

Dessins de sculpteurs

CLAUDE ABEILLE
CHARLES AUFFRET
RENÉ BABIN
ANTOINE-LOUIS BARYE
JOSEPH BERNARD
JEAN CARDOT
JEAN-BAPTISTE CARPEAUX

JEAN CARTON
RAYMOND CORBIN
PAUL CORNET
ROBERT COUTURIER
MARCEL DAMBOISE
ANDRÉ DERAÏN
CHARLES DESPIAU

MATHIEU GAUDRIC
MARCEL GIMOND
ARLETTE GINIOUX
SIMON GOLDBERG
MANOLO HUGUÉ
LÉOPOLD KRETZ
ARISTIDE MAILLOL

CHARLES MALFRAY
RAYMOND MARTIN
GUDMAR OLOVSON
JANE POUPELET
AUGUSTE RODIN
LUCIEN SCHNEGG
ROBERT WLÉRICK

GALERIE MALAQUAIS

GALERIE MALAQUAIS

Dessins de sculpteurs

exposition

du vendredi 4 Novembre
au samedi 24 Décembre 2005.

Le dessin est ce langage simple, universel et silencieux, qui permet de communiquer avec tous les hommes. Dans un bon dessin, c'est tout un monde d'émotions qui se cache : « Ne confond pas l'apparence avec la réalité » disait Molière.

Peu importe le sujet du dessin, c'est son caractère, sa personnalité qui compte. Devant la nature, l'artiste questionne la vie, la décante puis nous la livre. Il nous aide à mieux voir, à mieux percevoir et donc à mieux comprendre et mieux aimer. Il nous révèle qui nous sommes.

Pour arriver à cette vérité, l'artiste doit garder le souci de la masse, de la lumière et de la totalité. Il cherche la mesure et la proportion. Il doit éliminer tout ce qui ne contribue pas à renforcer sa vision, c'est-à-dire avoir le courage du sacrifice.

Les dessins de sculpteurs que nous présentons aujourd'hui sont loin de la mièvrerie et de la séduction, ils sont l'expression d'un calcul rigoureux et d'une intelligence.

Avec cette exposition, je souhaite faire la démonstration du rôle crucial du dessin dans toute recherche artistique. Les sculpteurs indépendants en témoignent avec une force et une diversité peu communes : ils font partie des grands dessinateurs du XX^e siècle.

Jean-Baptiste Auffret

Le dessin de sculpteur en France au XX^e siècle

Les sculpteurs français du XX^e siècle ont beaucoup dessiné, probablement autant que les peintres, et poursuivi dans la quiétude de leur atelier une pratique aussi ancienne que leur discipline elle-même. La continuité est particulièrement nette depuis le règne de Louis XIV, époque où se constituent les grandes collections françaises, alors que les témoignages antérieurs ont pour la plupart disparu.

Le dessin est un élément essentiel de l'œuvre de Pierre Puget (1620-1694), de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) ou de Charles Despiau (1874-1946). Il est au cœur de leur art : non seulement comme instrument d'étude dans la découverte des caractères de la forme, mais comme expression à part entière. Que ce soit avec la mine de plomb ou la spatule, le ciseau ou la sanguine, la quête de la vie emprunte dans le travail du sculpteur le même cheminement mental. Sa recherche de la lumière, son analyse des volumes, son souci de l'architecture de la forme, c'est-à-dire de son unité, procèdent du même regard et sont soumis aux mêmes lois.

Cette importance du dessin, du dessin libre, susceptible de tout exprimer, aussi bien dans le choix des thèmes que dans la diversité des émotions, est telle que la plupart des sculpteurs aborderont presque toutes ces techniques. La plume ou le crayon bien sûr, mais aussi la sanguine, l'aquarelle, le pastel, tout autant que la gravure, voire même dans le cas de Simon Goldberg (1913-1985) le monotype à l'huile, à l'instar d'Edgar Degas. Si la sanguine joue un rôle essentiel dans l'œuvre dessinée de Raymond Martin (1910-1992) c'est peut-être dans ses fusains sur papier bleu rehaussés de craie blanche que la forme en mouvement se révèle la plus accomplie. A côté de ses lavis, de ses sanguines ou de ses pastels, Jean Carton (1912-1988) laisse une œuvre essentielle de graveur à l'eau-forte avec la morsure puissante de ces ombres dans des volumes sculpturaux d'une densité parfois épique.

Si le dessin des sculpteurs a constamment joui d'une réputation d'excellence de Pierre Puget à Auguste Rodin (1840-1917), il ne semble guère avoir été considéré jusqu'à une date récente comme une expression singulière, différente dans son principe du dessin des peintres. La notion est inconnue de *l'Encyclopédie*, comme des écrits d'artistes. Il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour que cette forme de dessin suscite une réflexion originale. Le premier album de *Dessins de Sculpteurs*, préfacé par Cécile Goldscheider, est publié en 1948, avec des reproductions d'œuvres d'Auguste Rodin, d'Emile-Antoine Bourdelle, d'Aristide Maillol, mais aussi de Charles Despiau, de Robert Wlérick ou de Raymond Martin. Quatre générations de sculpteurs français sont représentées dans cette sélection qui a le mérite au milieu de bien des incertitudes d'envisager une continuité historique.

Plus de quinze ans s'écouleront avant de voir deux expositions décisives donner à cette réflexion sur l'art du dessin l'imprimatur des musées. Pour la première fois, en 1964, le musée du Louvre présente ses *Dessins de sculpteurs de Pajou à Rodin*. Deux ans plus tard le musée de Strasbourg franchit l'étape suivante avec *Dessins de sculpteurs de Rodin à nos jours*. Dans cette exposition sont présents une quinzaine de sculpteurs alors en pleine activité, dont plusieurs figurent ici, comme Charles Auffret, Jean Carton, René Babin, Raymond Martin, Léopold Kretz ou Gudmar Olovson. L'idée est reprise en 1976 par le musée de Calais, puis celui de Pau, en dépit d'un choix plus incertain. L'histoire de l'art a rejoint l'art vivant.

Cette distinction entre le dessin des peintres et celui des sculpteurs correspond-elle à une réalité ? La réponse, disons-le, ne va pas de soi. Nombre de peintres furent de remarquables dessinateurs, au point que certains d'entre eux comme Charles Le Brun purent imaginer des modèles de statues, de fontaines ou de chenets. Par ailleurs cette distinction est bien difficile à établir pour des artistes de premier plan qui pratiquèrent avec un égal bonheur l'une et l'autre discipline, comme Théodore Géricault, Honoré Daumier, Edgar Degas, Auguste Renoir, Paul Gauguin ou Aristide Maillol. Sans parler, pour pousser le paradoxe, des sculpteurs qui pratiquèrent la peinture, comme Antoine-Louis Barye, Jean-Baptiste Carpeaux ou Charles Malfray. La réponse implique donc une certaine circonspection dans l'examen des faits, et la nécessité de les situer dans leur perspective historique.

Dès lors que le dessin de bien des peintres a tendu tout au long du XX^e siècle à s'abstraire de la troisième dimension pour s'orienter vers l'aplat, voire à cultiver des effets décoratifs à travers le jeu graphique des arabesques, le dessin de sculpteur a pris un relief singulier en restant fidèle dans sa perception de l'humain au sens des volumes. L'opposition entre ces deux modes de dessins n'a guère de sens à l'époque d'Edmé Bouchardon et de François Boucher, d'Antoine-Louis Barye et d'Eugène Delacroix ; elle en prend un au sortir du symbolisme, quand la ligne prétend s'émanciper du volume et la couleur suffire à la profondeur. Le temps où s'est posée la question est, inévitablement, celui où est né le problème.

Qu'est-ce qui caractérise le dessin de sculpteur ? Le sens de la forme vivante conçue à travers le modelé dans la profondeur de l'espace. L'articulation des volumes s'intègre dans une architecture à laquelle la lumière donne toute son importance. C'est cette synthèse des volumes, des plans et de la lumière, atteinte à partir des réalités visibles, qui confère aux dessins de sculpteurs leur spécificité. Mieux que bien des peintres tentés par l'aspect graphique du dessin, la notation rapide de la chose vue, la simple esquisse colorée, le sculpteur est sensible à l'apparence des volumes s'enchaînant, sans rupture, dans le rythme de leur désaxement.

Ce n'est pas simplement par des accents placés ici ou là sur son trait de contour à l'instant où la forme tourne dans l'ombre que le sculpteur traduit cette sensation de la vie, mais de façon plus authentique par son intuition en profondeur du mouvement, ses changements d'axe, ses faux déséquilibres et ses ellipses. Certains dessins de Charles Malfray, aux raccourcis stupéfiants, d'autres de Charles Despiau, dans la souplesse de leurs lignes expressives, où les variations dans la valeur du trait dévoilent toute une poésie de la forme, sont de ce point de vue exemplaires.

C'est ici, sur ce point précis, que s'opère selon nous, aussi bien pour le peintre que pour le sculpteur, la distinction entre un art vivant et un art académique ; entre un art sensible qui s'exprime avec vigueur ou retenue, et un art atone, qui colle pesamment au réel et s'avère privé de tout esprit. Le terme de figuratif, auquel on recourt par commodité pour qualifier une recherche artistique qui s'élabore à partir du vivant, et non en dehors de lui - faute de quoi toute abstraction est impossible, dissimule cette distinction essentielle. Le dessin révèle ce que le vocabulaire camoufle, et laisse pressentir ce que sera l'œuvre sculptée. Le dessin ne trahit pas. Il donne à voir, clairement, au regard initié, ce qui a été ressenti. Par les yeux et par le cœur. Au même titre qu'une image poétique basculant sur une rime inattendue, ou que le charme insoupçonné d'une mélodie faite simplement de quelques notes.

Contrairement à une idée couramment répandue les dessins de sculpteurs n'ont guère de rapport avec une œuvre précise. Ce ne sont pas des études pour un monument, ou une figure d'intérieur, mais des œuvres autonomes. Conçu dans ses trois dimensions le dessin est déjà une approche de la sculpture, avec ses lignes, son modelé, ses saillies, et porte en soi l'esprit des créations à venir. De ce fait l'œuvre des peintres compte davantage d'études en vue d'une composition achevée que celle des sculpteurs. Cependant, quand l'œuvre sculptée est en point de mire, quelques esquisses, souvent sommaires, de l'ordre du croquis peuvent suffire. Le monument à Claude Lorrain d'Auguste Rodin se limite à quelques notes, comme pour Charles Despiau sa figure de *Bacchante*. Ses corrections successives, ses progrès dans la définition de son idée, le sculpteur les réalisera sur son modèle en terre, voire en cire et, dans une phase plus avancée, sur ses épreuves en plâtre.

Mine de plomb, plume ou pastel, le sculpteur use de toutes les techniques, comme nous l'avons dit précédemment. Les yeux fixés sur son modèle, et non plus sur sa feuille, pour mieux saisir la synthèse du mouvement, Auguste Rodin dessine au crayon noir, rehaussé d'aquarelle. Pour ses dessins animaliers, d'un trait que rien ne désunit, Jane Poupelet (1878-1932) préfère la plume et l'encre brune. Afin de traduire au plus juste l'inquiétude de ses figures hantées par la conscience du temps qui passe, de la durée qui les consume, Léopold Kretz (1907-1990) n'hésite pas à associer le pastel à l'aquarelle, voire à la gravure, dans une espèce de cuisine mixte, aux accents expressionnistes. Pourtant, depuis Auguste Renoir, ou Aristide Maillol, une technique semble avoir eu la préférence de bien des sculpteurs : la sanguine.

La volonté de transcrire la vie dans sa plénitude n'est peut être pas étrangère au choix de ce médium envoûtant, capable d'exprimer avec force toute la gamme des émotions, la sensualité comme la tendresse, la rigueur d'un contour tracé sans reprise, comme l'estompe d'une ombre légère. Bien que sa couleur dominante, comme l'indique son étymologie, la rapproche du sang, le crayon de sanguine en fonction de ses composantes peut revêtir plusieurs tonalités, de l'ocre brun jusqu'à certaines nuances claires, presque orangées. Ecartée, au profit de la mine de plomb, dès la fin du XVIII^e siècle sous l'influence de l'école de David, la sanguine connaît un regain de faveur, bien avant la guerre de 14, en partie grâce aux dessins des sculpteurs. Cette faveur ne connaîtra plus d'éclipse, et a subsisté jusqu'à nos jours.

Pour ses figures puissantes, construites comme un bloc ou déployées avec superbe, Charles Malfray (1887-1940) expérimente toutes sortes de sanguines, dont celle dite « brûlée », qu'il associe fréquemment à ces épais papiers de boucher, d'un ton ocre, presque tabac, que l'on pouvait aisément se procurer avant-guerre. Le grain de la sanguine épouse celui de la feuille, s'incorpore à sa trame, et donne au tracé une texture quasiment sensuelle. Grâce à cette estompe, riche et ductile, que permet la sanguine, Robert Wlérick (1882-1944) s'attache à faire ressortir le souple contour des lumières. Son modelé nuancé, soutenu par l'accent des hachures, exploite toutes les séductions chromatiques de la matière, jusque dans ses effets de transparence. Dessinateur instinctif, René Babin (1919-1997) fait choix à son tour de la sanguine. Que ce soit pour exprimer la flexibilité d'un corps jeune, la générosité d'un beau volume, coloré d'un reflet, l'élan d'un couple debout, mordu par une ombre chaude, René Babin joue de la vélocité de la sanguine avec une maîtrise incomparable. Il en extrait d'un coup toute la vitalité, comme le suc d'un beau fruit. Ou se borne, sans apprêt, dans une pose rapide, à un croquis mordant.

Tous les sculpteurs français indépendants, à la suite de Charles Malfray qui enseigna le dessin à l'Ecole des arts appliqués, mais aussi de Charles Despiau ou de Robert Wlérick, ont utilisé la sanguine : Raymond Martin, auquel on doit l'allégorie de *la Bièvre* à Cachan (1969), posée sur un large plan d'eau ; Jean Carton, qui modela *le grand Riquet*, boxeur émérite de ses amis (1949), ou *l'Athlète vaincu* de Mont-de-Marsan ; Simon Goldberg, auteur du *Monument à la Résistance* de Châtre-sur-Cher ; mais aussi Paul Cornet, Raymond Corbin, ou Gudmar Olovson. Il existe donc, au XX^e siècle, une école française de la sanguine, étroitement liée à la vision de la sculpture, dont on n'a peut-être pas encore pris conscience de la spécificité.

Près de nous un artiste a perpétué avec une sensibilité des plus aigües cette tradition de la sanguine, le sculpteur Charles Auffret (1929-2001), auquel on doit la figure de *la Justice* (1985), en haut du passage Garancière, face au jardin du Sénat. Attentif à la vibration de la forme Charles Auffret cherche la lumière à travers les lignes, sans jamais oublier l'essentiel, leur architecture, combinant parfois deux tons de sanguine dans le jeu des faux traits, comme pour suggérer les couleurs d'une carnation, ou les reflets d'une ombre. Son œuvre, sensible à l'esprit de la vie, réceptive à la vérité des sensations qui se colorent différemment au fil de chaque époque, a contribué avec son appétit électif pour les formes authentiques au renouvellement de la sculpture française, mais aussi au rayonnement de son art du dessin, sachant avec cette espérance des vrais artistes qu'il existera toujours des yeux pour voir.

Le thème de prédilection du sculpteur, qui explique en partie le succès de la sanguine, reste le corps humain. Le nu, qui présente l'être dans sa vérité, sa misère et sa grandeur, est à l'origine de toutes les questions. Un nu sensible pour l'un, sensuel pour l'autre ; expressif, au point de restituer les stigmates de l'âge, ou de la condition, mais jamais caricatural ; présent, par la force même de la vie, mais porteur d'une autre vérité, plus mystérieuse, que celle de sa seule apparence. Aussi dessiner le nu n'est il pas un simple exercice d'académie, le rituel sévère d'une discipline, comme le seraient ses gammes pour un pianiste. C'est l'acte fondamental, et donc sans cesse à refonder, de cet art vivant par excellence, l'art statuaire, dans son surgissement originel et son accomplissement royal. *L'Adam* qui ressuscite au portail des cathédrales, *le Milton de Crotona* de Puget, souffrant et révolté, *l'Homme qui Marche* d'Auguste Rodin, vers un avenir qui nous soit commun.

Cependant le mérite de cette exposition est de n'avoir pas enfermé le dessin de sculpteur dans la représentation du corps humain, le nu d'atelier, ou d'Académie, mais de l'avoir ouvert à d'autres thèmes, et notamment à cette dimension de la nature que l'on pouvait croire réservée aux seuls peintres, l'art animalier et celui du paysage. Les plus anciens dessins de sculpteurs, tracés avec un minerais de sanguine, ou au charbon de bois, qui correspondent véritablement à nos Arts Premiers, ne sont-ils pas ceux des bouquetins, des bisons ou des mégacéros des grottes du Magdalénien ? La tradition est fort ancienne, et presque immémoriale, dans laquelle vient s'inscrire un artiste hors pair comme Antoine-Louis Barye, dont le dessin acéré semble avoir conservé quelque chose de l'instinct des oiseaux de proie qu'il a si souvent observé.

A côté de ses paysages de la Dordogne, de ses nus racés à la sanguine, Jane Poupelet s'attache à cerner d'un trait vigoureux au brou de noix le mufler lourd de ses bovins, la silhouette animée de ses ânes ou de ses coqs. Le bec de sa plume semble s'imprégner au terme de cet étrange face à face de l'obscur impavidité de ses modèles, qui viennent la dévisager, intrigués, jusque sous sa feuille. Pur dessin de sculpteur par le sens des masses, la cristallisation de l'énergie des volumes, l'œuvre graphique de Jane Poupelet demeure parmi les plus puissantes, à une époque où les artistes animaliers furent nombreux. Mais qui montra jamais une telle trempe ? Une telle résolution à comprendre avec bienveillance les animaux des fermes, dans un dessin aux signes plastiques dépourvus de tout relâchement ?

Délaissant ses natures mortes, auxquelles il a consacré maints monotypes, et une grande variété d'aquarelles ; ses nus à la sanguine, ses croquis de rue, ses portraits d'amis, Simon Goldberg (1913-1985) a posé au fil des jours un regard empli de tendresse sur ses compagnons silencieux, le chien à demi somnolant, le chat lové au bord du lit, dans une lumière intimiste. Parfois sur les animaux des champs, au gré d'un séjour à la campagne, l'âne, le bœuf, la poule, et jusqu'aux lions couchés, saisis au Jardin des plantes dans de subtils lavis de gris d'une atmosphère quasi rembranesque. L'œuvre de Simon Goldberg, artiste secret, et partant méconnu à force d'être discret, offre par la sincérité absolue de son témoignage l'exemple d'une œuvre dont la lumière d'une justesse toujours émouvante suffit à la grandeur.

Parce qu'il n'est pas d'espace sans lumière, et de lumière sans ombre, comme l'écrivait Léonard de Vinci, bien des sculpteurs se sont essayés à l'art du paysage. Soit à l'occasion de voyages, soit en contre-point de leur activité. Ce fut le cas de Robert Wlérick dont subsistent quelques études d'arbres dans les Landes, son pays natal, tracées à la mine de plomb ; celui de Charles Malfray, dont la vision à raz des tranchées d'un Verdun explosé baigne dans une lumière dramatique ; celui encore de René Babin, aquarelliste d'une grande finesse, sensible à la modulation colorée des couchants, des tons étirés arasant l'horizon. Celui à nouveau de Simon Goldberg avec ses grands paysages au crayon noir, ou à la plume, ouvert largement sur les quais d'Amsterdam, l'écluse de Scheveningen ou les côtes de Bretagne.

Aujourd'hui cet intérêt pour le paysage est exprimé de façon remarquable par Arlette Ginioux qui compose avec une grande sûreté de valeur chacun de ses plans colorés, ceux des landes ou du Lubéron, comme elle le fait pour ses figures au repos, ses portraits ou ses nus. Les rythmes de ses paysages, dont les lignes scandent la profondeur, sont toujours perçus largement, avec leur juste tonalité, fluide et grave, sous des ciels nuancés, parfois nacrés, où tremble une lumière qui donne à la nature toute sa résonance. L'étendue, plan après plan, est appréhendée avec une douceur mêlée de transparence. Les verts sont sourds, mouvants au gré des champs, qu'un rayon parfois adoucit et les ombres légères. La plume peut vibrer, soudainement, comme pour noter un frémissement. L'espace s'ouvre et se découvre, à mesure que l'œil chemine d'un point à un autre, au travers des haies, des bouquets d'arbres, ou des accidents imprévus, sans jamais perdre l'harmonie d'ensemble.

En présentant cette exposition de dessins la galerie Malaquais poursuit son travail de promotion de l'Ecole de sculpture française du XX^e siècle, indépendante à l'égard des courants officiels, mais enracinée profondément dans l'histoire. La présence d'un jeune sculpteur comme Mathieu Gaudric (né en 1974), coroplaste éprouvé, au talent de dessinateur authentique, confirme qu'il existe bien une relève, loin des modes, ou des succès d'un jour, pour une œuvre qui est le fruit de toute une vie.

Sans référence à l'Homme, comme à la Nature, il n'est pas d'art vivant possible, d'histoire de l'art intelligible et de renouvellement fécond des formes. Se couper de la nature, et des formes que revêt par le travail de l'art son image dans le temps, c'est s'abstraire jusqu'au dessèchement de l'Histoire, et des conquêtes insoupçonnées que l'esprit humain porte en lui.

Interroger la réalité de l'Homme pour alimenter en profondeur l'imagination, c'est maintenir intacte dans une lumière que chaque regard réinvente, toutes les promesses de la création.

Patrice Dubois

Claude Abeille

Le Somnambule

2004

Dessin à la mine de plomb

Signé : ABEILLE 29 05 04

67 x 51 cm

Claude Abeille est né à Landerneau le 4 mars 1930. Il est l'élève de Robert Couturier à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en 1952 et commence sa carrière de sculpteur avec des études de torsos. Il reçoit le prix Bourdelle en 1964. En parallèle, il est metteur en page et illustrateur aux éditions Gallimard pour *l'Univers des Formes*, collection dirigée par André Malraux, et *l'Encyclopédie de la Pléiade*, dirigée par Raymond Queneau, qui écrit de lui : « Claude Abeille donne l'exemple d'une recherche qui trouve dans l'honnêteté sa force et dans le mûrissement son essor, une recherche qui est d'ailleurs d'ores et déjà ponctuée d'œuvres honnêtes, fortes, mûries, enthousiastes ». Il expose régulièrement au Salon de Mai et fait partie de son comité. Il réalise des œuvres monumentales pour les villes nouvelles, les écoles, les églises. A partir de 1975, les thèmes du vêtement lui font réaliser de nombreux bronzes, des marbres, des dessins. Il montre un ensemble de ses sculptures à la chapelle de la Salpêtrière en 1991. Il est élu en 1992 à l'Académie des Beaux-Arts.

« Il existe autant de dessins que de dessinateurs. Même si certains ne dessinent que d'après la nature on voit bien immédiatement ce qu'ils ont toujours ajouté ou retranché dans la description de ce qu'ils ont vu ; c'est-à-dire ce qu'ils ont inventé même sans en être bien conscients souvent. Il en va de même de ceux qui comme moi ne partant pas généralement d'un spectacle présent qu'il faudrait exprimer, voient apparaître, par le dessin, des formes allusives ou précises parmi lesquelles, là aussi, il faut retrancher, ajouter, finalement choisir et qui coïncident avec l'image intérieure non prévue qui ne demanderait qu'à surgir mais qu'il faut aller chercher ».



Charles Auffret (1929-2001)

Femme assise

Dessin à la sanguine

Signé : CH. AUFFRET

47,5 x 29,5 cm

Charles Auffret est né le 1^{er} juillet 1929 à Besançon. Il étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, sous la direction du sculpteur Pierre Honoré et il s'imprègne de la sculpture bourguignonne qui l'entoure : celle des églises d'Autun, de Cluny ou de Vézelay, et celle de Claus Sluter, de François Rude et de François Pompon. Il poursuit sa formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris à partir de 1951 et découvre d'autres artistes, dont les œuvres le touchent profondément : Charles Despiau, Robert Wlérick et surtout Charles Malfray, auquel il porte une admiration sans limites. En 1958, il s'installe dans un atelier du quartier des Buttes-Chaumont qu'il ne quitte plus. Il reçoit différents prix, dont celui du Groupe des Neuf en 1964. Ce prix, décerné par neuf sculpteurs indépendants, récompense le travail d'un cadet, en lui offrant un exemplaire en bronze de son œuvre, réalisé par la fonderie Emile Godard. Il participe à de très nombreuses expositions en France et à l'étranger : 1966, *Dessins de sculpteurs de Rodin à nos jours* à Bourges

et à Strasbourg ; 1970, exposition à la galerie Farg och Form de Stockholm avec les sculpteurs Gudmar Olovson et René Babin ; 1990, *Sculpture française de notre temps*, dans l'Hôtel de Madame du Barry à Versailles. Des expositions personnelles présentent aussi son travail : 1978-1981, dans les musées de Reims, Blois, Orléans, Amboise, et Lille ; 1986, à la fondation Taylor à Paris ; 1993, à la galerie Annick Driguez à Paris. Après sa mort, la galerie Nicolas Plescoff en 2001 et le musée Mainssieux à Voiron en 2002 lui rendent hommage. Ses œuvres les plus marquantes sont : *le Buste de Marie-Agnès Barrère*, *La Bacchante*, *Femme à la toilette*, *Couple*, *Femme s'essuyant un pied*, ou encore la grande sculpture de *La Loi* qu'il crée en 1985 pour le Sénat. En 1958, il commence à enseigner le dessin à l'Académie Malebranche, puis le dessin et la sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts de Reims, où Léopold Kretz est déjà professeur. En 1991, il est nommé professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.



René Babin (1919-1997)

La Danseuse

1969

Dessin à la pierre noire

Signé : R. Babin 1969

20 x 23,5 cm



René Babin est né en 1919 à Paris de parents angevins. Il entre en 1935 à l'Ecole des Arts Appliqués, où il reçoit pendant trois ans une formation artistique solide dans le cours de sculpture de Robert Wlérick et dans celui de dessin de Charles Malfray. Dans l'atelier de Wlérick, il fait la connaissance de ceux qu'il va côtoyer tout au long de sa vie : Raymond Martin, Jean Carton, Simon Goldberg. Il intègre ensuite l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Afin de gagner sa vie, il restaure les sculptures des Monuments Historiques et pratique la taille directe de la pierre. En 1953, il reçoit le prix Viking. D'autres récompenses suivent, dont le prix Paul-Louis Weiller décerné par l'Institut en 1979. Il expose au Salon d'Automne, au Salon des Indépendants, au Salon du dessin et dans les années 1980, au Salon de la Rose-Croix.

Ses œuvres majeures sont *La Chanson douce*, *La Grenade*, *La dormeuse* ou encore *L'Etoile*. Babin est invité à se joindre à la première exposition du Groupe des Neuf à la galerie Vendôme en 1964. Il participe à leurs autres manifestations : *Vingt-deux sculpteurs témoignent de l'Homme* au musée de Saint-Denis en 1966 et Premier Festival de Sculpture contemporaine à Saint-Ouen en 1967. Le parcours de Babin est marqué par deux grandes expositions à l'étranger : *Six sculpteurs européens* à la Bianchini Gallery de New York en 1959 et une exposition à la galerie Färg och Form de Stockholm en 1970, avec Charles Auffret et Gudmar Olovson. La Fondation Taylor et le groupe AXA présentent des ensembles conséquents de ses œuvres respectivement en 1992 et en 2001.

Attitude penchée en avant

1967

Dessin à la sanguine

Signé : R. Babin 67

50 x 33 cm



Antoine-Louis Barye (1795-1875)

Aigle avec serpent

1824-1826

Epreuve en bronze

10,5 x 15,5 cm

Paris, collection particulière



Ce dessin présente l'un des sujets de prédilection de Barye : la lutte d'un prédateur avec sa proie. Il semble que ce soit l'une des premières esquisses pour un relief en forme de plaquette portant le même titre. Il fait partie d'un ensemble de quatre, daté de 1824-1826, et composé d'*Aigle avec Chamois*, *Chien d'arrêt avec Canard* et *Élan courant*. Chacune des plaquettes était destinée à orner des éléments de pendules ou des socles en marbre.

Des différences très nettes de traitement s'observent entre l'esquisse et l'œuvre achevée. Dans l'esquisse, la composition est ébauchée par deux lignes et Barye cherche encore

la position de l'aigle et du serpent.

L'aigle semble sur le point d'emporter la victoire sans effort. Au contraire, dans l'œuvre achevée, Barye se concentre sur la lutte acharnée entre les deux animaux. Les forces en présence paraissent en équilibre : les ailes ramassées de l'aigle et sa serre crispée traduisent la force de l'assaut, les enroulements spectaculaires du serpent expriment la violence de sa résistance.

Bibliographie :

Michel Poletti, Alain Richarme, *BARYE, Catalogue raisonné des sculptures*, Gallimard, 2000.

Antoine-Louis Barye est né à Paris en 1795.

À vingt et un ans, il entre dans l'atelier privé du sculpteur François-Joseph Bosio, et l'année suivante, il intègre celui du peintre Antoine-Jean Gros, avec lequel il découvre enfin l'art véritable, loin des poncifs académiques. Il étudie avec ferveur la nature, l'art des Grecs, et se tourne vers des références alors plus originales comme Rubens ou encore Rude. Dans cet atelier, il rencontre de jeunes artistes qui partagent ses préoccupations artistiques. Parmi ces futurs romantiques, il se lie d'amitié avec Delacroix. En 1818, Barye devient élève de l'Ecole des Beaux-Arts et tente en vain le prix de Rome de 1819 à 1823. En parallèle, de 1820 à 1828, il est au service de l'orfèvre Jacques-Henri Fauconnier afin de gagner sa vie. Pour ce maître, il crée des modèles représentant des animaux qu'il étudie d'après nature

au jardin des Plantes, parfois en compagnie de Delacroix, comme en témoignent leurs dessins. À partir de 1827, Barye expose régulièrement au Salon, mais de 1837 à 1850, le jury lui en interdit l'accès. Malgré cette entrave, il poursuit une carrière entre élaboration de petits bronzes pour l'édition et grandes commandes : il réalise entre autres, *le Lion au Serpent* (1836) et *le Lion assis* (1847) pour Louis-Philippe ; un *Surtout* (1839) pour le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, et les groupes de *La Force et l'Ordre* et de *La Guerre et la Paix* (1854) pour les façades du Louvre. En plus de son activité de statuaire, il ne cesse de dessiner. De même, il peint des aquarelles et des huiles sur toile. Ces œuvres graphiques présentent le plus souvent des animaux exotiques dans le cadre de la forêt de Fontainebleau.

Aigle avec serpent

Vers 1824

Dessin à l'encre de Chine

Signé : BARYE

9,5 x 12,5 cm



Joseph Bernard (1866-1931)

Le Baiser

Vers 1905 - 1910

Dessin à l'encre de Chine

Ancienne collection Paul Petit

15 x 14,5 cm

Le thème du couple est très présent dans l'œuvre graphique de Joseph Bernard entre 1905 et 1913. On retrouve sur cette feuille un fin travail de hachures entrecroisées, pour indiquer les volumes et les ombres, habituel à cet artiste, et qui laisse penser qu'il a pu travailler comme graveur. Toutefois, il s'exprime ici avec une très grande spontanéité. Il a porté une plus grande attention aux visages rapprochés ainsi qu'aux bustes de ses personnages, laissant leurs corps très librement esquissés.

Pascale Grémont Gervaise.

A comparer avec :

Jeune couple nu, assis, la jeune fille sur les genoux du garçon, dit La tendresse.

Plume et encre brune sur papier à dessin.

Entre 1906 et 1910.

Reproduit dans :

Renée Boullier, *Joseph Bernard, 1972, n°13.*

Dessins de Joseph Bernard (1866-1931),

musée Despiauw-Wlérick,

22 juin -16 septembre 2001, n°4.



Joseph Bernard est né en 1866 dans une famille d'artisans. Son père tailleur de pierre lui apprend cette technique. Dessinateur doué, il entre en 1881 à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, où il pratique l'anatomie, le modelage, et le dessin. De 1886 à 1890, il est inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, mais il y est peu assidu, vraisemblablement du fait de l'interdiction de dessiner en classe de sculpture, édictée par Jules Cavelier. Durant les dix dernières années du siècle, il réalise des œuvres modestes (objets d'art décoratif, portraits de famille...). Il reçoit ses premières commandes et entreprend de grandes réalisations

qu'il ne parvient pas toujours à achever : *l'Espoir vaincu, le Fardeau de la vie, le Monument à la paix*. Cet ensemble laisse percevoir l'influence de Rodin, pour lequel il n'a pas travaillé. Puis il s'installe en 1899 dans trois ateliers de la Cité Falguière, qu'il occupe jusqu'en 1921.

A partir de 1903-1905, la taille prend une importance croissante dans son travail. Dans un premier temps, il modèle toujours avant de s'attaquer à la pierre, mais par la suite, il pratique véritablement la taille directe, sans aucune esquisse préalable en terre : *Effort vers la nature, Sphinx moderne, Fête des Pampres* (1908). Il continue avec

La Danseuse aux cymbales

Dessin au lavis d'encre grise

Signé : J. Bernard

34,5 x 19,2 cm



La Fécondité

Dessin à l'aquarelle sur carton

Signé : J. Bernard

34,5 x 46,7 cm



le Monument à Michel Servet, réalisé entre 1908 et 1911, pour répondre à la commande de la ville de Vienne de 1905. Dans son œuvre coexistent donc deux techniques : le modelage pour les éditions en bronze et la taille directe. L'année 1908 est celle de sa première exposition personnelle à la galerie Hébrard. De 1892 à 1900, il participe au Salon des Artistes Français, puis de 1910 à 1927, il présente régulièrement ses œuvres au Salon d'Automne. En 1913, il expose *La Jeune fille à la cruche* (plâtre) et *la Tendresse* (marbre) à l'Armory Show aux Etats-Unis. Après la guerre, des galeries parisiennes lui organisent des expositions

personnelles et il prend part à toutes les Biennales de Venise de 1922 à 1932. Durant la guerre, Joseph Bernard suspend son activité de sculpteur suite à une congestion cérébrale survenue en 1913. Lorsqu'il quitte la Cité Falguière pour Boulogne peu à peu ses forces reprennent et il pratique de nouveau la taille directe : *le Buste aux deux mains* (1920) et *la Jeune fille aux tresses* (1923). À ce moment, il détruit volontairement une partie de son œuvre de jeunesse. En 1925, l'exposition internationale des Arts Décoratifs permet de voir la place de premier plan qu'il occupe dans ce domaine, Il décède quelques années plus tard en 1931.

Jean Cardot est né en 1930 à Saint-Etienne, au sein d'une famille nombreuse, dont le père, employé des Chemins de Fer, est aussi sculpteur sur bois. Dès onze ans, il déclare vouloir être sculpteur et commence à apprendre le dessin et la sculpture. A l'âge de seize ans, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon et son cursus achevé, s'installe à Paris. Il profite de cette période pour voyager en Grèce et en Italie, sensible à l'art des Anciens. Puis, entre 1957 et 1959, il séjourne à la Casa Velasquez à Madrid. À son retour en France, il est nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, mais rapidement il choisit de démissionner afin de pouvoir se consacrer pleinement à ses créations. Plus tard, en 1975, il succède à Colamarini au poste de professeur de taille directe à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, et enseigne cette technique jusqu'en 1995.

Cardot expose dans différents salons (Salon de mai, Salon de la Jeune Sculpture) et participe à plusieurs expositions collectives. Ses premières expositions personnelles ont lieu à la galerie Hervé à Paris. En 1961, il reçoit le prix Bourdelle, « Goncourt de la sculpture », décerné par André Arbus, Jean Arp, Emmanuel Auricoste, Pénélope Bourdelle, Robert Couturier, Alberto Giacometti, Henry Moore et Ossip Zadkine. En 1970, il traverse les Etats-Unis avec sa femme Cardita : bouleversé par la démesure de toutes choses, il crée le grand groupe *Times Square*. Entre 1972 et 1975, il travaille au *Monument à la Résistance et à la Déportation* pour la ville de Créteil. Lui sont ensuite commandées les statues du *Baron Pierre de Coubertin* (1993), de *la Grande-Duchesse Charlotte de Luxembourg* (1990), de *Winston Churchill* (1998) et de *Charles de Gaulle* (1999-2000).

Depuis la fenêtre d'Henri Martin. Eygalières

1993

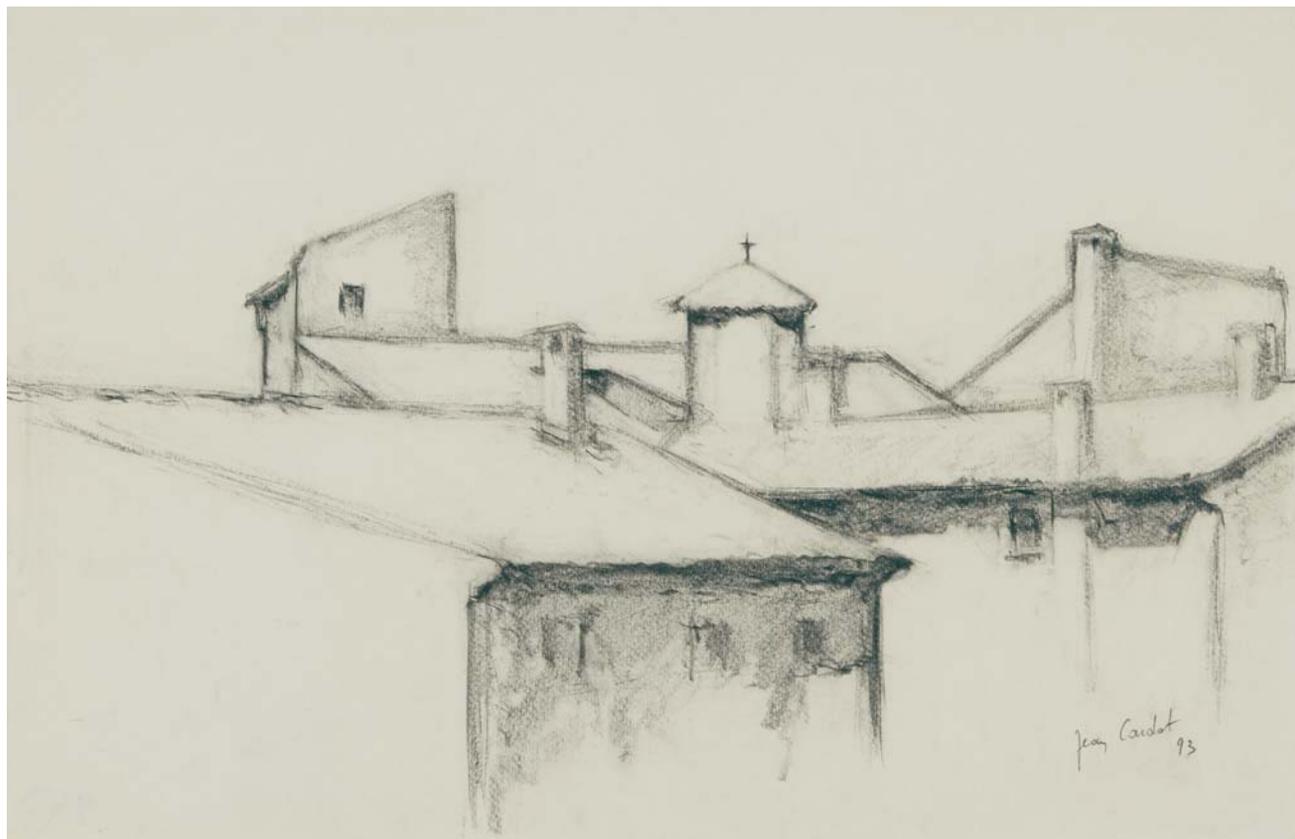
Dessin à la mine de plomb

Signé : Jean Cardot 93

26 x 41,5 cm

Reproduit dans : Henry Bonnier, *Jean Cardot*, Adam

Biro, 2000, p. 218.



Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

La barque de Charon traversant le Styx

1860

Dessin à l'encre et au lavis

Monogramme JBC couronné d'étoiles

10,5 x 16 cm



La barque de Charon traversant le Styx

Dessin au crayon noir et lavis de sépia
sur papier gris bleu

Album Stirbey, EBA 1787, n°390.

Carpeaux traite ce sujet à plusieurs reprises.

Trois collections publiques conservent des dessins représentant
la barque de Charon traversant le Styx :

- Musée des Beaux Arts de Valenciennes 1858-1860

Plume, lavis et rehauts de gouache blanche sur papier brun

Signé au crayon : Jbte Carpeaux

Historique : vente Carpeaux, 1894.

Bibliographie : Catalogue 1909, n° 264.

33,5 x 48,5 cm.

- Musée du Petit Palais

Calque, inv. 1747.

- ENSBA, Paris (voir la reproduction).

Jean-Baptiste Carpeaux est né le 11 mai 1827 à Valenciennes. Il prend ses premiers cours de dessin à l'académie de peinture et de sculpture de cette ville. Après l'emménagement de la famille à Paris (1838), il fréquente la Petite Ecole gratuite de dessin (1842). Comme la plupart des sculpteurs de son temps, il crée des petits groupes pour des éditeurs de bronze. Puis, il intègre l'Ecole des Beaux-Arts où il travaille dans les ateliers de François Rude et de Francisque Duret. Après sept tentatives infructueuses, il reçoit finalement le prix de Rome en 1854, année où il réalise sa première commande de l'Etat, obtenue grâce à sa ténacité sans faille. Ce relief en marbre, *La Réception d'Abd el-Kader à Saint-Cloud*, est aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Valenciennes. Lors de son séjour à la villa Médicis (1856-1862), il réalise deux œuvres majeures : *Le Pêcheur à la coquille*, en hommage

à ses deux maîtres de l'Ecole des Beaux-Arts, et *Ugolin*, groupe pour lequel il doit se battre et qui lui vaudra une reconnaissance internationale. De retour à Paris, il commence une carrière brillante, soutenu par la famille impériale. Il réalise en effet de nombreux portraits de la princesse Mathilde, cousine de Napoléon III et grand mécène du prince héritier, auquel il enseigne le dessin de l'Empereur lui-même. Il prend part aux deux grands chantiers parisiens de l'époque : celui du palais du Louvre, avec les reliefs du Pavillon de Flore, et celui de l'Opéra, avec le relief de *La Danse*, dévoilé au public en 1869. À la même époque, il réalise *Les Quatre Parties du Monde soutenant la sphère* pour la Fontaine de l'Observatoire. Les dernières années de sa vie sont marquées par la maladie, la discorde familiale et par des problèmes de legs.

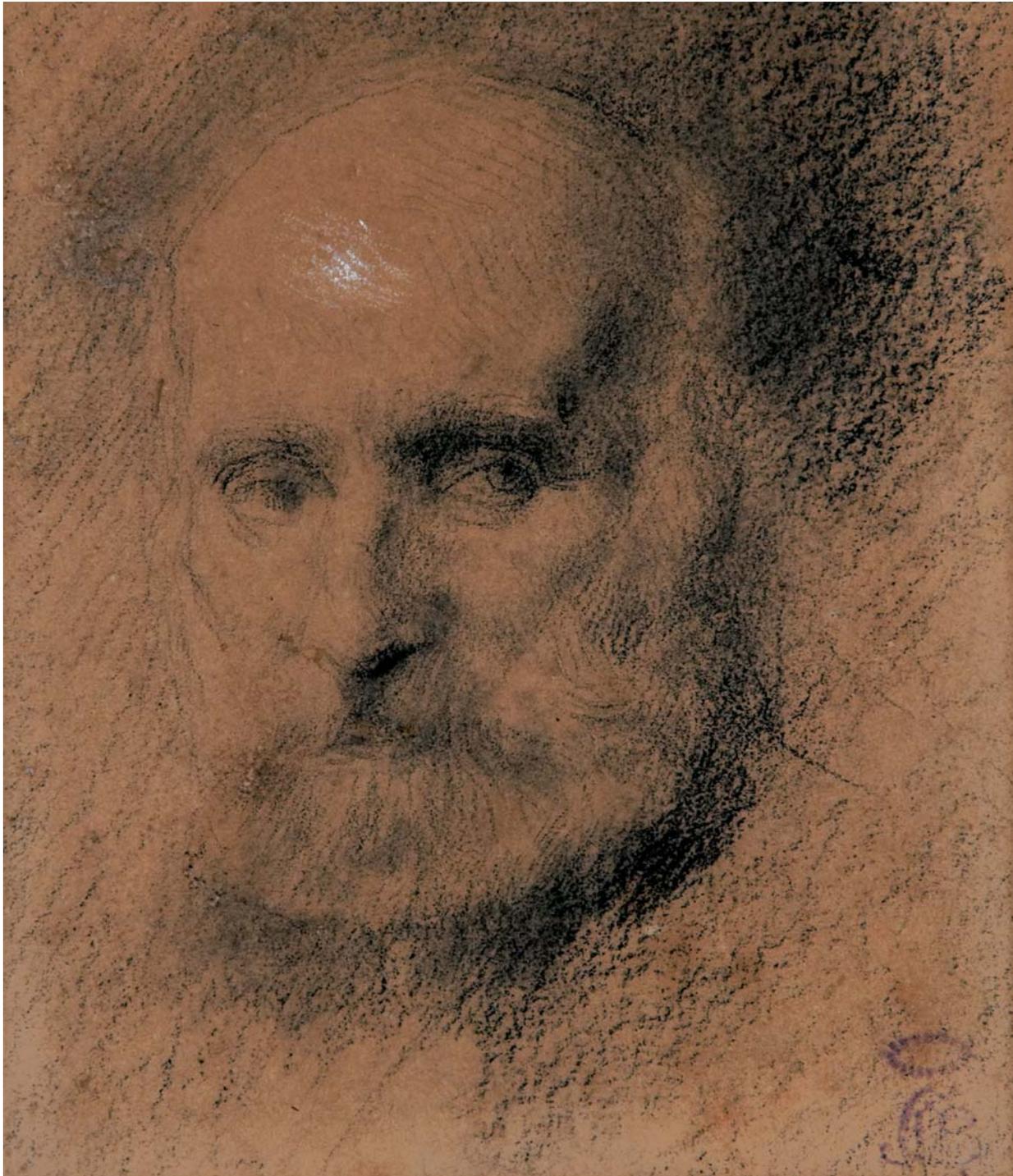
Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

Autoportrait

Dessin à la pierre noire,
rehaut de craie blanche

Cachet JBC

14 x 10,5 cm



Jean Carton (1912-1988)

Femme allongée

Dessin à la sanguine

Signé : j. Carton

31,5 x 26 cm

Le dessin *La Jeune Parque* constitue une étape préparatoire pour un travail de grande envergure. Il est à rapprocher de l'une des nombreuses eaux-fortes que Carton a réalisées pour illustrer *La Jeune Parque* de Paul Valéry. La composition de l'eau-forte reproduite en page trente et une de l'ouvrage est inversée par rapport à celle du dessin présenté : seuls quelques détails diffèrent entre les deux oeuvres.

En 1960, Jean Carton était effectivement chargé d'illustrer d'eaux-fortes le recueil de vers de Paul Valéry. Il a été publié par la société *Le livre contemporain* et *Les Bibliophiles Franco Suisses* et tiré à deux cents exemplaires.

Le dessin a été exposé galerie Bernier, 15 avenue de Messine à Paris, du 10 juin au 2 juillet 1960. Il a été acquis à l'issue de l'exposition par le Vice-Président de la société *Le livre contemporain* et *Les Bibliophiles Franco Suisses*.



Jean Carton, né à Paris le 23 mai 1912, fréquente l'Ecole des Arts Appliqués à partir de 1924 afin de d'apprendre le métier d'ébéniste. Ses professeurs, Charles Malfray et Robert Wlérick, l'encouragent à devenir sculpteur. Il fréquente alors l'Ecole des Beaux-Arts de 1928 à 1933 : il suit avec assiduité les cours de dessin d'après modèle. Néanmoins, sur les conseils de Marcel Gimond, il fait abstraction des commentaires de ses professeurs. Il travaille donc à partir des leçons de ses premiers maîtres et d'après les œuvres de Rembrandt. Il se lie d'une grande amitié avec

Paul Cornet et Charles Malfray, auquel il présente chaque samedi ses dessins de la semaine. Il expose avec ses aînés : Aristide Maillol, Charles Despiau, Charles Malfray, Marcel Gimond, Henri Laurens, Robert Couturier ou André Dunoyer de Segonzac. De nombreuses galeries présentent ses créations, dont la plus fidèle est la galerie Bernier. A cette époque, Picasso lui achète des eaux-fortes. En 1946, il reçoit le prix Blumenthal décerné par Germaine Richier, Marcel Gimond et Robert Couturier, et en 1949, il obtient le prix de la villa Abd-el-Tif à Alger, où il séjourne trois ans.

Jean Carton (1912-1988)

La Jeune Parque

Dessin à l'encre de Chine et au lavis

Signé : j. Carton

42 x 32,5 cm



La jeune Parque

Gravure à l'eau forte

in Paul Valéry, *La Jeune Parque*, 1960.

31,5 x 26 cm



Ses œuvres les plus représentatives sont *L'Offrande*, *L'athlète vaincu*, *L'Adolescent*... Il excelle dans les portraits, avec *le Buste de Michèle*, ou ceux des présidents *René Coty* et *François Mitterrand*, que Carton réalise à leur demande. En 1943, il crée ses premières eaux-fortes. Il illustre avec cette technique, *Encore un instant de bonheur* d'Henri de Montherlant en 1955 et *La jeune Parque* de Paul Valéry en 1960. En 1954, la Bibliothèque Nationale organise une exposition présentant l'ensemble de ses gravures et en 1980,

Jean Passeron édite à la Bibliothèque des Arts un ouvrage sur son œuvre gravée et dessinée. Avec Juliette Darle, il fonde le Groupe des Neuf en 1963. L'année suivante, il entre à l'Institut. Un an avant sa mort, sa figure *Marie-Christine debout* est installée dans le foyer du Sénat.

Raymond Corbin (1907-2002)

Vue de Coblenze

1929

Dessin au brou de noix

Signé : R. Corbin

Annoté : Koblenz 23 mai 1929

11,5 x 9,5 cm



Raymond Corbin est né le 23 avril 1907 à Rochefort-sur-Mer. Ses parents, qui destinent leur fils unique à la ciselure, le placent en apprentissage chez un ornementiste durant sept ans. Mais il décide de devenir médailleur, suite à des visites au musée de Cluny et au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale. Il prend alors des cours avec Robert Wlérick, dans l'atelier duquel il rencontre Jean Carton et Raymond Martin. Puis il devient élève libre à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (1931-1934), dans l'atelier d'Henri Dropsy, auquel il succède en 1955 en qualité de professeur de gravure en médaille.

Il réalise des médailles (*Marcel Pagnol*), des médaillons (*Colette* pour le jardin du Palais-Royal), des statues (*Sainte-Thérèse de Lisieux* pour l'église San Reno aux Etats-Unis) et des bustes (*Roland Dorgelès*). En 1963, il remet en vigueur le procédé de la gravure en taille directe sur acier, grâce à laquelle il produit une série de chef-d'œuvres : *Centenaire de Galilée*, *Charlotte Brontë*, *Etienne Falconet*, *Champollion*... En 1936, il reçoit le prix Blumenthal et en 1969, il est le premier lauréat du Prix Germain Pilon, décerné pour l'ensemble de son œuvre (sculptures, médailles, monnaies, aquarelles). De nombreuses expositions sont consacrées à son travail, comme celle de l'Hôtel de la monnaie de Paris (1986) ou celle du Cabinet des médailles de Munich (1988).

Vue de Coblenz

1929

Dessin au brou de noix

Signé : R. Corbin

Annoté : Koblenz 29/5/29

9,5 x 11,5 cm



Paul Cornet (1892-1977)

Portrait de sa femme

Dessin au crayon

Signé : P. Cornet

46,5 x 37 cm



Paul Cornet est né le 18 mars 1892 à Paris. A l'âge de six ans, il perd son père peintre et décorateur. De seize à vingt et un ans, il travaille avec un sculpteur décorateur et passe brièvement par l'Ecole des Arts Décoratifs. Ses premières œuvres suivent l'exemple de Rodin, puis il subit l'influence du cubisme. « Mais j'ai vite compris, [dit-il] que le cubisme était un écueil, qu'il fallait être beaucoup plus humain ». Dans les années 1920, il expose à la galerie L'Effort Moderne, dirigée par Léonce Rosenberg et en 1932, la galerie Bernier lui organise une exposition personnelle. De 1929 à 1935, il est professeur à l'Académie Scandinave. Dans les années 1930, lui sont commandées des sculptures monumentales : un bronze pour l'Exposition Universelle

de 1937 au Palais de Chaillot, une *Hygie* en pierre calcaire pour Luxeuil (1938), et une figure en pierre pour la ville de Limoges (1938-1939). Au début des années 1940, il réalise des sculptures pour l'orangerie du château de Meudon (*Vénus et l'Amour*), pour le Panthéon, pour l'église Saint-Thomas d'Aquin. Il expose à Stockholm et à Copenhague. Puis dans la décennie suivante, il reçoit diverses commandes d'établissements scolaires et il crée le Mémorial de Tulle, *Douleur*, à la mémoire des victimes des SS en 1944. Son travail est couronné de récompenses prestigieuses : en 1953, il reçoit le Grand Prix National de Sculpture ; en 1967, le prix Wildenstein, en 1972, le prix Paul-Louis Weiller.

Robert Couturier

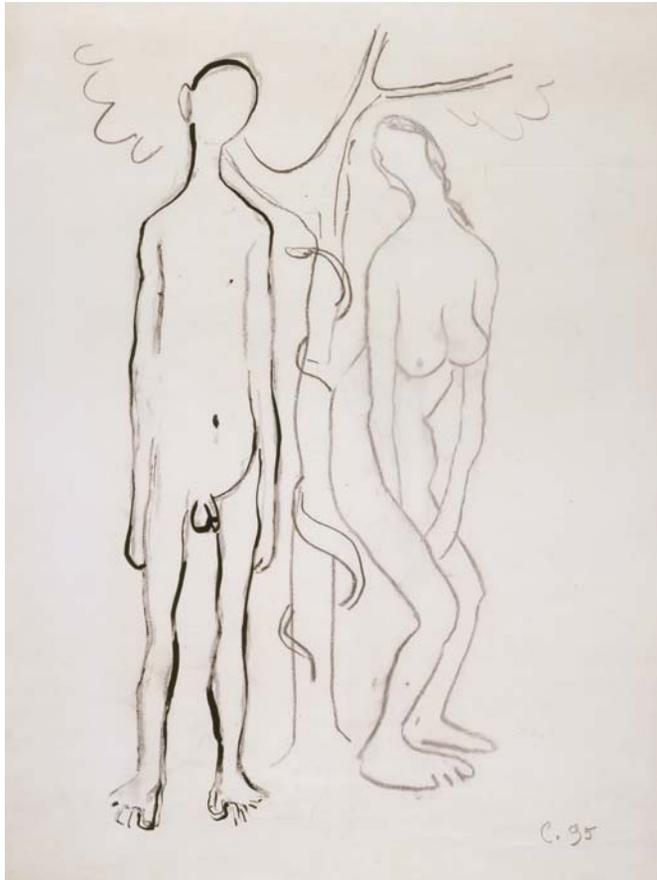
Adam et Eve

1995

Dessin au fusain et à l'encre de Chine

Signé : C. 95

60 x 42,5 cm



Robert Couturier est né en 1905 à Angoulême. A dix-sept ans, suite à la mort de son père, il interrompt ses études : il fait alors des lithographies, des affiches publicitaires, des préparations de vitraux pour le père du peintre Francis Gruber et quelques décors de théâtre, dont ceux réalisés pour le théâtre de la Chauve Souris, d'après les dessins d'André Derain et de Marie Laurencin. A la fin des années 1920, lorsqu'il arrive à Paris, Marcel Damboise l'initie à monter une figure en terre dans son atelier de la Ruche. En 1931, il fréquente Aristide Maillol à Marly-le-Roi et devient son collaborateur en 1938. Sa famille d'artistes est composée de Francis Gruber, Jean-Charles Moreux, Germaine Richier, rencontrée en 1934, et de Louis Süe, rencontré en 1935. A partir de 1934, il participe aux salons les plus prestigieux et à des expositions de groupe.

En 1950, il est présent à la Biennale de Venise. Une exposition lui est consacrée en 1970 au musée Rodin, une autre en 1975 à l'Hôtel de la monnaie de Paris. Il est membre fondateur du Salon de Mai. Son travail est reconnu par de multiples récompenses, dont le prix Blumenthal en 1930, et le prix Wildenstein en 1966. Pour la décoration intérieure du Pavillon de l'Élégance à l'Exposition Universelle de Paris en 1937, il réalise de nombreux bas-reliefs à la demande de l'architecte Emile Aillaud. Il enseigne à l'Académie Ranson. A la libération, il est nommé professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. En 1963, il reprend l'atelier de Marcel Gimond à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Il le dirige jusqu'en 1975. Le musée Maillol vient de célébrer le centenaire de l'artiste par une exposition rétrospective.

Marcel Damboise (1903-1992)

Femme debout

Dessin à la sépia

Signé : Damboise

37 x 26 cm



Marcel Damboise est né à Marseille le 8 août 1903. Il fréquente brièvement l'Ecole des Beaux-Arts de cette ville, mais, issu d'un milieu de modestes artisans, il est contraint de quitter cette institution pour entrer en apprentissage comme tailleur de pierre. En 1926, il s'installe à Paris et prend peu après un atelier à la Ruche, en même temps que son ami le sculpteur Louis Dideron. En 1928, il épouse Yvette Dorignac, fille cadette du peintre Georges Dorignac. Il rejoint ainsi une famille d'artistes : ses trois beaux-frères sont les peintres André Hébuterne et Henri Epstein, et son ami Dideron. L'année suivante, il expose au Salon des Indépendants et rencontre Paul Cornet, Charles Despiau, Aristide Maillol, Charles Malfray.... qui deviennent ses maîtres spirituels. De 1932 à 1935, il séjourne à la villa Abd-el-Tif en Algérie. Il exécute *le Monument du Fondouk*

et de nombreux travaux personnels, remarquables par Albert Camus : les deux hommes font alors connaissance. Durant la guerre, il réalise le buste du comédien Jean-Louis Barrault, rencontré dans la section camouflage. Il réalise aussi une figure de femme pour la ville de Bordeaux et un haut-relief figurant un *Saint-Marcel* pour l'église Saint-Marcel de Vitry-sur-Seine. De 1948 à 1954, il séjourne de nouveau en Algérie. Il fréquente Albert Camus et sculpte le portrait de sa fille Catherine. De retour à Paris, il devient Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts et en 1962-1963, il prépare Arlette Ginioux au concours d'entrée de cette école. A la même époque, il devient membre fondateur du Groupe des Neuf, qui prend part aux expositions suivantes : Le groupe des Neuf à la Galerie Vendôme en 1964 et Premier Festival de Sculpture Contemporaine à Saint-Ouen en 1967.

André Derain (1880-1954)

Femme assise

Dessin à la mine de plomb

Cachet atelier André Derain

Annoté : 3718

18,5 x 26,5 cm



André Derain est né le 17 juin 1880 à Chatou. Vers 1899-1900, il étudie à l'Académie Carrière et se lie d'amitié avec Georges Linaret, Henri Matisse, Jean Puy, Albert Marquet, Maurice Vlaminck. En 1904, il passe brièvement par l'Académie Jullian. Dès 1905, il est sous la houlette du marchand Ambroise Vollard, qui lui finance un séjour à Londres, et vers 1908, il se met à fréquenter Picasso, Braque et Van Dogen. Afin de travailler sur le motif, il parcourt la France et se rend régulièrement dans le Midi. Il illustre des ouvrages de Guillaume Apollinaire, d'André Breton, de Max Jacob. En 1918, il crée les décors de la pièce de Paul Claudel, *L'annonce faite à Marie*, et l'année suivante réalise pour les ballets russes de Serge Diaghilev, les décors et costumes de *La Boutique fantasque*.

Tout au long de sa carrière, il poursuit ses activités d'illustrateur et de créateur de décors de ballets. Parmi ses peintures les plus marquantes, se trouvent *L'Age d'or* (1905), les séries de *Baigneuses* (vers 1910), *Pierrot et Arlequin* (1924), *La Chasse* (1928, prix Carnegie), *les Natures Mortes* des années 1930. A cette période, il expose aux Etats-Unis, en Angleterre, en Belgique. Après sa mort le 8 septembre 1954, les expositions commémoratives se multiplient : *Cinquante tableaux importants d'André Derain* à la Galerie Charpentier à Paris (1955), *Dessins de Derain* à la galerie Maeght à Paris (1957), exposition de bronzes chez MM. Mouradian et Vallotton à Paris (1959) et grande rétrospective au musée de l'Athénée à Genève (1959).

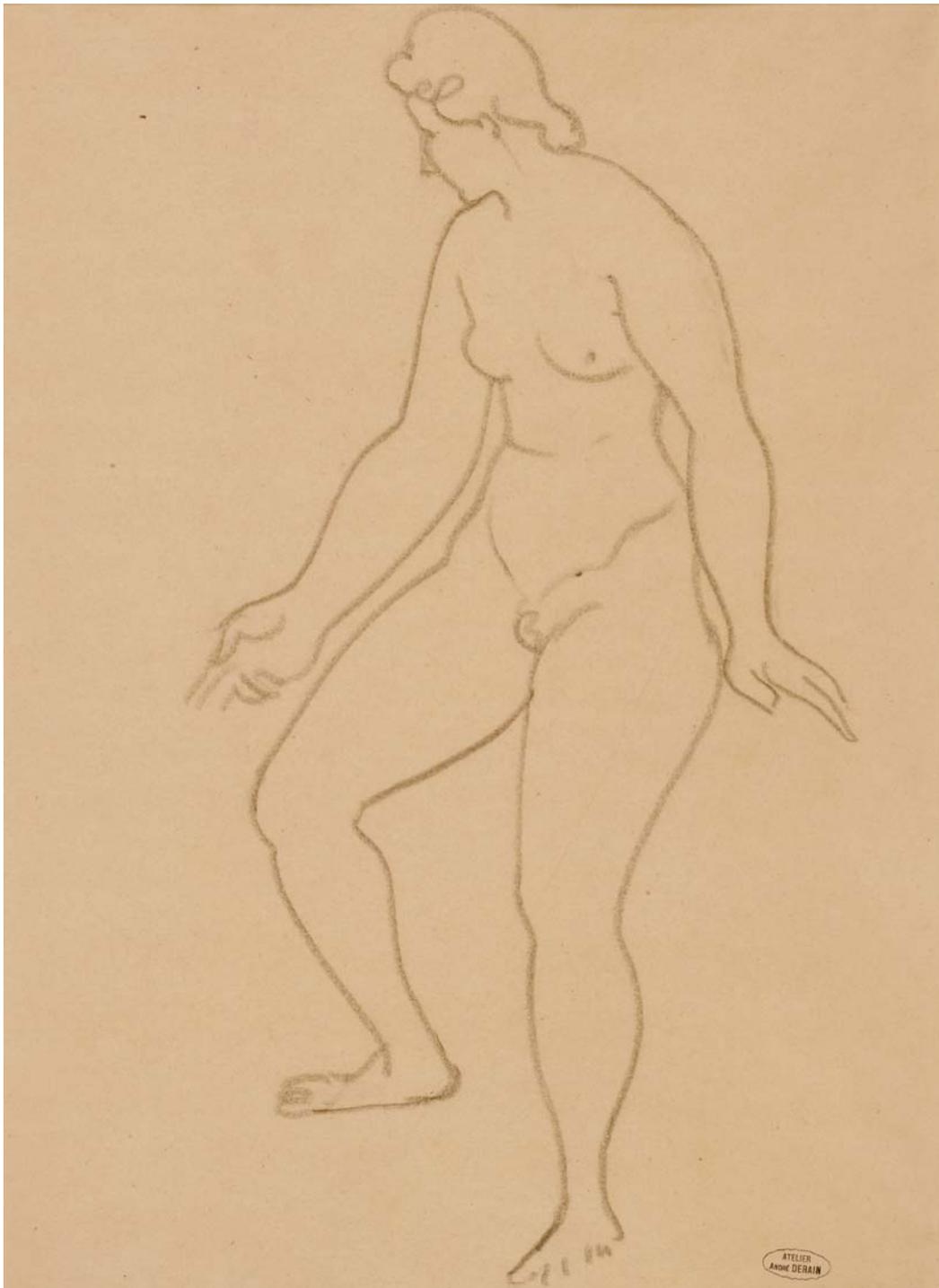
André Derain (1880-1954)

Femme debout

Dessin au fusain

Cachet atelier Derain

43,5 x 31,5 cm



Charles Despiau (1874-1946)

Femme cousant (Madame Despiau)

1900

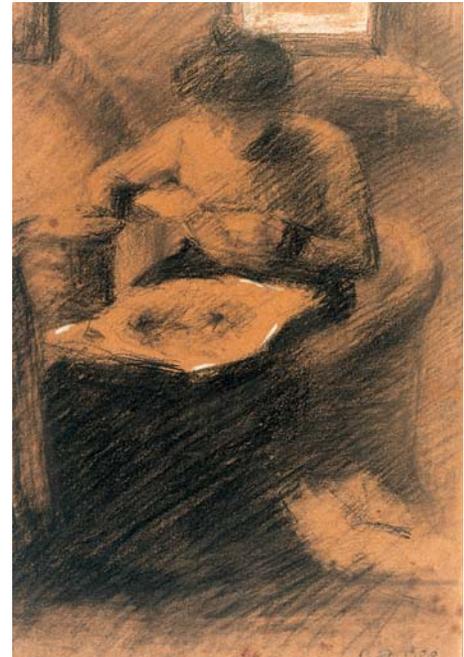
Dessin à la pierre noire

Signé : C.D. 1900

26,5 x 19,7 cm

Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick

Inv. Nr. MM 101



Charles Despiau, né à Mont-de-Marsan le 4 septembre 1874, descend d'une famille de plâtriers. A l'âge de dix-sept ans, en 1891, il s'installe à Paris pour suivre les cours de l'École des Arts Décoratifs et commencer l'apprentissage de la taille de la pierre. Trois ans plus tard, il entre à l'École des Beaux-Arts. A cette époque, il admire l'œuvre de Rodin, sans pour autant subir son influence.

A partir de 1898, il expose régulièrement des figures et des bustes au Salon des Artistes Français, qu'il quitte pour celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il préfère l'esprit plus jeune. Les œuvres qu'il présente retiennent l'attention de Claude Roger-Marx, critique d'art, et de Georges Wernert, ami de Rodin et fonctionnaire haut placé du ministère des Beaux-Arts. En 1901, Despiau entre dans le groupe des sculpteurs indépendants et intègre la bande à Schnegg. En 1907, Rodin, convaincu de sa valeur après avoir vu plusieurs de ses œuvres, l'embauche comme collaborateur au sein de son atelier.

De 1914 à 1919, il est mobilisé. Puis, il vit l'après-guerre dans une grande misère. Il retrouve des revenus réguliers en partie grâce à l'aide de ses amis André Derain, Maurice Vlaminck et André Dunoyer de Segonzac. Despiau est alors sous contrat avec la galerie Barbazanges. Les grandes œuvres qui jalonnent sa carrière sont *le Buste de Paulette* (1907),

Le Faune (1912), *le Monument aux morts de Mont-de-Marsan* (1920-1922), *Eve* (1925) ou encore *Assia* (1937). La bonne société, sensible à sa notoriété grandissante, lui commande de nombreux bustes. Il réalise ainsi les portraits de *Mme Boisdeffre* (1920), *Mme Zunz* (1921), *Mademoiselle Marie-Zéline Faure*, dite Zizou (1924)...

En 1923, il participe à la création du Salon des Tuileries avec Bourdelle, Maillol et des membres de la bande à Schnegg, expose au Salon d'Automne et commence à enseigner à la Grande Chaumière. En 1927, la galerie Brummer de New York lui organise sa première exposition personnelle hors de France et il devient professeur à l'Académie Scandinave. Par la suite, ses œuvres sont présentées à Bruxelles, Chicago, La Haye, Londres. En 1937, il expose cinquante deux sculptures au Petit Palais pour *Maîtres de l'art indépendant*. Un musée Despiau-Wlérick a ouvert ses portes à Mont-de-Marsan en 1968. Cette année, ce musée, ainsi que ceux de Bordeaux et de Libourne, présentent l'exposition : « *Charles Despiau : hommage à Baudelaire* ».

Charles Despiau (1874-1946)

Femme cousant (Madame Despiau)

Vers 1900

Dessin à la pierre noire

Signé : C. Despiau

19 x 25 cm

Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick

Inv. Nr. MM 100

Charles Despiau considérait le dessin comme un « relâchement de son esprit ¹ » et expliquait à ceux qui voulaient en savoir davantage : « La sculpture, c'est la course de fond ; le dessin, c'est le cent mètres ² ». Loin cependant d'envisager ses dessins comme des œuvres secondaires, il les traitait en biens précieux. Jamais accrochés, ils étaient conservés à l'abri de la lumière et des regards dans des cartons qu'il n'ouvrait pas à tous. Lorsqu'il acceptait de le faire, il les tirait cérémonieusement un à un, les disposait délicatement derrière un cache et les observait dans un silence que personne n'osait rompre ³.



Les dessins sont rarement préparatoires chez Despiau. Mais les sujets qu'il retient se recoupent naturellement. Les dessins des premières années du siècle sont facilement repérables : actif partisan du « costume moderne », tandis qu'il sculpte Marie Rudel, sa future épouse, alanguie dans un fauteuil ou prête à sortir, il la dessine souvent surprise dans ses tâches quotidiennes : cousant, lisant... (*Melle Rudel, future Madame Despiau*, dessin à la pierre noire).

Rapidement, Despiau abandonne ce parti pour revenir à l'essentiel, le corps humain et lui seul. Il sculpte des bustes, et quelques nus essentiellement féminins. Tandis que la pose pour l'œuvre sculptée, malgré l'apparente simplicité, est très étudiée, le dessin surprend les modèles dans des attitudes abandonnées, un peu lascives.

Mais l'esprit qui anime la main est identique. Despiau ne dessine pas pour sculpter, mais il dessine comme il sculpte : que l'espace soit à deux ou trois dimensions, le dynamisme est suggéré par la construction et le sujet paraît totalement apaisé, comme effleuré par une ligne d'où naît une lumière qui baigne les passages. Tandis que les dessins de sculpteurs insistent généralement sur les volumes nettement marqués, la lumière traitée par Despiau illumine plus qu'elle n'éclaire (*Femme allongée*, dessin à la sanguine).

Puis touché par une juste renommée, le sculpteur ambitionne de traiter le nu masculin monumental, surtout à partir de la commande qu'on lui passe pour un gigantesque *Apollon* destiné au parvis du Trocadéro pour l'Exposition de 1937. Il y travaille jusqu'à ses derniers jours, sans jamais réussir à l'achever. Les dessins de nus masculins sont donc plus nombreux dans cette dernière période, le modèle étant souvent à l'atelier. Mais alors que Despiau peine à garder son « âme » dans le style héroïque en sculpture, ses dessins de nus d'hommes ont le même caractère équilibré et vivant, lumineux et subtil que les nus féminins.

Despiau fréquenta le docteur Debat surtout pendant la seconde guerre mondiale. Il sculpta son buste entre 1942 et 1944. François Debat (1882-1956), fondateur d'un célèbre laboratoire pharmaceutique encore actif de nos jours, membre de l'Académie des Beaux-arts, créateur de la revue *Art et Médecine*, collectionneur passionné d'antiquités pharmaceutiques comme d'art contemporain, s'était lié d'amitié avec les artistes auxquels il achetait volontiers : Pompon, Bourdelle, Dignimont, Subes... et Despiau bien entendu, qui offrit en reconnaissance à l'amical mécène les deux dessins de nus masculins exposés ici (*Hommes allongés*, dessins à la sanguine).

Elisabeth Lebon

¹ Jean Alazard, « L'art de Charles Despiau », *La Gazette des Beaux-arts*, février 1939, p.116.

² François Daulte, « Le centenaire d'un mal-aimé : Charles Despiau », *L'œil*, n° 231, octobre 1974, p.12.

³ Témoignages de Jean-Pierre Darnat et Raymond Corbin, recueillis par l'auteur.

Mademoiselle Rudel,
future Madame Despiou

Vers 1900

Dessin à la pierre noire

Annotation illisible

29 x 19 cm



Charles Despiau (1874-1946)

Homme allongé

Dessin à la sanguine

Signé : C. Despiau

Dédié : Au Docteur François Debat

en toute sympathie et en souvenir
d'Art et Médecine

19 x 23 cm



Homme allongé

Dessin à la sanguine

Signé : C. despiou

Dédiacé : A mon ami François Debat

24,5 x 37,5 cm



Femme allongée

Dessin à la sanguine

Signé : C. Despiou

25,5 x 36,5 cm



Mathieu Gaudric

Les deux frères

2002

Dessin au crayon

Signé : Mathieu Gaudric

33 x 48 cm



Jeune sculpteur né en 1974, Mathieu Gaudric suit l'enseignement de Charles Auffret à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Son œuvre témoigne d'une recherche authentique dans le courant de la sculpture indépendante. Son talent est reconnu, il reçoit de nombreuses récompenses dont les prix de l'Académie des Beaux-Arts : David Weill en 2002 (dessin) et Paul Louis Weiller en 2003 (portrait). Il expose en 1998 au 32^e Salon de l'Art Contemporain de Monte-Carlo. Il participe à des expositions de sculptures et à plusieurs salons, à Paris et en province.

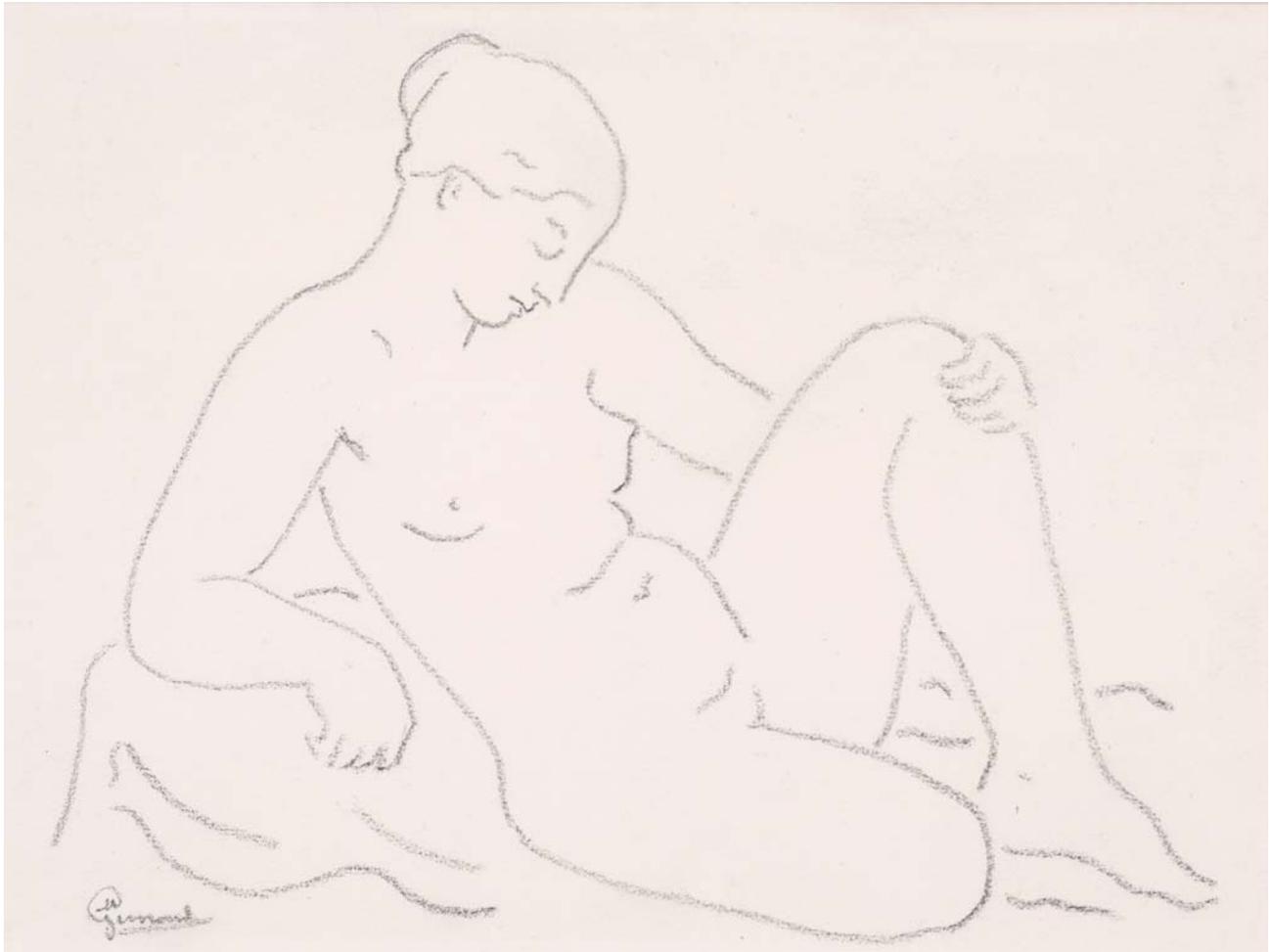
Marcel Gimond (1894-1961)

Femme se reposant

Dessin à la mine de plomb

Signé : M. Gimond

23 x 31,5 cm



Marcel Gimond est né à Tournon le 27 avril 1894, d'un père forgeron. Il passe son bac de philosophie à Lyon, puis fréquente l'Ecole des Beaux Arts de cette ville de 1912 à 1916. Ensuite, il se rend à plusieurs reprises à Cagnes-sur-Mer et à Marly, où il travaille avec Auguste Renoir et Aristide Maillol. En 1920, il s'installe à Paris.

Dès la fin de cette décennie, il se consacre au portrait, avec entre autres, les bustes de *George Besson*, *Frédéric Joliot-Curie*, *Jacques Hébertot*, ou encore *Louis Jouvét*.

En 1922, il expose pour la première fois au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants, auquel il participe régulièrement jusqu'en 1928.

Depuis sa fondation en 1923, il est aussi présent au Salon des Tuileries. En 1924, il reçoit le prix Blumenthal et en 1937, le Grand Prix de l'Exposition Universelle de Paris.

Il participe à de nombreuses expositions à Belgrade, Berlin, Bruxelles, Buenos Aires, Genève, Melbourne, New York, Tokyo et Venise (une salle de la Biennale lui est consacrée en 1934). Trois grandes expositions personnelles présentent ses œuvres à Paris : à la Galerie Joseph Biliot en 1920, à la Galerie Brian-Robert en 1930 et au musée Galliera en 1946. En 1944, Gimond est nommé professeur à l'Ecole des Arts Décoratifs, et entre 1946 et 1960, il dirige l'atelier de sculpture à l'Ecole des Beaux-Arts.

Arlette Ginioux

Enfant dans un fauteuil

1976

Dessin à la mine de plomb

Signé : arlette Ginioux

48 x 37 cm

Arlette Ginioux est née le 16 janvier 1944 à Etables-sur-Mer dans les Côtes d'Armor. Après avoir suivi les cours du sculpteur Charles Auffret à l'Académie Malebranche, elle intègre l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Elle travaille dans la section peinture, puis dans l'atelier de sculpture et de gravure en médaille, où elle suit l'enseignement de Raymond Corbin. En 1970, pour une édition de l'Hôtel de la monnaie, elle réalise la médaille d'Alain Bombard, frappée avec des coins qu'elle taille directement dans l'acier.

Elle reçoit en 1971 le prix Despiau-Wlérick. La même année, André Dunoyer de Segonzac lui préface sa première exposition qui a lieu à Mont-de-Marsan (dessins, sculptures, aquarelles). Elle participe à plusieurs salons : Salon du dessin et de la peinture à l'eau, Salon du château de Ville d'Avray. En 1972, Georges Muguet l'invite à l'Exposition de Sculpture organisée au château de Ville d'Avray, aux côtés de Paul Cornet, Georges Hilbert, Jean Carton... Puis, en 1981, elle prend part avec Charles Auffret, Jean Osouf et Roch Vandromme à l'exposition de la galerie de Nevers,

Indépendance et Tradition, préfacée par Patrice Dubois.

En 1987, elle est invitée au Sixième Salon d'Angers, présidé par Jean Carton et inauguré par François Mitterrand, et elle expose à la Fondation Madame du Barry à Versailles pour *Sculpture Française de notre Temps*. Cette grande exposition réunit des œuvres d'Émile-Antoine Bourdelle, de Camille Claudel, Jane Poupelet, Lucien Schnegg, Robert Wlérick... La préface de son catalogue est signée par Michel Fare, de l'Institut. En 1994, *La Maif accueille la sculpture* présente des œuvres d'Arlette Ginioux et de Claude Abeille, Charles Auffret, Robert Couturier... Enfin, deux expositions personnelles ponctuent ce parcours : l'une en 1990, à la Galerie Varine-Gincourt, rue du Faubourg St Honoré à Paris, l'autre en 1993, préfacée par Roger Passeron et Robert Couturier.

A l'instar de Paul Valéry, Arlette Ginioux défend le dessin comme une discipline à part entière, aussi importante que la sculpture et la peinture. Solitaire et indépendante, elle ne sépare pas la vie de l'art, elle exprime dans ses œuvres sa personnalité intérieure.



Simon Goldberg (1913-1985)

Les quais de Paris

Dessin à la sanguine

Signé : S. Goldberg.

19,5 x 26 cm



Simon Goldberg est né le 7 octobre 1913 à Paris d'un père ferblantier, né en Autriche, et d'une mère tapissière, née en Algérie. En 1926, il entre dans l'atelier du sculpteur Elisée Cavaillon, élève de Rodin, chez lequel il apprend le dessin et la sculpture. A partir de 1932, il étudie à l'Ecole des Arts Appliqués, suivant le cours de modelage de Robert Wlérick et le cours de dessin de Charles Malfray.

En 1938, il organise une exposition de ses œuvres avec son ami Raymond Corbin. L'Etat lui achète en effet des œuvres pour les musées de Nevers, Valence et Granville, de même qu'il lui commande une sculpture en pierre, *Femme assise*. En 1948, il est chargé de la réalisation d'un *Monument à la mémoire de la Résistance* près de la Charité-sur-Loire et en 1951, d'un monument en pierre pour la ville de Saint-Etienne. En 1952 et en 1954, l'état et la ville de Paris acquièrent des bas-reliefs en bois de sa main. En 1969,

La Sieste

1952

Dessin à l'encre de Chine

Signé : Simon Goldberg 52.

19,5 x 27 cm

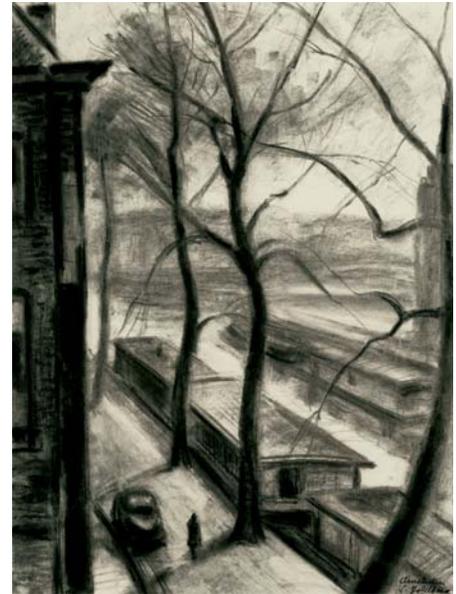


Les quais d'Amsterdam

Dessin au fusain

Signé : Amsterdam S. Goldberg.

48 x 35 cm



il exécute nombre de médailles à la monnaie de Paris : *Georges Bizet*, *Jean-Baptiste Boussingault*, *Camille Corot*, *Honoré Daumier*, *Federico Fellini*, *Jean Renoir*. Dans les années 1970, des prix ou médailles viennent récompenser son travail (prix d'Aumale décerné par l'Institut de France en 1978). Il participe régulièrement aux Salons d'Automne, des Tuileries, du dessin et de la peinture à l'eau, des Artistes Français et de la Rose-Croix. Goldberg travaille aussi la gravure. Il illustre plusieurs livres, notamment *Les amours*

de Pierre de Ronsard, *Les Philippe* de Jules Renard, *La pension Marie Stuart* de Pierre Mac Orlan (vers 1950), *les Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire (1955), *L'Enfant et la Rivière* d'Henri Bosco (1960). En 1950, la chalcographie du Louvre achète l'une de ses plaques de cuivre et en 1958, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale acquiert de ses gravures. En 1955, il obtient une bourse pour passer huit mois à la maison Descartes à Amsterdam, séjour dont il profite pour créer un ensemble de monotypes.

Léopold Kretz (1907-1990)

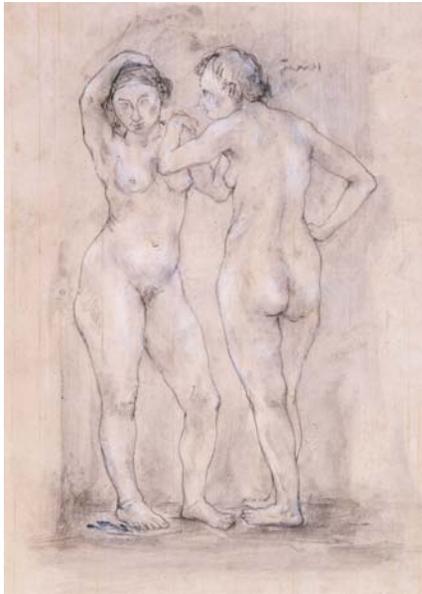
Modèle assis

Dessin à la mine de plomb

et à l'encre de Chine

Signé : Kretz

45 x 28 cm



Les deux amies

Dessin à l'encre de Chine, au lavis, et rehauts de gouache blanche

Signé : Kretz

42 x 33 cm



Léopold Kretz est né en 1907 à Lwow en Pologne. Parallèlement à ses études, il apprend le dessin dans une académie privée, sous la direction de Novakowski, peintre ukrainien attaché au mouvement romantique polonais. À dix-neuf ans, il entre à l'Ecole des Beaux-Arts de Cracovie et suit l'enseignement du sculpteur Dunikowski. Grâce à l'obtention d'une bourse de perfectionnement, il arrive à Paris en 1931 et il se met à fréquenter l'atelier Landowski-Gaumont à l'Ecole des Beaux-Arts et celui de Bourdelle à l'Académie de la Grande Chaumière. Durant les années 1930, il fait la connaissance de Balthus, de Constantin Brancusi, Francis Gruber, Robert Humblot, Aristide Maillol, Charles Malfray et Gustave Pimienta. Il rencontre aussi quelques historiens de l'art : Waldemar George, René Huygue, Paul Fierens, Bernard Champigneulle, Raymond Cogniat, qui lui consacrent plusieurs articles. Il exécute les bustes de *Maurice Ravel*, *André Gide* et *Darius Milhaud*. Il réalise un peu plus tard *le Monument de*

la Libération de Crest (Drôme), *la Fontaine de l'Archevêché* dans le square Notre-Dame et de nombreuses médailles pour l'hôtel de la Monnaie, dont celle de *Georges Auric*. Il participe à de nombreux salons (Salon d'Automne, Salon des Tuileries) et expositions (*Sculpture française contemporaine de Rodin à nos jours*). Ses premières expositions personnelles ont lieu à la galerie Simonson et à la galerie Pierre Loeb. Il reçoit plusieurs prix, dont celui des Vikings en 1951. En 1963, il est membre fondateur du Groupe des Neuf. Il enseigne à l'Académie de la Grande Chaumière de 1948 à 1950 et à l'Ecole des Beaux-Arts de Reims de 1950 à 1974. Il donne aussi des cours quelques années comme chef d'atelier de buste à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Aristide Maillol (1861-1944)

Femme assise

Dessin à la mine de plomb

Monogrammé : M.

31 x 19 cm

Aristide Maillol est né le 8 décembre 1861 à Banyuls-sur-Mer. Il emménage à Paris en 1881, dans l'intention de devenir peintre. Après de nombreux essais, il est finalement admis à l'Ecole des Beaux-Arts en 1885, dans la section peinture et sculpture, où ses professeurs sont Jean-Paul Laurens, Jean-Léon Gérôme et Alexandre Cabanel. Il se dégoûte rapidement de leur enseignement et rencontre Émile-Antoine Bourdelle et Paul Gauguin : sous l'influence de ce dernier et des œuvres du musée de Cluny, il commence à créer des tapisseries, exposées régulièrement à partir de 1892 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Il expose aussi des sculptures à partir de 1896. Vers 1900, il se tourne exclusivement vers la sculpture (sa vue est très abîmée par son travail de tapissier) et il modèle de nombreuses figures, admirées par ses amis Nabis, par Henri Matisse et par Pablo Picasso. En 1902, Ambroise Vollard organise sa première exposition personnelle.

L'année 1905 marque un tournant dans sa vie artistique : sur les conseils d'Auguste Rodin, le comte Harry Kessler rencontre Maillol et devient son plus fidèle mécène. Le travail de Maillol commence à être reconnu, en particulier avec l'exposition de *La Méditerranée* au Salon d'Automne, louée par André Gide, Octave Mirbeau et Maurice Denis.



A la fin des années 1900, il travaille au relief du *Désir* et à la statue du *Jeune Cycliste*, et au début des années 1910, aux quatre statues de *Pomone*, de *l'Été*, du *Printemps* et de *la Flore*, aujourd'hui conservées au musée Pouchkine à Moscou. En 1912, il se consacre au *Monument à Paul Cézanne*, refusé par la ville d'Aix, et finalement placé dans le jardin des Tuileries en 1929. L'année suivante, il reçoit la commande du *Monument à Claude Debussy*. Parmi ses nombreuses illustrations se trouvent : *les Eglogues* de Virgile, *Belle Chair* d'Emile Verhaeren, et *Chansons pour Elle* de Paul Verlaine. Une partie de son œuvre est présentée au musée Maillol depuis 1987.

Charles Malfray (1887-1940)

Verdun, 25 juin 1916

Dessin à l'aquarelle et aux crayons de couleurs

Annoté : Verdun 25 juin 1916

10,5 x 26,5 cm



Charles Malfray est né à Orléans le 19 juillet 1887. Il apprend dans l'atelier paternel le métier de tailleur de pierre. Puis il suit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts d'Orléans et apprend la sculpture décorative chez Lanson. Il rejoint à Paris en 1904, son frère aîné Henri, architecte, et en 1907, entre dans l'atelier de Jules Coutan à l'Ecole des Beaux Arts. Très vite, il rejette l'enseignement académique de cette institution. Il se met alors à fréquenter les artistes

de Montmartre et à étudier les œuvres de Bourdelle et de Rodin. Il réalise justement des dessins de ce dernier sur son lit de mort (1917). Gazié pendant la première guerre mondiale, il est profondément marqué par les souffrances de la guerre. Il réalise ainsi la sculpture du *Silence* et deux *Monuments aux Morts*, pour les villes de Pithiviers (1920) et d'Orléans (1924), créés en collaboration avec son frère. En 1937, il travaille à la décoration du palais de Chaillot



et à la réalisation de *La Danse*, sculpture monumentale destinée à la cour du musée d'art moderne. À la fin de sa vie, il poursuit ses recherches sur le nu féminin à travers des séries de *Danseuses* et de *Nageuses*. En 1920, jeune sculpteur encore, il reçoit le prix Blumenthal. En 1922, il est professeur à l'école des Arts Appliqués, nouvellement fondée, comme Robert Wlérick. Il forme René Babin, Jean Carton, Raymond Corbin, Jacques Gestalder

et Simon Goldberg. Grâce à la protection de Maillol, Malfray devient professeur à l'Académie Ranson en 1931. Après sa mort soudaine en 1940, une exposition rétrospective lui est consacrée en 1941 au Salon d'Automne, et une autre en 1947 au musée du Petit Palais. Le musée Rodin et le musée des Beaux-Arts d'Orléans lui rendent hommage respectivement en 1966 et 1967.

Charles Malfray (1887-1940)

Femme allongée

Dessin à la mine de plomb

Signé : Ch. Malfray

29 x 48 cm



Etudes de nu féminin

Dessin à la mine de plomb

et au lavis d'aquarelle

Signé : Ch. Malfray

27,5 x 21,5 cm



Femme allongée

Dessin à la sanguine

Signé : Ch. Malfray

31,5 x 49 cm

Reproduit dans :

J. de Laprade, *Malfray, dessins, sculptures,*

éd. Fernand Mourlot, Paris, 1944.



Manolo (1872-1945)

Manuel Martinez Hugué dit Manolo naît à Barcelone en 1872. Il apprend le dessin aux cours du soir de l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone puis travaille à des travaux décoratifs de sculpture chez Torquat Tasso, ainsi que dans la grande fonderie Masriera i Campins. Il se forme ainsi aux techniques traditionnelles de la sculpture. Il fréquente le café *Els Quatre Gats* où il rencontre Pablo Picasso, Pablo Gargallo et Enerique Casanovas.

En 1900, il part s'installer à Paris où il retrouve Picasso. Il y reste dix années pendant lesquelles il mène une existence vagabonde et miséreuse. Cet état précaire l'empêche de travailler, mais il fait des rencontres enrichissantes : Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Léon-Paul Fargue et fréquente les musées du Louvre, de Cluny, les musées Guimet et Carnavalet.

C'est lorsqu'il signe un contrat avec le marchand Daniel-Henri Kahnweiler qu'il peut prendre la liberté d'aller travailler loin de la capitale, à Céret, petit village montagnard de la Catalogne française. Il y reste de 1910 à 1928 avec une interruption de quelques années pendant la guerre. Proche de la nature et des gens simples, il va élaborer une œuvre féconde et indépendante. Il n'est cependant pas isolé de la vie artistique puisque Georges Braque, Juan Gris, Max Jacob et Pablo Picasso, viennent séjourner dans cette région. Il rencontre également Henri Matisse et André Derain.

Son art reflète son expérience parisienne où l'art égyptien, grec, roman et gothique le marque plus que les différents mouvements d'avant-garde, tels que le cubisme. Il adopte néanmoins, grâce à ces différents courants, la simplification des formes, mais contrairement aux cubistes, il reste toujours attaché à la figuration. Son œuvre est parfois proche de celle de son ami Maillol notamment lorsqu'il représente la femme, robuste, massive mais équilibrée et maternelle, archétype

de la femme méditerranéenne. Son travail porte ainsi l'empreinte de l'identité méditerranéenne, des arts archaïques et classiques antiques qui sont nés sur le pourtour de cette mer et que certains artistes catalans, veulent faire revivre à travers le mouvement noucentiste.

Cependant, Manolo ne peut être assimilé à ce mouvement qui recherche l'idéalisme et se plie aux canons de l'art grec. Il privilégie des thèmes populaires et réalistes tels que les toreros, les femmes à éventail, les paysannes, les scènes rurales... et reste proche de la nature. Il réalise aussi de nombreux portraits et travaille le plus souvent de petits formats dans la terre glaise ou la pierre. Il dessine beaucoup pour préparer ses sculptures, pratique aussi la peinture et la gravure sur bois.

Grâce au parrainage de Kahnweiler et à la qualité intemporelle de son œuvre il obtient rapidement du succès. Il est présent en 1913 à l'Armory Show de New York ainsi que dans les expositions du marchand en Allemagne et à Paris aux côtés de Picasso, Gris, Braque, Derain, Vlaminck et Van Dongen. Puis il expose régulièrement dans ces pays, ainsi qu'en Espagne et en France. Vers la fin de sa vie son pays lui rend hommage en le nommant membre de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge ; puis en 1932 c'est la France qui le célèbre en lui consacrant une exposition au Grand Palais. Atteint de polyarthrite, il retourne s'installer en Espagne à Caldas de Montbuy (province de Barcelone) jusqu'à sa mort, le 17 novembre 1945.

« Cette œuvre qui n'est pas très abondante en nombre, est d'un sculpteur et d'un psychologue, d'un observateur profond qui connaît l'homme et chaque homme. »

M. Lafargue (dans P. Pia, *Manolo*, coll. Nrf, Gallimard, Paris, 1930, p. 13).

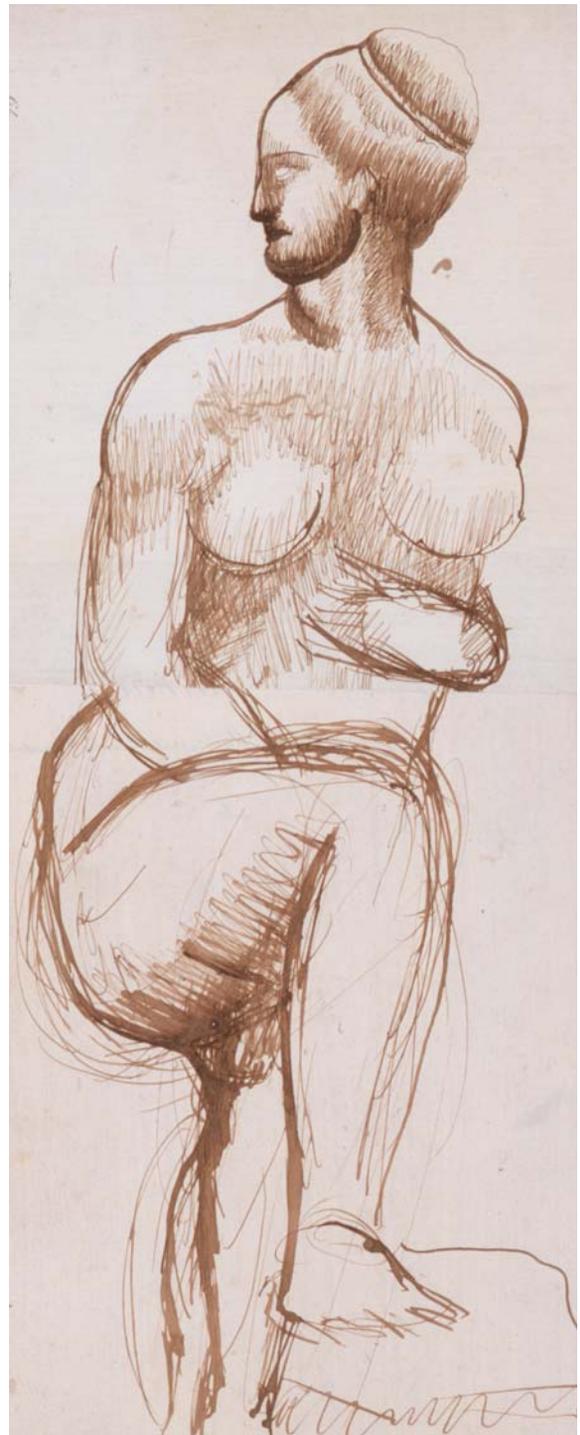
Femme debout

1912

Dessin à l'encre de Chine

18 x 42 cm

Le dos du cadre porte une étiquette
de la galerie Simon et au dos du dessin,
se trouve le cachet de la galerie D.-H. Kahnweiler.



Raymond Martin (1910-1992)

Femme assise

1945

Dessin à la sanguine

Signé : Martin 45

Dedicacé : A Madame Jacquart très amicalement

37,5 x 27 cm



Raymond Martin est né le 24 avril 1910 à Paris. Il entre vers 1925 à l'Ecole des Arts Appliqués, où il suit les cours de Jules Jouan (ancien élève de Dalou et de Rodin) et de Robert Wlérick. Il intègre ensuite l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts dans l'atelier de Jules Coutan. A partir de 1927, il est régulièrement présent au Salon des Tuileries. En 1932, il expose à la galerie Paquereau et reçoit le prix Blumenthal. Au Salon d'Automne de 1933, il présente *la Tête d'Eve* (acquise par l'Etat) et à celui de 1937, *La Dormeuse* (acquise par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

Robert Wlérick le choisit comme collaborateur pour la création de *la Statue équestre du Maréchal Foch* (1936-1951), placée au centre de la place du Trocadéro. Puis, il réalise *le Monument au Général Mangin* (1950-1954), érigé à côté de l'église Saint François-Xavier, et *le Monument au Général Leclerc* (1965-1969), porte d'Orléans. En 1973, l'Etat tunisien lui commande une statue équestre du président Habib Bourguiba.

Femme allongée

Dessin à la sanguine

Signé : Martin

38 x 27 cm



Néanmoins, Martin crée aussi une œuvre intime, basée sur le dessin et le travail avec le modèle. Ses œuvres maîtresses sont : *Eve*, *Christiane*, *Le Vaincu*, *le buste de son père*, *le Christ*, et l'illustration des poèmes en prose de Maurice de Guérin, *Le Centaure* et *La Bacchante* (lithographies) à la fin des années 1940. En 1944, il prend la succession de Robert Wlérick à la Grande Chaumière et conserve ce poste de professeur jusqu'en 1951. A partir de 1949, il remplace Marcel Gimond comme professeur à l'Ecole des Arts Décoratifs.

En 1963, il est membre fondateur du Groupe des Neuf et il participe aux manifestations du groupe, dont le Premier Festival de Sculpture contemporaine en 1967. Des expositions individuelles de son travail ont lieu à la Galerie du Nouvel Essor (1945 ; 1947 ; 1950), puis à la galerie Pacitti en 1969. Il est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1962. Le musée Galliera et l'Hôtel de la monnaie lui consacrent une rétrospective respectivement en 1960 et en 1985.

Gudmar Olovson

Figure de dos

Dessin à la sanguine

Signé : Olovson

37 x 24 cm

Gudmar Olovson est né en 1936 à Boden, en Suède. De 1955 à 1959, il suit des cours de sculpture à l'Académie Royale de Stockholm, puis, grâce à une bourse, il s'installe à Paris en 1960. Passionné par les œuvres d'Honoré Daumier, d'Aristide Maillol, d'Auguste Renoir ou d'Auguste Rodin, il décide de rester en France, sans pour autant oublier ses racines nordiques. Il fréquente les maîtres de la sculpture indépendante : Paul Cornet, Jean Carton, Gunnar Nilsson, qui sont ses voisins d'atelier, ou encore Jean Osouf. En 1963, il reçoit le prix de la Grèce au musée d'art moderne de la ville de Paris ; en 1970, la Médaille d'or de la Société des Artistes Français pour *les Deux Arbres*, une de ses œuvres traitant du thème du couple. Une version agrandie de cette sculpture est installée depuis 2001,

sur l'île principale du Bois de Boulogne. Il fait les portraits d'*Ingrid Bergman* (1966), de *Philippe de Rothschild* (1984), de *Michel-François Poncet* (2000) et réalise dans un format monumental les statues du *Général de Gaulle* (Arromanches, 1990) et de *Georges Pompidou* (Poissy, 1993). Il participe au Salon des Indépendants, au Salon d'Automne... et à de nombreuses expositions : *Formes Humaines* (musée Rodin, 1964), *Le Groupe des Neuf* (Galerie Vendôme, 1964), *Dessins de sculpteurs de Rodin à nos jours* (Bourges et Strasbourg, 1966). Il présente ses œuvres à Stockholm en 1970, à la galerie Färg och Form, avec celles de ses amis Charles Auffret et René Babin.



Jane Poupelet (1878-1932)

Taureau

Dessin à la plume de roseau au brou de noix,
lavis de brou de noix et de sanguine

Signé : Poupelet

42 x 61,5 cm



Ane et taureau

Dessin à la plume de roseau au brou de noix,
lavis de brou de noix et de sanguine

Signé : Poupelet

23,5 x 31 cm



Après une première formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Bordeaux, complétée par les cours d'anatomie de l'école de médecine, Jane Poupelet suit brièvement l'enseignement de l'Académie Jullian à Paris en 1896, dont elle est insatisfaite. En 1900, elle rencontre Lucien Schnegg : elle intègre alors la bande à Schnegg, dont elle est la seule femme. Elle aime travailler à la campagne et son art très intime est essentiellement animalier. La Société Nationale des Beaux-Arts lui attribue une bourse au vu de ses envois au Salon : elle utilise les fonds alloués pour un voyage dans les pays

méditerranéens en 1904. La même année, elle participe à la première exposition de la bande à Schnegg, *Certains*, avec Lucien Schnegg, Louis Dejean, Alfred-Jean Halou, Albert Marque et Auguste Niederhausern-Rodo. Ses œuvres les plus admirées sont *L'Anon* de 1906, *La Vache*, *la Femme à sa toilette* de 1908, entrée au musée du Luxembourg en 1910, *la Femme assise sans bras*, *L'Imploration...* Rodin loue les œuvres de son ancienne praticienne et expose avec elle à la galerie George Petit en 1911. Elle multiplie les expositions avec Arnold, Bourdelle,

Nu féminin

Dessin à l'encre brune et sanguine

Signé : Jane Poupelet

28,5 x 31 cm



Brancusi, Despiau, Derain, Dunoyer de Segonzac, Gimond, Gromaire, Giacometti, Maillol, Malfray, Matisse, Modigliani, Pompon, Pascin, Wlérick... et avec de grands artistes du XIX^e siècle : Barye, Carpeaux, Daumier, Degas, Gauguin, Géricault, Jongkind, Morisot, Renoir. Ses expositions sont parfois préfacées par Colette (1927) ou Claude Roger Marx (1928). Elle expose aussi à Prague et à Vienne, et elle a la possibilité de présenter régulièrement ses créations aux Etats-Unis. A partir de 1922, Jane Poupelet, malade, est contrainte de délaissier peu à peu la sculpture. Elle meurt en 1932,

âgée d'une cinquantaine d'années. Une exposition Jane Poupelet est programmée en 2005-2006 par La Piscine Musée d'Art et d'industrie - André Diligent à Roubaix : elle sera ensuite présentée dans les musées de Bordeaux et de Mont-de-Marsan.

Auguste Rodin (1840-1917)

Nu féminin

Dessin à la mine de plomb et lavis

Signé : A. Rodin

Annoté : Lips 5 rue Nicolas Flamel

papiers Japon et Chine

29,5 x 23 cm



Auguste Rodin est né à Paris en 1840, dans une famille modeste et très pieuse. A quatorze ans, il entre à la Petite Ecole gratuite de dessin, puis il tente à trois reprises, en vain, d'intégrer l'Ecole des Beaux-Arts. Suite à cet échec, il réalise des travaux de sculpture décorative, au sein de l'atelier de Carrier-Belleuse, afin de subvenir à ses besoins. De 1871 à 1877, il séjourne en Belgique, où il crée *l'Age d'airain*, son premier chef d'œuvre. Malheureusement, des accusations infondées de moulage sur nature lui nuisent à tel point que l'Académie des Beaux-Arts ne lui passe pas commande de son œuvre. En 1880, Edmond Turquet, nouveau secrétaire de l'Académie, répare le tort fait à Rodin : il commande non seulement le bronze de *l'Age d'airain*, mais aussi *la Porte de l'Enfer*, destinée à un futur musée des Arts Décoratifs. Rodin travaille à cette porte jusqu'à sa mort, sans vouloir l'achever. Dans cette œuvre, résumé de sa vie d'artiste, il réinterprète deux expressions artistiques qui le hantent depuis toujours : la sculpture de Michel-Ange

et l'architecture gothique. Pour cette commande, il s'entoure de nombreux praticiens : Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Camille Claudel, François Pompon, qui forment la bande à Schnegg. Ces artistes, sans être ses élèves, bénéficient de son parrainage bienveillant.

Dans les années 1890, Rodin exprime une volonté de simplification, de réduction à l'essentiel puisée dans l'art antique. L'aboutissement de ses longues recherches se concrétise avec le *Balzac* (1898) et *l'Homme qui marche* (1907). Après 1900, reconnu de manière internationale malgré les scandales provoqués par ses œuvres, il travaille plus lentement dans le domaine de la sculpture, à cause de problèmes de santé. Aussi, il se consacre au dessin, à l'écriture d'ouvrages théoriques, et poursuit ses expérimentations dans la technique du marcottage. Deux ans après sa mort, le musée Rodin, installé dans l'hôtel Biron, ouvre ses portes.

Nu féminin

Dessin à la mine de plomb

Signé : A. Rodin

Annoté : l'homme est le premier
architecte de la nature avec Dieu

31 x 19,5 cm



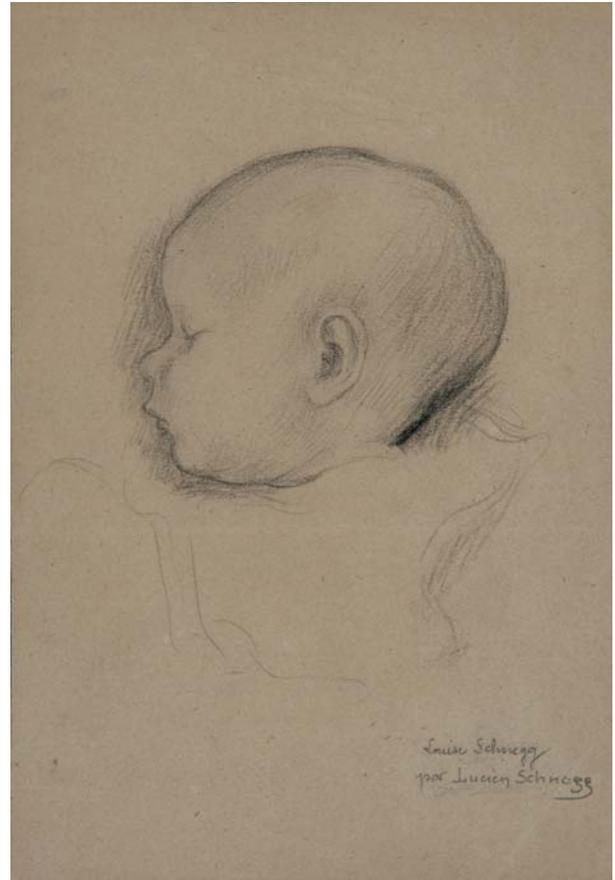
Lucien Schnegg (1867-1909)

Louise Schnegg

Dessin au crayon

Annoté : Louise Schnegg par Lucien Schnegg

18 x 13 cm



Lucien Schnegg est né en 1864 à Bordeaux, au sein d'une famille réputée d'ébénistes d'origine autrichienne. Il se forme dans l'atelier d'un tailleur de pierre ornemaniste et aux cours de l'École municipale de Dessin. Arrivé à Paris grâce à une bourse, il entre en 1884 à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Falguière. Il concourt pour le prix de Rome, sans l'obtenir. Puis, il expose régulièrement au Salon des artistes français de 1887 à 1890, et à la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1892. En 1894, il partage avec son frère Gaston, un atelier rue Dutot, qui devient le lieu de réunion de la bande à Schnegg. Elle ne regroupe que des jeunes sculpteurs, qui évoluent dans l'entourage de Rodin : Elisée Cavaillon, Jane Poupelet, Charles Despiau, Robert Wlérick... Lucien sait apprendre de Rodin, qui le soutient activement tout au long de sa carrière, mais sait aussi se détacher

de son influence. Il entre comme praticien dans l'atelier du Maître en 1902 et ce travail lui laisse peu de temps pour se consacrer à son œuvre. Il réalise néanmoins de nombreux bustes, en particulier de ses proches, des petits nus et des sculptures décoratives, comme pour la fontaine de la ville de Toul (1984). « Je suis heureux, dit-il, de marier la sculpture et l'architecture. Là a été et sera toujours ma grande préoccupation ». Il réalise ainsi le décor des façades de trois immeubles parisiens : vers 1900, le 50 avenue Victor Hugo (aujourd'hui musée Dapper) ; après 1900, l'Hôtel Dufayel (détruit en 1912) et l'Hôtel Astoria. Il s'éteint en 1909 à l'âge de 45 ans. « Il eut le courage d'être un véritable sculpteur, tirant tout de lui-même à la façon des réformateurs ». (Auguste Rodin).

Robert Wlérick (1882-1944)

Paysage des Landes

Vers 1928

Dessin à la mine de plomb

Annoté : Authentifié par Gérard Wlérick, 22.2.1980

19,5 x 26,5 cm



Robert Wlérick est né à Mont-de-Marsan le 13 avril 1882 dans une famille d'ébénistes et d'antiquaires. Ses qualités de dessinateur lui permettent d'entrer à l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, où il apprend les bases de la sculpture entre 1899 et 1904. En 1906, il s'installe à Paris. L'Ecole des Beaux-Arts l'autorise à suivre les cours qui l'intéressent, sans pour autant le contraindre à s'inscrire comme élève. Par le biais de son ami Charles Despiau, il intègre la bande à Schnegg, dont il devient le plus jeune représentant. En 1912, il prend un atelier et sculpte *La petite Landaise* : Rodin en fait l'éloge lors de sa présentation au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts la même année. L'année suivante, c'est Guillaume Apollinaire qui s'exprime au sujet du « grand talent » de Wlérick. Il réalise de nombreux bustes, dont ceux du peintre Pétrele, du sculpteur Cavaillon, de son élève Corbin... Les figures qui forgent sa réputation sont *La Baigneuse au turban* (1919), *La Baigneuse assise* (1921), *Calme hellénique* (1928), *Méditation* (1928-29) ou encore *l'Hommage à Baudelaire* (1942-1943). *Pomone*, *Zeus* et *L'Offrande*,

installés au palais de Chaillot pour l'Exposition Universelle de 1937, et la *Statue équestre du Maréchal Foch* (1936-1944), place du Trocadéro, comptent parmi ses grandes commandes. En 1909, Wlérick expose pour la première fois à la Société Nationale des Beaux-Arts. Il y participe régulièrement jusqu'en 1923, date de la fondation du Salon des Tuileries, auquel il demeure toujours fidèle. Il est aussi présent au Salon des artistes décorateurs et à partir de 1925, au Salon d'Automne. Il expose en 1929 à la galerie Paquereau. En 1922, il est professeur à l'école des Arts Appliqués, nouvellement fondée, comme Charles Malfray, et il y reste jusqu'en 1943. C'est un maître révérend par ses élèves : René Babin, Jean Carton, Raymond Corbin, Jacques Gestalder, Simon Goldberg, et Raymond Martin. Nombre d'entre eux suivent aussi ses cours à la Grande Chaumière, où il enseigne à partir de 1929, succédant à Bourdelle. Les dernières années de sa vie, il est contraint de se cantonner au dessin à cause des restrictions liées à la guerre.

Robert Wlérick (1882-1944)

Femme assise

Dessin à la sanguine

Signé : R. Wlérick

26 x 39,5 cm



Femme assise

Dessin à la sanguine

Annoté : dessin de Robert Wléricq,
authentifié par son fils, 10.10.1992.

32 x 24,5 cm



La nécessité du dessin

Entretien avec Charles Auffret, réalisé par René Lesné, directeur des études à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Ensad) en 1998, à la demande du directeur Richard Peduzzi.

René Lesné : Une question est au centre de nos préoccupations. Dans le cadre de la réorganisation des études, le dessin est défini comme constituant la colonne vertébrale de la formation.

En quoi consiste pour vous cette colonne vertébrale ?

Charles Auffret : Dans une école d'art, le dessin est la charpente, l'âme de l'éducation artistique. Il sert au peintre, au sculpteur, au designer, à l'architecte, au metteur en scène, au décorateur. Il est incontournable.

C'est une gymnastique de l'esprit. Il faut apprendre à chercher. Il faut éduquer l'œil : un homme, un artiste qui pénètre dans le domaine de l'art prendra des libertés plus tard, mais il faut qu'il ait l'œil juste, l'œil exact, comme un musicien doit avoir l'oreille juste, l'oreille exacte, sinon il ne peut pas trouver les rapports entre son œuvre et lui ; il ne peut pas trouver l'harmonie. Je crois que la première chose à faire, c'est mettre les élèves devant la nature, leur apprendre à voir. C'est très rare de voir juste. Nous connaissons des chercheurs scientifiques qui ne se séparent pas de leur carnet de croquis. Le dessin les aide à mieux observer et mieux comprendre. « Il faut toujours dire ce que l'on voit. Surtout, il faut toujours, ce qui est plus difficile, voir ce que l'on voit ». (Ch. Péguy)

Par rapport à cette difficulté initiale, à cette bagarre avec le motif, est-ce qu'il y a une progression nécessaire dans la formation ?

Est-ce qu'il y a des choses indispensables qu'il faut absolument faire qui permettent de vérifier si cette justesse de l'œil se met en place ?

Débuter par des exercices simples. Travailler patiemment, simplement dans un esprit d'apprenti. Ne pas craindre, ni le compas, ni le fil à plomb. Avec le modèle qui est la présence de la vie, une multitude d'exercices et d'observations sont possibles. Il faut apprendre l'art de travailler.

Ce que vous évoquez là me fait penser à la formation traditionnelle dont l'apprentissage repose sur la gradation des difficultés.

Elle intègre en particulier la copie de dessins pour le comprendre.

C'est le bon sens même d'aborder graduellement les difficultés. Prendre conscience et découvrir en étudiant les maîtres qui, par leur permanence, restent des contemporains, les grands éducateurs tels François Desvosges et Horace Lecoq de Boisbaudran qui ont formé des maîtres comme François Rude, Pierre-Paul Prudhon, Auguste Rodin, Jules Dalou, et plus près de nous Lucien Schnegg, Robert Wlérick ont su transmettre une science, une conscience, un savoir qui contribuent à la gloire de l'art français, sans oublier Gustave Moreau et tant d'autres.

Lecoq de Boisbaudran propose comme exercice initial le dessin d'un trait vertical que l'élève doit reproduire à l'identique. Après, il complique les figures, puis passe à des volumes et rapidement à la figure humaine, au modèle vivant. Ce processus vous paraît-il encore applicable ?

Cette méthode de pédagogie qui affronte progressivement les difficultés devrait se pratiquer dès la jeunesse. Trop ont l'œil inerte, il faut leur apprendre à voir, comprendre et se souvenir.

Cette contrainte est aujourd'hui mal acceptée. Ces exercices sont peut-être un peu asséchants et trop contraignants.

Non, ce n'est pas asséchant. C'est à l'éducateur d'apprendre à découvrir l'intelligence du cœur et de l'esprit pour vous ouvrir au monde.

La contrainte, n'est-ce pas ce qui fortifie la liberté ? Le monde du dessin est un monde de liberté. La liberté de penser, de voir, liberté d'exprimer, liberté de vivre. On voit avec son regard. Tout dessin authentique est personnel. La personnalité ne se fabrique pas, vous l'avez, vous la cultivez. Votre recherche est naturellement guidée par votre instinct et votre réflexion. Il faut apprendre à chercher.

Au sujet de la disparition des exercices de plâtre par exemple, un peintre contemporain Avidgor Arikha écrit que dès le XVII^e siècle les exercices d'après le plâtre étaient mal compris.

Il est enrichissant de se référer à la statuaire antique, œuvres de grands penseurs. L'art, c'est la simplicité. Un beau moulage d'après l'antique vous place tout d'abord devant un bel ouvrage artisanal, il vous place en face d'une beauté reproduite par le plâtre, matière merveilleuse qui vous dévoile les jeux de la lumière. Si vous dessinez, il vous facilite l'étude, la découverte par des exercices formels, profitables si je prends le mot forme dans son sens originel, c'est-à-dire qui a pris forme, qui est formé, qui a atteint son développement. L'étude de l'antique développe le sens de l'espace, le sens de la surface, le sens de la lumière. Vous possédez dans les archives de l'Ensad de bien belles études obtenues par des étudiants nommés Henri Matisse, Albert Marquet, Alphonse Legros, qui sont de beaux exemples.

Voir les formes ce n'est pas les réduire à des enveloppes, mais voir au sein des formes des points situés dans l'espace, à une certaine distance ?

La forme pour la forme n'a aucun intérêt. C'est l'esprit de la forme qui compte. Il faut la faire vivre dans l'espace et en bonne relation. Voir au-delà de la réalité pour exalter son idée. Il faut apprendre à la construire, à la situer, à la mettre en harmonie à sa place dans l'espace en cherchant les points essentiels, les points de construction et les points forts. Il faut développer le sens de l'épaisseur, de la profondeur et du volume. Que l'on dessine un paysage ou un modèle vivant, il n'est pas question en vérité de tracé, il est question de proportion, de lumière, d'espace, de valeur ; souvent, le trait gêne l'expression parce qu'il enferme. Tous les grands peintres ont une grande notion de l'espace, qu'ils se nomment Titien ou Cézanne, Mantegna ou

Degas, Vélasquez ou Matisse, Phidias (Vème siècle avant JC) ou Germaine Richier, Antoine Coysevox ou Jane Poupelet ou encore Charles Malfray. Tous possèdent le sens de la profondeur. Depuis les temps les plus reculés, la sculpture et la peinture vivent fraternellement. La formulation abstraite de la sculpture a toujours été un beau support pour la peinture, et encore de nos jours.

Je reposerai la question sur le trait tout à l'heure.

Pour revenir à ce que vous disiez sur la situation du dessin aujourd'hui, quel rôle joue pour vous le modèle vivant ?

En étudiant d'après le modèle vivant, tous les problèmes peuvent être abordés à des niveaux différents suivant les aptitudes et les connaissances de chacun : l'harmonie, l'ordre, l'équilibre, les porte-à-faux, la valeur, la coloration, les expositions, les plans, l'ombre et la lumière, la grâce, la force, la composition. Trouver un caractère pour l'organisation d'un ensemble... Chercher, choisir, sacrifier... Chaque modèle par son caractère vous fait aborder toutes ces questions d'une manière différente... C'est la vie, ça bouge. Je pense vraiment que le modèle vivant apporte tout. D'abord, la vie, et puis des propositions formidables, le modèle vivant est placé dans l'espace, il prend la lumière, il a des cadences, des rythmes, des proportions singulières suivant les modèles. Chacun a son caractère, il apprend à voir la différence entre les uns et les autres, en somme, c'est toujours pareil et jamais identique ; c'est la vie.

Horace Lecoq de Boisbaudran écrit au sujet du nu : « La figure humaine résume toutes les formes possibles, toutes les difficultés du dessin » .

Tout artiste reconnaît la découverte et l'enrichissement apporté par l'étude du dessin. Tous ont intérêt à travailler d'après le modèle, que ce soit les architectes, les graphistes, les designers, tous les chercheurs plasticiens sortiront enrichis par l'étude de la nature, « le dessin comprend tout sauf la teinte » (Ingres).

La figure est un volume dans l'espace. En ce qui concerne l'architecte qui gère autant des volumes que des vides, est-ce que le nu ne limite pas cette appréhension du vide ?

Je préfère le mot espace à celui de vide, car le vide par définition ne contient rien. A l'architecte, le nu propose un vaste terrain d'étude et de réflexion. Les masses dans leur balancement, leur ordonnance, leur équilibre, leur rapport, leur caractère, leurs pivots, leurs contrepoids... offrent à l'architecte un terrain de recherches, de constats, d'observations, d'études profitables. Le sens des espaces et leur animation par l'ombre et la lumière, le sens des grands plans dans leur relation et leur opposition. Il prend contact avec l'abstraction par des combinaisons conduites par la logique et la sincérité.

Dans la figure, si vous avez un bras sur la hanche, il faut savoir mettre la proportion de cet espace, il faut qu'il participe à l'unité dans la totalité de la figure.

A propos du paysage, vous m'avez dit : « Le paysage est une chose qu'il faut aborder une fois que l'on a acquis déjà un certain nombre de connaissances ».

Je veux simplement dire qu'un débutant se positionne intellectuellement mieux devant le paysage s'il a structuré sa recherche plastique d'après le modèle.

Il faut tant de savoirs, de décisions devant ce motif qui ne pose pas.

C'est un modèle en mouvement.

Il faut voir la totalité, la cadence, l'architecture ; il faut faire un choix, et la difficulté, c'est de faire ce choix par rapport à l'ensemble.

Dessiner, c'est chercher la forme la plus simple et la plus expressive de ce que vous voulez dire. Celle qui parle le mieux au cœur et à l'intelligence. Il faut avoir une certaine connaissance de l'abstraction et de l'émotion construites.

« L'exactitude n'est pas la vérité », dit Matisse.

Matisse réaffirme ce que tous les maîtres ont affirmé : la minutie inexpressive de l'exécution est l'apanage des ignorants. Le fini n'est rien. C'est l'émotion de l'âme qui va droit à l'âme qui importe. Un artiste est un penseur qui porte en lui un monde. « L'exactitude n'est pas la vérité ».

Degas revient sur cette question quand il dit : « Le dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme ».

C'est une certitude. Sans signification l'œuvre n'a pas de beauté. Il faut exprimer.

La nature fournit les éléments. Elle disparaît comme tout document après la construction de l'œuvre, comme le dictionnaire disparaît après l'écrit.

Celui qui dessine doit avoir une intention ferme par rapport au modèle.

Oui, un dessein - une détermination dans sa conception.

Cette intention et cette vision doivent en quelque sorte être mises en péril en se confrontant au modèle.

Sous un certain angle, le modèle c'est l'ennemi. Il ne faut pas se laisser entraîner.

Suivre c'est disparaître. C'est l'artiste qui décide. Il faut solliciter notre instinct, notre réflexion, notre connaissance. Il faut dessiner avec l'œil intérieur.

Et à partir du moment où vous ne dessinez plus avec cet œil intérieur, avec cette vision qui vous est propre, le modèle vous emmène et c'est la déroute.

Vous n'avez plus rien à faire, vous vous enlisez. Vous ne travaillez plus.

Mais qu'est-ce qui fait que vous ne vous laissez pas entraîner par le modèle ?

C'est une attitude de domination dans le sens de maîtriser. L'homme est derrière la rétine, c'est l'idée qui mène. La décision est donnée par votre regard.

Cette façon de voir qui est la vôtre.

Le modèle est toujours là pour ressourcer le regard par rapport à cette pensée qui est en mouvement ?

Il nourrit le développement de la vision et de la perception.

« J'ai tenu toujours le dessin non comme un exercice d'adresse particulière, mais avant tout comme un moyen d'expression des sentiments intimes et des descriptions d'état d'âme, mais, moyens simplifiés pour donner plus de spontanéité, de simplicité, qui doit aller sans lourdeur à l'esprit du spectateur », dit Matisse.

Il faut se méfier de l'habileté qui n'est pas le reflet de nobles sentiments.

Pour atteindre le but qu'il vise, l'artiste ne voit que ce qu'il veut voir, que ce qu'il choisit. Simplifier pour frapper fortement l'esprit du spectateur, c'est le dessin.

Certains préconisent, plutôt que la pose statique, la recherche d'attitudes naturelles, la saisie d'une attitude dans le mouvement.

Rodin laissait ses modèles se déplacer librement dans son atelier pour saisir des attitudes naturelles.

Cette démarche demande toute votre concentration entière. Elle permet, par une abstraction puissante d'extraire la synthèse et le caractère de la proposition plastique que vous fait la nature. L'abstraction vivante qui différencie l'art de l'académisme ou son alter ego, l'anti-académisme. « Qu'est-ce que cela veut dire la réalité ? Les uns voient noir, les autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort ! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine », dit Flaubert.

C'est très difficile de dessiner un modèle en mouvement.

On remarque de grandes difficultés parmi les élèves.

Cependant les pièges sont peut-être plus nombreux avec une pose apparemment statique et les possibilités plus grandes, je ne prendrai pour preuve que l'*Héra* de Samos.

Le dessin doit donc pouvoir être interrompu à tout moment, il doit être la vision de la totalité ?

Oui. Il faut toujours aborder de front et concevoir avant d'exécuter.

Il faut savoir dessiner sur le vif. Il faut savoir dessiner de tête.

Développez-vous la pratique du croquis ?

Le carnet de croquis est le jardin secret. Il reflète votre monde, vos inquiétudes, vos requêtes, vos découvertes. Vous y êtes avec vos tares, vos infirmités, vos qualités. C'est votre cœur mis à nu. C'est votre sismomètre sur lequel sont transcrits tous vos tremblements intérieurs. Tout artiste a son carnet de croquis.

Quelle est l'importance des moyens plastiques dans le dessin ?

Les moyens se rangent sous l'idée qu'ils doivent exprimer. Ils évoluent avec la vision et la recherche. Il faut enlever tout ce qui est inutile, et au départ, un débutant ne sait pas ce qui est inutile, car son idée n'est pas claire, par conséquent, il n'a pas la notion d'inutilité. Un débutant en rajoute tant et tant qu'on se croirait dans une forêt vierge, on ne comprend plus rien, on est étouffé.

Rodin disait qu'il faut arriver à « un résumé hardi ».

Auguste Rodin l'a prouvé par son *Balzac*, résultat de profondes réflexions, de recherches audacieuses, de décisions et de sacrifices colossaux et courageux. C'est un « résumé hardi » qui a le jeté d'une esquisse et la clarté d'un croquis. Ce n'est pas une œuvre facile à aborder.

On a beaucoup parlé de l'œil, de l'esprit, mais vous parlez peu du geste de la main.

« L'homme est intelligent parce qu'il a une main » écrit Anaxagore (philosophe grec, 500 à 428 avant JC), ami de Périclès et de Phidias.

Le tracé n'a-t-il pas une qualité propre d'expression ?

Le tracé, c'est l'écriture.

Matisse dit « Le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a en partie quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait à tâtons son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu, je suis conduit, je ne conduis pas ».

L'instinct, la réflexion, l'imagination participent à la transcription. L'exécution demande un certain abandon dans l'improvisation. La main va en même temps que l'œil découvre et que la pensée construit. L'œil et la main sont au service de l'esprit.

Cette fermeté de l'intention et d'extrême disponibilité est très importante.

Dessiner, c'est décider. C'est comme un boxeur sur un ring, il tourne, il analyse pour comprendre et trouver l'ouverture. Vous avancez, vous avancez, et vlan, vous êtes incisif.

Ingres conseille à Degas à ses tout débuts « Faites des lignes, beaucoup de lignes, soit d'après souvenirs, soit d'après nature ».

Comment comprenez-vous cette phrase ?

Ingres utilise le mot ligne et non le mot trait. La ligne sent l'invention, la liberté, le départ, l'harmonie, l'importance, la direction, l'observation d'après nature ou d'imagination et le rêve dans la mémoire. « Faites des lignes » pour voir, comprendre et vous souvenir.

Faut-il multiplier les modes de dessin ?

Cela tombe sous le sens. Suivant l'objectif du moment, si vous notez, vous cherchez, vous projetez, vous vous documentez, le dessin sera différent. Le dessin, c'est la recherche. Il peut être comme un coup de fusil, juste et rapide, il peut porter une réflexion longuement mûrie. Il peut par sa lumière, sa matière amener l'artiste à faire le choix de matériaux...

Y a-t-il des outils appropriés, le crayon est-il privilégié ?

Non, non, prenez l'outil qui vous convient.

Pour trouver l'outil adapté, ne faut-il pas qu'il s'essaye à plusieurs outils : un crayon un jour, le fusain un autre jour, et puis aussi la peinture...

D'instinct ou par nécessité, vous cherchez l'outil adapté. La connivence et l'intelligence avec l'outil sont un bel apport, il est personnel.

Etes-vous plus sensibles à certains outils qu'à d'autres ? Je vois là que vous avez beaucoup de livres sur Rembrandt. Les dessins de Rembrandt, c'est de la griffure pratiquement, pas du tout comme Fantin-Latour par exemple...

Rembrandt est un admirable exemple. Sa pointe véloce, sa plume font corps avec le maître. Incisives, elles reflètent sa foudroyante et clairvoyante intelligence. L'outil participe. Très bel exemple. En art l'exemple est mieux qu'un enseignement.

Il s'agit d'univers de sensibilités propres. Quand on a un dessin de Rembrandt, extrêmement fougueux, extrêmement nerveux, on se dit qu'on n'est pas dans les mêmes univers que quand on a un dessin du Lorrain à la sanguine...

Vous avez raison. Chaque maître a son univers. Tout est fonction de cet univers. La beauté véritable a toujours une singularité. La singularité de l'outil y contribue.

Dans vos sculptures le modelage domine.

Cela me convient mais j'aime beaucoup la taille. Avec le modelage, la sculpture se développe tel un fruit. Le matériau paraît confortable mais ne vous y fiez pas. Avec la pierre, la sculpture est dans le bloc. Il faut enlever ce qui la cache. Mais qu'importe le matériau ! La richesse de l'œuvre n'est pas là.

Il y a deux références de sculptures pour Rodin : la sculpture grecque et la sculpture de la Renaissance. Il a découvert que celle de la Renaissance était différente par la composition des plans.

Le plan c'est le plus important. Sans grand plan, la sculpture n'a pas de force. L'opposition des plans donne la puissance dynamique des masses. C'est un bel exemple en tant que pensée de sculpteur.

Comment le dessin intervient-il dans la sculpture ?

C'est une bonne mise en place, c'est-à-dire dessiner sous tous les profils. Chercher la forme que l'on veut traduire. Etablir les rapports de masse et de distance. Affirmer les directions. Charpenter, construire avec ordre, mesure et précision. C'est un calcul, une opération mathématique exacte qui contient la beauté. Suivre à chaque instant la pensée qui vous mène.

Revenons à ce que vous disiez tout à l'heure. Vous redites souvent, qu'il faut concevoir le dessin d'ensemble. Ceci me fait penser à des propos prêtés à Cézanne dans sa relation au motif. Parlant de la montagne Sainte-Victoire, il dit : « Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappent. Je mène, comprenez un peu, toute ma toile à la fois, d'ensemble ».

On retrouve, me semble-t-il, ce que vous dites de la saisie d'ensemble du motif, mais ne dit-il pas aussi quelque chose d'un peu différent dans la mesure où il engage le corps comme participant au paysage. Accompagnant cette phrase, Cézanne, en même temps qu'il parle, il rapproche les deux mains et croise les doigts en disant « Voilà comment, entre le regard et le motif, ça doit se rejoindre ». Qu'est-ce que vous en pensez ?

Un ensemble n'est pas un amoncellement : ni compressé, ni éclaté, ni empilé. Cézanne voit dans l'espace avec les plans et les volumes. Il a un grand sentiment de la forme. Dans cet espace court la lumière. Cet espace organisé devient une construction dont aucune partie ne peut être supprimée. La forme qui paraît n'est pas la réalité mais la vérité de Cézanne qui fait corps avec son motif. La grande difficulté d'un artiste, c'est de retranscrire ce qu'il ressent. Il ne peut pas le dire en le copiant. Alors, il fait corps. Le rapport de Cézanne avec le paysage, c'est l'armature de sa sensation et en même temps l'aliment qui va lui apporter tout ce qui est nécessaire pour construire son œuvre. Cézanne était tellement scrupuleux qu'il se donnait un mal de Titan parce qu'il voulait mettre du premier coup la valeur juste, la lumière juste, la couleur juste.

Comment interprétez-vous cette extrême variété du dessin dans la conception et dans la forme ?

L'œuvre d'art est un problème d'individu porté par une société. Les époques ont les artistes qu'elles méritent. Notre époque subit l'épreuve. Aujourd'hui, l'art s'aventure profondément dans la vie de l'abstraction, casse, compresse, accumule, détourne l'objet de sa nécessité pour lui attribuer des vertus plastiques, l'éloignant du thème figuratif. Nous sommes dans un monde de volonté d'expression qui me semble éloigné de ce que nous évoquions. L'idée domine. La recherche constitue un aboutissement. Nous sommes souvent dans un monde mythographe, c'est-à-dire de construction de l'esprit qui ne repose pas sur une réalité.

N'est-ce pas la perte du dessin d'observation qui serait à l'origine de ce que vous exprimez ?

Oui, sans doute, ou peut-être l'inverse.

Pour vous, le dessin, tel que vous le ressentez profondément, se définit d'abord, à partir d'un modèle, d'un motif.

C'est à partir d'une source d'émotion.

N'est-on pas dans une époque où la beauté a été remplacée par le désir de nouveauté ?

La nouveauté, c'est vieux comme le monde. La terre tourne. La vie est un éternel recommencement. L'art moderne ne date pas d'aujourd'hui. Toutes les époques l'ont eu en leur temps.

La nouveauté est en nous, nous la découvrons par le travail qui nourrit et transforme, la perception qui s'agrandit. La vision s'intensifie. Nous percevons avec plus de lucidité et plus d'intelligence au fur et à mesure que nous cherchons. Au début, nous apercevions, notre vision était superficielle, nos découvertes nourrissent notre admiration.

Pour vous, la recherche absolue de l'originalité procure un effet inverse à l'art.

Oui. Si nous ne prenons pas le mot dans le sens authentique ou sincérité totale.

L'originalité est bizarrerie, excentricité dépareillée, apparence et coquetterie.

Sa racine latine, du verbe « oriri », signifie « s'élancer hors de... ». C'est l'inverse de l'art qui est intériorité.

L'artiste doit-il rester en retrait ?

Non. Il baigne au contraire dans la vie, mais il doit trouver sa manière de vivre, trouver sa solitude, sa distance pour mener sa réflexion.

Que peut-on enseigner lorsqu'on enseigne le dessin ?

A vrai dire, le terme enseigner me contrarie. Je me sens peut-être plus près de l'entraîneur qui cherche à développer et à faire découvrir à chacun ses capacités propres, en évitant tout système. Chacun doit trouver son or.

Il faut écouter, être attentif à chaque personnalité.

Etre à l'écoute.

Faut-il beaucoup de disponibilité et d'attention ?

Il faut beaucoup d'ouverture et d'attention. Tout est long pour un aveugle qui croit voir. Un jour, la vie s'éclaircit. L'étudiant progresse. Vous le portez. Vous l'étayez. Vous le guidez. Le combat est difficile. Vous êtes là pour l'épauler, le conseiller... C'est une succession d'avances et de reculs. Il y a toujours un mur à franchir.

Oui, mais ils apprennent et n'ont pas toujours les moyens de franchir ce mur...

C'est une sorte de paternité à lourde responsabilité d'éduquer un jeune talent. Il apprend à marcher et finit par courir si tout va bien. Par le dessin, il découvre sa richesse intérieure et prend conscience de ses moyens et de ses possibilités.

En bref, c'est quoi un bon dessin ?

C'est celui qui me touche. Par ce qu'il exprime et par sa manière de le dire.

Il faut se méfier des certitudes.

Le doute est inhérent à l'amour. Tout artiste connaît le doute, mais heureusement, il y a la conviction.

On pourrait vous caractériser comme un grand classique. On peut dire ça ?

Libre et indépendant, porté par mon époque, je vis dans l'admiration de la vie. Je ne crois pas aux théories. Ma joie est de chercher, de découvrir. J'interroge la nature, les maîtres. De la *Vénus* de Willendorf à Charles Despiau (1874-1946) et Alberto Giacometti (1901-1966) avec eux, je me sens bien, les disparus n'étant pas des absents. Leur intimité me reconforte, ils répondent à mes interrogations et me portent. Ils sont irremplaçables. La vie de la rue m'apporte « le reste ». Le pommier donne des pommes, disait Aristide Maillol, c'est sans doute classique.

GALERIE MALAQUAIS

19, quai Malaquais
75506 Paris
tél. 01 42 86 04 75
Fax 01 42 86 04 76

www.galerie-malaquais.com

crédits photographiques

ENSBA, Paris
Musée Despiau-Wlérick, Mont-de-Marsan
Laurent Lecat
UDB, Paris

conception graphique

Timothée Collignon

Imprimerie Leconte Montrouge

Remerciements

Gwenaëlle Cariou
Marie Dufour
Patrice Dubois
Pascale Grémont Gervaise
Alvina Kessedjian
Elisabeth Lebon
Nicolas Plescoff
Michel Poletti
Christophe Richard
Alain Richarme
Eve Turbat
Christine Vercher

*La galerie
est ouverte*

*du mardi au vendredi
de 10h30 à 12h30
et de 14h à 19h*

*Sur rendez-vous
le lundi.*

« Je puis vous enseigner l'art statuaire dans un seul mot : dessinez »

Donatello