eighteen and my career never deviated from this track. I am particularly happy to present several works of great rarity on the art market and, for the first time, a magnificent 18th Century terracotta, *Bacchante with cymbals* by Joseph-Charles Marin (1759-1834), remarkable for its quality, grace and spontaneity. Let us also turn to the 19th Century, with the *Young Neapolitan Fisherman playing with a turtle* (1829-1831) by François Rude (1784-1855), of which only two bronze copies, scale 1, have been identified to date. It is an outstanding approach to the life-size model made by Ferdinand Barbedienne. The only identified and located bronze, scale 1, cast until then by Eck and Durant in 1858, is currently kept in the Musée de Dijon. Another museum work is the *Tartar Warrior stopping his horse* (1845) by Antoine-Louis Barye (1795-1875), which can be compared, owing to its rich polychromy, to the *Tartar Warrior on horseback* (Inv. OAO 1175), kept in the collections of the Musée d'Orsay. These two remarkable casts, works of statuary transformed into purely decorative objects, are characteristic of the Barye-Martin association which lasted from 1845 to 1857. It is easy to imagine the success of this type of picturesque statuette -a clock, a single piece or a mantelpiece- with a bourgeois clientele eager to enrich its décor. Auguste Rodin is also present with two very different types of work: the *Bust of a young woman wrapped in a stole with roses in her hair*, ca. 1863-1865 (terracotta) and two enamelling tests, *Limbo* (1888) and *Siren* (1888). On one hand, a youthful work of great freshness, and on the other, two rare testimonies of Auguste Rodin's collaboration with the Manufacture de Sèvres.

Here again, the master of Meudon delights us with his protean genius.

Speaking of Rodin, how can we fail to mention his close friend Jules Desbois (1851-1935) and his *Leda*, a work of overflowing sensuality, is marble model bought by the State in 1892 for the Musée du Luxembourg, despite the prudishness of a minister. There is also Prince Paul Troubetzkoy (1866-1938) who featured Rodin in a remarkable full-length portrait, a bronze model kept in the Musée d'Orsay. We can fully appreciate his talent through three "portrait statuettes" which he specialized in: Mrs Castle, Henri de Rothschild, Giacomo Puccini. His sketches bear the imprint of completed works, thanks to the subtle arrangement of the planes, the vibrant harmony of the masses and the latent force of life which animates them... The 20th Century animalist artists are also represented: François Pompon (1855-1933) and his *Rooster* (1913) with its exceptional deep brown patina with slate highlights. Mateo Hernández (1885-1949), famous for his menagerie and his *Crowned crane kneeling*, whose hieratic pose alone evokes Pharaonic Egypt; not forgetting René Paris (1881-1970) and Gaston Etienne Le Bourgeois (1880-1956). As a conclusion, even if it is far from being final, I would like to draw particular attention to a sensitive work by an artist with far too little recognition, Marcel Bouraine (1886-1948). His *Youth* (1934) bust in limestone, probably from Pouillenay, recognisable by its pink veining, is most poetic. Its version in terracotta was exhibited at the Salon d'Automne in 1934. The modelling of the body is generous and carnal. This work, where presence rhymes with sensuality, allows the sculptor to be rehabilitated and to regain his former fame in sculpture. Welcome to our stand!

Nicolas Bourriaud.



## Joseph-Charles MARIN (1759-1834)

It is easy to trace the young sculptor's first years of training. More than ten regulatory re-enrolments, until 1786, tell us he regularly attended the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Joseph-Charles Marin first registered as a sculptor on March 31, 1778, at the age of nineteen, under the protection of (Augustin?) Pajou. *A Young girl lying down, holding a rose*, signed and dated 1778 (Marius Paulme sale, May 15, 1929) was to be his first known terracotta. From 1782 to 1787, in spite of six successive attempts he failed to obtain the Premier Grand Prix de sculpture and he disappeared from the school's registers until 1799. In 1791, Marin nevertheless exhibited at the Salon, for the first time, eleven 'pieces of sculpture', artworks which well reflected his repertoire, under a single number, 493. Let us mention among others, *Two small terracotta heads*, *Bacchante with two children*, *Bacchante*, *Vestal*, *Sacrifice to Cérés* (a terracotta bas-relief)... The artist then showed up a dozen times at the Salons, until 1833.

In 1794, endowed with an annuity after his mother's death, he left for Rome, at his own expense, where he stayed until 1799. Created during his first sojourn in Italy, is a *naked Bacchante, standing, pressing a bunch of grapes in a cup*, signed and dated 1797 (Kraemer sale, April 29, 1913, No 132). In 1800, Marin was admitted as logiste to the final examination for the Grand Prix de Sculpture, its subject being *Priam asking Achilles to return the body of Hector, his son*. But no Grand Prix was awarded then. It was the following year he finally won it, with his *Caius Gracchus leaving his wife Licinia to join his disciples* (plaster bas-relief, Paris, École nationale Supérieure des Beaux-Arts). From September 23, 1802 to September 23, 1807, Joseph-Charles Marin, Grand Prix, was a resident at the Académie de France in Rome. His stay at the Villa Médicis made him happy and gave a spur to his creativity. From his very first year there, the sculptor planned to produce around fifty original or antique-inspired terracotta compositions and a thousand sketches on paper. Displayed in 1805, his *Telemachus shepherd* earned him to be unanimously admitted at the Académie de Saint-Luc in Rome as well as to be appointed professor at Canova's suggestion. It was at this turning point that the sculptor changed his style, from amiable to severe. He somewhat forsook his delicate statuettes to work on private commissions of busts and funeral monuments.

Among the works sent to Paris for the 1808 Salon, his *Bather* was hailed by the Académie (Paris, Musée du Louvre - RF 2617).

Landon reproduced the work and commented on it in the *'Annales du Musée'*: "This new statue can but add to his renown; it heralds a higher style, a purer taste, more grandiose forms". On his return to Paris in 1812, Marin carried out models, at his own expense, for important unfinished works such as the colossal statue of Religion for the summit of the Pantheon's dome, or four large figures for a fountain and a large bas-relief for the Arc de Triomphe. On September 25, 1813, he was appointed professor of Sculpture at the Ecole de Dessin of Lyon to replace Chinard. He resigned on July 23, 1817 and went to Paris where the Maréchal de Gouvion-saint-Cyr, who had become his patron, asked him to restore the baldaquin of the Invalides's Dome. At the 1819 Salon, he exhibited numerous works. In 1827, he sculpted a posthumous bust of Vivant Denon for the galleries of the Musée du Louvre, then in 1828, a bust of the Dauphin, and in 1829 one of the Duc d'Angoulême for the town of Chaumont. In 1830, then 71 years old, he continued to work for a private clientele of amateurs and "gave lessons of his art". However it was in poverty that the sculptor, Joseph-Charles Marin, died on September 19, 1834 at 95, rue Neuve-de-seine.

## *Bacchante with cymbals*

Original terracotta

Height: 16,73" (42,5 cm) – Width: 9,84" (25 cm)

Box: Height: 22,04" (56 cm) – Width: 15,15" (38,5 cm) – Depth: 12,4" (31,5 cm)

Circa 1790

A thermoluminescence test from the CARAA dating from February 17th 2023 confirms the dating of the sculpture between 1760 and 1820.

Literature: Stanislas Lami, *Dictionnaires des sculpteurs de l'École française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Vol. II, Paris 1911, p. 108 to 112; Maurice Quinquenet, *Un élève de Clodion. Joseph-Charles Marin (1759-1834)*, Paris 1948, p. 64 ; Galerie Patrice Bellanger, *Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris, March 1992 ; Anne Poulet and Guilhem Scherf, *Clodion 1738-1814*, Musée du Louvre, March 17 to June 29, 1992, RMN, Paris, 1992, p 260, fig. 140 ; *The Thyssen-Bornemisza collection, Renaissance and later sculpture*, London 1992, p.280 to 283, No. 53; Daniel Katz *European Sculpture*, New York/London 1996, p. 108, No. 51.

Fauns, satyrs and bacchantes mark the history of painting and sculpture, in particular during the Renaissance with Titian and in the 17th century, with François Duquesnoy and Nicolas Poussin. Many of their most accomplished compositions are filled with bacchanalian scenes against a landscape background. This joyful environment, derived from mythology, was reinterpreted in the 18th century in a more amiable manner, to the taste of Madame de Pompadour or Madame du Barry. Marin, who was very much in tune with his time, did not escape this influence and throughout his life produced a large number of small figures, Bacchic subjects, expressive busts, and young women competing with grace and spontaneity.

Our terracotta, with its extraordinary quality and stylistic characteristics, is fully in keeping with this production, dear to the artist. Amply draped, with a semi-nude breast, her hair adorned with wild berries, half covered with an animal's skin held in place on her shoulder by a lace, the young bacchante propels herself forward to the sound of her cymbals. The gently rounded limbs, the complex character of the drapery, the hip resting on the tree trunk are all characteristic elements of Marin's style. The same is true of the round face, with its half-open hemmed lips, so frequent in his work. M. Quinquenet (op.cit. supra), in his summary catalogue of Marin's work, details numerous subjects of bacchantes or bacchanals, sometimes signed and dated, in different positions: lying down, head study, with children, completely naked, carrying a child on the shoulder, ... But only one description of this inventory, *Bacchante running holding cymbals*. Terracotta. Collection baron de Rothschild (sic)" corresponds to our statuette. There is every reason to believe that this is our terracotta, more especially as Marin did not systematically sign his works, as can be seen, for example, with his *Young girl with two doves*, around 1791 (terracotta, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Villa Ephrussi de Rothschild, inv. MS 1827). Our sculpture can be compared with three terracotta artworks by Marin on the same subject: *the Bacchante* (Height: 34.5 cm) in the Thyssen-Bornemisza collection (Op.-cit. supra, No. 53), *Erigone or Bacchante* signed "Marin" (Height: 43.5 cm, private collection), the latter holding an urn-shaped vase from the sale of Mrs de Polès (Paris, 17 XI 1936, No. 165, repr. Pl. XXXIX; fig. 140), and also *Autumn* (H. 39.5 cm) from the collection of Daniel Katz (Op.cit.-supra, No. 51).

But what is striking here is the virtuosity of the drapery holding a magnified animal skin, the realistic aspect of the tree trunk, marked by the strong reliefs and the apparent cracks in the bark, the extraordinary vivacity of the movement... Nicknamed the "Correggio of sculpture", Marin, once again, both moves and seduces us. His former owner, having lovingly made a custom-made box for his piece of art, was indeed the first to be convinced!



## François RUDE (1784-1855)

Renowned for having carried out *La Marseillaise*, one of the four high-reliefs of the Arc de Triomphe on the Place de l'Etoile in Paris (1836), François Rude's work is particularly noteworthy for his innovative insight in the field of sculpture, which was in full revival during the first half of the 19th century. While freeing himself from the academicism and distinguishing himself from the exaggerated expressionism brought to light in the emerging Romantic movement, he paved his own way by introducing in his work a quest of naturalism.

Trained in drawing and modelling in Dijon, he arrived in Paris in 1807 and entered the École des Beaux-Arts in 1809. Although he won the Premier Prix de Rome in 1812, instead of going to Italy, Rude left for Belgium where he stayed from 1815 to 1827 together with his patron, Louis Frémiet, great-uncle of the sculptor, Emmanuel Fremiet. He there received a few official commissions for the scenery and decoration of the Théâtre Royal in Brussels and of the Palais de Tervueren. On his return to Paris, he exhibited at the Salon, but it was not until 1833 that he fully gained recognition with his *Neapolitan Young Fisherman Playing with a Turtle*, more than twenty years after his receiving the Prix de Rome. He was rewarded with the Légion d'honneur and his marble sculpture was bought by the State (currently kept in the Musée du Louvre). From then on, public commissions poured in, including that for the scenery of the Arc de Triomphe.

Many of his artworks are held in French public collections. A museum is even dedicated to him in Dijon, his birthplace. François Rude's influence was considerable, particularly among his pupils: Emmanuel Fremiet and above all Jean-Baptiste Carpeaux, who paid him numerous sculpted tributes. Doesn't his *Fisherman with a Shell* derive directly from the *Neapolitan Fisherman with a Turtle*?

### *Neapolitan Fisherman playing with a Turtle (1829-1831)*

Bronze with light brown patina signed 'F. RUDE'.

Posthumous cast by Ferdinand Barbedienne. Bears the inscription 'F. Barbedienne fondeur Paris' and the dedication 'A la mémoire de François Rude F. Barbedienne 18-83'.

Height: 31,49" (80 cm) – Width: 33,46" (85 cm) – Depth: 19,68" (50 cm)

Circa 1883

No example of this model in scale 1 was cast during the artist's lifetime.

Only two bronzes in this dimension known to date.

Related artworks: *Young Neapolitan Fisherman*, marble, Height: 82 cm - Length: 88 cm - Depth: 48 cm, Paris, Musée du Louvre, room 226, inv. No LP 63. *Neapolitan Young Fisherman with a Turtle*, bronze, Height: 80 cm -Width: 90 cm -Depth: 46 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts,

Manuscript archives : municipal archives of Rouen

Literature : Joseph Wassili, 'Arrêt sur une œuvre' - François Rude 'Young Neapolitan Fisherman playing with a Turtle', Dossier de l'Art - François et Sophie Rude, hors-série, No19, November 2012, p. 60 and 61.

**T**he *Young Neapolitan Fisherman playing with a turtle*, held on a bulrush leash, caused a sensation when exhibited at the 1833 Salon. The critics noted the anatomical precision and naturalness of the boy with his fresh and naive expression, changing the view on antique art. Opposing the proponents of classicism to those of romanticism, this work which marked the picturesque movement in sculpture, shows how François Rude subtly renewed the classical tradition. While preserving the nudity dear to the ancient model, he transposed it into contemporary reality, which he interpreted using examples from the literature or painting of that period, having not yet been to Italy. His young fisherman, recognisable by his net and cap, is thus featured '*as an emanation of the shepherds of Arcadia, pastoral figures often represented by neoclassical sculptors*'. (op. cit. supra, p. 60)

However the freedom in the young boy's graceful attitude, the picturesqueness of his playing, the lively expression of his laughing face with its common features, the realism of his felt cap and wet hair make the subject both quaint and modern, linking it more closely to the Romantic school by breaking away from the idealized classical beauty.

This artwork, destined to be a great success, was edited in bronze many times, first by the Maison Barbedienne, François Rude's historical founder, with which he had entered a contract for the edition of this sculpture as early as 1843, and then by the Susse foundry from 1905 onwards.

The contract with Barbedienne merely concerned small-scale versions using the Collas process and did not apply to the edition of full-scale models. We do know, however, that there were two bronze versions of the full-scale model:

- the only one identified and located up to now was cast by Eck and Durant in 1858, probably at the request of the Rude family, to honour the artist's memory after his death in 1855. It is now kept in the Dijon museum.

- the other was a cast by Barbedienne. Indeed, a letter dated May 16, 1887 (kept in the archives of the Rouen museum) attests that the Barbedienne foundry provided the lot No. 1 for a lottery, consisting of a copy of a life-sized bronze of the *Fisherman with a turtle* by Rude. In this letter, the winner of the prize offered to sell this bronze to the Dijon museum for 1500 francs, an offer which the museum did not take up. All trace of this bronze was subsequently lost. However, our bronze sculpture, is life-sized as the marble model exhibited in the Louvre Museum. Cast by the Barbedienne foundry, it is precisely dedicated and dated by Ferdinand Barbedienne 'to the memory of François Rude, F. Barbedienne 18-83'.

It thus corresponds in all respects to the lost bronze of the lottery and is the only bronze copy of this model cast by Barbedienne to scale 1.

The François Rude specialist, Joseph Wassili, whom we thank for all the valuable information he has given us on this work, indicated that he does not know of any other copy of this format.

Our sculpture is therefore a work of great rarity and its discovery is exceptional.



## Antoine-Louis BARYE (1795-1875)

Owing to his genius, Antoine-Louis Barye (1795-1875) left an indelible imprint on the history of the 19th Century French sculpture. Son of a goldsmith, trained alongside the greatest masters (Biennais, Fauconnier), introduced to modelling by the sculptor Bosio and to drawing by the painter Gros, he also took courses at the Ecole des Beaux-Arts de Paris. From his original training, he kept a taste for details and precision. Already then, he spent quite a lot of time at the Jardin des Plantes, drawing animals “ad vivum”. With an undeniable scientific rigour, he studied their fur, movements and musculature, going so far as to attend the dissection of dead animals.

Barye stood out when his *Tiger devouring a garial* was exhibited at the 1831 Salon. The 1833 Salon yet marked his consecration with the famous *Lion and Serpent*, a monumental piece of art which the king had commissioned in bronze. From there on, he benefited from the protection of the royal family, as shown by the commission of an imposing table centrepiece from Ferdinand Philippe d'Orléans (1834-1839) of which certain items were displayed at the 1837 Salon, though rejected. After that, Barye did not present any of his works until the 1850 Salon. In the meantime, commissions were pouring in from prestigious art collectors for whom Barye created his most beautiful bronze ornaments all of which showing the artist's powerful and inventive decorative skills.

Highly committed with the quality of his bronzes, he set up his first foundry, dealing with both the manufacturing and commercialization of his artworks until he associated with the manufacturer Emile Martin in 1845. Their partnership lasted until 1857 when the artist regained control over his production with the Barye workshop, which brought together sculptors, chisellers and patina artists, and this until his death in 1875. At the 1855 Exposition Universelle, once again officially recognized, Barye received the Grande Médaille d'Honneur, and in that of 1867, the Grande Médaille d'Or. He was elected at the Académie des Beaux-Arts in 1868 by unanimity of the votes cast. In 1874, the last catalogue of his bronzes was published at 4 quai des Célestins, Paris.

### *Tartar warrior stopping his horse (1845)*

Bronze with richly nuanced brown patina, gilded, partially enamelled resting on a gilded and enamelled base of Neo-Renaissance inspiration forming a pendulum - movement signed *Le Roy et Fils* (in working order).

Signed “BARYE” on the terrace in front of the horse, at the height of the right foreleg.

Cast by the Barye-Martin workshop

Height: 19,68“ (50 cm) – Width: 17,32“ (44 cm) – Depth: 10,2“ (26 cm)

Circa 1850-1855

Related work: Antoine-Louis Barye (1795-1875) *Tartar Warrior on horseback* 1855. Patinated bronze, partially enamelled and gilded. Height: 49,5 cm - Width: 44 cm - Depth: 27 cm (Paris, Musée d'Orsay).

Literature: Michel Poletti and Alain Richarme, *Barye Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, 2000, p. 76 to 77, model referenced No F10, illustrated No 26.

One of Barye's most famous sculptures, it is to be compared with the *Tartar Horseman without helmet*, belonging to the *Elk Hunting* of the Duc d'Orléans' centrepiece, which was for Barye a source of rich inspiration for his future compositions. Initially named the *Chinese Rider*, the model came in several versions with numerous variations in the horse's harness, the rider's armour and plume.

A remarkable expression of romantic ardour, the warrior with his shoulders back and feathers flying, halts his horse in full action. The tension between the rider and his mount is palpable down to the smallest detail. The two bodies are but one. But what prevails the most in our model is the exoticism of the subject enhanced by the richness of the champlevé enamel ornamentation and the gilding of the mane, tail, quiver, saddle and reins. There is but one polychrome version of this model known, currently held in the Musée d'Orsay, on its Byzantine base (Inv. OAO 1175), which was exhibited at the 1855 Exposition Universelle. These two exceptional casts, sculptural works of the statuary transformed into pure decorative objects, are characteristic of the Barye-Martin association which lasted from 1845 to 1857. For this polychrome work, Émile Martin had recourse to several artists. He had to proceed with a new chiselling in order to 'arrange' the coloured enamel in certain places and it was the sculptor Charles Cordier, then twenty-eight years old, the winner of a Médaille Honorable at the 1855 Exposition Universelle, who most often advised Barye on the 'arrangement' of the enamel on 'the proofs'. One can easily imagine the success this type of picturesque statuette - pendulum, single piece or mantel clock - had on a bourgeois clientele eager to enrich their decor. Only two enamelled examples are known to this day.



## Jean-Baptiste CARPEAUX (1827-1875)

Born in Valenciennes into a modest family, Carpeaux settled in Paris with his parents in 1838. At a very early age, he grew a passion for drawing, architecture and modelling at the free school Petite Ecole royale, before entering the workshop of François Rude (1784-1855) and thereby being given access to the Ecole des Beaux-Arts. It took him seven years to be awarded the Grand prix de sculpture in 1854. He then left for Rome for a four years' stay at the Villa Medici where he discovered the masterpieces of Michelangelo, one of his role models. Back in France, he made a bust of Princess Mathilde and started working for the imperial family. He gave drawing lessons to the only son of Napoleon III and the Empress Eugenie de Montijo, which he represented without any imperial attributes or official costume, as a little boy smiling and playing with his dog, Nero (Musée d'Orsay).

The artist, who received many public commissions, conceived the south facade of the Louvre's Pavillon de Flore, rebuilt by the architect Hector Lefuel, which he decorated with sensual and smiling characters.

In 1863, Charles Garnier who had just been entrusted with the design of the new Opera, commissioned the creation of a group of three, covering the theme of dance, for its facade. Ignoring the architect's advice, Carpeaux conceived a joyful circle of dancers, naked and vibrant.

The leaping spirit dominates the group, urging on the circle of bacchantes, in unbalanced postures. The artwork caused a true scandal and gave rise to major debates. The realism of the female nudes considered unseemly, shocked the public. An ink bottle was even thrown against the sculpted group and its removal was requested. *The Dance* however remained in place thanks to the outbreak of the 1870 War and the fall of the Second Empire, followed by the sculptor's death in 1875.

### *The Dance (sketch) (1865)*

Bronze with nuanced brown-green patina, signed and dated "JBte Carpeaux/1869".

Posthumous cast by Hébrard, numbered (5). Bears the stamp "Cire perdue A.A Hébrard".

Height: 21,45" (54,5 cm) – Width 9,05" (23 cm) – Depth: 7,08" (18 cm)

Circa June 1927

Provenance: Acquired by Mr Wolff in November 1927 (Cahiers Hébrard); Ginepro Collection Monaco.

Literature: M. Poletti et A. Richarme, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur catalogue raisonné de l'œuvre*, Les Editions de l'Amateur, 2003. p. 157 to 159. Model referenced ES 7 (sketch), our bronze reproduced p.159.

For three years, Carpeaux multiplied sketches and models before creating this whirling farandole of women encircling the dancing genius. After the first drafts, representing "a winged genius hovering over two figures", this third sketch, accepted by Charles Garnier in 1865, featured four dancers around the genius. Our sketch of *La Danse*, most rare, is taken from the second variant, without a background, of the terracotta model. It marks an important stage in the genesis of the monumental sculpture, emblematic of the artist's work. The impression conveyed of a flowing movement shows the influence of Rubens. The free interpretation of figures, the fluidity of the form can also be found in one of the sculptor's preparatory drawings, *Esquisse pour le groupe de La Danse* (Paris, Musée d'Orsay - Album Carpeaux-7- Folio 1). The impression of abundant life is here enhanced by the gleaming aspect of the bronze, the light playing on the moving characters. The cast by Hébrard was limited to 15 numbered copies; seven proofs are listed in the founder's notebooks between June 1919 and October 1934, including ours numbered 5, sold to Mr Wolff in November 1927. This work in bronze was not cast during the artist's lifetime by the Propriété Carpeaux.



## The Manufacture de Sèvres and Auguste RODIN

The relationship between sculpture and decoration runs through Rodin's entire career and goes beyond the sculptor's work in the two first decades (1860-1880). His artistic activity exceeds the threshold of conventional categories and divisions, namely: drawing, pieces of art, "Salon" sculpture, monumental sculpture...

It was Carrier-Belleuse who, in May 24, 1879, urged the Manufacture de Sèvres to hire Auguste Rodin. The latter fully expressed his creativity as a draftsman, sculptor and decorator in the art of porcelain, as shown by his masterpieces, *Pompeii Vases The Night and The Day* (1881-82) (Sèvres, Musée National de la Céramique, MNC 8522; Paris, Musée Rodin, S 2416).

At the end of 1887 or early 1888, the artist was commissioned three models of the *Saigon Vase* for the 1889 World Exhibition. Unlike those decorated earlier, these edition items were never worked on directly by the sculptor: he provided the Manufacture of Sèvres with vases decorated with bas-reliefs, probably in plaster, which were moulded to create several copies. Rodin used motifs previously elaborated for his *Gates of Hell* so as to produce new ones for Sèvres. It is in fact a part of the bas-relief decoration of the left pedestal of the *Gates of Hell* that can be seen on one side of the vase and the enamelling test *Limbo* that we now own: two 'Michelangelesque' figures chained together vertically, as if to evoke the gloomy parade of Limbo shadows...For the second enamelling test, *Siren*, Rodin took up again the figure, shown from the back, in the round, of the *Kneeling Fauness*, another character from the *Gates of Hell*. By turning these faunesses into sirens, he merely moved from one monstrous creature to another, both of which being associated with duplicity, seduction and voluptuousness: "..., and in a few moments, she appears to my eyes, amiable and seductive. Then, with an harmonious and captivating voice, whose charm intoxicated me, she sang thus: - I am the sweet siren: in the midst of the seas, the bewitched sailors lose themselves at the sound of my voice." (Dante, *The Divine Comedy*).

### *Limbo (1888)*

New porcelain: enamelling test

Height: 6,33" (16,1 cm) – Width: 4,6" (11,7 cm) – Depth: 1,77" (4,5 cm).

Height: 11,81" (30 cm) – Width: 7,87" (20 cm) with frame

Lacquered wood frame signed 'Hamanaka' and dated on the edge year 12 of the Shōwa era, i.e. 1937.

Circa before 1901



### *Siren (1888)*

New porcelain: enamelling test

Height: 4,72" (12 cm) – Width: 2,95" (7,5 cm) – Depth: 0,59" (1,5 cm)

Height: 9,84" (25 cm) – Width: 5,9" (15 cm) with frame

Lacquered wood frame signed 'Hamanaka' and dated on the edge year 12 of the Shōwa era, i.e. 1937.

Circa before 1901

Related artworks: Manufacture de Sèvres and Auguste Rodin, Portion of the Saïgon vase *Limbo and Siren* (1888) Height: 16,1 cm - Width: 11,7 cm - Depth: 4,5 cm, Meudon, Musée d'Art et d'Histoire. Entered the collections before 1937; Manufacture de Sèvres and Auguste Rodin, *Limbo* (1888) Height: 16,1 cm - Width: 11,7 cm - Depth: 4,5 cm Firing test, Paris, Musée Rodin (S. 06752), acquired in 2010; Manufacture de Sèvres and Auguste Rodin, *Siren* (1888) Height: 12 cm - Width: 7,5 cm - Depth: 1,5 cm Firing test, Paris, Musée Rodin (S. 06753), acquired in 2010. Literature: Collectif, "Corps et décors. Rodin et les arts décoratifs" Paris, musée Rodin, April 16 to August 22, 2010, p. 112, Essai d'émaillage *Les Limbes et les Syrènes*, reproduced (58) and p. 113 Vase Saïgon *Les Limbes et les Syrènes*, reproduced (59); complementary edition page IX, Essai d'émaillage *Les Limbes* reproduced (58bis) and Essai d'émaillage *La Sirène* reproduced (58 ter); Collectif, *Rodin Corps et décors*, Beaux-Arts éditions, 2010, pp. 30 and 31.

**B**efore launching a major decor, Rodin, like his fellow decorators, carried out several tests, in particular to judge the alliance between the glaze and the moulding.

The enamellers therefore vary the colours, texture and the thickness of the enamel on the parts of the decor exposed to fire in order to test their reaction.

Our enamelling tests are inserted, like those of the Musée Rodin, in beautiful lacquered wood frames by Hamanaka (1937), a great Japanese artist who contributed to the diffusion of this art in France.



## Auguste RODIN (1840-1917)

### *Bust of a young woman wrapped in a stole with roses in her hair, around 1863-1865*

Original red slip terracotta signed "A Rodin"

Height: 15.6" (39,6 cm) – Width: 10.24" (26 cm) – Depth: 8.67" (22 cm)

Circa 1863-1865

Provenance: donation from Auguste Rodin to Charles Feil (1825-1887); Louise Feil, wife of Charles Paiseau (1850-1919); Doctor Georges Paiseau (1876-1948); Pierre-Henri Paiseau (1919-1998); by descent.

Literature: Micheline Hanotelle, *Paris-Bruxelles: Autour de Rodin et Meunier*, Courbevoie, 1997; June Ellen Hargrove, Gilles Grandjean, *Carrier-Belleuse, le maître de Rodin*, Compiègne, Palais de Compiègne, May 22- October 27, 2014, RMN 2014.

A notice of insertion in the *Catalogue Critique de l'œuvre Sculpté d'Auguste Rodin*, currently in preparation at the Brame & Lorenceau gallery, under the direction of Jérôme Le Blay, dated February 9, 2023, No 2022-6716B will be handed over to the buyer.

Later on, Rodin acknowledged that Carrier-Belleuse (1824-1887) had been: "the master I owe the most ... I owe him the power to do what I want with my hands; that is how one must begin." Indeed, the years of collaboration between the two men, sometimes tumultuous, turned out to be invaluable in Rodin's career. His fantasy busts carried out during his youth are in line with the conventions established by his master: seductive variations of beautiful creatures crowned with vines, flowers and grapes in the tradition of eighteenth-century designs (by Houdon, in particular). Although the influence of Carrier-Belleuse is always there, we can nonetheless see throughout his portraits that Rodin gradually broke away from decorative grace to let the individuality of the model shine through. Our terracotta therefore has a psychological finesse very different from the stereotyped expressions of pure fantasy portraits. The beautifully modelled face stands out clearly against the stole. The soul seeks itself in the liveliness and the changing expressions of the face, with its deep eyes and pert nose. This can only be achieved through the mastery of "profiles", of which Rodin often expounded his theory: "when you grasp the profile, you grasp the portrait". Here again, the sculptor succeeded in capturing the immediate moment, and give vigour to this young girl's youthful features.

According to the correspondence, kept in the Musée Rodin and family narrative, Charles Feil (1825-1887), a chemist and glass manufacturer, established rue Lebrun, where Rodin rented a studio from the end of 1863 to 1865, received this bust from the sculptor in gratitude for financial support.

The artwork was apparently unsigned at the time and in a letter sent to the artist by Charles Paiseau, Charles Feil's son-in-law, on April 27, 1900, the latter asked the sculptor to sign the terracotta artwork (Archives MR- file Feil-Paiseau). As it was probably a sketch made for Carrier-Belleuse, whose workshop Rodin had just joined, it seems likely that Rodin did not wish to sign it, in 1865, to avoid any reproach of unauthorised copying. It is also not surprising that Rodin agreed to sign this early work in 1900, as he then no longer feared the wrath of Carrier-Belleuse, whose reputation he had by then far surpassed. To our knowledge, the subject remains unique. Recognised in 1900 by Rodin, by his inscribing his signature on the terracotta, this bust is therefore a vital testimony to the first steps of this major artist.



## Jules DESBOIS (1851-1935)

After three years of study at the École des Beaux-Arts of Angers, Desbois was selected to attend the École des Beaux-Arts in Paris. A student of Cavellier, he exhibited for the first time at the Salon in 1875 (*Orpheus*). Giving up sculpture for a while, he was tempted by a three-year's stay in America. On his return to France, it was through his contact with Rodin that Desbois really grew a passion for sculpture and finally developed his talent by shifting towards a sensual art, free of all academic rigidity. Desbois received his first major commission in 1855 from Baron Alphonse de Rothschild (*Acis changed into a river*). But it was at the 1886 Salon that he displayed *Satyr and Nymph* (marble, Parçay-les-Pins, Maine-et-Loire, musée Jules Desbois), a turning point in his career in which he fully expressed his creative talent. At the age of thirty-five, Desbois was proving to himself that he was a sculptor. He nevertheless went on collaborating with Rodin on monumental projects, in Paris and in the provinces. Then, from April 1886 to August 1887, he was also employed at the Manufacture de Sèvres to work on various projects. In 1890, he was one of the first members of the Société Nationale des Beaux-Arts; on this occasion, he exhibited a spectacular group *Death and Woodcutter* (nowadays destroyed), which the entire press recognized as the Salon's "highlight"; he there tackled the theme of illness and death in a masterly way, without any artifice. This sense of compassion, of human fraternity, accompanied him through his whole life as an artist, as shown by his *Misery* (1894) (plaster version). But there is also another Desbois, passionate about the female body, which he studied in always very elaborate curves, with a composition most often based on a very dynamic helical line. A poet of the flesh, Jules Desbois was admired by his contemporaries for the mastery, subtlety and fluidity of his models. Jules Desbois also took part in the revival, in his time, of decorative arts and presented his first pieces as soon as 1892 - bronze, silver, ceramics and more particularly pewter - where various repertoires mingle, Japonism, naturalism and mythological subjects. Auguste Rodin, who fully appreciated him, declared in 1911: "Go and see Desbois! He practises sculpture with a fervour that borders on religion".

### *Leda (1891)*

Bronze with nuanced brown patina, signed on its base "J Desbois" and numbered "4  
Cast by A.-A. Hébrard. Bears the founder's stamp "CIRE / PERDUE / A.A HÉBRARD".  
Height: 13,93" (35,4 cm) – Width: 20,74" (52,7 cm) – Depth: 18,5" (47 cm)  
Circa 1908-1933

Literature: Véronique Wiesinger, "Jules Desbois (1851-1935), sculpteur ou imitateur de Rodin?", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Session of November 9, 1985, p. 315 to 330.

Jules Desbois was here inspired by the mythological story of Zeus being transformed into a swan to win the love of the beautiful Leda, princess of Sparta. In this composition, Desbois goes much further than many sculptors of his time by evoking not only the sensuality of bodies, but also the sexuality, as here where the swan and Leda become one in a carnal embrace. The marble (Height: 85 cm - Width: 108cm - Depth: 94 cm) was promptly purchased by the State in 1892 for the Musée du Luxembourg following its exhibition, a half scale plaster model, at the Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts in 1891 (No 1310). Assigned to the Musée d'Orsay in 1986, it was deposited in 2001 at the Musée Jules Desbois (Inv. PR D.001.4.3. / RF 1153) The same museum also owns a bronze of Leda (Height: 36 cm - Width: 55 cm - Depth: 42 cm - Inv. PR2001.2.10) cast by Adolphe Gruet and created between 1891 and 1896. A second cast campaign, to which our bronze belongs, was carried out with Adrien-Aurélien Hébrard, whose collaboration with Desbois does not seem to have started before 1903. Six casts of Leda were made between December 1908 and June 1933.

We would like to thank Mr Florian Stalder, Museum Curator, for the information he kindly provided us with.



## Gaston Etienne LE BOURGEOIS (1880-1956)

Often compared to the medieval imagists, whose truculence he made his own, Gaston Le Bourgeois undoubtedly owed his manner and style to his training. Originally from Calvados, he followed his father, a stonemason for historical monuments, all over France from an early age. He was imbued with the fragments of sculptures or architectural elements to restore that he came across, in particular those from medieval churches. He thus developed a taste for the profession of sculptor, on stone, ivory and especially wood.

He specialised in the creation of sculptures in relief or in the round, to be fitted into interior decorations such as stair ramps, panelling, furniture panels, ridge pieces... This brings to light his perfect understanding of all architectural supports, for which the decoration adapts to the constraints of form, a concept found among the stone carvers of the Romanesque period.

He thus adapted his work to its place and destination and did not hesitate to use the machine to saw, roughen or shape. He always chose simple subjects, mainly animals but also characters around him.

In 1900 he left his father's studio and moved to Paris, close to Rembrandt Bugatti's studio.

He exhibited at the Salon des Artistes Décorateurs from 1910, at the Salon d'Automne from 1912 and from 1913, at the first Salon des Artistes Animaliers. He lost an eye because of a stone shard and was exempted from military service during the First World War. He then decided to create, together with the decorator Henri Rapin and François Carnot (curator of the Musée des Arts Décoratifs), a workshop for mutilated soldiers, in charge of making wooden toys that he designed and which were sold under the name "Jouets de France".

His first personal exhibition took place in 1921 at the Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan) where he displayed 143 items. For the Exposition of the Arts Décoratifs in 1925, he delivered a part of the frieze for the great reception room of the Pavillon de la Manufacture de Sèvres and made a teak elephant to mark the entrance to the 1931 Exposition Coloniale. From 1920 to 1926 he also worked for Sèvres.

Then a famous artist, he responded to numerous commissions from the State, private collectors or influential personalities such as the couturier Jacques Doucet, the decorator Jacques-Emile Ruhlmann or luxury brands such as Louis Vuitton. Le Bourgeois carried out important public and private works (Normandie cruise liners in 1933, Pasteur in 1939, crypt of the Verdun cathedral, war memorials...). His last personal exhibition took place in 1947 at the Pavillon de Marsan. He left a very rich body of works, many of which are held in French public collections (Musée National d'art moderne, Centre national des arts plastiques, Musée du Grand Palais...).

### *Snowy owl*

Sculpture in fruit treewood. Bears the artist's monogram

Unique piece

Height: 8,26" (21 cm) – Width: 16,53" (42 cm) – Depth: 5,9" (15 cm)

Circa 1940

Related work: *Snowy Owl*, linden wood, Height: 23 cm - Length: 35 cm, private collection, *Gaston Le Bourgeois (1880-1956)*, exhibition presented by the S.A.V.R.E (Sauvegarde Architecturale du Vieux Rambouillet et son Environnement), Bibliothèque Florian - Rambouillet, September 1996, reproduced No 12.

Bibliographical reference: *Art & Décoration*, January 1916, p.21; Edward Horswell, *Sculpture of Les animaliers 1900-1950*, London, 2019, p. 206 to 209.

Although Gaston Le Bourgeois worked with various materials such as stone, ivory, and even cement or lead foil, it was wood he preferred by far. He shaped indigenous wood such as boxwood, fig tree, pear tree, plane tree as well as precious essences such as Ebony, rosewood, Ambon wood or teak.

Having always lived surrounded by animals, his models were willingly chosen from a familiar bestiary (cat, rabbit, hen, duck, pigeon, cow, ferret, guinea pig..) but also more exotic (llama, cockatoo, lion, agouti cat, coati...), he observed, as many other artists, in the Jardin des Plantes in Paris or in the zoological park of Antwerp. This is the case with our Snowy Owl. This raptor, which originates from the Arctic regions, is a variety of owl also known as polar owl, white owl or arctic owl. It can be recognised by its thick, dense down that protects it from the extreme cold, its round head and its big yellow eyes. Gaston Le Bourgeois made it in the round in fruit wood, probably cherry wood. While inscribing the owl in a triangular shape that perfectly renders the bird posed, casting a searching look all around him, he admirably featured its volume, with its curved lines, from which only the eyes and beak stand out. Once again, Gaston Le Bourgeois, while adapting the animal to the form he imposed on it, succeeded in preserving its way of being and its character: the animal remains alive. The sculptor prepared his work with very precise drawings and clay sketches cast in plaster which he then used as a model. Thus, although our sculpture is a unique piece, there is another copy of the Snowy Owl, but in an inverted position and in lighter lime wood. This was a subject the artist had in mind early on, since the same birds can be found in a confronted position in a panelling's bas relief made for Madame Doucet's boudoir, before 1916.

We would like to thank Noël Cailly, the artist's grandson, for all the valuable information he handed on to us.



## Mateo HERNÁNDEZ (1885-1949)

### *Crowned crane kneeling*

Sculpture in black granite in direct carving, unique piece signed 'MATEO HERNÁNDEZ', marked 'Talla Directa', dated 1919, bears the letter P on the sides of its plinth.

Height: 21,65" (55cm) Width: 21,65" (55 cm) Depth: 7,87" (20 cm)

Circa 1919

Provenance: Collection Fernande Hernández, donation from the artist; collection Rimsky, gift from the latte; it has been in the family since.

Exhibitions: Salon d'Automne, Paris 1921 ; Mateo Hernández, Sociedad Espanola de Amigos del Arte, Madrid, 15th January-15th February 1927, n°26 ; Exhibition of Mateo Hernandez's artworks, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, February-March 1928, Paris, n°36 ; Faune & flore exotiques dans l'art, le Louvre des Antiquaires, Paris, 25th June- 25th September 1983, n° 29 ; Bestiaire contemporain, in Paris, Mairie du VIIe, Paris, June-July 1985, n°17 ; Mateo Hernández, 1885-1949, exhibition catalogue, Musée d'art et d'histoire, Meudon, 10th January - 16th February 1986.

Literature: René-Jean 'Un sculpteur de pierres dures', *Art et décoration*, October 1924, page 107, artwork displayed at the Salon d'Automne, 1921 ; Fernande Hernández, *Mateo Hernández, sculpteur espagnol 1885- 1949*, Paris 1952, page 33; Faune & flore exotiques dans l'art, *le Louvre des Antiquaires*, Paris, 25 th June-25th September 1983, n° 29, page 12 ; Mateo Hernández, 1885-1949, exhibition catalogue, Musée d'art et d'histoire, Meudon, 10th January-16th February 1986, page 30 ; J.C. Brasas Egido et L.B. Villarroel, *Mateo Hernández, 1885-1949. Un escultor español en Paris, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura*, Valladolid, 1998, page 61, fig.13 and pages 206 and 207, fig. 84, cat.22.

**B**orn in Béjar in the province of Salamanca (Spain), Mateo Hernandez apprenticed as a stonemason alongside his father. He soon became interested in the animal world, demonstrating a great technical mastery. After training in the Beaux-Arts of Madrid he decided to leave for Paris in 1911. He became an animal sculptor by vocation and found his models at the Jardin des Plantes, as well in the studio where he lived, in a vast mansion in Meudon, surrounded by a menagerie.

The artist's sculptures were made of the hardest and most difficult stones to work: black granite from Belgium, basalt, red porphyry, pink granite from Egypt, green granite, red sandstone of Strasbourg, diorite, schist. He liked marble, softest stone, and exotic wood with a preference for Cuban mahogany and ebony wood from the Congo. With a perfect mastery of all sculptural techniques, Hernandez rough-hewed the outline with a hammer, without reference points. He then worked with a chisel down to the last smallest detail and achieved his sculptures by hand polishing.

His first exhibition in Spain was held in Madrid in 1927. The thirty-seven sculptures, all in direct carving, some of which purchased by the royal family, were a great success.

Mateo Hernandez is a major sculptor whose every work is recognizable by its hieratic aspect and by its sensibility close to that of the artists of Pharaonic Egypt.

Our 'Crowned crane kneeling', a bird with a spectacular wingspan, is here represented hunched up, in a pure and synthetic view, which enhances the limpidity of its volumes and the serenity of its expression.



## René PARIS (1881-1970)

René Paris whose father was a butcher, was not exactly prepared to have a successful career as a sculptor. He nonetheless started it at an early age, when at only sixteen years old, he exhibited his *Tiger and Young wild boar* at the Salon des Artistes Français. He was then a pupil of the animal sculptor Isidore Bonheur and further went on learning from the great masters of the time: Georges Gardet, Victor Peter and even the academician Jean-Antoine Injalbert. This solid training enabled him to master all the techniques of cutting and casting and to work with all materials, be it stone, Flanders granite, marble, wood and of course bronze. From 1907 onwards, he began to display small animal bronzes, whereas until then he had only exhibited waxes or plasters. He was present at the Salon des Artistes Animaliers from its creation in 1913 as well as, all throughout his career, at the Salon des Artistes Français where he received an honourable mention in 1907, a third class medal in 1912, a silver medal in 1914, a gold medal in 1920, an honour medal in 1938 and another silver medal in 1944. In 1937, he was awarded the gold medal at the Exposition Internationale, as well as the Prix de l'Yser. Finally, he was awarded the Prix Bonnat in 1945 and was decorated with the Order of the Légion d'honneur in 1953.

He also carried out two monuments, one in bronze, *Hervé Rieille*, (Le Croisic, 1912) in honour of a Breton fisherman, cast in lost wax by H. Gonot, the other one in stone, *Lion in a laying position*, for a war memorial (Fleury-devant-Douaumont, before 1922).

Several of his works in stone and bronze are held in French public collections.

### *Baby Elephant*

Bronze with brown patina signed "René Paris", on an original base in griotte red marble from Languedoc

Height: 5,11" (13 cm) Width: 6,49" (16,5 cm) Depth: 3,07" (7,8 cm). Total height: 6,69" (17 cm)

Circa before 1920

Unique piece

Provenance: Collection of the artist's family.

Literature: Jean-Charles Hachet, *Les bronzes animaliers - de l'antiquité à nos jours*, Vol. II *L'époque contemporaine*, Paris, 1982, p. 91; Edward Horswell, *Sculpture of Les animaliers 1900-1950*, London, 2019, p. 232 to 239.

It was mainly with his bronze sculptures representing horses that René Paris established his reputation. Fascinated by them, especially racehorses, he quickly made them his favourite subject. Whether he chose to depict them at a standstill or in motion, he always knew how to render them with a realism that reflected his talent for observation and his knowledge of the animal's anatomy. The treatment of his bronzes is particularly recognisable by his light, sensitive and nervous touch, which recalls the impressionist style and makes the animal so alive. It is precisely this vibrant touch that is stunning in the magnificent surface work of our *Baby Elephant*. Paris rendered with virtuosity the young animal's awkward gait, still unbalanced on its large legs, with profound reality, which makes it so endearing. If René Paris' style is perfectly identifiable, the choice of his subject, is most unusual. This is the only example known to date, probably a unique piece, obtained by sand casting process. The bronze was probably cast directly from the plaster without the need for a master model and the base was made to measure. It has been handed down by the artist's family where it has always remained.

It is therefore a very rare piece.



## François POMPON (1855-1933)

It was when seeing a goose in the morning light, that Pompon grew aware of his keen interest in animals. From there on, he developed a bestiary with pure lines and smooth forms, giving up human representation. He then took the habit of modelling outside of his studio and therefore made himself a portable workbench. He followed the animals of the surrounding farms of Cuy-Saint-Fiacre, in Normandy which he modelled with utmost precision. He then gradually left aside all details to focus on the animal's characteristic volumes. He sought to render the truth of the form in movement, in the open air, in the daylight. His subjects were regularly exhibited at the Salon des Artistes Français, such as *Rooster* in 1907, *Mole* in 1908, *Calf and Heifer* in 1909, *Goose* in 1910... He liked to say "Animals pose very well, and even far better so than men and women, as keeping still is a rest for them. Moreover, an animal even when it is being observed, never loses its natural. (Pompon quoted by Ch. Terrasse, *Art d'aujourd'hui*, Spring 1927). His *White Bear* is the most beautiful outcome of his infatuation for animals and it is only when it was displayed at the Salon d'Automne, in 1922, that the artist obtained his first public success, at the age of 67.

### *Rooster (1913)*

Bronze with dark brown patina and slate highlights, signed "POMPON" and numbered 4.

Cast by Claude Valsuani, bears the stamp "cire perdue C. VALSUANI".

Height: 9,64" (24,5 cm) – Width: 7,24" (18,4 cm) – Depth: 4,05" (10,3 cm)

Circa before 1929

Provenance: bought on October 24, 1929 from the art gallery A. Poyet by the previous owner.

Literature: Catherine Chevillot, Liliane Colas, Anne Pinget, *François Pompon 1855-1933*, Paris, 1994, model referenced No 48A p. 192 and reproduced p. 27 ; Edouard des Courières, *François Pompon*, Paris, 1926, model reproduced p. 37.

François Pompon was particularly interested in the chief of the barnyard, whom he depicted sleeping, fighting, running in the rain or even strolling as here. It is also with a *Running defeathered rooster* that Pompon answered his detractors, who criticised his Cayenne hen presented at the 1906 Salon, which they found plucked. Our model is featured walking proudly on its dewclaws, with a haughty stance, a watchful eye and a sovereign air, and it is the animal in motion that particularly interested François Pompon.

This is a model of which there are two versions, the differences between which only concern the terrace. In the first, dated 1913, the terrace is thin and irregular, whereas in the second, dated 1927, it is smooth and thick.

Our copy, cast by Claude Valsuani, who had an editing contract with the artist, belongs to the first version. Unlike other founders, Claude Valsuani did not commercialize the bronzes he made and gave François Pompon complete freedom to work on his own bronzes, such as signing them in the wax before casting and, above all, applying the patinas. This explains the exceptional quality of our model, with its deep brown tones and slate highlights. When Pompon was not selling his bronzes and that a distributor was involved, Claude Valsuani also used to number his bronzes, which was not the rule at the time. Thus our copy bears the number 4, which allows us to trace its history. It was bought on February 24, 1929 by Mr Robert Hirsch from the art gallery Alfred Poyet, a Parisian art dealer who had also opened in 1920 in Lyon the gallery Saint Pierre, at 10 rue de l'Hôtel-de-Ville. Poyet was bound to François Pompon by a contract providing for the distribution of about twenty pieces of the model of the *Rooster*, but there were fewer editions than expected, since only six copies were made.

After its acquisition in 1929, our bronze remained in the same family until it was bought by the gallery. Its state of preservation is remarkable. It is therefore an exceptional work in terms of quality, rarity and pedigree.



## Prince Paul TROUBETZKOY (1866-1938)

Coming from one of the most renowned princely dynasties of ancient Russia, (though born in Italy to an American mother), Troubetzkoy (his real name being Highness Prince Pavel Petrovitch Troubetskoy) was related to eminent families of the imperial aristocracy.

His parents used to entertain the representatives of the scapigliatura (Grandi, Ranzoni, Cremona) in their Lake Maggiore's residence. In Milan, he became Ernest Bazzaro's pupil, encountered Segantini, and joined the Famiglia Artistica (1886). However it is Paris that brought him success. Awarded a Mention Honorable in 1889, he received the Grand Prix de la Sculpture at the 1900 Exposition Universelle (in the Russian section) and from there on, achieved a worldwide fame. On this occasion, the French State acquired his *Tolstoï on horseback* for the Musée du Luxembourg. Settled in a quiet area of the 16th arrondissement of Paris, Troubetzkoy became the great sculptor of modern life, seeing elegant upper-class women, intellectual and political personalities, and above all his fellow sculptor, Auguste Rodin, whose full-length portrait he made (in bronze, around 1906) Three different portraits of Count Robert de Montesquiou, of a virtuosity comparable to that of the superb painting by Giovanni Boldini ten years earlier, caused a sensation in 1907. The following year, an exhibition of fifty of his artworks at the Galerie Hébrard brought him sweeping success. His equestrian statue of Alexander-III, which had finally been erected in 1909 at Znamenskaia Square, in Saint Petersburg, won him unbounded triumph, and at the same time marked the pinnacle of his work in Russia. His clients were French as well as Argentinean, Spanish, Greek, American, Egyptian, Chilean, among whom Sir William Eden and his family, the painters Zorn and Joaquim Sorolla, the Vanderbilt-Rutherford family, Prince Dobro, Roland Garros and many others. In 1911, he left Paris for New York, where he spent the war years before returning to Paris in 1921. He moved his workshop to Neuilly, and haloed by his American stay, he found again his prestigious clients: Georges Clémenceau, the industrial Bugatti, and his family had become familiar faces. As Troubetskoy declared to C. Bormeyer: "All of life interests me (...) I do not want my paintings and statuettes to represent an 'idea' like that of the symbolists. I do not wish to tell a story as in the anecdotal realist painting... what I am endeavouring is to convey effectively, as much as I can, the impressions I receive from nature" (*Fine Arts*, 1911, p. 6 to 7, quoted by G. Piantoni, 1990, p.17). His sculpture is thus qualified as impressionistic. Italian by birth, Italian at heart, he returned to Italy in 1932 to the place of his golden childhood on the banks of Lake Maggiore. It was in this dreamlike landscape that he died in 1938, at the age of seventy-two.

## *Irene Castle, 1915*

Bronze with brown patina, signed and dated 'Paul Troubetzkoy 1915'  
Cast by Roman Bronze Works, bears the founder's stamp 'Roman Bronze Works N-Y'  
and the copyright letter 'C' on its terrace.  
Height: 15,35" (39 cm) - Width 9.45" (24 cm) - Depth : 7.09" (18 cm)  
Circa 1915

Literature: John S. Grioni, *Le sculpteur Troubetzkoy, parisien d'élection*, Gazette des Beaux-Arts, May-June 1985, p. 205 to 212.

This statuette is one of a series of dancers' sculptures: *Countess Tamara de Svirsky*, 1909; *Spanish Dancer*, known as *The Argentinita*, 1910; *Lady Constance Stewart Richardson*, 1914; *Anna Pavlova*, 1915-16 (three models).

*Irene Castle* (1893-1969), a very famous ballerina who, together with her actor husband Vernon Castle, brought modern dance to the height of fashion during the first decades of the twentieth century, could but fascinate Troubetzkoy. The artist was then living across the Atlantic and rubbing shoulders with New York's artistic upperclass society. The couple reached the peak of popularity in Irving Berlin's first Broadway show, *Watch Your Step* (1914), where they popularized Foxtrot. They also helped promote ragtime, jazz rhythms and African-American dance music. A fashion icon, Mrs. Castle launched the fashion for shorter skirts, loose dresses as well as the tomboy cut popular in the Roaring Twenties. The sculptor knew better than anyone how to capture the graceful movement of her slender ankles and wrists, the haughty bearing of her head, the flexibility of her hands, the agility of her silhouette. His sharp-edged style, in which no line is fixed, is entirely in communion with the living model in movement.

The records of the American foundry Roman Bronze Works, with which Troubetzkoy worked in the United States, mention several entries of interest to us: 'February 3, 1915 Statuette Mrs Castle' 'June 10, 1915 New Model St. Mrs V. Castle #1' 'June 14, 1915 N.M. St. Mrs Castle #2' ' June 24, 1915 N.M. St. Mrs Castle #4' ' September 21, 1916 Mrs Vernon Castle'. There were two sculptures of the same subject and we know that a copy, similar to ours, dated 1916 has come up for sale (London, Sotheby's December 5, 2012, No. 169). We can therefore conclude that the "new model", cast exclusively in 1915, is not ours. Our sculpture could have been cast (commissioned or completed) on February 3, 1915, and could be the first of two copies, cast in bronze by R.B.W. As far as we know, the subject has not been taken up by the Parisian founders.



## Prince Paul TROUBETZKOY (1866-1938)

*Henri de Rothschild*

Original patinated plaster, signed and dated 'Paul Troubetzkoy' 1909  
Height: 22,04" (56 cm) - Width: 9,72" (24,7 cm) - Depth: 10,23" (26 cm)  
Circa 1909

Provenance: Rothschild family.

Literature: Pauline Prévost-Marcilhacy, *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France*, Paris, 2016, Vol. II, p. 204 to 220.

Nicknamed by Guillaume Apollinaire the "Michelangelo of the minuscule", Troubetzkoy brought to perfection the 'portrait statuette' in original plaster or lost-wax cast by Hébrard, Valsuani, Roman Bronze Works.

Facing the living model, his deft hand, large and strong, kneaded the clay or the plaster worked on the knife. His sketches, seemingly carried out with haste, bear the imprint of completed works, thanks to the subtle arrangement of the planes, the vibrant harmony of the masses and the latent force of life which animates them... The modelling, with its sharp edges, perfectly conveys the light which glides over the breakage of the fabrics. The leading names of the Parisian elite posed for his portrait statuette such as the Baroness Robert de Rothschild, seated with a deep neckline, next to a dog in a half laying position, watching over her, magnificent and protective, almost heraldic (Collection baron Elie de Rothschild, Paris), and also the no less famous Baron Henri de Rothschild, our sculpture's model. Tall, somewhat overweight, good-natured, with a cigar always in his hand: his figure was a favourite with the chroniclers of the time, who regularly published his portrait. Troubetzkoy chose to feature him in a relaxed pose, with a hand in his pocket, standing solidly on both legs.

The son of James Edouard (1844-1881) and Therese de Rothschild (1847-1931), Henri de Rothschild (1872-1947) was undoubtedly one of the family's most enterprising personalities. He made two of the most important donations and bequests to the Bibliothèque nationale in the 20th century: the first, in 1933, a very important collection of autographs (more than five thousand items), the second, in 1947, his book collection, one of the largest private libraries.

With his inquisitive mind, Henri de Rothschild was as well attracted by technical progress and medicine as by literature and theatre, each of these domains considered in parallel to his activities as a businessman, entrepreneur, publisher, collector and philanthropist. Very close to artists and great collectors, he had a real passion for the theatre, which he took on in all its forms: a successful author, he also directed several theatres from the 1910s onward (the Théâtre du Gymnase, the Moulin de la Galette). He proved how much an avant-gardist he was by having the Pigalle theatre built in 1929, one of the most modern places of its time, admired by Jean Cocteau who was quick to declare about it "What enchants me is that for the first time so much geometry is harmonised, and that a soul inhabits the ship before setting sail". He also became one of the Théâtre du Châtelet's main shareholders. Henri de Rothschild was probably not as great a collector as his illustrious uncles, Edmond James and Alphonse de Rothschild, nor was he a major player in the art market, despite a few high-profile purchases. He lived in his Parisian private town house at 33, rue du Faubourg Saint-Honoré, and from 1924 onwards at the Château de la Muette, as well as in his summer residence at Vaux de Cernay.

Each of his dwellings sheltered numerous objects for the most part those originating from the family tradition collected by different members of his family between 1870 and 1900.

All his life, he showed a deep interest in Chardin's paintings, which remained the thread running through his collection. Despite the sale of his dwellings, the dispersal of a large part of his collections in 1931 and 1933, and the destruction of most of his paintings of Chardin in Bath in 1942, Henri de Rothschild nevertheless remained one of the greatest patrons of the arts in the first half of the 20th century.



## Emmanuel FREMIET (1824-1910)

In 1838, the young Fremiet obtained the first prize at the Petite Ecole's entrance examination. Four years later, he was officially admitted to his uncle's workshop, François Rude. The 1843 year was marked by his sending for the first time an artwork, *Gazelle in plaster*, to the Salon. His *Wounded Bear* and *Wounded Dog* were acquired by the State for the Musée du Luxembourg in 1850. Exhibited three years later at the Salon, the bassets of Prince Louis-Napoléon Bonaparte, *Ravageot and Ravageole*, allowed him to gain a foothold in official commissions. He then sculpted the *Monument to Napoleon 1st* in 1868 and that of *Louis d'Orléans*, in 1869, intended to decorate the Château de Pierrefonds.

In 1874, Frémiet created the first Monument to Joan of Arc, erected on the Place des Pyramides in Paris, which he replaced with another version, in 1900, following criticism on its proportions. It was also during that time he created his *Pan and Bear cubs* (Paris, Musée d'Orsay).

The sculptor succeeded Antoine-Louis Barye, in 1875, as professor of animal drawing at the Muséum national d'histoire naturelle in Paris. Like his predecessor, Frémiet was much interested in the struggle between man and animal. He moreover showed a particular interest in primates as can be seen in his *Gorilla carrying off a woman* (1887 Salon, Médaille d'Honneur), and his *Orang-utan and Borneo savage* (commissioned in 1893), two works that caused a scandal at the time. He was elected member of the Académie des Beaux-Arts in 1892. Two years later, Fremiet was selected to create the statue intended to crown the spire of the Abbaye du Mont-Saint-Michel. Becoming a renowned sculptor, he was appointed Grand Officier de la Légion d'Honneur. That same year, he had an important stand in the bronze art section of the Exposition Universelle. The edition of statuettes, bronze copies of his monumental works by the Maison Barbedienne, were a great commercial success and provided the artist with a comfortable income. At the end of his life, in 1910, he completed the statue of *Bolívar* commissioned by Colombia as well as a *Seated Faun and Bear cubs* for the Rothschild family.

The Dijon Museum holds a collection of more than one hundred and twenty bronze artworks by Fremiet, head-models bequeathed by the Fauré-Fremiet family in 1955.

### *Joan of Arc at Domremy (before 1893)*

Dismountable plaster, signed on its terrace "E. Fremiet". Inscriptions in Gothic letters on the base moulding "Jeanne d'Arc" and "Epée Fierbois".

Height: 15,55" (39,5 cm) – Width: 4,33" (11 cm) – Depth: 4,33" (11 cm)

Circa before 1893

Provenance: Artist's family; private collection, Paris.

Literature: Catherine Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910 La main et le multiple*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, November 5, 1988 - January 16, 1989, 1988, p. 146, our model referenced No S275, reproduced Cat. 134.

Nineteenth-century France was fascinated by the figure of Joan of Arc, a historical and mythical heroine who took part in the strong nationalist movement of the second half of the century. When for the fourth time (after *Joan of Arc on horseback*, 1874-89, *Joan of Arc kneeling*, 1875, *Joan of Arc in Orleans*, 1875-1894), Fremiet took up the theme of Joan of Arc, he gave up the warrior heroine representation for that of a visionary saint, also portrayed in a similar manner in *Saint Catherine of Siena*. The little shepherdess from Lorraine, modestly dressed, faces the viewer and stares at a point in front of her, immersed in the listening of her voices: her hands are clasped, her arms raised to shoulder height. The artist managed to convey, through this artwork, the impression of instantaneity and spontaneity François Rude had obtained, forty years earlier, with his *Joan of Arc listening to her voices* (1852 Salon). Frémiet however chose to further internalise his model by highlighting more intensely little Joan's concentration. Her face is simpler, less emphatic and focused on the expression of an inner life full of restraint. The statuette was produced in bronze and in biscuit at Sèvres from 1897 to 1933.



## Marcel BOURAINE (1886-1948)

Although he was considered one of the most representative artists of Art Deco, there is no available information on his initial training as a sculptor until the First World War, when he was interned in Switzerland. He then entered the Ecole des Beaux-Arts in Geneva where he met Max Le Verrier and Pierre Le Faguays, and with whom he built friendly ties for the rest of his life. He must already have had a sound knowledge of his art as he carried out, at the end of the war, *Le Souvenir*, a monument offered to the city of Geneva, in memory and acknowledgement of its hospitality to French internees. He also participated in the organization of the first international exhibition of modern art in Geneva, from December 26, 1920 to January 14, 1921, in which he took part. France was represented by Bourdelle and among the exhibitors was Joseph Bernard and his *Young girl with a jug*. The Journal de Genève (January 9, 1921) describes Marcel Bouraine as a "robust stonecutter" and underlines that, as well as his works in stone, he displayed small statuettes. On his return to France, the artist exhibited at the Salon des Tuileries from 1922. The following year, he joined the Société des Artistes Français. He then regularly took part in the various Parisian Salons (Indépendant, d'Automne...) and stood out in 1925, at the Exposition de Paris, for his expressive bas-reliefs of three and a half meters high, created together with Pierre Le Faguays for the Pavillon de la Ville de Paris. In 1937, he also carried out two important and imposing commissions for the Exposition Internationale de Paris : a polychrome cement bas-relief for a fountain in the Centre des Métiers d'Art and a gigantic earthenware statue representing ceramics for the Sèvres Pavillon de Sèvres.

In addition to these monumental works, often faded into oblivion, Marcel Bourain went on creating numerous small statuettes, made of various materials (bronze, ceramics, ivory... ) which were sometimes meant for a utilitarian function. For this purpose, he worked with multiple founders (Susse frères, Etling, Goldscheider, etc.). In 1928, his style caught the eye of the master glassmaker Gabriel Argy-Rousseau, who commissioned various figurines, especially female nudes, to make them in glass paste.

These light and graceful sculptures, most remarkable for their balance and decorative simplicity, stand out in a repertoire mostly dedicated to women. Perfectly representative of the Art Deco period, they have unfortunately overshadowed Marcel Bouraine's work as a sculptor, which is nevertheless present in many French and foreign public collections.

## Youth (1934)

Pouillenay stone signed "BOURAINE »  
Height: 27,16" (69 cm) – Width: 7,48" (19 cm) – Depth: 6,1" (15,5 cm)  
Circa 1934

Literature: Jacques de Laprade, "Le Salon d'Automne", *Beaux-arts*, November 2, 1934, terracotta model reproduced p. 8; Jean Cassou "Au Salon d'Automne" - La sculpture", *Art & Décoration*, December 1934, terracotta model reproduced p.453

Bibliographical references: "Beaux-Arts-Exposition internationale d'art moderne", *Journal de Genève* January 19, 1921, p. 6.

Jean Alazard, "Les salons de 1927 ", *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, p. 334 ; René Arcos, *L'amour de l'art*, 1922, p. 93; *Echo industriel d'art*, May 1927, No 22, p. 21 ; Marcel Florisoone, "La sculpture", *L'art et les artistes*", October 1, 1934, p. 64; G. Rémond, "Sculpture décorative", *Mobilier & décoration*, 1930, p. 237 to 242 ; Jean Rivière, *Mobilier & décoration*, February/March 1923, p. 3 to 7 ; Gaston Varenne, "Les salons de 1925 ", *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, p. 44 to 47.

Although the work of Marcel Bouraine is associated with decorative sculpture, it is too often restricted to this register. His body of work is in fact much broader and more varied. It reveals a rich personality, the result of multiple influences, as shown by this woman's torso, the terracotta version of which was exhibited at the 1934 Salon d'automne.

Our model is made of calcareous stone, probably from Pouillenay, recognisable by its pink veining, which Marcel Bouraine had previously used, notably for a *Pregnant Eve* he displayed in Geneva in 1921. Like the latter, our sculpture is in direct cut, a technique the artist liked to practise. The influence of Rodin can be seen in the presentation of this naked, headless torso, finished at the knees. The right side has an arm folded towards the shoulder, which the hand touches, while the left arm, which should be raised, is absent, cut off at the base. On the back, as the only adornment, is her hair which delicately falls on the right shoulder, under the hand which holds it. The original composition is rigorous and solid. It is organised by overlaying plans, the only ornament being the streaked hair, which reminds Bourdelle's style. The forms of the body are ample. We here find the same liking for flesh as in Renoir's work. Critics of the time noted its youthfulness, its finesse of treatment showing great mastery.

This work, where presence rhymes with elegance, allows Marcel Bouraine to be rehabilitated and to regain his former renown in this field of his art. Such a work is rare on the market.



## Pierre-Alfred-Noël CAZAUBON (1885 - 1979)

A carpenter's son, originally from Pau, the artist is most surprisingly unheralded nowadays, while he quickly stood out during his lifetime for the quality and originality of his work.

On the occasion of the award he received in 1921, for good conduct during the war, we are told that he was working at that time with the sculptor Gabard on a fountain project for the avenue Thiers, in Pau, and that he regularly exhibited at the Société des amis des arts of this same town.

He subsequently settled in Paris, and it was at the 1929 Salon d'Automne that he really came to prominence with his Water Bearer, considered a revelation due to its "*qualities of attentive simplicity and gentle modelling, though perfectly accurate*", as *Le Temps* underlined on November 5, 1929.

He then regularly displayed his artworks in various materials, stone, bronze or plaster at the Salon d'automne. He also took part with brio in exhibitions of Toulousain sculptors living in Paris, Guénot, Contesse, Parayre, Poisson and Wlérick, thereby contributing to the recognition of an independent Toulouse school that regenerated and revitalized the statuary art.

He won prizes at the 1930 and 1937 Exposition Universelle and, in 1947 received a Médaille d'Or in the Monumental art section of the Exposition internationale de l'habitation et de l'urbanisme, held at the Grand Palais.

As the State commissioned several of his sculptures, he is fairly well represented in French public collections (Musée de Pau, Musée d'Art Moderne de Paris, Centre National des Arts Plastiques...).

## Orpheus

Bronze with nuanced brown-green patina. Bears the artist's monogram.

Cast by Attilio Valsuani. Bears the founder's stamp.

Height: 106,29" (2,70 m)

Circa 1940

Literature: F. Roches, "*Le salon d'automne 1941*", *l'Architecture française: architecture, urbanisme, décoration 1940 - 1975*, Paris, similar model p. 42 reproduced p. 43 ; R. - J., "*Le salon d'automne 1945*", *Mobilier & décoration*, 1945, p. 20; Henry Parayre, *L'Archer*, "sculpture, No 9, November 1935, p. 370 note; Paul Sentenac, "l'exposition des artistes toulousains à Galliera", *La Renaissance*, April 1, 1932, p. 98 ; *L'Art et les artistes*, "L'actualité et la curiosité à travers le Salon d'Automne " p. 66 ; Dossier d'artiste du Musée des années Trente, Boulogne-Billancourt, *Le Temps*, November 5, 1929.

Pierre-Alfred-Noël Cazaubon followed the footsteps of Maillol and Bourdelle. As the latter, he sought to give his sculptures a monumental dimension so as to make them fit in the space in which they were to be installed. He was interested in all historical, religious or mythological themes, as can be seen in this impressive larger-than-life sculpture of Orpheus raising his lyre. The Greek myth tells us that this instrument had been given to him by his father, Apollo. Orpheus played it so well he seduced the beautiful nymph Eurydice. Shortly after their wedding, Eurydice died after being bitten by a snake. In despair, Orpheus descended into the underworld in search of her. Hades allowed him to do so, provided he did not seek to look at his wife. Thinking he was out of the underworld, Orpheus turned to kiss her, but alas, too soon as Eurydice was not yet out and thus died once and for all.

Pierre-Alfred-Noël Cazaubon features Orpheus standing, his slender body naked, his arms raised, one of them holding his lyre above his head. In this virile figure, we find the same fluid style with pure lines and stylised forms as in the sculptor's female figures, which echoes Maillol's work. There is moreover this soft, vibrant modelling on which the light plays delicately, which was so highly praised in 1929. This monumental bronze recalls Henri Bouchard's colossal *Apollo Musagète*, also in bronze, commissioned by the State in 1937 to adorn the entrance to the Palais de Chaillot, which is still in place. Apollo, like Orpheus, stands in all his nakedness with a lyre which here rests on his shoulder. While the figure of Apollo is powerful, massive and static, that of Orpheus is most dynamic and of a great modernity, by its attitude as well as by its treatment. A similar compositional model, also of monumental size, in plaster, *Ephèbea*, was displayed on the steps of the Salon d'Automne in 1941.

Due to its size, our sculpture is moreover the result of a technical feat of which it is probably the only copy, lost wax casting, in two parts which were then welded together. The quality of the cast, exceptional for a sculpture of this size, was made by Attilio Valsuani, Claude's brother, who worked from around 1927 to his death in 1960.





## 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](mailto:gnb@galerienicolasbourriaud.com) - [www.galerienicolasbourriaud.com](http://www.galerienicolasbourriaud.com)