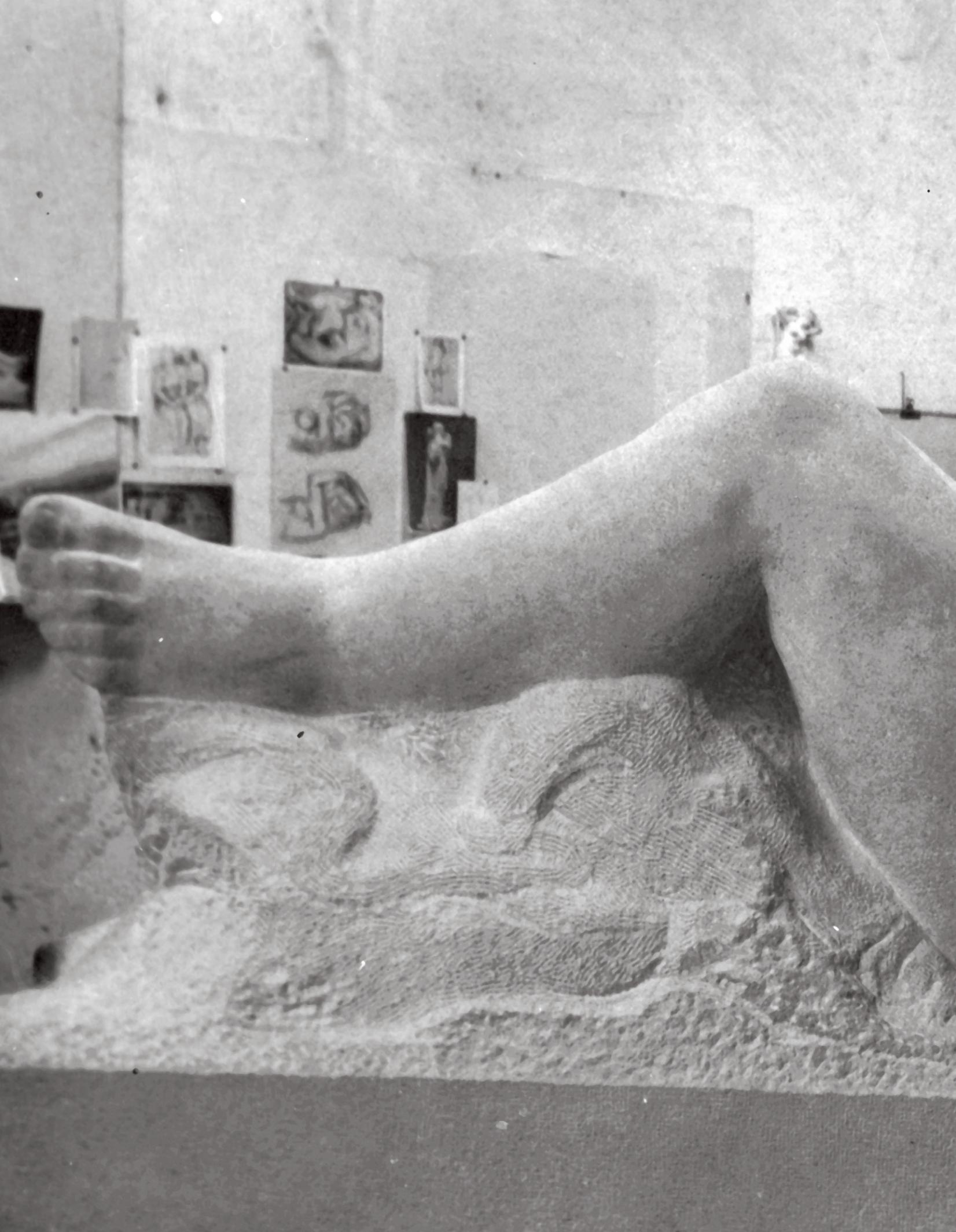


**Charles Malfray**  
**1887-1940**

sculpteur

GALERIE MALAQUAIS









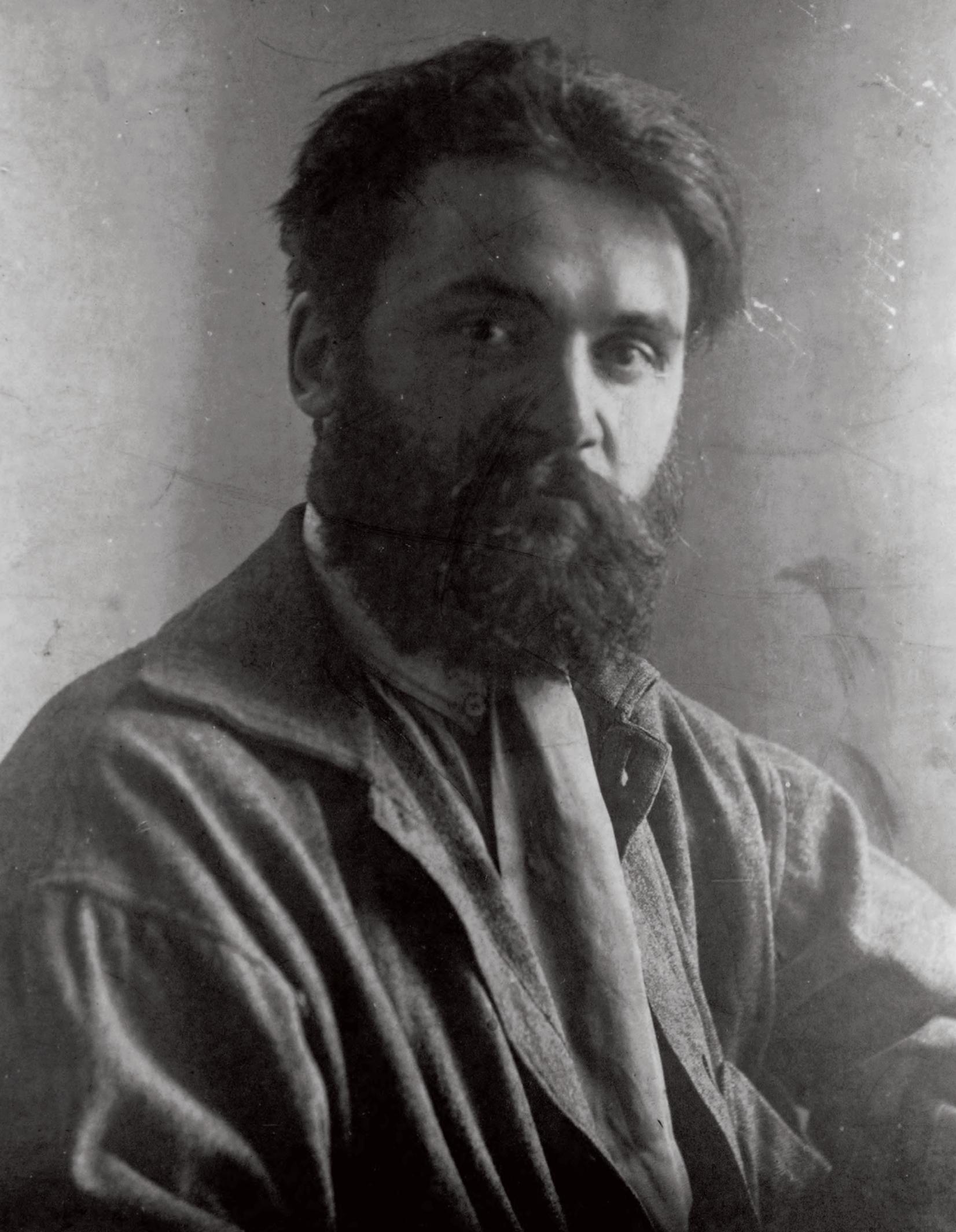












**Charles Malfray**  
**1887-1940**

sculpteur

GALERIE MALAQUAIS



15	Préface par Jean-Baptiste Auffret	Preface by Jean-Baptiste Auffret
19	« L'énigme Charles Malfray » par Patrick Elliot	« The Enigma of Charles Malfray » by Patrick Elliot
51	Repères biographiques	Chronological biography
	Catalogue des œuvres exposées	Catalogue of the exhibited works
74	Sculptures	Sculptures
145	Dessins, Lithographie, Peintures	Drawings, Lithograph, Paintings
166	Ecrits sur l'art par Charles Malfray	Writings on Art by Charles Malfray
196	Collections publiques	Public collections
199	Commandes publiques	Public commissions
200	Expositions	Exhibitions
204	Bibliographie	Bibliography
208	Légendes des illustrations	Notes on the illustrations
210	Remerciements	Thanks



Adolescent, j'écoutais les conversations des sculpteurs René Babin, Jean Carton, Léopold Kretz, Jean Osouf : le sujet en était invariablement le même ; la sculpture et toujours Charles Malfray. Aujourd'hui, ces souvenirs nourrissent ma joie de partager avec vous à la fois cette exposition et la prochaine édition par la galerie Malaquais du catalogue raisonné de son œuvre sculptée.

Mais comment un sculpteur si estimé de ses pairs, de ses élèves, mis à l'honneur dans l'immédiat après-guerre par les plus grandes institutions publiques et privées, défendu par les plus grands critiques : Louis Vauxcelles, Claude Roger-Marx, Waldemar George, Charles Kunstler, Adolphe Basler ; comment peut-il être aussi peu présent dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle ? L'exégèse de celle-ci corrobore ce constat.

Patrick Elliott parle d'une énigme. Je pense que l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle se réécrit aujourd'hui. Charles Malfray ne renonce pas, c'est une personnalité forte, étrangère à tout arrangement, fuyant la facilité, habitée d'une grande probité : résultat d'une vie difficile parsemée de combats et de souffrances. Mais au-delà de ce destin, son œuvre dégage un magnifique élan de vie : les formes sont pleines, les compositions s'inscrivent toujours dans un grand parti architectural. Sa vision est noble. Son art est puissant. Si Rodin incarne un lyrisme contenu, Bourdelle un archaïsme maîtrisé et Maillol une Athènes moderne, Malfray incarne sans aucun doute la volupté d'une sculpture romane.

Jean-Baptiste Auffret

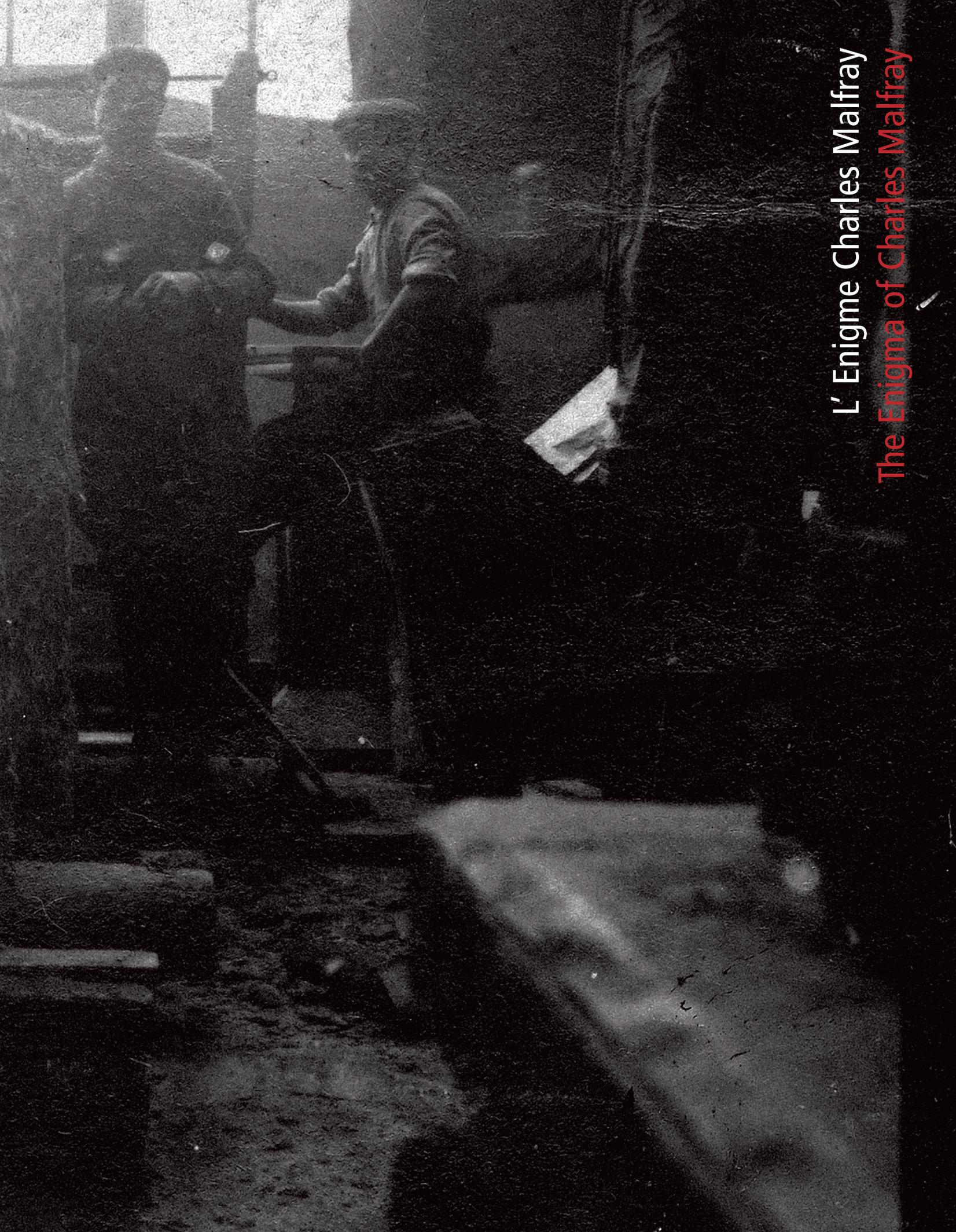
As a young boy, I used to listen to the sculptors René Babin, Jean Carton, Léopold Kretz, Jean Osouf as they talked: their starting point was always the same; it was unvaryingly about sculpture and Charles Malfray. Today, I am glad to conjure up these memories as I share with you both this exhibition and the complete catalogue of his carved work, soon to be published by the Malaquais Gallery.

But how can this sculptor, who was held in so high esteem by his peers, students, recognized in the immediate after war by the greatest institutions, both public and private, defended by the leading art critics: Louis Vauxcelles, Claude Roger-Marx, Waldemar Georges, Charles Kunstler, Adolphe Basler; how can he be so slightly present in the History of 20th Century Art ? The close study of this will demonstrate the illogical omission of this artist from the tome of Twentieth-Century Art.

Patrick Elliott calls this an enigma. I think that the History Twentieth-Century Art is still in question today. Charles Malfray never gave up; he had a strong personality, he was uncompromising, he spurned the convenient life and possessed a great integrity, resulting from a difficult life, a life strewn with struggles and hardships. But beyond his fate, his work gushes with a wonderful vividness: its contours are ample; its compositions are always wrought into a grand architectural vision. His perspective is noble. His art is powerful. Rodin embodies a subdued lyricism, Bourdelle a restrained archaism and Maillol a modern Athens. Malfray doubtlessly embodies the voluptuousness of a Romanesque sculpture.

Jean-Baptiste Auffret





L' Enigme Charles Malfray  
The Enigma of Charles Malfray



En septembre 1937, Jacques Lipchitz est invité à participer à une exposition d'art contemporain qui doit se tenir dans une « très belle salle dans le cadre de l'Exposition de 1937 »<sup>1</sup>. A l'invitation est jointe la liste des exposants proposés, parmi lesquels figurent Despiau, Laurens, Maillol et Zadkine. Lipchitz accepte, jugeant l'exposition intéressante, mais s'étonne de deux oublis notables parmi les sculpteurs : Brancusi et Malfray. Nous connaissons tous Brancusi, mais qui était Malfray ? Quel était cet homme que Maillol admirait tant qu'il lui céda sa place de professeur à l'Académie Ranson ? Quel était cet homme qui inspira toute une jeune génération de sculpteurs, dont François Stahly et Etienne-Martin, au point qu'ils le célébrèrent comme l'un des plus grands artistes qu'ils aient jamais connu ?

<sup>1</sup> Musée national d'art moderne, Paris, lettre du 17 septembre 1937, Archives Lip c1937 3853.

In September 1937 Jacques Lipchitz was asked to participate in an exhibition of contemporary art, to be held in a « very beautiful room within the setting of the Exhibition of 1937 »<sup>1</sup>. The letter of invitation listed the proposed exhibitors, among whom were Despiau, Laurens, Maillol and Zadkine. Lipchitz responded, stating that the exhibition sounded interesting, but that there were two important omissions among the sculptors: Brancusi and Malfray. We all know about Brancusi, but who was Malfray? Who was this sculptor whom Maillol admired so much that he stepped aside from his teaching post at the Académie Ranson so that Malfray could take over? Who was this sculptor who so inspired a younger generation of sculptors, including François Stahly and Etienne-Martin, that they acclaimed him as the greatest artist they had ever encountered?

<sup>1</sup> National Museum of Modern Art , Paris, Archive letter Lip c1937 3853, letter of 17 September 1937.



Charles Malfray est né en 1887, la même année que Marcel Duchamp. Ce rapprochement peut paraître singulier, mais Malfray et Duchamp ont bien quelque chose en commun. Ils sont tous deux au coeur d'évènements déterminants pour l'histoire de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle. Pour Duchamp, c'est en 1917 à New York, lorsqu'il expose un urinoir retourné, malicieusement baptisé *Fontaine*, et remet ainsi en question la nature même de l'art. L'heure de gloire de Malfray n'est, elle, ni le fruit d'une mise en scène, ni délibérément recherchée : c'est au milieu des années vingt, lorsque son monument aux morts est érigé à Orléans. Cette œuvre robuste et expressive est décriée dès sa présentation dans les Salons, mais suscite une controverse d'une toute autre nature lorsqu'elle est installée dans un jardin public. En tournant le dos au style classique, Malfray divise l'opinion, son nom fait les gros titres des journaux, et il est la cause d'un tapage qui dure près d'une décennie. Cette débâcle est un moment-clé dans l'histoire de la sculpture moderne, comme les polémiques suscitées par le *Balzac* de Rodin (refusé par la commission qui lui commande en 1898) ou la phallique *Princesse X* de Brancusi, retirée du Salon des Indépendants de 1920 pour indécence.

Charles Malfray was born in 1887, the same year as Marcel Duchamp. That sentence may sound odd, but Malfray and Duchamp have something in common. They were both at the heart of events which defined the history of sculpture in the twentieth century. For Duchamp it was the moment when he exhibited an upturned urinal, mischievously entitled *Fountain*, in New York in 1917, thereby questioning the very nature of art. Malfray's moment in the spotlight was neither staged nor sought for: it came in the mid-1920s, when his war monument for the city of Orléans was being constructed. His robust and expressive work provoked controversy when exhibited indoors in the Salons, but he courted an entirely different type of controversy by taking it outdoors and into a public square in France. In turning his back on the classical style, Malfray divided opinion, hit headlines, and caused a rumpus which dragged on for nearly a decade. The debacle can stand alongside the controversies caused by Rodin's *Balzac* (rejected by the committee which commissioned it in 1898) or the removal of Brancusi's phallic *Princess X* from the Salon des Indépendants of 1920, on the grounds of indecency, as a key moment in the history of modern sculpture.



Natif d'Orléans, Malfray est issu d'une famille de tailleurs de pierre : son père est un maître dans cette discipline. Le jeune Malfray passe trois ans en apprentissage chez un sculpteur décorateur du nom de Lanson, tout en suivant les cours de l'Ecole des Beaux-Arts où il obtient le prestigieux Prix Ladureau. Doté d'une bourse de la ville d'Orléans, il se rend à Paris en 1904 et s'établit à Montmartre. Après un court passage à l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs, il étudie de 1906 à 1914 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, où Jules-Félix Coutan et Paul Gasq sont ses professeurs. La photographie qui nous est parvenue du *Chant du poète*, une figure haute de 2m20 réalisée pour le concours Chenavard de 1914, montre qu'à cette époque il parvient déjà à réaliser un équilibre entre la tradition académique et l'héritage de Rodin (cf.ci-contre). D'inspiration symboliste, la figure pourrait passer pour *Le Penseur* de Rodin qui se serait levé de son socle et s'apprêterait à chanter. Malfray exprime plus tard son aversion profonde pour l'Ecole et ses méthodes d'enseignement : « L'académisme consiste à copier et à recopier les modèles... alors on établit un canon, et tout ce qui n'est pas semblable est condamné »<sup>2</sup>. Il ajoute avec orgueil qu'il ne mit jamais les pieds aux cours de dessin de l'Ecole, préférant dessiner sur les quais de la Seine.

Born in Orléans, Malfray came from a family of stone-cutters: his father was a master of the discipline. He took a three-year apprenticeship with an architectural sculptor named Lanson, and at the same time studied at the Ecole des Beaux-Arts in Orléans, where he won the prestigious Prix Ladureau. Armed with a scholarship from Orléans, in 1904 he moved to Paris, settling in Montmartre. He studied briefly at the Ecole des Arts Décoratifs and then from 1906 to 1914 at the Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, where his professors were Jules-Félix Coutan and Paul Gasq. A surviving photograph of a 220cm-tall figure, *The Song of the Poet*, made for the Concours Chenavard in 1914, shows us that even at this early stage he was poised between the academic tradition and Rodin (cf.opposite). With its symbolist overtones, the figure could be Rodin's the *Thinker* having got up from his plinth in preparation for a song. Malfray later expressed his complete distaste for the Ecole and its teaching methods: « Academicism meant copying and recopying the same models... so a canon was established and anything which didn't follow this path was condemned »<sup>2</sup>. He proudly added that he had never set foot in any of the drawing classes at the Ecole and had instead gone outside and sketched along the banks of the Seine.

<sup>2</sup> Malfray, lettre manuscrite adressée au maire d'Orléans, 23 avril 1925, copie de l'original conservé aux Archives municipales d'Orléans, consultée au centre de documentation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Orléans.

<sup>2</sup> Malfray, manuscript letter to the Mayor of Orléans, 23 April 1925, copy stored in the documentation center-library, Orléans Fine Arts Museum. Original letter stored in the Orléans town Archives.

Malfray est mobilisé en août 1914 et participe aux batailles les plus sanglantes de la Première Guerre Mondiale. Il passe des mois dans les tranchées de Verdun, combat au Chemin des Dames, et est gazé à plusieurs reprises avant de passer plus d'un an en convalescence, principalement dans les Hautes Pyrénées. Pour ses permissions, il rentre à Paris : en novembre 1917, il dessine Rodin sur son lit de mort <sup>3</sup>. Peu de temps après, il réalise une œuvre qui marque sa rupture définitive avec l'École : *Le Petit Silence*, daté de 1918 (cf.ci-contre).

La première version aurait vu le jour dans les tranchées : la base creuse servait à ranger ses médicaments <sup>4</sup>. S'inspirant peut-être des figures accroupies de Maillol, Malfray pousse plus loin encore la recherche d'une forme compacte, monumentale, et ramène presque la figure à un cube. Malfray connaissait le cubisme, bien entendu, et s'y intéressait (le cubisme est né à Montmartre après tout), et il en parlait avec une curiosité mêlée de défiance. Dans ses *Carnets*, rédigés de 1917 à 1919, il reproche à la sculpture académique d'être « un dérivé abâtardi et décadent des sculpteurs 'spiritualistes' de Chartres », tandis que « Vous, cubistes ... vous cherchez les aspects et la forme architecturale ..., les formes les plus congrues, les plus 'matérialistes' de la vie »<sup>5</sup>. Malfray, comme bon nombre de sculpteurs de sa génération, cherche un mode d'expression qui ne soit ni académique, ni cubiste. Les sculpteurs qu'il admire, Rodin, Maillol, Despiau et Bourdelle, lui ont ouvert la voie, mais il lui faut trouver son propre chemin.

Malfray was drafted into the army in August 1914 and fought in some of the bloodiest battles of the First World War. He spent months in the trenches at Verdun, fought at the Chemin des Dames, was gassed several times and spent more than a year in convalescence, mainly in the Haute-Pyrénées. During periods of leave he returned to Paris: in November 1917 he made drawings of Rodin on his deathbed <sup>3</sup>. Shortly afterwards he made a work which marked a definitive break with the Ecole: *Small Silence*, 1918 (cf.opposite). According to one source, the first version was made in the trenches, and he hollowed out the base so he could store his medicines <sup>4</sup> in it. Perhaps owing something to the crouching figures of Maillol, Malfray took the compact, architectural form a stage further, making the figure into a kind of cube. He was certainly aware of and interested in cubism (Montmartre was, after all, the birthplace of cubism), and he wrote about it with a mixture of curiosity and wariness. In *Private Notes*, written around 1917 to 1919, he complained that academic sculpture was « a bastardized and decadent variant on the 'spiritual' sculpture of Chartres » while « You cubists... you search for the architectural aspects of form... the most consistent kinds of form, the most 'materialist' »<sup>5</sup>. Malfray, like a number of sculptors of his generation sought something which was neither academic nor cubist. The sculptors he admired, Rodin, Maillol, Despiau and Bourdelle, had shown him the way, but he was searching for his own voice.

<sup>3</sup> Charles Malfray, Galerie Parvillée, Paris, 1944, cat. n°35.

<sup>4</sup> André Chamson, dans, 1947, Paris (cat. n°7).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Charles Malfray, Galerie Parvillée, Paris, 1944, cat. n°35.

<sup>4</sup> André Chamson, in, 1947, Paris (cat. n°7).

<sup>5</sup> Ibid.



En 1919, il reprend les cours à l'Ecole des Beaux-Arts et est finaliste du Grand Prix de Rome de cette même année (c'est Alfred Janniot qui l'emporte). En 1920, il fait mieux encore, puisqu'il obtient le second Grand Prix avec *Maternité* (cf.ci-contre). Ce groupe en plâtre fait une telle impression que l'Etat s'en porte immédiatement acquéreur et le propose au musée des Beaux-Arts d'Orléans <sup>6</sup>. En 1920 toujours, alors qu'il est encore élève à l'Ecole, la ville de Pithiviers, non loin d'Orléans, lui commande son monument aux morts. Malfray se démarque des conventions pour ce type de monument, à savoir le « fier poilu » entouré de figures allégoriques. S'inspirant d'une statuette réalisée au cours de la guerre, il représente un soldat les pieds pris dans la boue, frappé de stupeur au moment d'une déflagration. Au lieu de donner une image glorieuse de la mort, le monument en donne au contraire une vision lugubre, solitaire et aléatoire. C'est ainsi qu'il décrit son œuvre, qu'il intitule *L'Effroi* : « Symbole du sacrifice de l'homme dans la plus formidable guerre, 'l'homme soldat' est pris dans son attitude la plus expressive au milieu du tir de barrage. Il partait dans un élan hardi et est arrêté par l'éclatement d'un obus devant lui vers sa main droite. Le souffle de l'éclatement le soulève, lui arrache sa capote et lui rejette les cheveux en arrière comme une crinière de lion » <sup>7</sup>.

In 1919 he returned to the Ecole des Beaux-Arts and was a finalist in the Prix de Rome competition that year (Alfred Janniot won). In 1920 he did better still, gaining second place in the Prix de Rome with a *Maternity* (cf.opposite). The plaster group was so impressive that the state immediately bought it and presented it to the Musée des Beaux-Arts d'Orléans <sup>6</sup>. Also in 1920, while he was still at the Ecole, Malfray's proposal for a war monument for the town of Pithiviers, near Orléans, was accepted. Malfray avoided the standard features of conventional war monuments – the plucky 'Tommy' surrounded by allegorical figures. Basing his monument on a little figure he had made during the war, he represented a soldier with his feet stuck in mud, in shock, at the moment of death. It was highly unusual in that it did not glorify death but instead showed it as grim, lonely and random. He described the figure, which he titled *Terror*, thus: « Symbol of the sacrifice of man in this most terrible war, the 'soldier man' is captured at the most expressive moment, in the middle of gunfire. He left with a strong spirit and is stopped by the explosion of a shell in front of him to the right. The explosion lifts him up, lifts up his coat and makes his hair stand on end, like a lion's mane » <sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Archives Nationales, F/21/6988.

<sup>7</sup> Lettre de Charles et Henri Malfray au journal *Le Gâtinais* (1923), cité dans le catalogue de l'exposition Charles Malfray (Parçay-les-Pins, 2006).

<sup>6</sup> Archives Nationales, F/21/6988.

<sup>7</sup> Letter from Charles and Henri Malfray to the journal *Le Gâtinais* (1923), quoted in the exhibition pamphlet Charles Malfray (Parçay-les-Pins, 2006).



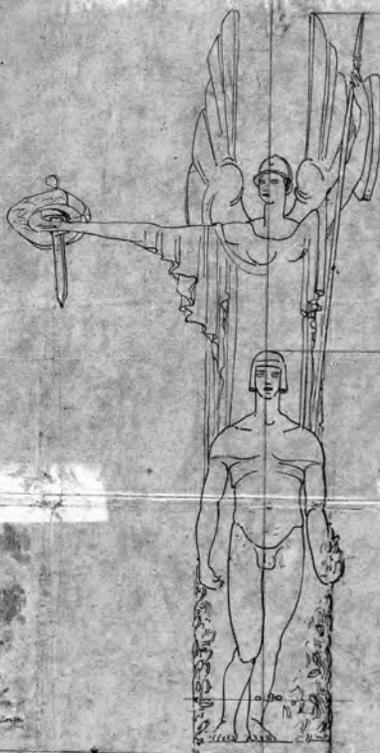
A ce tournant de sa vie, il quitte l'Ecole en 1921 et participe l'automne suivant au concours organisé pour le monument aux morts de la ville d'Orléans. Les sculpteurs soumettent projets et maquettes, et en février 1922, le jury, qui compte parmi ses membres Jean-Antoine Injalbert et André Allar (tous deux professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts), retient le projet présenté par Charles Malfray et son frère Henri, architecte (cf.ci-contre). Tout désigne Malfray comme le candidat idéal : ses racines orléanaises, son parcours réussi à l'Ecole, tout comme son service exemplaire sous les drapeaux. M. Leroy, le conseiller municipal à l'origine de la commande, se déclare pleinement satisfait de ce choix, il s'est rendu peu de temps auparavant au musée d'Orléans pour y admirer *la Maternité* de Malfray, qui a failli remporter le Prix de Rome : « Je trouvais l'œuvre belle ; l'ensemble était harmonieux ; la grâce des attitudes ... tout était vraiment digne d'éloges »<sup>8</sup>. Il ne lui apparaît pas que Malfray était alors étudiant aux Beaux-Arts. Ayant quitté l'Ecole, il est désormais un sculpteur indépendant, libre de suivre son propre chemin. C'est précisément ce qu'il va faire.

At this crossroads in his life, in 1921 he left the Ecole and that autumn entered the competition to make a war monument for the city of Orléans. Sculptors were invited to submit proposals and maquettes, and in February 1922 the jury, which included Jean-Antoine Injalbert and André Allar (both professors at the Ecole des Beaux-Arts), chose the design submitted by Charles Malfray and his brother Henri, who was an architect (cf.opposite). A successful Ecole record, outstanding war service and an Orléans background made Malfray the obvious choice. Monsieur Leroy, the city councillor largely responsible for commissioning the monument, declared his complete satisfaction with the selection of the Malfray brothers, having recently been to the Orléans museum to see Charles Malfray's *Maternity*, which had so nearly won the Prix de Rome: « I found the work beautiful; the ensemble was harmonious; the postures were graceful... everything really deserved praise »<sup>8</sup>. What he had not taken into account was that Malfray had had to adapt his style to the requirements of the Prix de Rome conventions. Now that he was an independent sculptor, he was free to follow his own path. That is exactly what he would do.

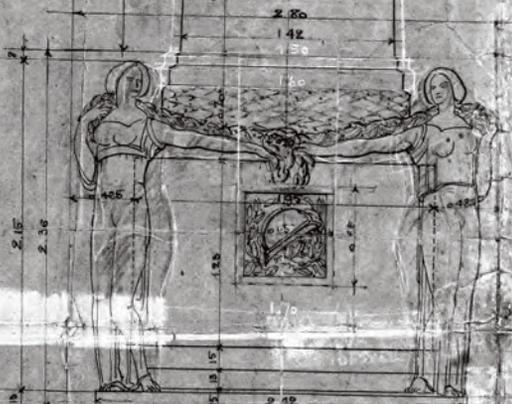
<sup>8</sup>M. Leroy, « A propos du Monument de la Victoire », document non paginé conservé aux Archives municipales, Orléans, boîtes 8 M 28 - 8 M 30. Toutes les autres citations de Leroy en sont tirées, sauf mention contraire. Ce document peut être daté vers le milieu de l'année 1925. Avant d'être un conseiller municipal, Leroy était un député maire d'Orléans.

<sup>8</sup>M. Leroy, 'A Propos du Monument de la Victoire' unpaginated document in Archives municipales, Orléans, boxes 8 M 28 – 8 M 30. All subsequent quotations by Leroy are taken from this source unless otherwise stated. The document can be dated to mid-1925. Before becoming a municipal councillor, Leroy had been deputy mayor of Orléans.



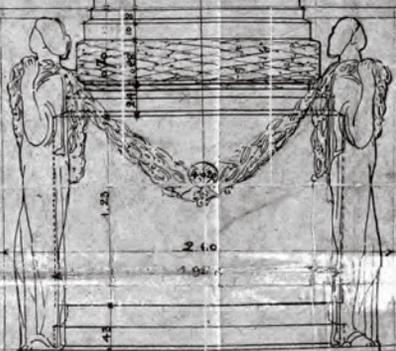
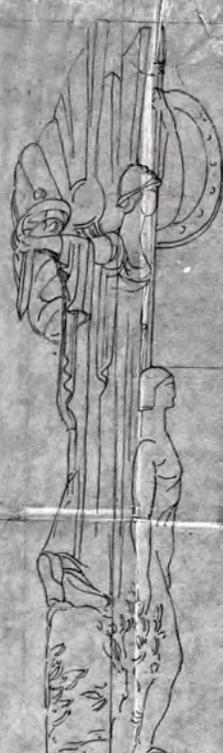


LA GLOIRE  
DES  
ENFANTS  
D'ORLÉANS  
1914 1918



Grande en bronze 4.80

13.82



LE MONUMENT A LA BRIGADE  
DES ENFANTS D'ORLÉANS  
1914 1918



1.35

Les membres du jury émettent des réserves concernant le projet initial de Malfray qui, à leurs yeux, témoigne du « caractère germanique de son style ». Ils entendent vraisemblablement par là la tendance de Malfray à traiter la figure humaine comme une forme géométrique, comme pour *le Petit Silence*. Dans l'immédiat après-guerre, il est fréquent qu'on crie au « Boche », et l'artiste français qui s'écarte du style classique de l'École est alors considéré comme un traître. Bourdelle, Jan et Joël Martel ainsi que les cubistes ont été ainsi décriés. Le jury demande que Malfray rende ses figures « plus affinées, plus gracieuses », mais celui-ci n'a nullement l'intention de modifier ses idées pour satisfaire leur goût. M. Leroy se rend à plusieurs reprises dans l'atelier de Malfray à Montrouge, « un hangar dépendant d'une vieille ferme »<sup>9</sup> d'après un critique, et s'étonne de l'aspect brutal et rude de l'œuvre à échelle finale. Malfray réussit toutefois à le convaincre que les sculptures seront plus raffinées une fois achevées.

Ce n'est qu'en 1923 que la commission commence à s'alarmer, lorsque M. Leroy qualifie le style de l'œuvre, selon ses propres termes, de « néo-archaïco-germanique ». Leroy s'inquiète en outre du soldat censé figurer au sommet du monument, et que Malfray représente complètement nu, sans la moindre draperie pour préserver sa pudeur. L'inquiétude devient vite publique. Les journaux de la région d'Orléans clament leur désaccord et s'en prennent à l'œuvre « germanique » qui va déshonorer la ville selon eux. Un groupe de vétérans, des conseillers municipaux et de nombreuses autres associations expriment leur consternation<sup>10</sup>. Dans le *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles, un critique d'art reconnu (c'est notamment à lui que l'on doit l'invention des termes « fauvisme », « cubisme » et « bande à Schnegg »), rapporte ce qui est en passe de devenir un véritable scandale : « Dès qu'un vrai statuaire à le courage de camper sur une place publique de province (ou de Paris aussi, hélas !) une figure qui ne soit pas un aimable dessus de pendule, il est aussitôt insulté par les 'compétences' et peut s'estimer heureux s'il n'est pas traité de boche. Et quand il s'agit d'un monument aux morts, le vacarme devient infernal, car aux sentiments dits esthétiques des protestataires viennent s'ajouter aussitôt leurs sentiments dits patriotiques »<sup>11</sup>.

The jury had certain reservations about Malfray's first design which, as they put it, showed the « Germanic character of his style ». They must have been referring to Malfray's tendency to treat the human figure as a geometric form, as he had first done in *the Small Silence*. This cry of « Boche » was common in the immediate aftermath of the war, when any French artist who strayed from the classical style of the Ecole was treated as a traitor. Bourdelle, Jan and Joël Martel and the cubists had been slandered in this way. The jury asked Malfray to make the figures « more refined, more gracious » but he had no intention of changing his ideas to suit their tastes. M. Leroy made several visits to Malfray's studio in Montrouge, « a barn forming part of an old farm »<sup>9</sup> as one critic put it, and was surprised by the rude and rugged appearance of the full-scale work. Somehow, Malfray convinced him that the finished sculptures would be more refined. It was only in 1923 that the committee expressed its alarm, when Monsieur Leroy described the work as being in what he called a « neo-archaic-German » style. Leroy was also alarmed by the figure of the soldier on top of the monument, whom Malfray had shown stark naked, with no drapery to cover his modesty. The disquiet soon became public. Newspapers from the Orléans area voiced their disapproval, attacking the 'Germanic' work, which, they said, would dishonour the city. A war-veterans group, city councillors and numerous other organizations, expressed their outrage<sup>10</sup>. In *Carnet de la Semaine*, the celebrated art critic Louis Vauxcelles (he is credited with inventing the terms 'Fauvism', 'Cubism' and 'bande à Schnegg') reported on what was fast becoming a scandal: « As soon as a real sculptor has the courage to erect in a provincial square (or in Paris also, alas!) a figure that is not a pretty clock decoration, he is immediately insulted by the 'competent authorities' and can count himself lucky if he is not called a boche. And when it concerns a war monument, the din becomes infernal, because in addition to the so-called aesthetic sentiments of the protesters, their patriotic sentiments are also added »<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> 1934, 5 octobre, Beaux Arts, Jacques de Laprade (Une visite d'atelier), p. 6.

<sup>10</sup> 1923, 21 octobre, *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles (sous le pseudonyme de Pinturricchio), p. 9.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>9</sup> 1934, 5 October, Beaux Arts, Jacques de Laprade (Une visite d'atelier), p.6.

<sup>10</sup> 1923, 21 October, *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles under the pseudonym Pinturricchio, p.9.

<sup>11</sup> Ibid.



Le maréchal Joffre dévoile le monument en novembre 1924. Seules les deux figures féminines du devant sont achevées. Le groupe en bronze de *la Victoire* couronnant le monument n'étant pas terminé, un plâtre le remplace au sommet du monument. Ce dernier est constitué en grande partie de quatre statues de femmes, que l'on désigne sous le nom de *Figure, Le Souvenir, L'Adieu et Jeunesse*. Chacune d'elle tend le bras vers sa voisine immédiate, formant ainsi deux paires liées, à l'avant comme à l'arrière de la structure. Des bas-reliefs représentant des soldats dans les tranchées ornent la partie inférieure du monument. C'est le style de ces quatre femmes imposantes qui pose problème. Les membres lourds de leurs silhouettes massives, leurs cous épais et les traits masculins de leurs visages ne correspondent pas au canon des statues qui ont envahi la France au cours des trente années précédentes, en pleine « statuomanie ». Les critiques leur reprochent de ne pas avoir l'air français. Les emprunts à Bourdelle et Maillol sont visibles, mais Malfray en a fait son style propre, puissant et musculeux. Les visages gonflés de ces figures et leurs yeux en amande doivent certainement beaucoup à la sculpture khmère, très en vogue à cette époque et que l'on peut admirer aux musées Cernuschi et Guimet. Charles Despiau, Joseph Bernard, Oscar Miestchaninoff, Marcel Gimond, Jane Poupelet et Alfred Janniot, entre autres, s'intéressent à ce type d'œuvre.

The monument was unveiled by Marshall Joffre in November 1924. Only the front two female figures were complete. The crowning bronze group of *Victory* standing over a naked soldier was still unfinished, so for the ceremony a plaster cast stood in its place. The main bulk of the monument consists of four female figures, often referred to as *Figure, Memory, Farewell and Youth*. Each figure stretches an arm out horizontally, thereby forming linked pairs at the front and the back. There are bas-reliefs of soldiers in the trenches at a lower level. The problem was the style of these four giant women. The massive figures with their heavy limbs, thick necks and broad, masculine faces, did not conform with the sort of statuary that had covered France in the preceding thirty years, when statue-mania was at its height. It did not, his critics said, look sufficiently French. One can see that he has borrowed elements from Bourdelle and Maillol, but Malfray has transformed them into a powerful, muscular style that was entirely his own. The faces of the figures, with their swollen forms and almond-shaped eyes, may owe something to Khmer sculpture, which was popular at this time and could be seen at the Musée Cernuschi and the Musée Guimet. Charles Despiau, Joseph Bernard, Oscar Miestchaninoff, Marcel Gimond, Jane Poupelet and Alfred Janniot are just six of the sculptors who were interested in this kind of work.

Tout cela affecte beaucoup Leroy. Il décrit les protestations générales de la presse et du public en ces termes : « Il était manifeste que l'ensemble de nos concitoyens refusait toute admiration et même sympathie au monument ». Un journaliste rend bien compte de l'hostilité soulevée par le monument : « L'art munichois ne doit pas fleurir sur un sol sacré défendu par Jeanne d'Arc »<sup>12</sup>. Un autre juge que « La statue de M. Malfray biffe des siècles de civilisation et nous ramène à l'âge des cavernes », tandis que d'autres encore dénoncent « l'obsécénité » des figures dénudées<sup>13</sup>. Louis Vauxcelles se range de nouveau du côté de Malfray : « Dès qu'une statue affecte une sévérité qui remémore l'archaïsme, les benêts crient à l'art boche. Malfray est en bonne compagnie : Bourdelle, Bernard et Auguste Perret ont connu cette injure »<sup>14</sup>.

This all made Leroy an unhappy man. He described the general outcry in the press and among the public: « It was clear that the great majority of our citizens refused all admiration and even sympathy for the monument. » The hostility was summarized by one reporter who observed that « The art of Munich must not be allowed to flower on the sacred ground defended by Joan of Arc »<sup>12</sup>. Another put it that « The statue by M. Malfray obliterates centuries of civilization and takes us back to the stone-age » while others pointed to the 'obsccenity' of the nude figures<sup>13</sup>. Louis Vauxcelles came to Malfray's defence once more: « As soon as a statue shows an archaic type of severity, idiots scream that it is boche art. Malfray is in good company: Bourdelle, Bernard and Auguste Perret have known this same slander »<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> 1924, 14 décembre, *Carnet de la Semaine*, « Carnet des Ateliers : Pudeur orléanaise », Louis Vauxcelles (sous le pseudonyme de Pinturricchio), p. 7.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>12</sup> 1924, 14 December, *Carnet de la Semaine*, « Carnet des Ateliers: Pudeur Orléanaise », Louis Vauxcelles under the pseudonym Pinturricchio, p.7.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.



Le refus du conseil municipal de payer l'artiste et celui de Malfray de modifier son travail ont pour conséquence l'arrêt des travaux. En janvier 1925, dans l'espoir de débloquer la situation, la commission, le maire, ainsi que les quatre membres de l'Institut qui ont voté en faveur du projet, tiennent une réunion formelle avec les artistes. Le compte-rendu de cette réunion tient autant de la comédie que du drame<sup>15</sup>. Leroy dénonce dès le départ les défauts qu'il voit dans le monument : « disproportions, sans proportions, munichois, la mode, déformations enfin, sortant de cette Ecole des Bourdelle et Despiau que nous n'admettrons jamais et que nous exécrons ». Le sténographe rapporte que l'attitude de Leroy est « très violente ». Il s'avère en outre qu'un journal local s'efforce de faire enlever le monument de Malfray pour le remplacer par une œuvre de Maxime Real del Sarte, figure de proue de l'Action Française et membre fondateur des Camelots du Roi. La réunion s'échauffe en une dispute entre Malfray et André Allar (1845-1926), un archi-conservateur de quatre vingt ans, qui est encore à cette époque professeur de modelage à l'Ecole des Beaux-Arts. Allar s'écrie : « Vous déshonorez notre Ecole des Beaux-Arts, et nous, vos vieux maîtres, nous rougissons de vous ». Discutant des mérites respectifs du naturalisme et de la stylisation, Malfray réplique : « L'anatomie, M. Allar, cela n'existe pas en art. Mon bonhomme, il est construit géométriquement, et non anatomiquement ». Les membres de la commission se soucient cependant moins de la figure masculine que des quatre figures féminines en pierre. Ils soutiennent que Malfray devrait rester plus proche

With the municipal council refusing to pay the artist and Malfray refusing to make changes, work stopped. In an effort to advance matters, in January 1925, the committee, the mayor and four members of the Institute who had originally voted for the project, gathered together for a formal meeting with the artists. The minutes of the meeting read like a cross between a comedy and a horror story<sup>15</sup>. At the very beginning, Leroy pointed out what he perceived to be the fault with the monument: « Disproportionate, lacking proportions, Munichois, fashionable... In short, it derives from the school of Bourdelle and Despiau that we shall never accept and which we detest. » The stenographer recorded that the speaker's manner was « very violent ». It also emerged that a local newspaper was trying to get Malfray's monument removed and replaced with one by Maxime Real del Sarte, a leading figure in the Action Française movement and a founder member of the Camelots du Roi. The meeting developed into a heated argument between Malfray and the 80-year-old arch-traditionalist, André Allar (1845-1926), who was still a Professor at the Ecole des Beaux-Arts. Allar exclaimed "You dishonour the Ecole des Beaux-Arts, and we, your old teachers, we are ashamed of you." Debating the respective merits of naturalism and stylization, Malfray countered: « Anatomy doesn't exist in my art, Monsieur Allar. My man is constructed according to geometry, not anatomy. » However, the committee members seemed less concerned by the male figure than by the four female figures in stone. They insisted that Malfray should adhere more closely to nature and « remain within the traditions of the superb

de la nature et « rester dans les traditions de la superbe Ecole Française de la sculpture »<sup>15</sup>. Peu après cette réunion, M. Laville, un membre du jury, écrit aux frères Malfray, les priant de « vouloir bien renoncer au caractère outrancier de leur sculpture et de donner satisfaction à la population qui désirait qu'elle soit traitée dans un goût tempéré et classique auquel elle est habituée »<sup>17</sup>. Lorsque les plâtres des figures féminines sont présentés parmi d'autres monuments aux morts au Salon des Tuileries à Paris en 1925, la très catholique Revue Française fait cette observation : « Celui d'Orléans par M. Malfray a paraît-il, excité l'indignation plus que l'admiration. Cela honore le bon goût des Orléanais. Les deux caryatides à tête de dieu hindou, viandues et soufflées comme des veaux à l'étal, sont un attentat à toutes les formes de décence »<sup>18</sup>.

French school of sculpture »<sup>16</sup>. Monsieur Laville, one of the jury members, wrote to the Malfray brothers shortly after the meeting, insisting that they « renounce the extreme character of their sculpture and give satisfaction to the population which wishes it to be treated in the tempered and classical style to which it is accustomed »<sup>17</sup>. When plaster casts of the female figures were exhibited at the Salon des Tuileries in Paris in 1925, alongside other war monuments, the catholic Revue Française observed that « The one by M. Malfray has, it appears, excited indignation more than admiration. That honours the fine taste of the people of Orléans. The two caryatids with heads of Hindu gods, fleshy and puffed up like veal on a market stall, are an attack on all forms of decency »<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Minutes de la réunion du 18 janvier 1925 dans les archives Vauxcelles, boîte 159.

<sup>16</sup> Leroy (op.cit.), section E, « Le rapport des Membres de l'Institut ».

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> 1925, 28 juin, *La Revue Française*, René Bercy, p. 713.

<sup>15</sup> Minutes of the meeting of 18 January 1925 in Vauxcelles archives, box 159.

<sup>16</sup> Leroy (op. cit.), section E, 'Le Rapport des Membres de l'Institut'.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> 1925, 28 June, *La Revue Française*, René Bercy, p.713.



Ce feuilleton se poursuit encore près de quatre ans. Les paiements sont gelés, Charles Malfray tombe gravement malade, en grande partie à cause du terrible froid qui sévit dans son atelier au cours de l'hiver 1925-1926. Le conseil municipal le menace d'une action en justice pour rupture de contrat, tandis que Despiau, Bourdelle et d'autres encore<sup>19</sup> lui offrent tour à tour leur soutien (il exécute à cette époque un petit portrait de Bourdelle pour le remercier). Le monument n'est tout à fait achevé et payé qu'en janvier 1930, et jusqu'à cette date, Malfray se dévoue principalement au monument. Waldemar George décrira plus tard les monuments d'Orléans et de Pithiviers comme « probablement les plus grandes œuvres de sculpture que la guerre ait inspirées »<sup>20</sup>.

The saga dragged on for four more years. Payments were withheld, Charles Malfray fell seriously ill, largely due to the terrible cold in his studio over the winter of 1925-26. The Municipal Council threatened legal action against Malfray for breaking his contract; Malfray, in turn, received support from Despiau, Bourdelle and others<sup>19</sup> (Malfray made a small bust of Bourdelle at this time, and gave it to him in thanks). The finishing touches and final payments on the monument were only made in January 1930. Throughout this whole period, from 1922 onwards, Malfray made hardly any independent works and concentrated instead on the monument. Later, Waldemar George would describe the Orléans and Pithiviers monuments as « probably the greatest works of sculpture inspired by the war »<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Entre autres : Paul Signac, George Duhamel, André Dunoyer de Segonzac, Maximilien Luce, Maurice Ravel, Louis Vauxcelles, Waldemar George, Charles Dufresne, Othon Friesz, Claude Roger Marx, Kees Van Dongen, Maximilien Gauthier, Laboureur, André Lhote, Henry de Waroquier, André Warnod, Adolphe Basler, A. Sauvage, Lenoble, Auguste Perret, Marcel Gromaire.  
<sup>20</sup> 1946, George, p. 48.

<sup>19</sup> Including : Paul Signac, Georges Duhamel, André Dunoyer de Ségonzac, Maximilien Luce, Maurice Ravel, Louis Vauxcelles, Waldemar George, Charles Dufresne, Othon Friesz, Claude Roger Marx, Kees Van Dongen, Maximilien Gauthier, Laboureur, André Lhote, Henry de Waroquier, André Warnod, Adolphe Basler, A. Sauvage, Lenoble, Auguste Perret, Marcel Gromaire.  
<sup>20</sup> 1946, George, p. 48.



Malfray a les plus grandes difficultés à se remettre du désespoir dans lequel l'a plongé la commande d'Orléans, et pendant de nombreuses années, il ne réalise que peu de nouvelles œuvres. En 1930, il travaille à mi-temps comme assistant pour Aristide Maillol, et ce dernier démissionne de l'Académie Ranson pour lui laisser son poste de professeur. Malfray se révèle être un professeur aimé et influent<sup>21</sup>. En 1931, sa première exposition a lieu à la galerie Paquereau, rue Mazarine à Paris. Aux abois, il écrit alors au Directeur général des Beaux-Arts, Georges Huisman, pour demander l'achat d'une de ses œuvres : « Des charges très lourdes ... viennent aggraver pour moi les difficultés nées de la crise générale qui atteint si durement les artistes »<sup>22</sup>. De manière significative, Malfray rappelle dans sa lettre qu'il a concouru pour le Grand Prix de Rome, mais il ne fait aucune allusion à son monument aux morts d'Orléans. Cette requête ne sera suivie d'aucun achat, mais Malfray obtient trois dons « d'encouragement » de l'Etat<sup>23</sup>.

Malfray had great difficulty pulling himself out of the despair into which the Orléans commission had plunged him, and for several years he made few new works. In 1930 Aristide Maillol, employed him as a part-time assistant, and he also stepped down from his teaching job at the Académie Ranson, so that Malfray could take his post. Malfray's courses proved popular and influential<sup>21</sup>. In 1931 he had his first exhibition, at the Galerie Paquereau, on the Rue Mazarine in Paris. Evidently desperate for money, he wrote to the Directeur Général des Beaux-Arts, Georges Huisman, asking for a purchase to be made: « Heavy costs are adding to the difficulties which I am experiencing and which stem from the financial crisis which is affecting artists so badly at the moment »<sup>22</sup>. Interestingly, Malfray mentioned in his letter that he had been a runner up in the Prix de Rome, but made no reference to his Orléans War Monument. No sale was made, but as a consolation Malfray was given three state « encouragement » grants<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Cf : Charvier, Alexandra, *L'Académie Ranson 1919-1955 : creuset des individualités artistiques*, mémoire de maîtrise, université de Paris I, direction de Guitemie Maldonado, 2004.

<sup>22</sup> Archives Nationales, F/21/6988.

<sup>23</sup> Archives Nationales, F/21/7015.

<sup>21</sup> Cf. Charvier Alexandra, *L'Académie Ranson 1919-1955 : creuset des individualités artistiques*, University Paris I, 2004.

<sup>22</sup> Archives Nationales, F/21/6988.

<sup>23</sup> Archives Nationales, F/21/7015.



W. H. RUSSELL  
1910

Jusqu'au milieu des années Trente, il réalise quelques œuvres, la plupart de petites dimensions. Le véritable tournant a lieu en 1937, année où l'Exposition Universelle se tient à Paris, et en vue de laquelle les palais du Trocadéro et de Tokyo sont construits. Malfray reçoit la commande d'une statue en bronze d'une hauteur de 1m30, *Le Printemps*, destinée à orner le foyer du Palais du Trocadéro (cf.ci-contre). Waldemar George, promu inspecteur gouvernemental des Beaux-Arts pour le projet, se rend en novembre 1936 à l'atelier de Malfray pour examiner la maquette, qu'il trouve « humaine, sensible et fraîche »<sup>24</sup>. Il réitère sa visite en janvier 1937 pour évaluer l'avancée du travail : « Son œuvre a un caractère nettement architectural. M. Malfray a conçu une figure d'une forme dense et compacte, traitée comme une colonne dorique »<sup>25</sup>. De fait, avec une inventivité extraordinaire, Malfray fait écho à l'architecture du bâtiment. Sa figure en bronze doré s'implante entre quatre colonnes, devenant elle-même un pilier. Cette obsession de l'architecture dans la composition de ses sculptures, qui le poursuit toute sa vie, peut s'expliquer par ses trois années d'apprentissage passées chez Lanson, et par le fait que son oncle comme son frère exerçaient la profession d'architecte. A l'occasion de l'Exposition de 1937, Malfray exécute également une très grande figure de *la Danse Debout*, destinée au quai de Tokyo. Il reçoit la distinction de Chevalier de la légion d'honneur. L'année suivante, l'Etat lui attribue une autre commande : une monumentale figure allongée, *La Source du Taurion*, destinée à orner un jardin public de Limoges (cf.p.46-47). Son ami Paul Cornet en réalise le pendant. Encore une fois, l'incroyable puissance du nu de Malfray est frappante lorsqu'on compare les deux statues.

In the early and mid-1930s he produced a handful of works, most of small dimension. The real change came in 1937, coinciding with the great Exposition Universelle which was held in Paris that year, and for which the new Palais du Trocadéro and Palais de Tokyo buildings were constructed. Malfray was commissioned to make a near life-size bronze figure representing *Spring* for the foyer of the Palais du Trocadéro (cf.opposite). Waldemar George, acting on the project as a Government Inspector of Fine Arts, visited Malfray's studio in November 1936, to check the maquette, which he described as « human, sensitive and fresh »<sup>24</sup>. He returned in January 1937 to check progress on the work: « His work has a clearly architectural character. M. Malfray has conceived the figure in a dense and compact form, like a Doric column »<sup>25</sup>. In an extraordinarily imaginative way, Malfray responded to the architecture of the new building, placing the gilded bronze figure in the centre of four columns, with the figure forming a kind of square column of its own. His life-long obsession with the architectural form of sculpture may be traced back to his three-year apprenticeship with an architectural sculptor and to the fact that his uncle and brother were both professional architects. Also for the Exposition of 1937, Malfray made a very large stone carving of a *Standing Dancer*, to be sited on the Quai de Tokyo. That year he was also awarded the Légion d'honneur. The following year he was awarded yet another state commission for a huge reclining figure representing *the Source of the Taurion*, to be sited in a public garden in Limoges (cf.p.46-47). His friend Paul Cornet made a second reclining figure which acts as its pair. Comparing the two, one is struck by the incredible power of Malfray's nude.

<sup>24</sup> Archives Nationales, F/12/12181.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Archives Nationales, F/12/12181.

<sup>25</sup> Ibid.

C'est précisément au moment où l'univers de Malfray semble retrouver un sens, et où il se fait une place de premier plan dans l'école de sculpture française, qu'il meurt tragiquement. En mai 1940, à Dijon, alors qu'il se rend dans une pharmacie, il meurt d'une crise cardiaque. Il n'a que cinquante-deux ans. Ce n'est qu'après sa mort que son talent est reconnu. En 1944, une importante monographie par Jacques de Laprade est publiée et une exposition lui est consacrée à la galerie Parvillée en avril. Le musée du Petit Palais organise une rétrospective d'envergure en juin 1947. Tout au long des années cinquante, son nom résonne grâce à ses élèves de l'Académie Ranson, et au groupe des Neuf, composé des sculpteurs figuratifs Jean Carton, Raymond Corbin, Paul Cornet, Marcel Damboise, Léon Indenbaum, Léopold Kretz, Gunnar Nilsson, Jean Osouf et Raymond Martin, qui exposent ensemble pour la première fois à la galerie Vendôme en 1964. Comme le formule Juliette Darle à l'époque : « Cette présentation de sculptures, dans la lumière mesurée de l'hiver, ne ressemble à nulle autre... Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau, Malfray, il ne faut plus qu'on l'ignore désormais, ont des continuateurs modernes... La forme vivante naît ici de l'étude passionnée de l'être humain dans son mystère et son mouvement. Sur chaque visage sans pareil, l'âme par degrés devient visible »<sup>26</sup>. D'autres sculpteurs, parmi lesquels Charles Auffret et René Babin, rejoindront le groupe et contribueront à pérenniser la mémoire de Malfray.

Tragically, it was just at the moment that Malfray's world was beginning to come back together again, and when he was establishing himself at the forefront of the school of French sculptors, that he died. He had a fatal heart attack while visiting a pharmacy in Dijon in May 1940. He was just fifty-two years old. It was only after his death that recognition came. An exhibition was held at the Galerie Parvillée in April 1944, and Jacques de Laprade's major monograph on him appeared that same year. In June 1947 there was a major retrospective at the Petit Palais Museum. Throughout the 1950s his name was kept alive by his students from the Academie Ranson. He also caught the attention of a group of figurative sculptors calling themselves the Groupe des Neuf. Comprising Jean Carton, Raymond Corbin, Paul Cornet, Marcel Damboise, Léon Indenbaum, Léopold Kretz, Gunnar Nilsson, Jean Osouf and Raymond Martin, they showed together for the first time at the Galerie Vendôme in 1964. As Juliette Darle wrote at the time: « Their exhibition, so different from all the others that it seems strange, has, in the first place, the aim of showing that Rodin, Bourdelle, Despiau, Malfray have modern followers.... For them, the search for the living form is like the passionate study of life, the study of the human being and all its mystery, of every different, unique face, in which the soul becomes visible »<sup>26</sup>. Others including Charles Auffret and René Babin joined the group, and it was these figures who kept Malfray's flame alive.

<sup>26</sup> 1964, Juliette Darle, catalogue d'exposition *Le groupe des Neuf et leurs amis* (Paris, Galerie Vendôme, 1964).

<sup>26</sup> 1964, Juliette Darle, quoted in the exhibition pamphlet *Le groupe des Neuf et leurs amis* (Paris, Galerie Vendôme, 1964).









Malfray est une figure à part de la sculpture française de l'entre-deux guerres. C'était un être solitaire dit-on, il ne figurait que rarement dans les magazines d'art, et était peu exposé, mais il laisse deux grandes œuvres parisiennes : *Le Printemps* et *La Danse* (cf.ci-contre). Artiste et maître adulé, il marqua profondément toute une génération de sculpteurs et demeure l'une des grandes figures de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant son oeuvre est quasiment absente des musées : fantôme légendaire, Malfray attend encore qu'on rende justice à son talent.

Patrick Elliot,  
Conservateur en chef de la galerie nationale  
d'art moderne d'Ecosse, Edimbourg

Malfray was a figure apart in inter-war French sculpture. By all accounts a solitary individual, he was rarely mentioned in art magazines and seldom exhibited, but he left two major works in the French capital: *Spring* and *Standing Dancer* (cf.opposite). An artist and teacher who inspired great devotion, he profoundly marked a whole generation of sculptors and he remains one of the great figures of twentieth-century sculpture. However, his work is almost absent from the museums: a legendary, ghostly figure, Malfray still waits to be discovered.

Patrick Elliot,  
Senior Curator of the Scottish National  
Gallery of Modern Art, Edinburgh





Repères biographiques  
Chronological Biography

**1887** -19 juillet : Eugène Charles Alexandre Malfray naît dans une famille de tailleurs de pierre et d'architectes. Son père, Alphonse Adrien Malfray, carrier, décède rapidement, laissant seule son épouse Marie Zulma Deshéreault, avec leurs deux fils, Henri et Charles.

-19 July: birth of Eugène Charles Alexandre Malfray to a family of stone carvers and architects. His father, Alphonse Adrien Malfray, a stone carver, dies shortly afterwards, leaving behind his wife, Marie Zulma Deshéreault, and their two sons, Henri and Charles.

**Vers 1898** Durant trois ans, Malfray travaille comme praticien et metteur au point dans l'atelier du sculpteur et décorateur Alfred Lanson (1851-1898).

Malfray works for three years as a stone carver and sculpture enlarger in the studio of the architectural sculptor Alfred Lanson (1851-1898).

**Vers 1901-1904** Il suit les cours de modelage d'Ernest Lanson (1836-1914), frère de son premier maître, à l'Ecole des Beaux-Arts d'Orléans. Comme son père, il sort premier de cette école et reçoit le prix Ladureau. La ville s'engage à lui verser une bourse d'étude annuelle de quatre cents francs jusqu'en 1914.

At the Ecole des Beaux-Arts in Orléans, he attends the modelling course of his former master's brother, Ernest Lanson (1836-1914). Like his father before him, he graduates in first place and wins the *Prix Ladureau*. The city commits itself to paying him an annual four hundred francs scholarship for the next ten years.

**1904** Il rejoint à Paris son frère aîné Henri, étudiant en architecture. Ils logent ensemble derrière la butte Montmartre - 14 rue Duhesme - et mènent une vie de bohème. Ils fréquentent le Moulin de la Galette, le Lapin Agile, où ils retrouvent d'autres artistes tels que Picasso, Lipchitz ou Gargallo. Ce dialogue avec des figures de l'avant-garde ne l'empêche pas de continuer son apprentissage en toute indépendance. Dans les mêmes années, il rencontre Rodin et Dunoyer de Segonzac, à « l'atelier » d'Isadora Duncan, où il réalise des croquis de la danseuse. Il fait aussi la connaissance de Bourdelle, de Despiau, et de Maillol.

He moves to Paris, where his brother Henri is a student in architecture. They live together in Montmartre - 14 rue Duhesme, in the XVIIIth arrondissement - and lead a careless, bohemian life. They are regular customers of the Moulin de la Galette or the Lapin Agile, where they meet with other artists such as Picasso and Gargallo. Despite his relationships with these avant-garde figures, he pursues his studies with an independent mind. During this period, he is introduced to Rodin and Dunoyer de Segonzac in Isadora Duncan's "studio", where he makes drawings of the dancer. He is also acquainted with Bourdelle, Despiau and Maillol.

- 1906** En tant que praticien chez le sculpteur Paul Gasq (1860-1944), Grand Prix de Rome et membre de l'Institut, il participe à des travaux de décoration, comme ceux du restaurant du Pré Catelan, avec Caran d'Ache. Il prépare le concours d'entrée à l'Ecole des Beaux-Arts.  
-10 mars : il s'inscrit à l'Ecole des Arts Décoratifs.
- He works as a stone carver in the studio of Paul Gasq (1860-1944), who is a former winner of the *Prix de Rome* and a member of the *Institut*, and thus participates in architectural works such as the decoration of the Pré Catelan restaurant, along with Caran d'Ache. He also prepares for the Ecole des Beaux-Arts' entrance examination.  
- 10 March: he enrolls at the Ecole des Arts Décoratifs.
- 1907** - 7 mai : il est admis à titre définitif à l'Ecole des Beaux-Arts et entre dans l'atelier de Jules Coutan (1848-1939), membre de l'Institut : l'enseignement reçu, basé sur l'étude de l'antique, le laisse insatisfait. Il le complète par des dessins pris sur le vif dans Paris :  
« Je sors de l'Ecole de la rue Bonaparte, mais je n'ai jamais mis les pieds dans leurs cours de dessin, j'ai fait au bord des quais 500 ou 600 croquis, dessins, etc... J'étais là, du moins, en compagnie de la Vérité et portais dans ma tête les leçons des Grands Maîtres que j'aimais et dont il ne fallait pas parler rue Bonaparte »<sup>1</sup>.
- 7 May: he successfully gains admission to the Ecole des Beaux-Arts. He enters the studio of Jules Coutan (1848-1939), another member of the Institut, but he is dissatisfied with the Ecole's teaching methods, which are based on the study of the antique. However, he perfects his skills by drawing numerous sketches in Paris: "I am a student at the Ecole of the rue Bonaparte and I have never set foot in any of its drawing classes, but I have made 500 or 600 sketches and drawings along the banks of the Seine...There at least, I had Truth by my side, and I bore in mind the lessons of the Great Masters I loved but couldn't speak of in the rue Bonaparte"<sup>1</sup>.
- 1908-1910** Il fait son service militaire jusqu'en novembre 1910, date à laquelle il réintègre l'Ecole.
- He is on military service until November 1910, then goes back to the Ecole.
- 1912** Il tente le concours pour le Grand Prix de Rome pour la première fois sans succès.  
- 29 novembre : il reçoit la deuxième mention du prix Doublemard<sup>2</sup> pour un bas relief.  
- *Léda et le cygne* (cat. n°1) ; *Sur les cimes de l'Olympe*
- He participates for the first time in the *Prix de Rome* competition but fails.  
-29 November: one of his stone carvings receives a second mention in the *Prix Doublemard*<sup>2</sup>.  
- *Leda and the Swan* (cat. n°1); *On the Summit of Olympus*.

<sup>1</sup> Malfray, lettre manuscrite adressée au maire d'Orléans, 23 avril 1925, copie de l'original conservé aux Archives municipales d'Orléans, consultée au centre de documentation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Orléans.

<sup>2</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 86 : le prix Doublemard est un concours annuel de composition sculptée.

<sup>1</sup> From a letter Malfray wrote to the mayor of Orléans, 23 April 1925. Original manuscript kept in the town records of Orléans, copy available at the documentation center-library of the Orléans Fine Arts Museum.

<sup>2</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 86: the *Prix Doublemard* is an annual competition for carved works.

- 1913 Il échoue au concours pour le Grand Prix de Rome.  
- *Les Prémices* ; *Nymphe et Satyre* (cat. n°2)
- 1914 - mars : il est 5<sup>e</sup> ex-aequo pour le prix Chenavard<sup>3</sup> avec *La Douleur d'Orphée*, dit *Le Chant du Poète* (cat. n°4). Il réalise *le Buste de Stany Doinel et la Joueuse de Boule* (cat. n°3). Il échoue pour la troisième fois au concours pour le Grand Prix de Rome, puis il est mobilisé dans l'artillerie à Nancy.
- 1916 Durant sept mois et demi, il est à Verdun.  
- septembre : lors de sa première permission, il crée un *Soldat Mourant*, repris ultérieurement pour le monument aux morts de Pithiviers et le relief des *Artilleurs*.
- 1917 Dans ses *Carnets*<sup>4</sup>, il décrit sa profonde détresse psychologique et dessine des projets pour des sculptures ou monuments. Au Chemin des Dames, il est gazé à plusieurs reprises, ce qui altère irrémédiablement sa santé. Lors d'une permission, il apprend le décès de Rodin et le dessine sur son lit de mort<sup>5</sup>.  
- novembre-décembre : il sert devant Saint Quentin.  
- *Pièce d'artillerie de 75* ou *La traversée de la Marne*.
- 1918 - janvier-février : il est à l'ambulance 247 de Villers-sur-Coudun dans l'Oise.  
- juillet : il part se faire soigner au sanatorium de Larressore dans les Basses Pyrénées.

Second failed attempt at winning the *Prix de Rome*.

- *The Prelude*; *Nymph and Satyr* (cat. n°2).

- March: he comes fifth in the *Prix Chenavard*<sup>3</sup> competition with *The Pain of Orpheus*, also called *The Poet's Song* (cat. n°4). He makes the *Bust of Stany Doinel* and the *Woman Playing with Balls* (cat. n°3). For the third time, his participation in the *Prix de Rome* competition is unsuccessful. He is drafted in the artillery in Nancy.

He fights at Verdun for seven and a half months.

- September: during his first period of leave, he designs a *Dying Soldier*, which will later inspire his Pithiviers war memorial, and the *Gunners* stone carving.

In his *Private Notes*<sup>4</sup>, he expresses his profound psychological distress and designs several projects for sculptures or monuments. At the Chemin des Dames battle, he is gassed repeatedly, which severely affects his health. During one of his periods of leave, Rodin dies, and he draws him on his deathbed<sup>5</sup>.

- November-December: he fights at Saint Quentin.  
- *Artillery Piece of 75*, also called *Crossing the Marne*.

- January-February: he serves for the 247 ambulance division in Villers-sur-Coudun in the Oise department.

- July: he goes on convalescence in the

<sup>3</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 110 et 113 : le prix Chenavard est un concours annuel pour venir « en aide aux élèves peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, admis à l'Ecole proprement dite « Pauvres », et qui se sont rendus par leur travail, les plus dignes de cet encouragement ».

<sup>4</sup> Conservés au centre de documentation-bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Orléans.

<sup>5</sup> Deux dessins sont conservés au musée Rodin, Paris.

<sup>3</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 110 and 113: the Prix Chenavard is an annual contest meant to « help the "Poor" student painters, sculptors, architects, engravers, registered in the school, and whose works have made them worthy of this grant.»

<sup>4</sup> Documentation center-library of the Orléans Fine Arts Museum.

<sup>5</sup> Two drawings are in the Rodin Museum, Paris.



Durant son séjour à l'hôpital, il réfléchit intensément à son œuvre à venir, peint des paysages et des autoportraits, dessine, notamment la série des pelotaris.

- *Aux Morts ou Gladiateur Mourant* ;  
*Le Silence* (cat. n°5 et 6)

- 1919 - juillet : il monte en loge pour le concours du Grand Prix de Rome avec *Le retour du vainqueur*, mais son œuvre n'est pas retenue car les personnages ne sont pas vêtus à l'antique comme le notifiait le cahier des charges. Il prend part au Salon d'Automne.  
- décembre : malgré une santé encore faible, il sort du sanatorium avec une réforme de cinquante pour cent. De retour à Paris, il s'installe avec Jeanne, sa future épouse, rue de Montbrun – XIV<sup>e</sup> arrondissement.  
- *Femme assise aux bras levés* (cat. n°7); *La Jeune fille à la tresse* ; *Les deux Baigneuses* ; *Le Baiser*

- 1920 - juillet 1920 : pour *La Consolation* dit *La Maternité*, il reçoit le second Grand Prix de Rome et le Prix Florence Blumenthal <sup>6</sup> ; pour son année scolaire 1919-1920, il reçoit aussi le second prix de la Fondation Stillman <sup>7</sup>.  
- septembre : la ville de Pithiviers lui commande son *Monument aux morts*.

- 1921 - avril : il réalise les *Fiançailles* pour sa dernière tentative au concours du Grand Prix de Rome. Admis deuxième logiste, il est éliminé pour avoir habillé ses personnages en costume contemporain et les avoir placés dans un jardin.

<sup>6</sup> La Fondation américaine pour la pensée et l'art Français – ou Fondation Blumenthal – décerne des prix pour la première fois en 1920, avec la mission de soutenir des créateurs de moins de trente-cinq ans. Dans les premières années de son existence, elle s'attache en outre à soutenir des artistes qui ont fait la guerre.

<sup>7</sup> Voir 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 118.

Larressore sanatorium in the Basses-Pyrénées. During his stay there, he reflects intently on his work to come, paints landscapes, self-portraits, and he draws, notably the Pelotaris <sup>6</sup> series.

- *For the Dead*, also called *The Dying Gladiator*; *Silence* (cat. n°5 and 6).

- July: he is a finalist in the *Prix de Rome* competition with *The Winner Returns*, but his work is rejected because the figures are not dressed in the antique style the jury had specifically required. He takes part in the Salon d'Automne.  
- December: despite his poor health, he leaves the sanatorium with a certification that he is 50% unfit for service. Back in Paris, he moves in with his future wife, Jeanne, in the rue Montbrun, in the XIV<sup>th</sup> arrondissement.  
- *Seated Woman with her Arms up* (cat. n°7); *Young Girl with a Braid*; *Two Bathers*; *The Kiss*.

- July: he gains second place in the *Prix de Rome* and is awarded the *Prix Florence Blumenthal* <sup>7</sup> for his work *Consolation*, also called *Maternity*. As a reward for his 1919-1920 school record, he also gains second place in the *Prix de la fondation Stillman*.<sup>8</sup>  
- September: he is commissioned to make the *Pithiviers War Monument*.

- April: he makes *The Engagement* for the *Prix de Rome* competition. Although he is in a good position to win, he is eliminated for designing figures in contemporary clothes, which is contrary to the competition's requirements.

<sup>6</sup> A pelotari is a player of pelota, a traditional ball-game popular in the south west.

<sup>7</sup> The American foundation for French art and thought - also called the Blumenthal Foundation- awarded prizes for the first time in 1920, and it aimed at supporting young artists under the age of thirty-five. During the first years of its existence, the Foundation also particularly saw to support the artists who had fought in the War.

<sup>8</sup> See 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 118.



- juin : il reçoit le premier prix au concours d'affiches pour Isadora Duncan.
- June: he wins the competition for Isadora Duncan's advertising poster.
- 1922 Il remporte également le concours pour la commande du *Monument aux Morts* de la ville d'Orléans. Dans son atelier de la rue Dareau - XIV<sup>e</sup> arrondissement - , Malfray travaille aux monuments aux morts de Pithiviers et d'Orléans. Il enseigne le dessin à l'Ecole des Arts Appliqués, nouvellement fondée, où Robert Wlérick donne des cours de modelage.
- The jury for the *Orléans War Monument* competition chooses his design. In his rue Dareau studio - in the XIVth arrondissement - Malfray devotes himself to the Pithiviers and Orléans memorials. He is a drawing teacher at the newly-founded Ecole des Arts Appliqués, where Robert Wlérick is in charge of the modelling course.
- 1923 Avec Robert Wlérick, Charles Despiau, Othon Friez, André Dunoyer de Segonzac, il participe au premier Salon des Tuileries et présente deux bas-reliefs, la figure presque achevée du monument de Pithiviers, ainsi que les études pour les figures de base du monument d'Orléans.  
- fin août : il part en voyage d'étude à Vézelay avec Bourdelle, pour lequel le narthex de la basilique se doit d'être « admiré à genoux ». Malfray réalise un bas-relief de *Saint-Marc*, peut-être son unique sujet religieux.
- Along with Robert Wlérick, Charles Despiau, Othon Friesz and André Dunoyer de Segonzac, he participates in the first Salon des Tuileries, where he shows two stone carvings, the nearly finished figure of the Pithiviers monument, and the plaster casts of the Orléans monument's main female figures.  
- End of August: he sets out for Vézelay with Bourdelle, who believes the basilica's narthex worthy to be "admired on bended knee". Malfray makes a carving, *Saint Mark*, probably his only religious work.
- 1924 - 23 novembre : le monument aux morts d'Orléans, inachevé, est inauguré : la presse adresse de violentes critiques au travail de Malfray. Ce dernier, injustement attaqué, regrette d'avoir accepté de présenter ses sculptures en cours d'élaboration pour satisfaire aux exigences du calendrier municipal.
- 23 November: the unfinished Orléans war monument is unveiled: the press violently attacks Malfray's work. The latter, unjustly abused, regrets having agreed to show his work in progress to comply with the city's requirements.
- 1925 La ville d'Orléans supprime les avances promises pour le monument et met en place une commission qui exige la suppression du Héros (dont la nudité est considérée comme choquante) et un autre parti pris pour les figures de la base.
- The city of Orléans withholds payments for the monument, and gathers a committee that demands both the removal of the Hero, the monument's crowning figure - whose stark nudity is considered shocking - and a different style for the main figures of the lower level.

- Malfray obtient une contre-expertise, et le soutien de Bourdelle et de Despiau. Il remercie Bourdelle en esquissant son portrait et réalise la plaquette de *La Femme à l'oiseau* (cat. n°12). Malfray, endetté, fatigué physiquement et moralement, se repose sur Henri. Puis, à la fin de l'année, celui-ci déclare une maladie mentale. Charles achète alors une petite maison au Hameau des Murs, à proximité d'Itteville, dans l'Essonne, afin de soigner son frère et de s'y reposer.
- Malfray nevertheless obtains a counter valuation, as well as Bourdelle's and Despiau's support: to thank the former he even sketches his portrait. He also makes the *Woman with a Bird* plate (cat. n°12). At this time, Malfray is in debt; physically and mentally exhausted, he relies on Henri who begins to suffer mental problems at the end of the year. Charles then buys a small house in the Hameau des Murs, near the town of Itteville in Essonne, so as to watch over his brother and find some peace.
- 1926** A Orléans, le chantier avance difficilement par manque de crédits.  
- décembre : Malfray trouve un accord financier avec le fondeur Eugène Rudier pour réaliser le bronze du groupe de *la Gloire couronnant le héros* qui surmonte le monument aux morts.  
- *Femme endormie*
- In Orléans, the construction of the monument is slowed down due to lack of finance.  
- December: Malfray comes to a financial agreement with Eugène Rudier's foundry in order to cast the bronze group of *Glory Crowning the Hero*, meant to stand on top of the memorial.  
- *Woman Asleep*.
- 1927** Au Salon des Tuileries, *La Gloire couronnant le Héros* est présenté en face du *Monument à Mickiewicz* de Bourdelle. Puis, il est mis en place à Orléans. Malfray, en mauvaise santé, consacre la fin de l'année au dessin et à la peinture entre Paris et Tancarville en Normandie.
- At the Salon des Tuileries, *Glory Crowning the Hero* and Bourdelle's *Mickiewicz Monument* are displayed side by side; the former is then sent to Orléans. During the rest of the year, Malfray, in bad health, devotes himself to drawing and painting between Paris and the Normandy town of Tancarville.
- 1928** La municipalité d'Orléans ouvre un procès contre Malfray pour non-respect du contrat. Ce dernier organise sa défense avec le soutien de ses amis artistes : Antoine Bourdelle, Auguste et Charles Perret, Charles Despiau, Paul Signac, Van Dongen, Robert Wlérick, Ernest Drivier, Maurice Ravel ; et les critiques Claude Roger-Marx, André Warnod, Waldemar George...  
- *Nonchalance* ; *Femme assise s'essuyant les pieds* (cat. n°13)
- The city of Orléans engages in a legal action against Malfray for breach of contract. The artist responds, armed with support from his artist friends: Antoine Bourdelle, Auguste and Charles Perret, Charles Despiau, Paul Signac, Kees Van Dongen, Robert Wlérick, Ernest Drivier, Maurice Ravel; and the critics Claude Roger-Marx, André Warnod, Waldemar George...  
- *Nonchalance*; *Seated Woman Wiping her Foot* (cat. n°13).





- 1929 Le monument d'Orléans est achevé, le procès clôturé. Malfray vit aux Murs, pauvrement, aux côtés de son frère, qui sombre dans la folie.
- The Orléans monument is finished and the lawsuit is closed. Malfray is left to a destitute life in the Murs, with his brother, whose mental problems increase.
- 1930 Maillol apporte son aide à Malfray dans cette période difficile : à son instigation, l'Académie Ranson le recrute comme professeur dans l'atelier de sculpture placé sous sa direction. Malfray donne des cours de modelage et de dessin le soir.
- Maillol manages to help Malfray out of this difficult period: he persuades the Académie Ranson to employ his friend as a teacher in his own sculpture studio. Malfray gives evening modelling and drawing lessons.
- mai : il participe à l'exposition de la Fondation Blumenthal à la galerie Charpentier
- mai: he takes part in the Blumenthal Foundation's exhibition at the Charpentier gallery.
- octobre : la galerie Paquereau expose ses dessins.
- October: his drawings are displayed at the Paquereau gallery.
- *Baigneuse assise* (cat. n°14); *Torse de Baigneuse* ; *Torse accroupi* (cat. n°15).
- *Seated Bather* (cat. n°14); *Torso of a Bather* ; *Crouching Torso* (cat. n°15).
- 1931 - février : la galerie Paquereau organise sa première exposition monographique avec des éléments des deux monuments aux morts d'Orléans et de Pithiviers, *la Maternité, la Femme aux bras croisés, le Groupe de la Fontaine* et quarante dessins.
- February: the Paquereau gallery holds his first monographic exhibition including parts of the Pithiviers and Orléans memorials, *Maternity, the Woman with her Arms Folded, the Fountain Group* and forty drawings.
- mai : Malfray participe au Salon des Artistes Décorateurs et à l'exposition Saupique. Il réalise un projet de phare pour Paris avec l'architecte Favier.
- May: Malfray participates in the Salon des Artistes Décorateurs and in the Saupique exhibition. He also designs a lighthouse for the city of Paris with an architect named Favier.
- 1932 - 23 janvier : décès d'Henri Malfray. Charles est très affecté par la disparition de son frère.
- 23 January: Henri Malfray dies. His brother's death is a very cruel blow for Charles.
- *La Sieste à l'Ombre* ; *La Vérité* (cat. n°16) ; *Buste de la République* (cat. n°17) ; maquette pour la *Danse des Murs* et une autre pour un *Monument à la France d'Outre-Mer*. Il réalise la *Médaille de la Danse* pour les Archives Internationales de la Danse.
- *Nap in the Shade; Truth* (cat. n°16); *Bust of the Republic* (cat. n°17); designs for the *Danse des Murs* and for a *Monument to France Overseas*. He makes the *Dance Medal* for the International Archives of Dance.

- juillet : il participe au Salon des artistes décorateurs.
  - novembre : il prend part au Comité d'organisation des célébrations en l'honneur de la rosette de Maillol.
- 1933** Il fait poser Anise, jeune modèle de 14 ans, et leur collaboration se poursuit jusqu'au décès de Malfray.
- mars : exposition du groupe Collaboration.
  - mai : exposition des membres de la fondation Blumenthal.
  - juin : il participe au Grand Prix de la Sculpture et est refusé au concours pour la République.
  - *L'Africaine* (cat. n°18). Il commence à travailler aux *deux Nageuses* (cat. n°30).
- 1934**
- mai : il participe à une exposition de la galerie Georges Petit
  - juin : il expose avec ses élèves à l'Académie Ranson. Etienne Martin devient son élève.
  - octobre : il présente des œuvres au Salon d'Automne lyonnais, à Lyon.
- Il est chargé d'un « *Nouveau cours de dessin à l'Ecole des Arts Appliqués le soir* »<sup>8</sup>. Malfray s'épuise donc dans l'enseignement la journée et le soir, mais son salaire demeure modeste car il n'est pas titulaire. Il réalise aussi des travaux de décoration et le Dr W. Gernsheim lui vend des dessins à Londres.
- novembre : il présente des œuvres à la galerie Raspail.
- July: he participates in the Salon des Artistes Décorateurs.
  - November: he joins the organization committee for the celebrations in honour of Maillol.
- He works with Anise, a fourteen-year-old model who will sit for him until his death.
- March: exhibition of the Collaboration group.
  - May: exhibition of the Blumenthal Foundation members.
  - June: participates in the *Grand Prix de la Sculpture*. His entry to make the official bust of the Republic is unsuccessful.
  - *African Woman* (cat. n°18). He starts working on the *Two Swimmers* (cat. n°30).
- May: exhibition at the Georges Petit gallery.
  - June: joins in his students' exhibition at the Académie Ranson. Etienne-Martin becomes his student.
  - October: exhibits his work at the Salon d'Automne in Lyon.
- He is trusted with a "New evening drawing class at the Ecole des Arts Appliqués"<sup>8</sup>. Malfray wears himself out teaching both during the day and during the evening, but his income remains modest for he is not a permanently contracted member of staff. He also makes architectural works, and Dr W. Gersheim sells some of his drawings in London.
- November: he displays his work at the Raspail gallery.

<sup>8</sup> Note du 10 octobre 1934, agenda Malfray conservé à la fondation Taylor, Paris.

<sup>9</sup> Note written by Malfray on 10 October 1934 in his agenda, Taylor Foundation, Paris.







1935 - 7 janvier : décès de sa mère  
 - 15 au 28 février : exposition personnelle à l'Académie Ranson.  
 - juillet : exposition de groupe à l'Académie Ranson.  
 - *Portrait de la mère de l'artiste* (cat. n°19)

1936 Il reprend ses travaux personnels, vit une période heureuse d'épanouissement artistique et de succès. Il s'installe dans un nouvel atelier 12 rue François Guibert, XV<sup>e</sup> arrondissement, voisin de celui de son ami le sculpteur René Andreï.  
 - novembre : l'état lui commande le *Printemps* (cat. n°23-26) pour le décor du foyer du théâtre du Trocadéro.  
 - *La Danseuse* (cat. n°27) ; *Torse de nageuse* (cat. n°20 et 21) ; *Les deux Amies* (cat. n°22)

1937 Il réalise *l'Été* (cat. n°28), pendant du *Printemps* et il reçoit la commande de la *Danse debout*, destinée à orner la Cour d'Honneur du musée municipal d'art moderne, quai de Tokyo. Elle est aujourd'hui présentée dans le jardin de Reuilly - XII<sup>e</sup> arrondissement.  
 - juin : il participe à une exposition dans le cadre de la fondation Blumenthal, au pavillon du quai d'Orsay.  
 - juillet : il prend part à l'Exposition Internationale, et à des expositions organisées par l'Académie Ranson puis par la galerie Jeanne Castel. Malfray bénéficie du soutien de Jean Zay, ministre des Beaux-Arts : il reçoit une promotion de l'Education Nationale et la distinction de Chevalier de la Légion d'Honneur<sup>9</sup>.  
 - octobre - novembre : trentième salon d'Automne.

<sup>9</sup> Décret du 25 août, publié au Journal Officiel du 29 août.

- 7 January: death of his mother.  
 - 15-28 February: one-man exhibition at the Académie Ranson.  
 - July: collective exhibition at the Académie Ranson.  
 - *Portrait of the Artist's Mother* (cat. n°19).

He resumes his personal work: a blissful time of artistic fulfilment and recognition awaits him. He moves into another studio - 12 rue François Guibert, in the XV<sup>th</sup> arrondissement - close to the studio of his friend René Andreï, the sculptor.  
 - November: he makes *Spring* (cat. n°23-26), a state commission destined to the Trocadéro theatre's foyer.  
 - *Dancer* (cat. n°27); *Torso of a Swimmer* (cat. n°20 and 21); *Two Friends* (cat. n°22).

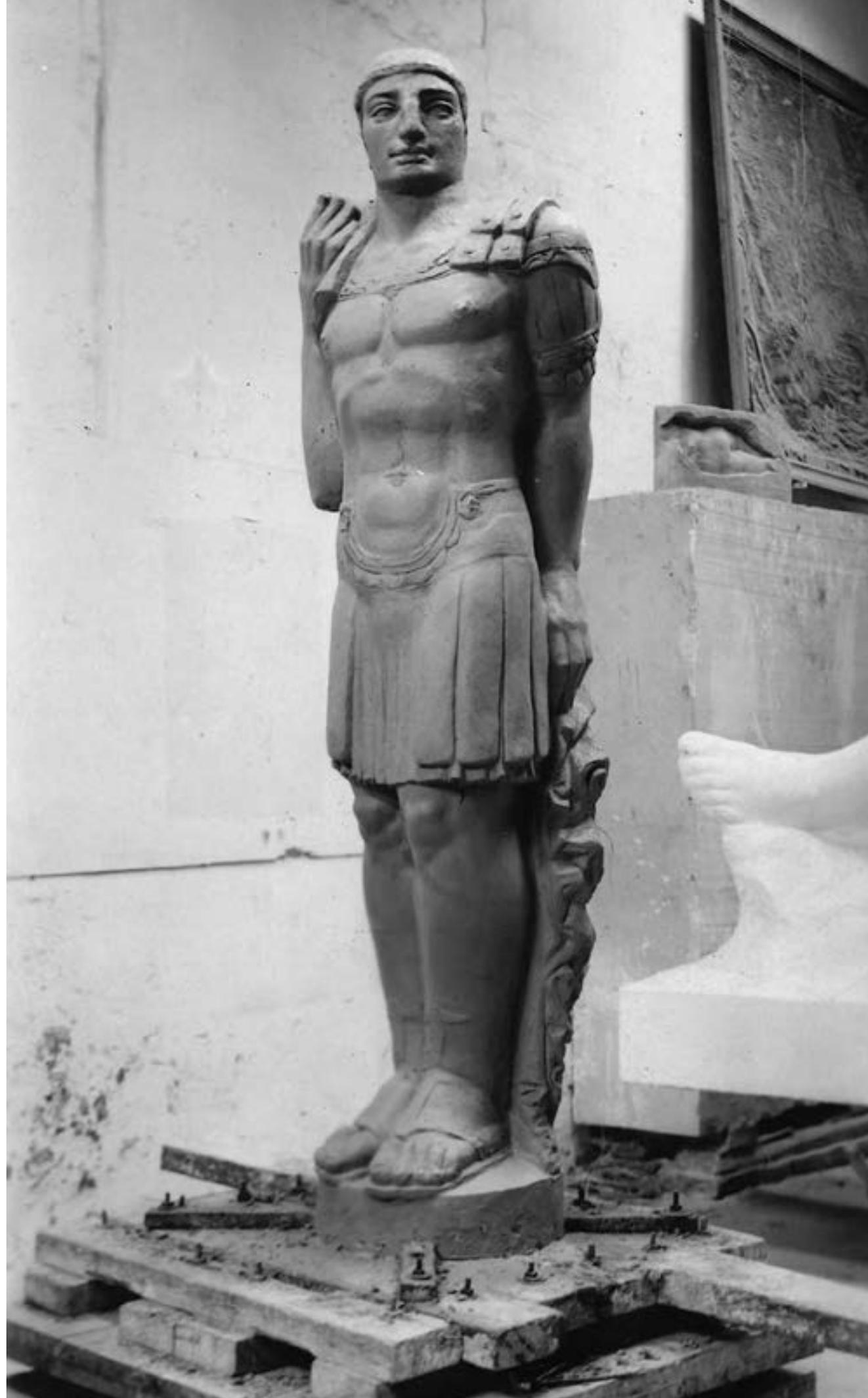
He makes *Summer* (cat. n°28), designed as *Spring's* pair, and is commissioned to make the *Standing Dance*. This statue was meant to adorn the Court of Honour of the Paris Museum of Modern Art, located on the quai de Tokyo, but it is set today in the Reuilly square - in the XII<sup>th</sup> arrondissement -.  
 - June: he takes part in an exhibition for the Blumenthal Foundation, in the quai d'Orsay pavilion.  
 - July : he participates in the International Exhibition and in exhibitions held at the Académie Ranson, then at the Jeanne Castel gallery. Malfray benefits from the support of Jean Zay, the Fine Arts minister: the Education Nationale promotes him, and he is made *Chevalier de la Légion d'Honneur*<sup>10</sup>.  
 - October-November: 30<sup>th</sup> Salon d'Automne.

<sup>10</sup> Decree of 25 August, published the 29<sup>th</sup>.

- 1938** Le musée national d'art moderne et le musée d'art moderne de la ville de Paris achètent des dessins de Malfray. Il expose à Paris (galerie Pascaud et salons), mais surtout à l'étranger : en février, au Kunsting de Rotterdam, puis à celui de Gröninge ; en avril, à la galerie Sautée Landnar à Amsterdam ; en juillet, à la galerie du Dr W. Gernsheim à Londres ; en décembre, à celle de Gösta Olsson à Stockholm, avec Paul Cornet. L'Etat lui commande *La Source du Taurion* (cat. n°29) pour la ville de Limoges. - *La Danse* (cat. n°27) ; *Plaque de la Danse* ; *l'Eveil*
- 1939** - mars : il expose galerie Jean Dufresne. Le *Labienus* dit aussi *le Centurion romain*, figure en grès de guerrier romain commandée par la ville de Luxeuil en 1938, est réalisée dans les ateliers de la manufacture de Sèvres. Le Fond National d'Art Contemporain acquiert une épreuve en bronze du *Torse accroupi* de 1930<sup>10</sup>. Il reprend le groupe des *deux Nageuses* et commence *Cybèle* (cat. n°31). - juillet : il participe à l'exposition *Un siècle de sculpture française* au musée municipal d'Amsterdam, où ses œuvres sont exposées aux côtés de celles de Rude, Carpeaux, Rodin, Despiau ou Maillol.
- 1940** - 28 mai : il meurt à l'âge de 52 ans à Dijon d'un arrêt cardiaque.
- The National and the Paris Museums of Modern Art acquire Malfray's drawings. Malfray's work is on display in Paris - in the Pascaud gallery and at the Salons - and especially abroad: in February in Rotterdam's then Gröninge's Kunstings; in April at the Sautée Landnar gallery in Amsterdam; in July, in Dr W. Gersheim's London gallery; in December in Gösta Olsson's gallery in Stockholm, along with Paul Cornet. He is awarded a State commission to make the *Source of the Taurion* for the city of Limoges (cat. n°29). - *Dance* (cat. n°27); *Plate of Dance*; *The Awakening*.
- March: has an exhibition at the Jean Dufresne gallery. The *Labienus*, also called the *Roman Centurion*, a sandstone figure commissioned by the city of Luxeuil-les-Bains in 1938, is crafted in the Sèvres manufacture. The National Contemporary Art Fund acquires a bronze cast of the 1930 *Crouching Torso*<sup>10</sup>. He resumes his work on the *Two Swimmers'* group and starts working on *Cybele* (cat. n°31). - July: he takes part in the exhibition *A Century of French Sculpture* at Amsterdam's town museum. There, his work is displayed alongside works by Rude, Carpeaux, Rodin, Despiau and Maillol.
- 28 May: he dies from a heart attack in Dijon, at the age of fifty-two.

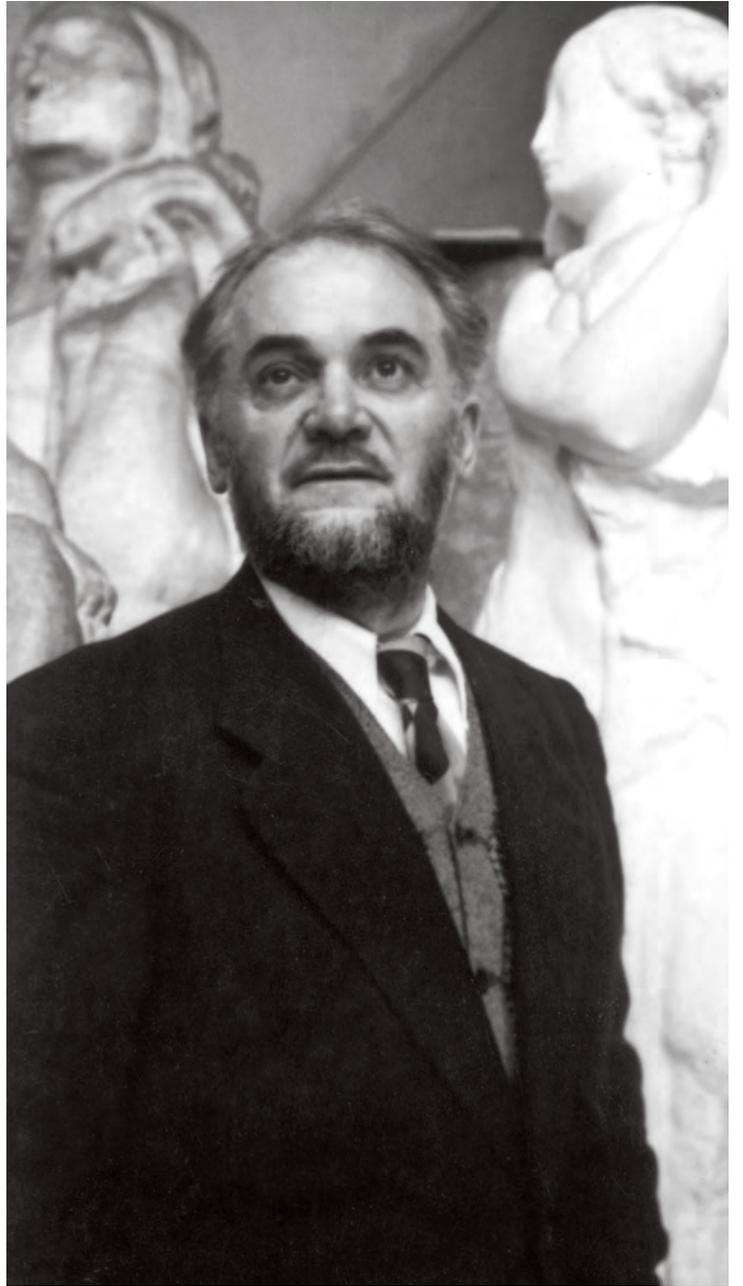
<sup>10</sup> Attribué en 1943 au musée national d'art moderne (Inv. : AM 802 S) et aujourd'hui en dépôt au musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt.

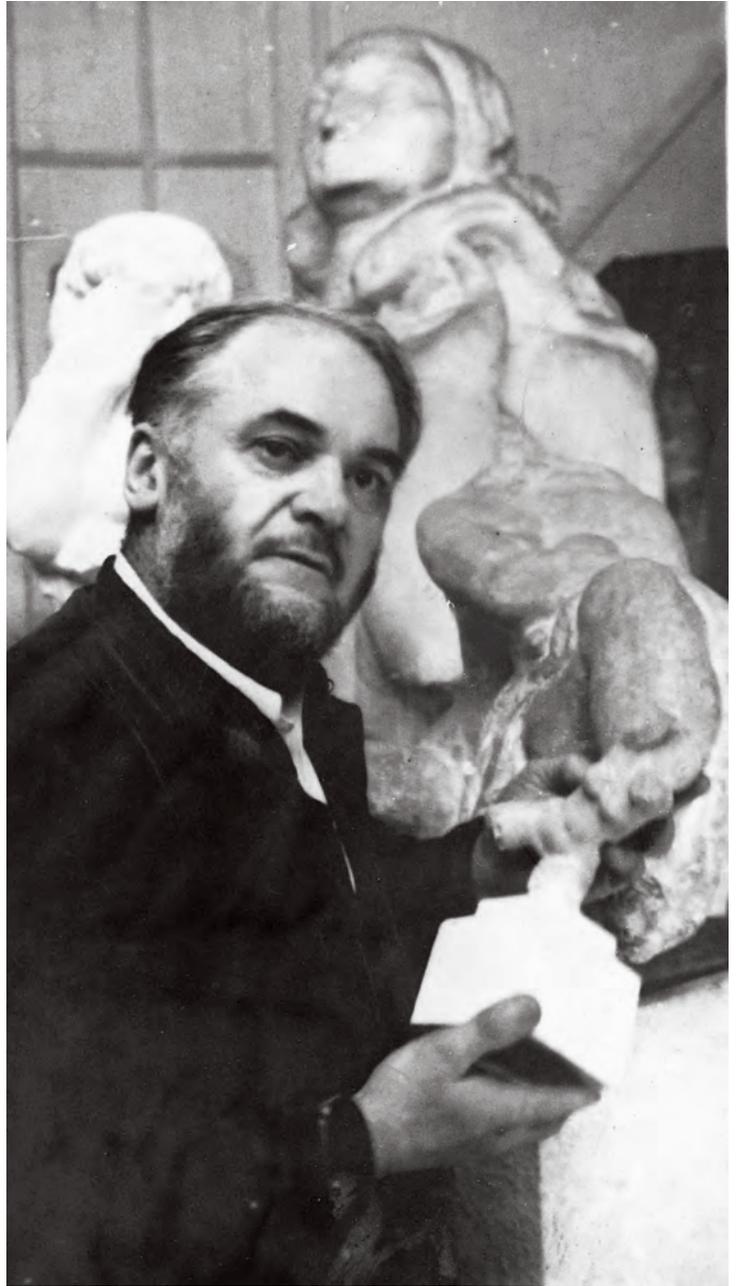
<sup>10</sup> Donated in 1943 to the National Museum of Modern Art (Inv. : AM 802 S) and now stored in the Museum of the Thirties in Boulogne-Billancourt.



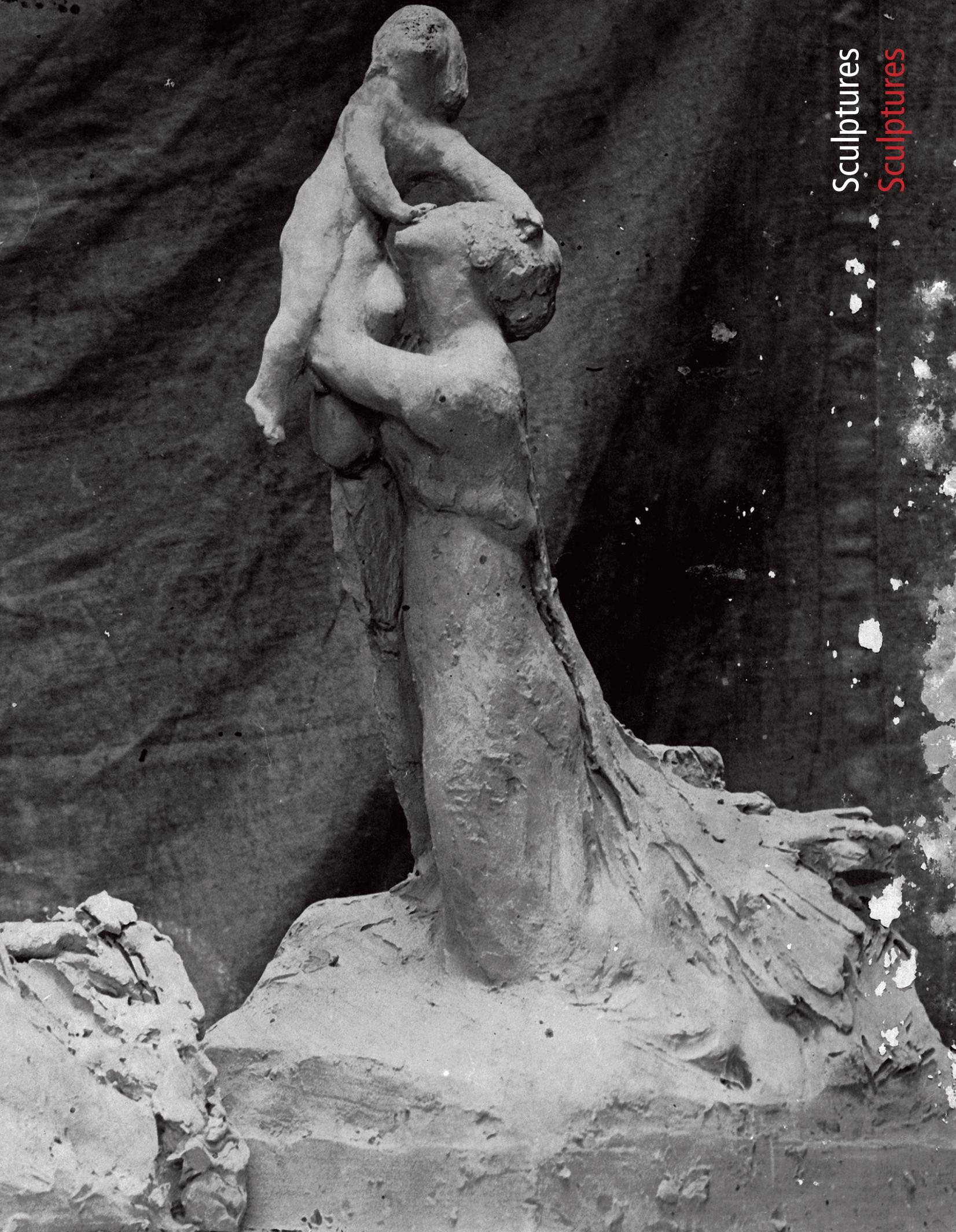
- |             |  |   |
|-------------|--|---|
| <b>1941</b> | Une exposition rétrospective de ses œuvres est organisée au Salon d'Automne.   | A retrospective exhibition of his work is held at the Salon d'Automne.  |
| <b>1943</b> | - 25 mars - 15 avril : la galerie de l'Elysée présente une exposition de ses sculptures et dessins.  | - 25 March - 15 April: the Elysée gallery presents an exhibition of his sculptures and drawings.  |
| <b>1944</b> | - 29 avril – 29 mai : la galerie Parvillée expose sculptures, dessins et peintures de Malfray.<br>Jacques de Laprade publie la première monographie sur l'artiste (Editions Fernand Mourlot).  | - 29 April - 29 May: The Parvillée gallery holds an exhibition of Malfray's sculptures, drawings and paintings. Jacques de Laprade publishes the first monograph on the artist (Fernand Mourlot Editions).  |
| <b>1946</b> | - 19 décembre : V. F. Gillekens, industriel, achète la totalité de l'atelier de Malfray, sans le droit moral sur les œuvres, confié par Jeanne Malfray à René Andréï.  | - 19 December: an industrialist, V.F. Gillekens, acquires Malfray's whole studio, but all moral rights on the artist's work are retained by Jeanne Malfray to René Andréï.  |
| <b>1947</b> | - juin : une rétrospective présentant cent dix œuvres de Malfray a lieu au Petit Palais.   | - June: a Malfray retrospective takes place in the Petit Palais Museum, with a hundred and ten works by the artist.   |
| <b>1948</b> | - 13 février – 31 mars : la galerie Edmond de Guérin présente plus de cinquante rondes-bosses ainsi qu'une centaine de dessins.  | - 13 February - 31 March: over fifty statues and about a hundred drawings are displayed at the Edmond de Guérin gallery.  |
| <b>1951</b> | Dans les trois ventes de l'hôtel Drouot du 20 avril, du 13 juin, et des 25 et 26 octobre, Gillekens fait disperser l'atelier Charles Malfray.<br>- septembre – octobre : la Marlborough Gallery de Londres consacre à Malfray une exposition monographique réunissant douze sculptures et quarante cinq dessins. | V. F. Gillekens sells off Charles Malfray's studio in the course of three sales at the Hôtel Drouot on 20 April, 13 June, and 25 and 26 October.<br>- September - October: a monographic exhibition is dedicated to Malfray by the London Marlborough gallery: it includes twelve sculptures and forty-five drawings. |

- 1953** Le musée national d'art moderne accepte le don de Gillekens de sept sculptures.
- The National Museum of Modern Art accepts V. F. Gillekens' donation consisting of 7 sculptures.
- 1963** - 30 octobre : une cérémonie officielle a lieu « A la mémoire du grand sculpteur Charles Malfray » et de son frère Henri, architecte, pour l'inauguration du monument funéraire, au cimetière d'Itteville. Les sculpteurs Paul Cornet, Jean Osouf, Jean Carton, Charles Auffret, sont présents pour rendre un hommage à celui qu'ils considèrent comme leur maître.
- 30 October: the Malfray brothers' memorial is inaugurated in the Itteville cemetery. The sculptors Paul Cornet, Jean Osouf, Jean Carton and Charles Auffret are present, to pay tribute to the man they all consider as their master.
- 1977** - 3 - 21 novembre : la galerie J. Le Chapelin organise une exposition *Malfray, dessins et sculptures*.
- 3 - 21 November: the J. Le Chapelin gallery organizes an exhibition entitled *Malfray, drawings and sculptures*.
- 1986** - 2 décembre : le prix Charles Malfray, créé à la demande de René Andreï, est décerné tous les deux ans par la Fondation Taylor à un sculpteur d'au moins 52 ans, dont l'œuvre se rattache à l'Ecole française traditionnelle.
- 2 December: René Andreï has the idea to create the *Prix Charles Malfray*: it is to be awarded every other year by the Taylor Foundation to a sculptor under 52, whose work is in keeping with the style of the traditional French school.
- 2006** - 10 juin - 1er novembre : le musée Jules Desbois à Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire) organise l'exposition *Charles Malfray, sculpteur, 1887-1940*.
- 10 June - 1 November: an exhibition entitled *Charles Malfray, sculptor, 1887-1940* is held at the Jules Desbois Museum in Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire).









Sculptures  
Sculptures

*Léda et le cygne*, 1912-1913  
Epreuve en bronze, n°2/8  
Fonte au sable Alexis Rudier  
Signé : Malfray  
H. 30,5 ; L. 22 ; P. 17 cm  
**Cat. 1**

Provenance :  
1951, 2e vente Malfray, n°285

Bibliographie :  
1944, Laprade, p. 17 ; 1971, Galle, n°3

Expositions :  
1947, Paris, n°3 ; 1948, Paris, n°31

*Léda et le cygne* est l'une des plus anciennes œuvres connues de Malfray. Il y fait déjà preuve d'une maîtrise audacieuse de la composition : « Ce n'est pas seulement l'attrait d'une émotion lyrique plus accusée qui dirigea Malfray vers Bourdelle. Ce dernier mêlait, à son goût de l'archaïsme et à son désir de s'exprimer avec une violence pathétique des recherches d'architecture. Il souhaitait asseoir ses figures sur des masses fermement accordées avec elles »<sup>1</sup>. Ce groupe, probablement fondu du vivant de l'artiste, possède une patine caractéristique d'Alexis Rudier : son noir profond joue dans les creux avec des lueurs rouges liées à l'emploi d'oxyde de fer.

Dans la mythologie grecque, Léda est fille du roi d'Étolie Théstios et de son épouse Eurythémis. Elle devient l'épouse de Tyndare, roi déchu de Lacédémone, réfugié à la cour de son père. Lorsqu'il recouvre son trône, Léda retourne avec lui dans sa cité. Zeus s'éprend alors de la jeune femme et se transforme en cygne tant pour tromper sa vigilance, que pour la séduire. Certains de ses nombreux enfants sont engendrés par Zeus.

Les rubriques bibliographie, expositions et collections publiques sont générales : elles traitent du modèle de l'œuvre et non de l'exemplaire particulier présenté. Les catalogues de vente n'ont pas été cités volontairement.

<sup>1</sup> Laprade, 1944, p. 17.

*Leda and the Swan*, 1912-1913  
Bronze, n°2/8  
Sand cast inscribed Alexis Rudier  
Signed: Malfray  
H. 30.5; W. 22; D. 17 cm  
**Cat. 1**

Provenance :  
1951, 2nd Malfray sale, n°285

Bibliography :  
1944, Laprade, p. 17 ; 1971, Galle, n°3

Exhibitions :  
1947, Paris, n°3 ; 1948, Paris, n°31

*Leda and the Swan* is one of Malfray's earliest known works. It already testifies to the master's daring compositional skills: "The reason Malfray was drawn to Bourdelle didn't merely lie in the appeal of an acutely emotional lyricism. Bourdelle's taste for archaism, as well as his desire to convey a fierce sense of pathos, combined with a constant concern for architecture. He aimed at setting his figures upon volumes to which they firmly responded " <sup>1</sup>. This bronze group was probably cast in the artist's lifetime, and its patina has a distinctive Alexis Rudier aspect: its dark black color merges in the dips of the surface into red-tinged glows, which is due to the use of iron oxide.

In Greek mythology, Leda was the daughter of the Aetolian king Thestius and his wife Eurythemis. She was married to Tyndareus, the destitute king of Sparta who had taken refuge in her father's court. As he regained his throne, Leda returned to his city with him. The god Jupiter fell in love with the young woman, and assumed the shape of a swan, both to deceive and seduce her. Many of her numerous children descended from Zeus.

The bibliography, exhibitions and public collections sections are general : they concern the model of the work and not the specific work which is displayed. The sale catalogues have been deliberately put aside.

<sup>1</sup> Note, 1944, p.17.





*Nymphe et Satyre*, 1913  
Plâtre original retouché à la cire  
Signé : Ch. Malfray  
H. 20 ; L. 9 ; P. 9 cm  
**Cat. n°2**

Bibliographie :  
1934, 5 octobre, Beaux Arts, Laprade, p. 17  
1971, Galle, n°5

*Nymph and Satyr*, 1913  
Original plaster with wax corrections  
Signed: Ch. Malfray  
H. 20; W. 9; D. 9 cm  
**Cat. n°2**

Bibliography :  
1934, 5 October, Beaux Arts, Laprade, p. 17;  
1971, Galle, n°5

Cette sculpture se trouvait sur la cheminée de la chambre conjugale des Malfray<sup>1</sup>. Elle s'inspire librement des terres cuites du XVIII<sup>e</sup> siècle et elle est animée d'un lyrisme fougueux, comme les groupes de *La Centauresse sur les Cimes de l'Olympe* (1912), *Léda et le Cygne* (Cat. n°1, 1912-1913), ou encore *le Désir* (1914). Malfray y fuit le parti pris de composition ampoulé et le style convenu enseignés à l'Ecole des Beaux-Arts, qui se trouvent dans ses réalisations scolaires comme *La Sagesse sous les traits de Minerve* (1912). Il crée là un bloc en torsion, en forme d'arc évoquant le désir.

Malfray and his wife kept this sculpture on their bedroom's mantelpiece. It was loosely based on the 18th century terracotta and enlivened by a fiery lyricism, as are the *Centauress on the Summit of Olympus* (1912), *Leda and the Swan* (Cat. n°1, 1912-1913), or *Desire* (1914). Malfray refused to comply with the excessively ornate composition and the conforming style professed at the Ecole des Beaux Arts, which is visible in school works such as *Wisdom Embodied in Minerva* (1912). With *Nymph and Satyr* however, he fashioned a contorted block, an arched shape expressing desire.

<sup>1</sup> 1971, Galle, n°5.

<sup>1</sup> Note, Galle, n°5.

*La Joueuse de boules*, vers 1914  
Epreuve en bronze, n°3/8  
Fonte à la cire perdue Claude Valsuani  
Signé : CH. MALFRAY  
H. 20,8 ; L. 16,8 ; P. 7,5 cm  
**Cat. n°3**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°14

*Woman Playing with Balls*, circa 1914  
Bronze, n°3/8  
Lost wax cast inscribed Claude Valsuani  
Signed: CH. MALFRAY  
H. 20.8; W. 16.8; D. 7.5 cm  
**Cat. n°3**

Bibliography:  
1971, Galle, n°14

Lorsqu'il réalise *la Joueuse de boules*, Malfray est en pleine effervescence créatrice. Mais son travail à l'atelier est interrompu par sa mobilisation, et au front, il ne peut que noter les projets qui l'habitent dans ses carnets<sup>1</sup>.

Cette œuvre révèle une maîtrise totale du métier, servie par une grande acuité visuelle : la fluidité de son modelé rappelle l'esprit des sculpteurs de la Renaissance. Deux œuvres de la même année présentent des caractéristiques identiques : *Le Chant du Poète* (cat. n°4) et *la Nymphé au rocher*.

Malfray made the *Woman Playing with Balls* in a period of great creative exhilaration. However, he had to lay his studio work aside when drafted into the army, and on the war front, he could only jot down the designs he had in mind in his notebooks<sup>1</sup>.

This work reveals Malfray's outstanding skill, heightened by a great visual acuteness: the smooth contours recall the spirit of Renaissance sculpture. That same year, he also made two similarly fashioned works: *The Poet's Song* (cat. n°4) and the *Nymph on a Rock*.

<sup>1</sup> Ces *Carnets* de Malfray sont aujourd'hui conservés au centre de documentation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Orléans.

<sup>1</sup> Malfray's *Private Notes* are now stored in the documentation center-library of the Orléans Fine Arts Museum.





*La douleur d'Orphée*  
dit *le Chant du Poète*, 1914  
Epreuve en bronze, n°2/8  
Fonte au sable Marius Hohwiller  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 117 ; L. 40 ; P. 40 cm  
**Cat. n°4**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°11, 12, 13

*The Pain of Orpheus*,  
also called *The Poet's Song*, 1914  
Bronze, n°2/8  
Sand cast inscribed Marius Hohwiller  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 117; W. 40; D. 40 cm  
**Cat. n°4**

Bibliography:  
1971, Galle, n°11, 12, 13

Malfray travaille en 1913 et 1914 à cette œuvre. Il la présente au concours Chenavard<sup>1</sup> de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts en 1914, pour lequel le sujet est toujours laissé au choix des élèves. Un plâtre d'une hauteur de 2m40 est conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans.

Cette œuvre est évidemment un travail d'élève de l'Ecole des Beaux-Arts, par la démonstration de la maîtrise du sujet, de l'anatomie et de la composition. Pourtant, Malfray arrive à se dégager de cette tradition, qu'il critique vigoureusement, et puise son inspiration chez les maîtres qui forgent son regard, de Michel-Ange, avec ses *Esclaves*, à Rodin, avec *l'Age d'Airain*.

Malfray worked on this sculpture during the years 1913 and 1914. He presented it in 1914 in the competition for the Ecole des Beaux-Arts' *Prix Chenavard*<sup>1</sup>, which left the choice of the subject to the contestants.

The 2.4 meters high plaster model is now stored in the Orléans Fine Arts Museum. This is obviously the work of a student from the Ecole des Beaux-Arts for it manifests the young artist's command of the subject, of anatomy and composition. Malfray nevertheless managed to subvert tradition - which he forcefully criticized - and drew his inspiration from the masters that had fashioned his taste, from Michelangelo's *Slaves* to Rodin's *Bronze Age*.

<sup>1</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 110 et 113 : le prix Chenavard est un concours annuel pour venir « en aide aux élèves peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, admis à l'Ecole proprement dite « Pauvres », et qui se sont rendus par leur travail, les plus dignes de cet encouragement ».

<sup>1</sup> 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts, art. 110 and 113: the *Prix Chenavard* is an annual contest meant to "help the "Poor" student painters, sculptors, architects, engravers, registered in the school, and whose works have made them worthy of this grant".

*Le Silence, dit La Boule*, 1916 -1918  
Epreuve en bronze, n°5/8 (version sans roc)  
Fonte à la cire perdue Attilio Valsuani  
H. 9,8 ; L. 5,5 ; P. 5,5 cm  
**Cat. n°5**

*Le Silence, dit La Boule*, 1916 -1918  
Epreuve en bronze, n°8/8 (version avec roc)  
Fonte à la cire perdue Attilio Valsuani  
H. 9,8 ; L. 6,5 ; P. 6,5 cm  
**Cat. n°6**

Bibliographie :  
1944, Laprade, p. 17-18 ; 1954, MNAM, p. 201-202 ;  
1961, Kunstler, pl. XXXIII ; 1971, Galle, n°26, 27, 28, 29,  
30 ; 1980, Romorantin-Lanthenay

Expositions :  
1944, Paris, n°15 ; 1947, Paris, n°7, 8, 9, repr. ; 1948,  
Paris, n°9, 25, 47, 53 ; 1951, Londres, n°1 ; 1966, Paris,  
n°3, repr. ; 1967, Orléans, n°2 ; 1977, Paris, Grand Palais ;  
2002, Orléans, n°29 ; 2006, Parçay-les-Pins, p. 8-9, repr.

Collections publiques :  
Paris, musée national d'art moderne  
Orléans, musée des Beaux-Arts

*Silence, also called The Ball*, 1916 -1918  
Bronze, n°5/8 (without the rock)  
Lost wax cast inscribed Attilio Valsuani  
H. 9.8; W. 5.5; D. 5.5 cm  
**Cat. n°5**

*Silence, also called The Ball*, 1916 -1918  
Bronze, n°8/8 (with the rock)  
Lost wax cast inscribed Attilio Valsuani  
H. 9.8; W. 6.5; D. 6.5 cm  
**Cat. n°6**

Bibliography:  
1944, Laprade, p. 17-18; 1954, MNAM, p. 201-202; 1961,  
Kunstler, pl. XXXIII; 1971, Galle, n°26, 27, 28, 29, 30;  
1980, Romorantin-Lanthenay

Exhibitions:  
1944, Paris, n°15; 1947, Paris, n°7, 8, 9, repr. ; 1948,  
Paris, n°9, 25, 47, 53 ; 1951, London, n°1 ; 1966, Paris,  
n°3, repr. ; 1967, Orléans, n°2 ; 1977, Paris, Grand Palais  
Museum; 2002, Orléans, n°29 ; 2006, Parçay-les-Pins, p.  
8-9, repr.

Public collections:  
Paris, National Museum of Modern Art  
Orléans, Fine Arts Museum

« Plus de personnalités, mais deux lignes  
de tranchées sur des centaines de kilomètres  
et le silence et la solitude quand les obus  
ne tombent pas et l'enfer quand les obus  
tombent »<sup>2</sup>.

“No personalities anymore, only two trench  
lines that stretch over hundreds of kilometers;  
silence and loneliness when the shells don't  
explode, hell when they do” <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Malfray, lettre manuscrite sur *l'Effroi*, Orléans, centre de documen-  
tation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts.

<sup>2</sup> Malfray, manuscript letter on *Terror*, documentation center-library,  
Orléans Fine Arts Museum.



Le *Silence* est un portrait allégorique du soldat de la guerre des tranchées. Dans un premier temps, Malfray sculpte son *Silence* dans un petit morceau de bois<sup>1</sup> qui lui sert de boîte à médicaments. Puis, de retour à Paris après la guerre, il agrandit *Le Silence* à différentes échelles, et en crée une nouvelle version. Dans celle-ci, le dos du personnage s'intègre dans un roc, venant ainsi amplifier l'idée d'angoisse et d'étouffement de l'homme acculé par l'horreur de la guerre.

*Le Silence* se distingue des autres œuvres de Malfray traitant de la guerre. En effet, *La Gloire couronnant le Soldat* (Monument aux morts, Orléans, 1922-1929), ou *La traversée de la Marne* (1916) figurent des allégories ou des scènes observées, alors que dans *le Silence*, le symbolique prime. Ce corps recroquevillé, qui tente de se protéger, suggère bien la violence déchaînée, le bruit assourdissant, et la solitude de chacun des combattants face à l'imminence du danger mortel. Malfray exprime le drame humain avec la même vérité que Daumier dans son relief des *Emigrants* (vers 1850).

La figure repliée sur elle-même, contrainte dans la forme du bloc, est un thème de la modernité en sculpture : Derain le traite en 1907 avec la *Figure accroupie* (pierre, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig) ou Manolo en 1923 avec la *Femme nue accroupie* (pierre, Grenoble, musée d'art moderne).

*Silence* is an allegoric portrait of the soldier fighting in the trenches.

Malfray had originally carved it out a small piece of wood in which he used to store his medicine. As he moved back to Paris after the war, he made bigger versions of *Silence* in different scales. He eventually created a new version with the character's back merging into the rock, which expressed all the more acutely the smothering feeling of awe that clenches man as he is engulfed in the horror of war.

*Silence* is quite different from Malfray's other works on the theme of war. Indeed, *Glory Crowning the Soldier* (War Memorial, Orléans, 1922-1929), or *Crossing the Marne* (1916) are allegories or reported scenes, whereas *Silence* is essentially a symbolic work. The prostrate body, desperate for protection, suggests violence being unleashed, in sound and fury, over soldiers confronted with the immediacy of a deadly danger in the utmost loneliness. Malfray expresses the human tragedy with the same truthfulness as Daumier in his relief of the *Migrants* (circa 1850).

The bent figure, confined to the block, is a recurring theme in modern sculpture: Derain explored it in 1907 with his *Crouching figure* (stone, Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig), and so did Manolo in 1923 with a *Nude Crouching Woman* (stone, Grenoble, Museum of Modern Art).

<sup>1</sup> Laprade (1944, p. 17) évoque une œuvre en terre cuite, ce qui paraît peu crédible ; Dubois (1980, Romorantin-Lanthenay) parle bien d'un bois taillé. Cette première œuvre est perdue.

<sup>1</sup> Laprade (1944, p. 17) mentions a terra cotta, which seems unlikely; Dubois (1980, Romorantin-Lanthenay) speaks of a carved piece of wood. This first work has been lost.



*Femme assise aux bras levés*, 1919

Plâtre original ayant servi à réaliser des fontes au sable

Signé : CH. MALFRAY

Numéro à l'intérieur : 15<sup>1</sup>

H. 51 ; L. 19 ; P. 19 cm

**Cat. n°7**

Bibliographie :

1971, Galle, n°75

Expositions :

1977, Troyes, p. 98, n°102

1978, Paris, Orangerie, p. 162-163, n°210

Collection publique :

Troyes, musée d'art moderne

Après la *Nymphe au rocher* de 1914, Malfray aborde à nouveau le thème du bain avec la *Femme assise aux bras levés*. Elle est réalisée en 1919 au plus tard : assemblée à la *Jeune fille à la tresse*, elle forme en effet le groupe des *deux Baigneuses*, signé et daté de 1919<sup>2</sup>. Il y réaffirme les principes de composition mis à l'œuvre dans *le Silence* (cat. n°5 et 6, 1916-1918). La conception de cette sculpture aux formes puissantes et compactes est d'une grande abstraction. Chaque partie du corps féminin est matérialisée par une forme géométrique synthétique. La draperie, le corps, le rocher, proviennent d'une seule masse, qui pourrait rouler du haut d'une montagne sans se briser, selon l'impératif de Michel-Ange. Malfray « possède au plus haut degré le sens du bloc plastique » ; « ses figures où les courbes et les rondeurs se pénètrent doucement, apparaissent parfois enveloppées dans des draperies qui les entourent, qui les complètent, qui s'unissent à elles. Cette utilisation du voile est particulière à M. Malfray. Du moins, nul autour de lui ne l'emploie de la sorte et plagier cet artiste n'est point aussi facile qu'on pourrait le penser... »<sup>3</sup>.

*Seated Woman with her Arms up*, 1919

Original plaster used as a model for sand casts

Signed: CH. MALFRAY

Number inscribed on the inside: 15<sup>1</sup>

H. 51; W. 19; D. 19 cm

**Cat. n°7**

Bibliography:

1971, Galle, n°75

Exhibitions:

1977, Troyes, p. 98, n°102; 1978, Paris, Orangerie

Museum, p. 162-163, n°210

Public collection:

Troyes, Museum of Modern Art

With the *Seated Woman with her Arms up*, Malfray explores once more the theme of bath time, as he had already done in 1914 with the *Nymph on a Rock*. This work was necessarily made before 1919, since, combined with the *Young Girl with a Braid* it constitutes a group entitled *Two Bathers*, signed and dated 1919<sup>2</sup>. In this work, Malfray found the occasion to reassert the composition principles he had already experimented in *Silence* (cat. n°5 and 6, 1916-1918). With its sturdy, massive figure, the sculpture was conceived in utter abstraction. Each part of the feminine body has been abbreviated into a geometric, synthetic form. The drape, the body and the rock have been carved out of a single mass and could tumble down a mountain top without yet breaking, as Michelangelo recommended. Malfray "possessed a great sense for the transmutability of the material"; "his figures, in which lines and curves gently overlap, are sometimes cloaked in drapes that enclose and complete them, that merge into them. This use of drapery is a distinct feature of Mr Malfray's art. That is to say, no one hardly ever resorts to it in this fashion, and to mimic this artist would not be as easy as it may seem..."<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cette annotation correspond certainement au numéro d'inventaire de la fonderie Rudier.

<sup>2</sup> Françoise Galle (1971, n°75) date la sculpture vers 1926, en s'appuyant sur le catalogue de l'exposition de la galerie Paquereau de 1930. Bérénice Puiseux avait déjà rétabli la datation de 1919 dans sa monographie de l'École du Louvre de 1999.

<sup>3</sup> 1937, 7 novembre, *Le Temps*, René Jean.

<sup>1</sup> This annotation certainly refers to the Rudier foundry's inventory number.

<sup>2</sup> Françoise Galle (1971, n°75) estimated the sculpture to have been made circa 1926, according to the 1930 exhibition pamphlet of the Paquereau Gallery. Bérénice Puiseux had already revised the date in her 1999 Ecole du Louvre monography.

<sup>3</sup> 1937, 7 November, *Le Temps*, René Jean.



*Femme assise sur un rocher se tenant le pied,*  
Vers 1920  
Terre cuite  
Signé : CH. MALFRAY  
H. 21,5 ; L. 9 ; P. 14 cm  
**Cat. n°8**

*Femme assise sur un rocher se tenant le pied*  
Vers 1920  
Epreuve en bronze, n°8/8  
Fonte à la cire perdue Susse  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 21,8 ; L. 7 ; P. 14,5 cm  
**Cat. n°9**

*Woman on a Rock Holding her Foot,*  
circa 1920  
Terra cotta  
Signed: CH. MALFRAY  
H. 21.5; W. 9; D. 14 cm  
**Cat. n°8**

*Woman on a Rock Holding her Foot*  
Circa 1920  
Bronze, n°8/8  
Lost wax cast inscribed Susse  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 21.8; W. 7; D. 14.5 cm  
**Cat. n°9**

Les esquisses connues de Malfray sont assez rares et datent pour la plupart du début de sa carrière, comme celles de *la Maternité* (1920)<sup>1</sup> ou de *l'Effroi* (1921)<sup>2</sup>.

Cette ébauche dévoile sa conception de la sculpture. Malfray procède avec un peu de terre, à la manière d'un Carpeaux, pour chercher la cohérence d'une échelle, d'une architecture et d'un aplomb, dans lesquelles il vient accorder des masses. Il rejoint ainsi l'idée de Despiau selon laquelle : « Il faut construire le mur avant de l'orner ».

« La décoration est quelque chose comme la politesse entre les hommes, ça s'apprend et ça finit par cacher la véritable peau... ou, si l'on aime mieux, le caractère. Il faut arriver à ne plus s'excuser de ses brutalités ; la décoration est une excuse ».

Charles Malfray<sup>3</sup>

Malfray made few known sketches, and they mostly date back to the beginning of his career, as the sketches he made for *Maternity* (1920)<sup>1</sup> or *Terror* (1921)<sup>2</sup>.

This draft reveals his conception of sculpture. Malfray proceeds with small amounts of clay, as Carpeaux would, in order to find consistency in the scale, the architecture, the verticality. He is thus in keeping with Despiau who reckoned that "you must build the wall before you ornament it".

"Decoration resembles courtesy between men, it is not innate and it eventually conceals your real skin...or so to say your character. You must be able to assume your brutality; decoration is an excuse".

Charles Malfray<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Connues par une photographie ancienne conservée à la fondation Taylor, Paris.

<sup>2</sup> Paris, collection particulière.

<sup>3</sup> 1944, Notes.

<sup>1</sup> They can be seen on a surviving photograph which now belongs to the Taylor Foundation, Paris.

<sup>2</sup> Paris, Private collection.

<sup>3</sup> 1944, Notes.



*L'Effroi*,  
monument aux morts de la ville de Pithiviers, 1921-1923  
Epreuve en bronze  
Fonte au sable Alexis Rudier <sup>1</sup>  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 66 ; L. 24,5 ; P. 26 cm  
Cat. n°10

*Terror*,  
war memorial of the town of Pithiviers, 1921-1923  
Bronze  
Sand cast inscribed Alexis Rudier <sup>1</sup>  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 66; W. 24.5; D. 26 cm  
Cat. n°10

Cette épreuve en bronze de *L'Effroi* <sup>2</sup> est une maquette du monument aux morts, commandé en 1920 aux frères Malfray par le conseil municipal de Pithiviers.

Il se compose d'une base dessinée par Henri et d'un soldat en pierre créé par Charles. En 1922, celui-ci s'attaque à l'épannelage et à la mise au point de la pierre. En 1923, il présente au premier Salon des Tuileries, la sculpture presque achevée et, durant les mois d'été, séjourne à Pithiviers pour finir l'installation du monument. Celui-ci s'insère très bien dans l'espace urbain : dès 1919, Malfray avait affirmé son souci du cadre architectural pour les monuments sculptés dans ses écrits.

Malfray reprend une esquisse faite lors d'une permission en 1916 : il s'agit d'un soldat en capote soulevé par le souffle d'un obus. Fidèle à ses convictions, il figure l'anti-héros au lieu du surhomme tant attendu, tout comme Rodin l'avait fait avec *les Bourgeois de Calais*. La représentation du face à face avec la mort, de l'horreur de la guerre, dérange violemment les Pithivériens <sup>3</sup>.

Une lettre de Malfray, cosignée par son frère, adressée au journal local *Le Gâtinais*, reprend l'ensemble de l'histoire du monument <sup>4</sup> : « Voici le monument terminé, maintenant que la base est placée et qu'il est possible de lire la silhouette et les volumes d'ensemble ; nous serions heureux de donner quelques explications à vos lecteurs sur les pensées qui sont en quelque sorte la charpente intérieure de notre monument.

This bronze cast of *Terror* <sup>2</sup> is a maquette for the war memorial that was commissioned to the Malfray brothers by the Pithiviers town council in 1920. The monument consists of a base designed by Henri and of a soldier in stone, made by Charles. In 1922, the latter set about roughly cutting and enlarging the stone block. By 1923, the statue was nearly finished and displayed at the first Salon des Tuileries. During the summer of that same year, Malfray stayed in Pithiviers in order to see after the setting up of the monument, which fitted very well into its urban background: from 1919, Malfray had already made known his concern for the architectural setting of sculpted monuments.

Malfray based his monument on a little figure he had made during a period of leave in 1916: it represented a soldier being blown up by an explosion. As Rodin had done in *The Burghers of Calais*, he showed a common man instead of the expected hero. Its representation of horror in war and of the face to face with death very much disturbed the inhabitants of Pithiviers <sup>3</sup>.

The whole story of the monument <sup>4</sup> was addressed to the local paper, *Le Gâtinais*, in a letter signed by both Malfray and his brother : "Now that the monument is finished, that the base is in place and that it is possible to decipher the figure and the main volumes, we would be glad to give the readers some explanation on the thoughts that somehow constitute the inner framework to our monument.

<sup>1</sup> Georges Rudier, fondateur, neveu du premier, pense que l'œuvre n'a été fondue qu'une seule fois par son oncle (lettre de M. G. Gony à Melle O. Fradisse, conservateur des musées d'Orléans, 9 janvier 1963, Orléans, centre de documentation-bibliothèque).

<sup>2</sup> Il est souvent appelé à tort *l'Homme en marche avec une besace*.

<sup>3</sup> Afin de manifester leur opposition au monument, ils gardent leurs volets clos durant la fin de sa mise en place.

<sup>4</sup> Malfray, lettre manuscrite, Orléans, centre de documentation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts.

<sup>1</sup> Georges Rudier, founder, nephew of the first, thinks his uncle only cast the work once (letter from Mr G. Gony to Ms O. Fradisse, curator of the Orléans museums, 9 January 1963, Orléans, documentation center-library).

<sup>2</sup> It is often wrongly referred to as the *Walking Man with a Haversack*.

<sup>3</sup> They expressed their disapproval of the monument by closing their shutters during the whole time of its setting up.

<sup>4</sup> Malfray, manuscript letter, Orléans, documentation center-library of the Fine Arts Museum.



L'esquisse du soldat a été ébauchée en terre dans les premiers jours de septembre 1916, à ma première permission de Verdun. Elle reste en terre à mon atelier jusqu'en 1920, époque où un hasard de voyage me fit descendre à Pithiviers (sept. 1920). Je fis connaissance avec le maire, M. Delangère, qui me plut de suite par sa franchise et sa décision. Une esquisse architecturale fut recherchée et l'ensemble à 10 cm par mètre présentée aux conseillers municipaux. La liberté que la commission me laissa est rare à notre époque, et c'est à mon avis le plus bel éloge que je puisse faire à ces messieurs qui n'ont pas estimé devoir tourner des directives en art. Il n'en est pas toujours ainsi et la pauvreté des monuments de la guerre marquera l'évidence de cette opinion. Le dessus de cheminée, bronze de commerce est roi, le soldat dessiné par Scott et Jonas dans *l'illustration* fait peine ; la guerre anecdotique et enfantine est représentée partout [...]. Mon soldat est pour moi synthétique de la guerre, tels que les vrais soldats combattants l'ont connue ; il représente la grande souffrance, l'horreur et l'épouvante de cette guerre de boue et de sacrifices énormes qui dura cinquante mois.

The original version of the soldier was made in clay in the first days of September 1916, during my first period of leave in Verdun. It remained thus in my studio until 1920, when I happened to take a trip down to Pithiviers (Sept. 1920). I was acquainted with the mayor, Mr Delangère, whom I immediately found likeable, for he seemed honest and purposeful. An architectural maquette was designed, to the scale of a ten centimeters for a meter, and submitted to the town councillors. The committee let me work freely, which is seldom the case nowadays, and this is, in my opinion, the highest praise I could lavish upon these gentlemen who never assumed that they should transmute decrees into art. Things do not always work this way, and the meanness of war memorials may provide evidence to this opinion. Chimneypieces and commercial bronzes prevail, the soldier Scott and Jonas draw in *l'illustration* is pitiful; images of a childish and anecdotic war are everywhere [...]. To me, my soldier epitomizes the war, the war the real fighting-soldiers knew; he embodies the great suffering, the terror and awe of this war of mud and of huge sacrifice that lasted fifty months.



Il s'élève de cette boue, qui lui forme piédestal par l'intercalation (sic) du sol même dans la statue, et cela lui donne une force inouïe. Tout est d'un seul élan, d'un jet unique. Nous sommes loin immédiatement des statues modernes, petites copies de soldats de plomb posées sur de petits carrés de carton.

C'est un grand symbole, celui du courage persévérant, de la souffrance morale et physique et c'est à mon avis le monument le plus grand de la guerre ; le sacrifice : cette synthèse, comme de juste, dédaigne le petit côté amusant, anecdotique et superficiel du costume et des armes, elle prend sa force à une source beaucoup plus profonde : celle du cœur humain.

Le côté technique joue ici un rôle très important avec le côté émotif. Ceci est très long, il faudrait vous parler des maîtres sculpteurs de nos cathédrales des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, St Benoist sur Loire, Vézelay, Chartres, Paris, Reims, etc... qui restent les plus purs chefs d'œuvre de notre art français. L'art de France c'est la statuaire : la France est le pays des sculpteurs, des constructeurs et des inventeurs. Pour revenir à notre soldat, je vous l'expliquerai sobrement comme une architecture : un jeu de volumes par rapport au socle.

He rises from this same mud, which becomes a pedestal by intercalating (sic) the very soil into the statue, and this gives him an incredible power. He is one impulse, a soaring energy.

How far are we now from the modern statues, petty copies of toy soldiers on their cardboard feet.

He is a mighty symbol, the symbol of unfaltering courage, of moral and physical pain, and it is in my mind the greatest monument on earth - sacrifice - this epitome justly disregards the funny, anecdotic and shallow care for uniforms and weapons, for its roots stretch to a much deeper source: to the heart of man.

The technical aspect plays a very important part, along with the emotional one. It is a long story: we would have to write about the master sculptors who worked for our cathedrals in the course of the 12th, 13th, 14th centuries, about St Benoist sur Loire, Vézelay, Chartres, Paris, Reims, etc., that are still to this day the most perfect masterpieces of our French art. The art of France is statuary: France is the country of sculptors, of constructors and inventors. As for our soldier, I will comment on him plainly, as though he were a piece of architecture: a mere balance of volumes upon a base.

Bibliographie :  
1923, 21 octobre, *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles ;  
1944, Laprade, p. 18 ; 1969, 20 novembre, *L'Amateur  
d'Art*, n°422 ; 1971, Galle, n°37, 38, 39, 40

Expositions :  
1925, Tuileries, n°997 ; 1947, Petit Palais, n°11 ; 1948,  
Paris, n°36 ; 1951, Londres, p. 9, n°2, p. 7, repr.  
1967, Orléans, n°20 ; 1977, Paris, p. 77 ; 2006, Parçay-  
les-Pins

Collection publique :  
Orléans, musée des Beaux-Arts

Bibliography:  
1923, 21 October, *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles ;  
1944, Laprade, p. 18 ; 1969, 20 November, *L'Amateur  
d'Art*, n°422 ; 1971, Galle, n°37, 38, 39, 40

Exhibitions:  
1925, Tuileries, n°997 ; 1947, Petit Palais Museum, n°11 ;  
1948, Paris, n°36 ; 1951, London, p. 9, n°2, p. 7, repr.  
1967, Orléans, n°20 ; 1977, Paris, p. 77 ; 2006, Parçay-  
les-Pins

Public Collection:  
Orléans, Fine Arts Museum

Toutes les parties du personnage n'ont qu'un volume, c'est-à-dire une grosseur, que par rapport à un autre volume, exemple : le genou par rapport au socle ; le genou est fort étant l'intermédiaire entre la base architecturale et la statue. En plus, il est flanqué à droite et à gauche par des pans de capote pour arriver à continuer le volume de la base et faire ainsi du tout une architecture. Les mains sont fortes, devant compter avec l'ensemble, exprimer en même temps un grand sentiment et faire monter l'émotion jusqu'à la figure.

Vous comprendrez ainsi pourquoi l'absence d'accessoires, tels que bidon, cartouches, casques, fusils, etc, etc, est voulu pour ne pas distraire l'œil et laisser plus grande l'émotion. Dépouiller de tous les attributs, la difficulté de réalisation de l'œuvre étant grande ; il fallait tout tirer de soi même. Tentative hardie : Icare seul se casse la figure, l'homme prudent suit le chemin battu et de ce fait plaît à tout le monde. Partant de cette idée nous marcherions encore à quatre pattes si nous n'avions eu des inventeurs.

La caractéristique de cette guerre pour l'homme cultivé comme pour le plus simple a été l'épouvante. On ne combattait pas des hommes. Nous sommes loin de la guerre en panache et à effets. Plus de personnalités, mais deux lignes de tranchées sur des centaines de kilomètres et le silence et la solitude quand les obus ne tombent pas et l'enfer quand les obus tombent. La guerre dirigée par des hommes penchés sur des cartes, mesurant des angles à 10 pieds sous terre. Le soldat dans cette guerre n'était pas un soldat de métier, mais un homme de tous les âges représentant la France entière, ce qui implique la simplicité.

Every part of the character is only a volume - that is to say a lump - in so far as it is related to another volume, example: the knee and the base; the knee has to be sturdy, being the intermediate between the architectural base and the statue. It is moreover framed on both sides by the panels of his coat, so as to link it to the volume of the base, and thus create a consistent architecture. His hands are sturdy, in keeping with the ensemble, and likely to both convey a grand feeling, and lead the emotion on to the face.

You will now understand why the absence of accessories such as cans, cartridges, helmets, shotguns, etc., etc., is deliberate and how it aims at keeping the eye steady and the emotion whole. All attributes taken away, it was all the more difficult to achieve the work; and extract it all from the sole self. Bold attempt: Icarus alone will stumble; the careful man will follow the established trail and will please everybody in doing so. With this notion, we would still be crawling if it weren't for inventors.

For the genteel as for the simple man, this war was characterized by awe. We weren't fighting against men. It had nothing to do with a gallant show-off war. No personalities anymore, only two trench lines stretching over hundreds of kilometers, and silence and loneliness when the shells don't explode, hell when they do. A war directed by men engrossed in their maps, measuring angles from six feet under. The soldier fighting this war wasn't a professional one, but a man of all ages, representing all the French, which implies simplicity.

L'émotion n'a pas été cherchée par de petits moyens et l'homme n'est pas un soldat interchangeable pouvant être placé indifféremment sur n'importe quel socle ; il est, lui, du sol de la place, il a la tête caractéristique du terroir ; il est fils du pays, fort comme lui. Le vrai sculpteur sait renforcer sa sculpture de toute la puissance naturelle de la matière.

La sculpture est avant tout « une pierre taillée » il faut donc qu'en regardant la statue, vous ayez la vision du bloc primitif. L'ensemble est un tout, architecture et sculpture, une pierre levée et simple, un menhir dépouillé de petites moulures. Enfin, j'ai voulu avec de petits moyens faire grand, ai-je réussi ? En tout cas, je n'ai regardé ni à mon temps, ni à ma dépense, ni à mon effort, et la difficulté était grande de retrouver quatre ans après, l'émotion de la minute et de la petite maquette, et ce pour une statue de trois mètres, et en plein air sur une place publique.

Les Grecs qui sculptaient le marbre ne devaient compter qu'avec le soleil et les reflets qui éclairaient leurs statues et en déterminaient les plans d'ombre et de lumière, leurs marbres restant éventuellement blancs sous leur ciel sans pluie. En France, au contraire, la statue de pierre ne conserve pas longtemps sa blancheur. L'architecte et le sculpteur doivent compter avec la pluie. Les modifications qu'elle apporte par sa patine à toute œuvre en pierre peuvent en changer le caractère si elle n'a pas été prévue au début. C'est la pluie en effet qui marque et souligne toute la structure et les proportions de nos cathédrales en lavant et blanchissant les glacis, les angles des pilastres, la statuaire, les colonnettes, contreforts, etc...

Emotion wasn't meanly sought for, and the man here isn't an anonymous soldier, he could not stand on any plinth; he belongs to the very ground of this square, his features are specific to this soil; he was born to this land and has inherited its strength. The real sculptor knows how to augment his sculpture with all the natural forces that lie within matter. A sculpture will be a "carved stone", and one must be able to discern the primal block showing through.

The ensemble is a whole; it is both architecture and sculpture, a mere standing stone, a megalith devoid of any petty ornamentation. In short, I aimed at achieving something grand by small means, have I succeeded? Whatever the result may seem, I have not spared my time, nor my expense and my labor, although it was hard to conjure up the emotion of a minute that had sparked into a small maquette four years before, and make of it a 3 meters high statue standing on an outdoor public square.

The Greeks who cut marble had only to take into account the sun and the light that reflected on their statues, thus delineating areas of light or shade, for their marble retained its whiteness under their rainless skies. In France however, a stone statue will dull. Architects and sculptors must take the rain into account. For the latter will eventually wear out any stone work and thus alter its character if not taken into account from the very beginning.

It is the rain indeed that points out and highlights the structures and every proportion of our cathedrals, when it showers and washes off their coatings, the angles of their pilasters, their statuary, their columns, buttresses, etc.



Sur une statue isolée, qui comme celle-ci est comprise comme une architecture, les effets de la pluie avec ses parties lavées qui blanchissent, ses poussières noires qu'elle arrive à pousser dans les fonds avec toute la gamme des gris seront très importants dans l'expression de cette statue. C'est cette patine et la pluie qui feront ressortir les modelés de la figure en accentuant le nez, qui a été sculpté peu saillant afin que, placé au pied même du monument vous puissiez lire l'expression de la face rejetée en arrière sans être gêné par le nez qui attirerait trop votre attention. Ici, comme pour les accessoires du costume, je supprime ou j'atténue le détail au bénéfice de l'expression. Les mains elles-mêmes se patinant vont devenir plus nerveuses et de ce fait moins grosses. En résumé, la statue prendra d'autant plus de nervosité qu'elle recevra de patine. Elle s'affinera avec le temps, tout en conservant ses volumes et sa puissance monumentale. L'expression et le sujet du monument symbole du sacrifice de l'homme dans la plus formidable guerre, « L'homme soldat » est pris dans son attitude la plus expressive au milieu du tir de barrage. Il partait dans un élan hardi et est arrêté soudain par l'éclatement d'un obus devant lui vers sa main droite. Le souffle de l'éclatement le soulève, lui arrache sa capote et lui rejette les cheveux en arrière comme une crinière de lion. L'expression est celle de la douleur et l'épouvante dans la bravoure et la volonté : l'homme en prise avec l'acier ».

Henri et Charles Malfray  
Architecte et Sculpteur

On a single statue such as this one, which is designed as an architectural unit, the effects of rain, the bleached parts, the black dust heaped into the recesses and displaying the whole range of greys, will be of great importance to the expression of this statue. This same patina and the rain will emphasize the features of the face; crease the nose that wasn't carved out too much, so as to enable you, when standing at the very foot of the monument, to behold the expression on the thrust back face without it being concealed by the nose that would draw your attention otherwise. Here, as for the costume accessories, I chose to delete or temper details to the benefit of expression. Even the hands will wear out and eventually seem tenser and consequently smaller. In short, the statue will grow all the tenser as it will acquire its patina. Time will refine it, though sparing its volumes and powerful monumentality. Both expression and subject of the symbol-monument of the sacrifice of man in this most terrible war, the "Soldier man" is captured at the most expressive moment, in the middle of gunfire. He has set off on a bold impulse and is suddenly stopped by the explosion of a shell in front of him to the right. The blow lifts him up, tears his coat off and makes his hair stand on one end, like a lion's mane. His expression mingles pain and awe with bravery and tenacity man coming to grips with steel".

Henri and Charles Malfray  
Architect and Sculptor



Figure arrière gauche de la base du monument  
aux morts d'Orléans, 1923  
Epreuve en bronze, n°5/8  
Fonte à la cire perdue Attilio Valsuani  
Signé : Ch. MALFRAY 1923  
H. 21 ; L. 13 ; P. 5,5 cm  
**Cat. n°11**

Bibliographie :

1925, 1<sup>er</sup> avril, *L'Art Vivant* ; 1944, Laprade, p. 10 ; 18,  
20 ; 21 ; 1971, Galle, n°60

Expositions :

1925, Tuileries, n°996 ; 1948, Paris, n°23 ; 1990,  
Londres, p. 290-291, fig. 11

Left-hand figure from the back  
of the Orléans war memorial, 1923  
Bronze, n°5/8  
Lost wax cast inscribed Attilio Valsuani  
Signed: Ch. MALFRAY 1923  
H. 21; W. 13; D. 5.5 cm  
**Cat. n°11**

Bibliography:

1925, 1 April, *L'Art Vivant*; 1944, Laprade, p. 10 ; 18 ; 20 ;  
21 ; 1971, Galle, n°60

Exhibitions:

1925, Tuileries, n°996 ; 1948, Paris, n°23 ; 1990, London,  
p. 290-291, fig. 11

En 1922, Malfray remporte le concours lancé par Orléans, sa ville natale, pour créer ce monument à « la glorification de la victoire et destiné à conserver ineffaçable pour les générations futures le souvenir des enfants d'Orléans vainqueurs de la Grande Guerre »<sup>1</sup>. Il y travaille en collaboration avec son frère aîné Henri, qui s'occupe de la partie architecturale. Il se compose d'une base carrée sur laquelle s'élève un pilier surmonté du groupe de *La Victoire couronnant le Soldat*. La base est ornée de deux reliefs présentant des scènes de guerre, ponctuée aux angles par des figures féminines : celles situées à l'avant sont réunies par leur bras tendu afin de se donner la main, comme celles positionnées à l'arrière. Il semblerait que Malfray ait voulu représenter *la Jeunesse, l'Adieu, le Souvenir* et *une Figure*. La femme située à l'arrière à gauche du monument pourrait incarner *la Jeunesse* : elle paraît plus juvénile que ses comparses par la douceur des traits de son visage et l'ingénuité de son expression.

Le chantier est interrompu à plusieurs reprises (manque de fonds, grève des praticiens).

En 1924, le monument inachevé est inauguré, avec l'accord de Malfray, pressé par la ville et son calendrier électoral. Suite à cette présentation au public, de violentes critiques rayent l'esthétique de ses figures et une commission, créée par les autorités municipales, exige de l'artiste qu'il couvre la nudité de son héros et qu'il reprenne les figures de la base. Malfray parvient néanmoins à continuer son travail comme il l'entend grâce à l'énergie qu'il déploie pour défendre ses œuvres et au soutien de Bourdelle, de Despiau et de nombreux autres artistes. Le monument est finalement achevé en 1929.

In 1922, Malfray was chosen by his birth-town of Orléans to make a monument to "the glorification of victory and destined to preserve for the coming generations the unstained memory of the children of Orléans, winners of the Great War"<sup>1</sup>. He worked together with his older brother Henri, who saw to the architectural aspects of the monument. It consists of a square base on which stands a column crowned with a group of *Victory Crowning the Soldier*. The base is beset with two bas-reliefs of war scenes and with female figures at each angle: each figure stretches an arm out horizontally, thereby forming linked pairs at the front and at the back. It seems that Malfray intended to represent *Youth, Farewell, Memory* and a *Figure*. The woman on the left at the back of the monument could be an embodiment of *Youth*: she seems younger than her siblings for her features are softer and her expression candid.

The construction was repeatedly interrupted (which was due to lack of finance, stone cutters on strike). In 1924, the unfinished monument was unveiled with Malfray's agreement, for he had been urged by the town and the requirements of the electoral calendar. Following this public presentation, critics violently abused the style of the monument, and the town gathered a committee that demanded that the artist covered the hero's stark nudity and revised the figures of the base. Malfray nevertheless managed to carry out his work as he intended to, thanks to his forceful protesting and to the support of Bourdelle, Despiau and numerous other artists. The monument was eventually completed in 1929.

<sup>1</sup> Arrêté municipal. Il est communément appelé monument aux morts.

<sup>1</sup> Municipal by-law. It is commonly referred to as the war memorial.



Dans l'un des textes qu'il écrit pour la défense du monument, Malfray explique sa vision de la femme : « Voyez-la, le matin, dans la rue, en chaussons, sans talons, et les cheveux bas dans la nuque, vous serez surpris, car votre œil a des habitudes qu'il a prises dans les journaux de modes ou dans les salons d'artistes, dans cet amas de toiles et de sculptures pour le commerce, l'étranger et la vente facile ; votre œil court, passe et ne s'arrête pas sur cette femme, car vous la méconnaissiez ainsi.

Mais, dans deux heures, vous allez la revoir dans cette même rue, habillée, parée, coiffée, chaussée et votre œil va la voir, car elle sera camouflée au goût du jour, hauts talons et talonnettes, ligne montante des vêtements qui, avec le chapeau sont faits pour grandir. De ces deux aspects de la même femme, l'une s'appuyant sur le sol de tout le poids de ces fortes chairs ; l'autre aérienne, dansante et en équilibre sur des patins. Ainsi votre œil d'homme se complaira à la suivre »<sup>2</sup>.

Il explique aussi comment il a donné tant de présence et de force à ses figures féminines : « Ce ne sont point des figures rapportées, elles sortent de la pierre et font corps avec l'architecture »<sup>3</sup>.

« Dans les monuments de Pithiviers et d'Orléans, Malfray s'est efforcé, en s'inspirant peut-être de Bourdelle, mais avec des desseins et des moyens différents, de créer la statuaire monumentale de notre temps. Il la voulait à la fois pathétique et architecturale. L'on est en droit de juger qu'il y a un excès d'arbitraire dans ses transpositions. Mais on ne réalise pas une œuvre propre à inspirer une émotion collective avec de petits moyens.

In one of the texts he wrote to respond to critics, he explained his vision of women: "Behold her in the morning, walking the street in slippers and without high heels, her hair loose on the neck, you shall be surprised, for your eye has been used to what it sees in fashion reviews or artistic salons, in those piles of canvasses, of commercial sculptures designed for strangers and easy sales; your eye runs past her and you don't notice her, you don't know her like this.

Two hours later however, in this very street, you will come across her, handsomely arrayed, finely shod, her hair sleek and made up, and then your eye shall see her, for she will be groomed to the trend, with high heels and a vertical line of clothes which, combined with the hat, are meant to slender out the figure. Two images of the same woman: one whose fleshy limbs weigh upon the ground; the other airy, barely touching the ground. Thus your manly eye will delight in watching her pass by"<sup>2</sup>.

Malfray also explained how he conferred such presence and strength to his female figures: "They are not stencilled out; they emerge from the stone and unite to the architecture"<sup>3</sup>.

"In the Pithiviers and Orléans monuments, Malfray tried - perhaps was he inspired by Bourdelle, although his ways and means differed - to create the monumental statuary of our time. He wished it both moving and monumental. One might justly reckon that his transpositions are excessively arbitrary. However, small means hardly provide matter enough to the artist who aims at achieving a

<sup>2</sup> Lettre de Malfray au maire d'Orléans, citée dans *La République*, 20 janvier 1953.

<sup>3</sup> Extraits du procès-verbal de 1925, cité par Paul Haurigot (1925, 1<sup>er</sup> avril, *L'Art Vivant*).

<sup>2</sup> From a letter Malfray wrote to the Orléans mayor, excerpt quoted in *La République*, 20 January, 1953.

<sup>3</sup> Excerpt from the minutes of the 1925 meeting, quoted by Paul Haurigot (1925, 1st April, *L'Art Vivant*).

Le *Soldat mourant*, le *Groupe de la Gloire et du Héros* sont néanmoins, me semble-t-il, comme isolés dans l'œuvre de Malfray. Il n'en va pas de même des figures de la base du monument ; là Malfray trouve un sujet plus conforme à son inspiration et auquel il donne tout son soin et tout son amour. Les angles du socle sont ornés de figures qui font corps avec eux et soulignent par leurs gestes les lignes de l'architecture en les rendant humaines et vivantes. Avec ces femmes-enfants aux membres courts, aux rondeurs potelées, Malfray introduit dans la sculpture un type nouveau auquel il sera fidèle à travers toute sa carrière et qu'il épurera jusqu'à le conduire à une véritable beauté originale. Sous l'étoffe rigide qui vêt ses figures on sent la chaleur et le poids d'une chair gonflée. De cette opposition de matière et de densité, Malfray aimera jouer bien souvent. Aux figures de femmes du monument d'Orléans répondent, au terme de la carrière de l'artiste, des œuvres nées d'émotion et de recherches voisines ; elles semblent le développement et comme les applications particulières d'une idée conçues près de vingt ans plus tôt dans la flamme d'une curiosité et d'une ardeur neuves que le sculpteur enrichit d'un sentiment plus sensuel et tendre »<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> 1944, Laprade, p. 20-21.

work likely to arouse a collective emotion. *The Dying Soldier*, the *Group of War and the Hero* are nevertheless, to my mind, somewhat isolated within Malfray's oeuvre. This is not to be said of the figures on the base of the monument; there Malfray found a subject that suited his imagination better, and on which he lavished his most loving care. The angles of the plinth are adorned with figures that melt into them and whose gestures underline the architecture's structure, thereby inspiring, enlivening it. These childlike women, with their short limbs, their plump, curvaceous contours, exemplify a new type that Malfray introduces in sculpture, and to which he will remain faithful all through his career, eventually simplifying it back to its genuine primal beauty. One may sense, beneath the stiff garments that cover the figures, the warm weight of swollen flesh. Contrasting matter and density will be of constant interest to Malfray. The female figures of the Orléans memorial find an echo, near the end of the artist's career, in works he achieved throughout similar emotions and purposes, works that appear as the extensions and the specific applications of an idea brought forth twenty years before, in the fiery curiosity and eagerness of novelty, and that the sculptor subsumes into a sweeter and more sensuous feeling"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> 1944, Laprade, p. 20-21.

*Femme à l'oiseau*, 1925  
Epreuve en bronze, n°1/8  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 15 ; L. 9,5 ; P. 1 cm  
Cat. n°12

Bibliographie :  
1971, Galle, n°73

*Woman with a Bird*, 1925  
Bronze, n°1/8  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 15; W. 9.5; D. 1 cm  
Cat. n°12

Bibliography:  
1971, Galle, n°73



1/8

CH. MALYRAY



*Femme assise s'essuyant le pied*, 1928

Epreuve en bronze, n°1/8

Fonte au sable Alexis Rudier

Signé : Ch. MALFRAY

H. 51 ; L. 48 ; P. 47 cm

Cat. n°13

Bibliographie :

1944, Laprade, p. 26, pl. XI ; 1947, Konstrevyn, p. 272, repr. ;

1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°80, 81, 82

Expositions :

1937, Automne, n°962 D ; 1941, Automne, n°2402 ;

1947, Paris, n°22 et 23, repr. ; 1948, Paris, n°12, 32 ;

1951, Londres, p. 9, n°4, repr. p. 5 ; 1966, Paris, n°4,

repr. ; 1977, Paris, p. 77 ; 2004-2005, Barcelone

Collections publiques :

Paris, musée national d'art moderne

Paris, musée d'art moderne de la ville de Paris

Orléans, musée des Beaux-Arts

*Seated Woman Wiping her Foot*, 1928

Bronze, n°1/8

Sand cast inscribed Alexis Rudier

Signed: Ch. MALFRAY

H. 51 ; W. 48 ; D. 47 cm

Cat. n°13

Bibliography:

1944, Laprade, p. 26, pl. XI ; 1947, Konstrevyn, p. 272, repr. ;

1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°80, 81, 82

Exhibitions:

1937, Autumn, n°962 D ; 1941, Autumn, n°2402 ; 1947,

Paris, n°22 and 23, repr. ; 1948, Paris, n°12, 32 ; 1951,

London, p. 9, n°4, repr. p. 5 ; 1966, Paris, n°4, repr. ;

1977, Paris, p. 77 ; 2004-2005, Barcelona

Public Collections:

Paris, National Museum of Modern Art

Paris, Museum of Modern Art

Orléans, Fine Arts Museum

« Les étapes de l'œuvre de Charles Malfray sont constituées par *la Femme s'essuyant*, par *le Torse*, par *le Petit Nu Assis*, par *la Nageuse*, par *la Source du Taurion*, par *l'Eveil* et par *les Nus Couchés* de 1940 »<sup>1</sup>. *La Femme assise s'essuyant le pied* occupe donc une place essentielle dans l'œuvre de Malfray : sa présence dans diverses collections publiques le souligne.

Elle s'insère entre deux séries : celle des *Baigneuses* et celle des *Nageuses*, et constitue l'un des rares essais sculptés de Malfray pour représenter la femme à sa toilette. Comme Degas, il s'attache à dévoiler son intimité.

« La petite statuette de la *Femme assise s'essuyant le pied* exécutée en 1928 témoigne d'une bien autre puissance. Il semble que lorsqu'il a conçu cette œuvre d'une prodigieuse robustesse, aux courbes fortement accordées et rythmées, il a rencontré, avec la veine la plus fertile de son talent, une maîtrise qui se développera désormais sans heurt. [...] Il n'aura cependant, deux ans plus tard, qu'à agrandir et à reprendre le torse de la *Femme assise* pour en tirer une œuvre nouvelle d'une héroïque grandeur. On a pu comparer justement ce morceau qu'anime une vie puissante au *Torse du Belvédère* ou à *l'Hercule gaulois* de Puget »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 1966, Paris, préface de Waldemar George.

<sup>2</sup> 1944, Laprade, p. 26-27.

« The main stages in Charles Malfray's career are the *Woman Wiping Herself*, the *Torso*, the *Small Seated Nude*, the *Bather*, the *Source of the Taurion*, the *Awakening* and the *1940 Reclining Nudes* »<sup>1</sup>. The *Seated Woman Wiping her Foot* thus appears as a major milestone in Malfray's oeuvre: this is evidenced by the presence of the work in several public collections.

It stands between two series: the *Bathers* and the *Swimmers*, and constitutes one of Malfray's few carved attempts at representing a woman in bath time. As Degas had before him, Malfray sought to unveil the intimate moments of her life.

“The small 1928 statuette of the *Seated Woman Wiping her Foot* conveys a quite different kind of force. It seems that when he devised this amazingly robust work, with its strongly accorded and balanced contours, he reached both the most fruitful field of his talent and a mastery that would henceforth develop unchecked. [...] Two years later however, he would merely enlarge and revise the *Seated Woman's* torso so as to convert it into a new work, heroically grand. This powerfully vivid piece was justly compared to the *Belvedere Torso* or the *Gaulish Hercules* by Puget”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 1966, Paris, foreword by Waldemar George.

<sup>2</sup> 1944, Laprade, p. 26-27.

Lorsqu'elle est créée en 1928, la *Femme assise s'essuyant le pied* mesure 21 cm. Selon René Andréi<sup>3</sup>, légataire testamentaire de l'œuvre de Malfray, elle serait agrandie après la mort du sculpteur par Haligon, à une cinquantaine de centimètres. Pourtant, Laprade dans le texte cité ci-dessus suggère un agrandissement par Malfray lui-même, en vue de la réalisation du *Torse accroupi* (cat. n°15) de 1930. Or, Malfray réalise plusieurs agrandissements de ses œuvres : celui du *Souvenir* (vers 1923), du *Torse accroupi* (1930), du *Grand Torse de Nageuse* (1936), de *l'Été* (1937). Il est difficile de penser qu'il n'ait pas agrandi son œuvre originale haute d'une vingtaine de centimètres. Non seulement, cet artiste a le goût du monumental, mais de plus les problèmes techniques le captivent, à savoir ce que le métier peut apporter à l'œuvre, Il pratique ainsi la taille de la pierre, la patine du bronze et il semble que le procédé de l'agrandissement mécanique l'ait prodigieusement intéressé :

« Notes sur les caractères d'art de la reproduction par la mécanique. Il semble, et ce n'est pas qu'une impression, qu'un dessin reproduit pour l'imprimerie, prend un caractère décisif. Il est en quelque sorte rendu plus grand [...] ou plutôt à la grandeur « impersonnelle » qui est propre aux grandes choses. Une sculpture agrandie est également rendue « impersonnelle » par la suppression de ses détails (détails de modelé) par où l'on voit la main de l'homme. La machine enlève et « purifie » l'art de son côté métier qui vous fait penser à l'ouvrier ou l'on sent une « personnalité » parce que l'on « voit » le côté « travail » qui a produit « l'œuvre ». Dans l'agrandissement « mécanique » la statue se présente à vous de suite... »<sup>4</sup>.

When it was designed in 1928, the *Seated Woman Wiping her Foot* was only 21 centimeters high. According to René Andréi<sup>3</sup>, the executor of Malfray's will, it was enlarged to fifty centimetres by Haligon after the artist's death. However, in the text quoted above, Laprade suggests an enlargement carried out by Malfray himself, in order to achieve the 1930 *Crouching Torso* (cat. n°15). Malfray made several enlargements of his works: of *Memory* (circa 1923), of the *Crouching Torso* (1930), of the *Big Swimmer Torso* (1936) and of *Summer* (1937). That he should not have enlarged his original work, which only measured more or less twenty centimeters, is quite unlikely. Not only had this artist a strong taste for monumentality, but he also took an interest in the technical issues, that is to say in how craftsmanship could benefit the work. He thus practiced stone cutting, bronze gilding and it seems that he was very much interested in mechanical enlarging:

“Notes on the artistic qualities of mechanical reproduction.

It seems - and it is not a mere impression - that a drawing issued for printing acquires a definitive quality. It is so to speak made greater [...] or rather it is brought back to the “impersonal” greatness that characterizes great things.

An enlarged sculpture is also made “impersonal” by the suppression of its details (modelling details) in which the hand of man still shows.

The machine deprives and “purifies” art of its job-like aspect that recalls the craftsman and in which one senses a “personality” because one “sees” the “job” aspect whence the “work” proceeds.

With a mechanical enlargement, you may behold the statue in its immediacy...”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> 1971, Galle, n°82.

<sup>4</sup> Texte manuscrit, dossier Malfray / Notes sur l'art, Orléans, Centre de documentation – bibliothèque du musée des Beaux-Arts.

<sup>3</sup> 1971, Galle, n°82.

<sup>4</sup> Manuscript text, Malfray file / Notes on art, Orléans, documentation center-library of the Fine Arts Museum.



*Baigneuse assise*, 1930  
Plâtre  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 17; L. 13; P. 17,5 cm  
**Cat. n°14**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°85

Expositions :  
1966, Rodin, n°5 ; 1967, Orléans, n°4

*Seated Bather*, 1930  
Plaster  
Signed : Ch. MALFRAY  
H.17; W.13; D. 17.5 cm  
**Cat. n°14**

Bibliography:  
1971, Galle, n°85

Exhibitions:  
1966, Rodin, n°5 ; 1967, Orléans, n°4



*Torse accroupi*, 1930  
Epreuve en bronze, n°1/8  
Fonte à la cire perdue Claude Valsuani  
Signé : MALFRAY  
H. 42 ; L. 48 ; P. 41 cm  
Paris, collection particulière  
**Cat. n°15**

Bibliographie :

1944, Laprade, p. 10, p. 27, pl. XIV ; 1954, MNAM,  
p. 201-202 ; 1971, Galle, n°83, 84

Expositions :

1941, Automne, n°2403 ; 1944, Paris, n°2 ; 1947, Paris,  
n°24, n°25, repr. ; 1948, Paris, n°1, n°39 ; 1956,  
Besançon ; 1959, Charleroi, Bruxelles, Tournai,  
Luxembourg ; 1980, Romorantin-Lanthenay ; 2004-2005,  
Barcelone, cat. n°88, p. 144, 145, repr.

*Crouching Torso*, 1930  
Bronze, n°1/8  
Lost wax cast inscribed Claude Valsuani  
Signed: MALFRAY  
H. 42; W. 48; D. 41 cm  
Paris, Private Collection  
**Cat. n°15**

Bibliography:

1944, Laprade, p. 10, p. 27, pl. XIV ; 1954, MNAM,  
p. 201-202 ; 1971, Galle, n°83, 84

Exhibitions:

1941, Automne, n°2403 ; 1944, Paris, n°2 ; 1947, Paris,  
n°24, n°25, repr. ; 1948, Paris, n°1, n°39 ; 1956,  
Besançon ; 1959, Charleroi, Brussels, Tournai,  
Luxembourg ; 1980, Romorantin-Lanthenay ; 2004-2005,  
Barcelona, cat. n°88, p. 144, 145, repr.



*La Vérité*, 1932  
Epreuve en bronze, n°1/8  
Fonte au sable Alexis Rudier  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 59 ; L. 29 ; P. 23 cm  
**Cat. n°16**

Bibliographie :

1944, Laprade, p. 25, pl. XV ; 1953, 20 janvier,  
*La République*, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971,  
Galle, n°93, 94

Expositions :

1947, Paris, n°32, 33, repr. ; 1948, Paris, n°19 ; 1951,  
Londres, n°6, repr. ; 1965, Athènes ; 1966, Paris, n°8 ;  
1967, Orléans, n°6 ; 1987, Rosny-sous-bois ; 2004, Paris,  
1, p. 14, repr.

Collection publique :

Paris, musée national d'art moderne

« Ici, une composition stricte et claire, par laquelle se trouvent rappelées les quatre faces du bloc, se nuance de petits déplacements dans les plans et de mouvements souples qui propagent, des pieds au visage, un jeu dansant de lignes et de volumes, une vie douce et mystérieuse »<sup>1</sup>.

Cette « vie douce et mystérieuse » est celle de Malfray, orientée par la recherche de la vérité : c'est pourquoi cette sculpture<sup>2</sup> se lit comme un portrait intime.

*Truth*, 1932  
Bronze, n°1/8  
Sand cast inscribed Alexis Rudier  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 59; W. 29; D. 23 cm  
**Cat. n°16**

Bibliography:

1944, Laprade, p. 25, pl. XV ; 1953, 20 January,  
*La République*, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971,  
Galle, n°93, 94

Exhibitions:

1947, Paris, n°32, 33, repr. ; 1948, Paris, n°19 ; 1951,  
London, n°6, repr. ; 1965, Athens ; 1966, Paris, n°8 ;  
1967, Orléans, n°6 ; 1987, Rosny-sous-bois ; 2004, Paris,  
1, p. 14, repr.

Public Collection:

Paris, National Museum of Modern Art

“In this work, the strictly neat composition, recalling the four sides of the block, is tempered with subtly shifting planes and nimble movements which ripple from head to toe into a fleeting network of lines and volumes, into a mild and mysterious life ”<sup>1</sup>.

This “mild and mysterious life” is in fact Malfray’s, a life bent on discovering truth: this is why this sculpture<sup>2</sup> reads as an intimist portrait.

<sup>1</sup> 1944, Laprade, p. 25. Deux erreurs sont à relever :

Laprade date *la Vérité* de 1938 et la nomme *Eveil* pour la planche.

<sup>2</sup> Malfray l'appelait *La Vie se libérant de la Nature* (1971, Galle, n°93).

<sup>1</sup> 1944, Laprade, p. 25. Two mistakes are to be noticed: Laprade reck-  
ons *Truth* was made in 1938 and entitles the illustration *Awakening*.

<sup>2</sup> Malfray had entitled it *Life Casting off Nature* (1971, Galle, n°93).



*Buste de la Beauce dit la République, 1932*

Plâtre patiné à la feuille d'or

H. 37 ; L. 24 ; P. 26 cm

Paris, collection particulière

**Cat. n°17**

Bibliographie :

1944, Laprade, pl. XV ; 1971, Galle, n°95, 96, 97 ; 1976, Maillard, p. 451, repr.

Expositions :

1944, Paris, n°12 ? ; 1947, Paris, n°31 ; 1948, Paris, n°34 ; 1967, Orléans, n°18 ; 1976-1977, Paris, Louvre, p. 77 ; 2006, Parçay-les-Pins

Collections publiques :

Alger, musée des Beaux-Arts

Orléans, musée des Beaux-Arts

*Bust of Beauce, also called The Republic, 1932*

Gilded plaster

H. 37; W. 24; D. 26 cm

Paris, Private Collection

**Cat. n°17**

Bibliography:

1944, Laprade, pl. XV ; 1971, Galle, n°95, 96, 97 ; 1976, Maillard, p. 451, repr.

Exhibitions:

1944, Paris, n°12 ?; 1947, Paris, n°31 ; 1948, Paris, n°34 ; 1967, Orléans, n°18 ; 1976-1977, Paris, Louvre Museum, p. 77 ; 2006, Parçay-les-Pins

Public Collections:

Alger, Fine Arts Museum

Orléans, Fine Arts Museum

Malfray exécute cette tête pour le concours de la République de juin 1932, pour lequel il n'est pas lauréat. Il reprend *la Tête de femme* de 1922, avec un parti pris plus géométrique et abstrait.

Malfray made this head in June 1932 to pursue the competition for the bust of the *Republic*, but his entry was unsuccessful. He revised the 1922 *Head of a Woman* into a more geometric, more abstract style.





*L'Africaine*, 1933  
Plâtre  
Signé : Ch. M  
H. 56 ; L. 10 ; P. 15 cm  
Paris, collection particulière  
**Cat. n°18**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°98-101

Expositions :  
1944, Paris, n°13 ; 1947, Paris, n°34, 35 ; 1948, Paris,  
n°28, 48 ; 1951, Londres, n°7 ; 1967, Orléans, n°17

En 1933, Malfray travaille à *la Danse des Murs* et réalise *la Négresse*. Son élan vertical, les traits de son visage juste ébauchés, l'inclinaison de ses pieds vers le bas, se retrouvent dans l'art des Cyclades des III<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> millénaires avant Jésus Christ. Elle évoque une petite idole en lévitation, habitée par une énergie intérieure irradiant vers l'extérieur.

*African Woman*, 1933  
Plaster  
Signed: Ch. M.  
H. 56; W. 10; D. 15 cm  
Paris, Private Collection  
**Cat. n°18**

Bibliography:  
1971, Galle, n°98-101

Exhibitions:  
1944, Paris, n°13 ; 1947, Paris, n°34, 35 ; 1948, Paris,  
n°28, 48 ; 1951, London, n°7 ; 1967, Orléans, n°17

In 1933, Malfray worked on the *Danse des Murs* and also made the *African Woman*. Her upward thrust, the features of her face hardly carved out, the position of her feet in an obtuse angle, are characteristics to be found in the Cycladic art of the third and second millenniums B.C. She recalls a slender levitating idol, beaming with an inner energy glowing through her.

*Portrait de la mère de l'artiste*, 1935  
Epreuve en bronze, n°8/8  
Fonte à la cire perdue Attilio Valsuani  
Signé : MALFRAY  
H. 32 ; L. 20,5 ; P. 23,5 cm  
Paris, collection particulière  
**Cat. n°19**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°102

Expositions :  
1941, Automne, 2405 ; 1947, Paris, n°36 ; 1948, Paris,  
n°27 ; 1951, Londres, n°8 ; 1977, Paris, Grand Palais

La mère de Malfray décède le 7 janvier 1935<sup>1</sup>, à l'âge de quatre vingt trois ans. Le livret du salon d'Automne de 1941 et le mémoire de Françoise Galle de 1971 datent le buste de 1933, alors que les catalogues des expositions de 1947 au Petit Palais et de 1951 à la Marlborough Gallery le donnent de 1935. Cette datation paraît plus juste : il s'agit vraisemblablement d'un portrait posthume, réalisé à sa mémoire. En l'état actuel des connaissances, Malfray n'a pas fait d'autres bustes des membres de sa famille, mais il a repris les traits de sa femme pour de nombreuses sculptures, dessiné le portrait de son frère ou le sien, et sculpté ses proches dans sa jeunesse : *Stany Doinel* (vers 1914), *le docteur Jacquemin* (1918), *Bourdelle* (1921)...

*Portrait of the Artist's Mother*, 1935  
Bronze, n°8/8  
Lost wax cast inscribed Attilio Valsuani  
Signed : MALFRAY  
H. 32 ; W. 20.5 ; D. 23.5 cm  
Paris, Private Collection  
**Cat. n°19**

Bibliography:  
1971, Galle, n°102

Exhibitions:  
1941, Automne, 2405 ; 1947, Paris, n°36 ; 1948, Paris,  
n°27 ; 1951, London, n°8 ; 1977, Paris, Grand Palais  
Museum

Malfray's mother passed away on 7 January 1935<sup>1</sup>, at the age of eighty-three. The pamphlet for the 1941 Salon d'Automne, as well as the essay issued by Françoise Galle in 1971, date the bust back to 1933, whereas the exhibition pamphlets for the Grand Palais in 1947 and the Marlborough Gallery in 1951, estimate it to have been made in 1935. This last date seems more adequate, for the bust is likely to have been made posthumously, as a remembrance portrait. To this day, Malfray is not known to have made any other bust of a member of his family, although he reproduced his wife's features on several works, and drew his portrait and his brother's, or made sculptures of his relatives when he was younger: *Stany Doinel* (circa 1914), *Dr Jacquemin* (1918), *Bourdelle* (1921)...

<sup>1</sup>Agenda de Malfray 1935, Paris, Fondation Taylor.

<sup>1</sup>Malfray's 1935 agenda, Paris, Taylor Foundation.



*Torse de Nageuse*, 1936  
Epreuve en bronze, n°5/8  
Fonte à la cire perdue Claude Valsuani  
Signé : MALFRAY  
H. 12 ; L. 17,5 ; P. 7 cm  
**Cat. n°20**

Bibliographie :

1944, Laprade, p. 10, 27-28, 45, pl. VII ; 1949, Martinie, n°20, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1954, Jullian, p. 10 ; 1971, Galle, n°149-150 ; 1998, Mille sculptures, n°826

Expositions :

1936, Paris ; 1938, Automne, n°1005 ; 1938, Stockholm, 1 ; 1939, Amsterdam, p. 77, n°218 ; 1941, Automne, n°2406 ; 1944, Paris, n°1 et 7 ; 1947, Paris, n°37-38, repr. ; 1948, Paris, n°2 et 40 ; 2004-2005, Barcelone, repr.

Collections publiques :

Lyon, musée des Beaux-Arts  
Paris, musée national d'art moderne

Malfray commence à travailler sur le thème des Nageuses dès 1933. Comme il l'avait fait pour *le Silence* (cat. n°5 et 6, 1916-1918), il élabore le *Torse de Nageuse* dans un format réduit d'une dizaine de centimètres de hauteur. Puis, il l'agrandit en cinquante centimètres et en quatre-vingt centimètres. Selon V.-F. Gillekens<sup>1</sup>, Malfray réalise lui-même la patine de l'épreuve en bronze fondue par Alexis Rudier, aujourd'hui conservée au musée des Beaux-Arts de Lyon<sup>2</sup>. Malfray semble apprécier être le maître d'œuvre de cette étape puisqu'il réitère l'expérience en 1937 avec l'épreuve en bronze du *Printemps* du même Rudier, conservé dans le foyer du théâtre du Trocadéro. « Il achèvera [...] en 1936 un *Torse de Nageuse* qui est peut-être le plus beau morceau sorti de ses mains : les chairs ont ici la saveur d'un fruit, on sent leur poids, leur contexture, leur mobilité et leur souplesse. L'audace de la conception, la franchise vigoureuse du mouvement, l'ardente sensualité de l'œuvre étonnent et séduisent. L'eau elle-même est évoquée par je ne sais quel abandon de la chair. L'attitude, les proportions, le sentiment du corps féminin, tout porte ici la marque d'une profonde originalité, d'une véritable richesse d'imagination. A cette œuvre parfaite, Malfray, en alourdissant un peu la tête et le cou, sait laisser la saveur d'une gaucherie véridique qu'on ne trouve jamais que chez les grands maîtres »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Possesseur du fonds de l'atelier Malfray entre 1946 et 1958.

<sup>2</sup> Lettre de V.-F. Gillekens à René Jullian, conservateur du musée des Beaux-Arts de Lyon, Paris, 17 mars 1950, conservée dans le dossier de l'œuvre du musée des Beaux-Arts de Lyon.

<sup>3</sup> Laprade, 1944, p. 27-28.

*Torso of a Swimmer*, 1936  
Bronze, n°5/8  
Lost wax cast inscribed Claude Valsuani  
Signed: MALFRAY  
H. 12; W. 17.5; D. 7 cm  
**Cat. n°20**

Bibliography:

1944, Laprade, p. 10, 27-28, 45, pl. VII ; 1949, Martinie, n°20, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1954, Jullian, p. 10 ; 1971, Galle, n°149-150 ; 1998, Mille sculptures, n°826

Exhibitions:

1936, Paris ; 1938, Automne, n°1005 ; 1938, Stockholm, 1 ; 1939, Amsterdam, p. 77, n°218 ; 1941, Automne, n°2406 ; 1944, Paris, n°1 et 7 ; 1947, Paris, n°37-38, repr. ; 1948, Paris, n°2 and 40 ; 2004-2005, Barcelona, repr.

Public Collections:

Lyon, Fine Arts Museum  
Paris, National Museum of Modern Art

Malfray started working on the theme of Swimmers in 1933. As he had done with *Silence* (cat. n°5 and 6, 1916-1918), he first devised the *Torso of a Swimmer* in small scale: about ten centimeters high. He then enlarged it to fifty and eventually ninety centimeters. According to V.F. Gillekens<sup>1</sup>, Malfray himself made the patina for the bronze cast by Alexis Rudier, now stored in the Fine Arts Museum in Lyon<sup>2</sup>. Malfray presumably enjoyed being in charge of that part of the process, since he did it again in 1937 with *Spring*, a bronze cast by the same Rudier and stored in the foyer of the Trocadero Theatre.

“He will achieve [...] in 1936 the *Torso of a Swimmer* which may be one of the finest pieces ever to have been fashioned by him: the flesh is mellow as a fruit, one may sense its weight, its texture, its pliant softness. The daring conception, the easy, sturdy movements and the sensuous ardor of the work are astounding as well as attractive. There may even be something to remind water in that somewhat languid flesh. The attitude, the proportions, the sense of the feminine body, are only some of the features that attest to the artist's profound originality, to his genuinely rich inventiveness. In this perfect work, Malfray, in slightly bulking the head and the neck, manages to sustain the truthful awkwardness that is only to be seen in the works of great masters”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Owner of Malfray's studio from 1946 to 1958.

<sup>2</sup> Letter from V.F. Gillekens to René Jullian, curator of the Lyon Fine Arts Museum, Paris, 17 March 1950, stored in the sculpture's file in the Lyon Fine Arts Museum.

<sup>3</sup> Laprade, 1944, p. 27-28.

*Torse de Nageuse*, 1936  
Plâtre  
H. 12 ; L. 17,5 ; P. 7 cm  
**Cat. n°21**

*Torso of a Swimmer*, 1936  
Plaster  
H. 12; W. 17.5; D. 7 cm  
**Cat. n°21**



*Les deux Amies*, vers 1936  
Epreuve en bronze, n°2/8  
Fonte à la cire perdue A. Valsuani  
Signé : Ch. M.  
H. 15 ; L. 14 ; P. 0,8 cm  
Paris, collection particulière  
**Cat. n°22**

Bibliographie :  
1971, Galle, n°110, 111

Exposition :  
1948, Paris, n°49

*Two Friends*, circa 1936  
Bronze, n°2/8  
Lost wax cast inscribed Attilio Valsuani  
Signed: Ch. M.  
H. 15; W. 14; D. 0.8 cm  
Paris, Private Collection  
**Cat. n°22**

Bibliography:  
1971, Galle, n°110, 111

Exhibition:  
1948, Paris, n°49

En 1936, Malfray crée la médaille de l'Homage à Ronsard<sup>1</sup> et compose sa dédicace. Le relief des *deux Amies* est une variante de son revers.

<sup>1</sup>Cette médaille n'a peut-être jamais été éditée.

In 1936, Malfray devised a medal in Tribute to Ronsard<sup>1</sup> and composed the dedication. The relief of the *Two Friends* is another version of this medal's obverse.

<sup>1</sup>This medal was perhaps never issued.



*Etude pour le Printemps*, 1936-1937

Epreuve en bronze, n°2/8

Fonte au sable Lucien Thinot

Signé : C. M.

H. 20 ; L. 5 ; P. 5 cm

**Cat. n°23**

*Le Printemps*, 1936-1937

Terre cuite

Signé : Ch. MALFRAY

H. 125 ; L. 31 ; P. 37 cm

Paris, collection particulière

**Cat. n°24**

*Le Printemps*, 1936-1937

Epreuve en bronze, n°3/8

Fonte au sable Alexis Rudier, rehaussée à la feuille d'or

Signé : Ch. MALFRAY

H. 74,5 ; L. 21 ; P. 29 cm

Paris, collection particulière

**Cat. n°25**

*Le Printemps*, 1936-1937

Plâtre

H. 44,5 ; L. 11 ; P. 11 cm

**Cat. n°26**

*Study for Spring*, 1936-1937

Bronze, n°2/8

Sand cast inscribed Lucien Thinot

Signed: C. M.

H. 20; W. 5; D. 5 cm

**Cat. n°23**

*Spring*, 1936-1937

Terra cotta

Signed: Ch. MALFRAY

H. 125; W. 31; D. 37 cm

Paris, Private Collection

**Cat. n°24**

*Spring*, 1936-1937

Bronze, n°3/8

Sand cast inscribed Alexis Rudier

Signed: Ch. MALFRAY

H. 74.5; W. 21; D. 29 cm

Paris, Private Collection

**Cat. n°25**

*Spring*, 1936-1937

Plaster

H. 44.5; W. 11; D. 11 cm

**Cat. n°26**

En novembre 1936, l'état sollicite Malfray pour une statue du *Printemps* destinée au foyer du théâtre du Trocadéro. Les peintures de ce hall sont confiées à Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis... Le chantier est achevé en 1937 : Malfray travaille rapidement, plusieurs esquisses et différents états du *Printemps* en témoignent.

Dans deux lettres, Malfray livre des indications sur le déroulement de la commande, le problème posé par l'emplacement de l'œuvre, la manière dont il a ressenti le sujet, et enfin le travail de la patine. Le style de Malfray, franc et direct, est à l'image de sa sculpture : « J'ai en ce moment le modèle définitif, en plâtre, de ma figure pour le Foyer du Théâtre du Trocadéro. Elle part le 21 à la fonte [...]. Cette figure (de 1,25) pour le bronze doré doit former un ensemble et se compose avec un groupe de 4 colonnes au croisement des deux galeries. Ces colonnes en marbre de 7 m de haut sur 0,75 laissent entre elles un espace de 0,90 m, m'ont posé un problème assez délicat.

In November 1936, the state commissioned Malfray to make a statue of *Spring* for the foyer of the Trocadero Theater. The paintings in the hall were assigned to Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Maurice Denis... The work was completed in 1937: Malfray worked quickly, as the numerous sketches and different stages of *Spring* may prove.

In two letters, Malfray commented on his work in progress, on the problems implied by the location of the work, on how he responded to the theme, and also on the patina work. Malfray's style is blunt and straightforward, as his sculpture is: "I have now the final plaster model of my figure for the foyer of the Trocadero Theater. It is to be cast on the 21st [...]. This figure (measuring 1.25) for the gilded bronze cast is meant to be part of an ensemble and to combine with a group of four columns standing at the section of two galleries. Those 7 meters high and 0.45 wide marble columns are only 0.90 apart and were delicate to deal with.



Bibliographie :

1937, Uckerman, p. 44, ill. 1 ; 1944, Laprade, p. 10, 24, pl. VI; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°129-135

Expositions :

1937, Automne, n°962 A ; 1938, Stockholm, n°50, 53 ; 1941, Automne, 2407 ; 1944, Paris, n°4, 5, 16, 17 ; 1947, Paris, n°39, 40, 44, repr. ; 1947, Berlin, n°51, repr. ; 1948, Paris, n°18, 30 ; 1950, Orléans, n°57 ; 1951, Londres, n°10 ; 1966, Paris, n°10 ; 1967, Orléans, n°8, 15 ; 1980, Romorantin-Lanthenay, n°27 ; 1988, Paris ; 1990, Versailles, n°52 ; 1995, Orléans, n°105 ; 2006, Parçay-les-Pins

Collections publiques :

Paris, foyer du théâtre du Trocadéro  
Paris, musée national d'art moderne

Bibliography:

1937, Uckerman, p. 44, ill. 1 ; 1944, Laprade, p. 10, 24, pl. VI; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°129-135

Exhibitions:

1937, Automne, n°962 A ; 1938, Stockholm, n°50, 53 ; 1941, Automne, 2407 ; 1944, Paris, n°4, 5, 16, 17 ; 1947, Paris, n°39, 40, 44, repr. ; 1947, Berlin, n°51, repr. ; 1948, Paris, n°18, 30 ; 1950, Orléans, n°57 ; 1951, London, n°10 ; 1966, Paris, n°10 ; 1967, Orléans, n°8, 15 ; 1980, Romorantin-Lanthenay, n°27 ; 1988, Paris ; 1990, Versailles, n°52 ; 1995, Orléans, n°105 ; 2006, Parçay-les-Pins

Public collections:

Paris, foyer of the Trocadéro Theater  
Paris, National Museum of Modern Art

J'ai fait une chose jeune ; la Jeunesse de la puberté virginale, celle où le corps plein de sève neuve, se rassemble dans sa fierté et semble à la fois craindre et appeler l'amour, la vie »<sup>1</sup>.

« [...] mais Rudier doit me rapporter mon bronze à l'atelier, afin d'en oxyder et patiner moi-même l'or »<sup>2</sup>.

La commande achevée, Malfray souhaite diffuser *Le Printemps* : il réalise donc des moules pour une édition en terre cuite. Ceux-ci semblent avoir été utilisés après la mort de Malfray par René Andréï, son ami, exécuteur testamentaire et détenteur du droit moral de son œuvre.

I made something young; Youth in its pubescent virginity, when the body brimming with fresh sap gathers proudly and seems to both fear and await love, life"<sup>1</sup>.

"[...] but Rudier is supposed to bring my bronze back to my studio, so I can oxidize and patinate it myself"<sup>2</sup>.

Once he had completed the commission, Malfray decided to circulate *Spring* and he made molds in order to issue terra cotta versions of the work. The molds seem to have been used after Malfray's death by René Andréï, his friend, who was the executor of his will and retained all moral rights on the artist's oeuvre.

<sup>1</sup> Lettre de Malfray à Jacques de Laprade, Paris le 16 janvier 37, Orléans, centre de documentation - bibliothèque du musée des Beaux-Arts.

<sup>2</sup> Lettre de Malfray à Jacques de Laprade, Paris le 25 janvier 37, Orléans, centre de documentation - bibliothèque du musée des Beaux-Arts.

<sup>1</sup> Letter from Malfray to Jacques de Laprade, Paris, 16 January 1937, Orléans, documentation center-library of the Fine Arts Museum.

<sup>2</sup> Letter from Malfray to Jacques de Laprade, Paris, 25 January 1937, Orléans, documentation center-library of the Fine Arts Museum.





*La Danse*, 1938  
Terre cuite, haut-relief  
Signé : MALFRAY  
H. 22 ; L. 12 ; P. 2 cm  
**Cat. n°27**

Bibliographie :  
1946, George, p. 49, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ;  
1971, Galle, n°212, 122; 2004-2005, Barcelone

Expositions :  
1940, Tuileries, n°395 ; 1941, Automne, n°2411 ; 1947,  
Paris, n°49, repr. ; 1948, Paris, n°8, 45

Collection publique :  
Paris, musée national d'art moderne

Pour l'Exposition Internationale de 1937, Malfray travaille à la réalisation de *La Danse*, sculpture monumentale destinée à la cour du musée municipal d'art moderne, quai de Tokyo. Puis, les années suivantes, il réalise différentes sculptures de *Danseuses*, dont ce relief : « Avec la série des danseuses, inspirées à l'origine par Isadora Duncan dont il retient surtout la tension intérieure, il recherche une nouvelle forme d'équilibre, basé sur les pleins autant que les vides »<sup>1</sup>.

*Dance*, 1938  
Terra cotta, high relief  
Signed: MALFRAY  
H. 22; W. 12; D. 2 cm  
**Cat. n°27**

Bibliography:  
1946, George, p. 49, repr. ; 1954, MNAM, p. 201-202 ;  
1971, Galle, n°212, 122; 2004-2005, Barcelona

Exhibitions:  
1940, Tuileries, n°395 ; 1941, Automne, n°2411 ; 1947,  
Paris, n°49, repr. ; 1948, Paris, n°8, 45

Public collection:  
Paris, National Museum of Modern Art

Malfray made *Dance* for the 1937 International Exhibition: it was a monumental sculpture destined to the courtyard of the Paris Museum of Modern Art, sited on the quai de Tokyo. In the following years, he fashioned several *Dancers*, including this relief: "In the series of dancers, originally inspired by Isadora Duncan, whose inner tension mostly drew his attention, he explores a new kind of balance, based on both volumes and voids"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>2004-2005, Barcelone, Antoinette Le Normand Romain.

<sup>1</sup>2004-2005, Barcelona, Antoinette Le Normand Romain.

*L'Été*, 1937

Plâtre original ayant servi à réaliser des fontes au sable

Signé : Ch. MALFRAY

Numéro à l'intérieur : 13 <sup>1</sup>

H. 43,5 ; L. 12 ; P. 12 cm

**Cat. n°28**

Bibliographie :

1971, Galle, n°136-140 ; Puisseux, 1988-1999, p. 11

Expositions :

1947, Paris, n°41, 42, 43, 45 ; 1948, Paris, n°4, 37, 42 ;

1951, Londres, n°11 ; 1967, Orléans, n°7 ; 2002, Orléans, n°28

Collection publique :

Orléans, musée des Beaux-Arts

Ce plâtre a servi à la fabrication du moule dans lequel les épreuves en bronze ont été fondues au sable. Deux indices permettent de l'affirmer : les traces de couteau visibles sur sa surface et sa « patine » orangée, qui provient en fait du vieillissement des agents utilisés pour le démoulage (gomme laque et savon noir) posés sur le plâtre.

Malfray conçoit *L'Été* en pendant au *Printemps*. Malheureusement, en l'état actuel des connaissances, il est difficile de savoir si l'œuvre achevée, une épreuve en bronze d'environ un mètre dix de hauteur, résulte d'une commande et pour quel emplacement elle était destinée.

*Summer*, 1937

Original plaster which served as a model for sand casts

Signed: Ch. MALFRAY

Number inscribed on the inside: 13 <sup>1</sup>

H. 43.5; W. 12; D 12 cm

**Cat. n°28**

Bibliography:

1971, Galle, n°136-140 ; Puisseux, 1988-1999, p. 11

Exhibitions:

1947, Paris, n°41, 42, 43, 45 ; 1948, Paris, n°4, 37, 42 ;

1951, London, n°11 ; 1967, Orléans, n°7 ; 2002, Orléans, n°28

Public collection:

Orléans, Fine Arts Museum

This plaster figure was used as a model to fashion molds in which the bronzes were sand cast. Two distinctive details may hint to that specific use: the surface streaked with knife marks and the orange tinged "patina", which is due to the ageing of the substances used to remove the cast from the mold (lacquer gum and black soap) and which coated the plaster.

Malfray designed *Summer* as a counterpart for *Spring*. Unfortunately, it is difficult today to know whether the final work, a 1.1 meter bronze, was commissioned to the artist, or where it was meant to be sited.

<sup>1</sup> Cette annotation correspond certainement au numéro d'inventaire de la fonderie Rudier.

<sup>1</sup> This inscription probably refers to the inventory number of the Rudier foundry.







*La grande Source du Taurion*, 1938-1939  
Epreuve en bronze, n°1/8  
Fonte au sable Marius Hohwiller  
Signé : CH. MALFRAY  
H. 54 ; L. 88 ; P. 30 cm  
(maquette au 1/4 de la grandeur d'exécution)  
**Cat. n°29**

Bibliographie :

1944, Laprade, p. 10, 28-30, repr. ; 1945, Gischia, Védres, p. 65, pl. 21 ; 1949, Martinie, n°10, repr. ; 1961, Kunstler, p. X ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°142, 143, 144

Expositions :

1939, Tuileries, 1.278 ; 1941, Automne, 2410 ; 1944, Paris, n°6 ; 1947, Paris, n°52, 53, 54 ; 1948, Paris, n°5 ; 1966, Paris, n°11 ; 1977, Paris, Grand Palais ; 1980, Romorantin-Lanthenay, n°28 ; 1995, Orléans, p. 163

Articles :

1938, 14 octobre, *Beaux-Arts* ; 1939, 9 juin, *Beaux-Arts* ; 1939, 10 juin, *Excelsior* ; 1939, 20 juin, *La dépêche de Toulouse* ; 1947, *Konstrevyn*, p. 272, repr. ; 1953, 20 janvier, *La République du Centre*, repr. ; 1992, 6 février, *Libération*, repr.

Collections publiques :

Orléans, musée des Beaux-Arts  
Paris, FNAC

*Big Source of the Taurion*, 1938-1939  
Bronze, n°1/8  
Sand cast inscribed Marius Hohwiller  
Signed: CH. MALFRAY  
H. 54; W. 88; D. 30 cm  
(maquette to the fourth of the final scale)  
**Cat. n°29**

Bibliography:

1944, Laprade, p. 10, 28-30, repr. ; 1945, Gischia, Védres, p. 65, pl. 21 ; 1949, Martinie, n°10, repr. ; 1961, Kunstler, p. X ; 1954, MNAM, p. 201-202 ; 1971, Galle, n°142, 143, 144

Exhibitions:

1939, Tuileries, 1.278 ; 1941, Automne, 2410 ; 1944, Paris, n°6 ; 1947, Paris, n°52, 53, 54 ; 1948, Paris, n°5 ; 1966, Paris, n°11 ; 1977, Paris, Grand Palais Museum; 1980, Romorantin-Lanthenay, n°28 ; 1995, Orléans, p. 163

Articles:

1938, 14 October, *Beaux-Arts* ; 1939, 9 June, *Beaux-Arts* ; 1939, 10 June, *Excelsior* ; 1939, 20 June, *La dépêche de Toulouse* ; 1947, *Konstrevyn*, p. 272, repr. ; 1953, 20 January, *La République du Centre*, repr. ; 1992, 6 February, *Libération*, repr.

Public Collections:

Orléans, Fine Arts Museum  
Paris, FNAC

En 1938, Bastard, directeur de la manufacture de Sèvres, recommande Charles Malfray et Paul Cornet à Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts. Celui-ci leur confie une commande de l'Etat en faveur de la ville de Limoges : Malfray est chargé de *la Source du Taurion*, petite rivière du Limousin, et Cornet de *la Vienne*. Les œuvres doivent orner les bassins de la fontaine Vergniaud du jardin du Champ de Mars, situé à proximité de la gare. Par la suite, peut-être dans les années 1980, les statues de Cornet et de Malfray sont légèrement déplacées : elles se trouvent à présent sur un tapis de verdure, dans le jardin du Champ de Juillet.

Le modèle de *la Source du Taurion* représente certainement Jeanne, l'épouse de Malfray. Celui-ci commence son travail par de nombreux dessins. L'un d'entre eux, une sanguine, orne la porte de l'atelier de la rue François Guibert<sup>1</sup>. Il ébauche ensuite son projet qu'il agrandit au quart de la grandeur d'exécution, avant d'aboutir au plâtre monumental, conservé au musée des Beaux-Arts d'Orléans. Ce plâtre lui permet la mise au point de la pierre, longue de trois mètres quarante, taillée dans l'atelier de la rue de la Procession<sup>2</sup>. Jean Carton et Raymond Corbin se souviennent de l'avoir vue en chantier. Le 14 janvier 1939, la pierre est enlevée de l'atelier pour être transportée à Limoges<sup>3</sup>.

Lors de la présentation du plâtre monumental au Salon des Tuileries en mai 1939, la presse est élogieuse. Louis Vauxcelles parle d'une œuvre « passionnée et vigoureuse », « torrentueuse et romantique »<sup>4</sup>. Plus tard, Jacques de Laprade<sup>5</sup> considère cette réalisation comme l'un des chefs d'œuvre de Malfray et de la sculpture contemporaine, tout comme Waldemar George<sup>6</sup> : « Dans *la Source du Taurion* et dans les *Nus Couchés*, Charles Malfray atteint sa ligne de crête. Devant *la Source*, on pourrait évoquer les figures de Goujon, de Coysevox et d'Aristide Maillol. Malfray pousse le souci de plénitude plastique aussi loin que ses prédécesseurs ».

In 1938, Bastard, the director of the Sèvres manufacture, recommended Charles Malfray and Paul Cornet to Georges Huisman, who was the Fine Arts General Director and who trusted them with an official commission for the city of Limoges. Malfray was assigned the *Source of the Taurion*, a small river that flows in Limousin, and Cornet was in charge of the *Vienne*. Both works were designed to adorn the basins of the Vergniaud fountain, located in the Champ de Mars gardens, near the city station. Eventually (perhaps in the eighties), Cornet's and Malfray's statues were shifted to the place where they now stand: on lush green ground in the Champ de Juillet garden.

Malfray's model for the *Source of the Taurion* was probably his own wife, Jeanne. The artist first drew numerous preliminary sketches. One of them, a life size red chalk drawing, decorated the door of his studio in the rue François Guibert<sup>1</sup>. Malfray then made a plaster model to the fourth of the final intended size, followed by a monumental plaster, stored in the Orléans Fine Arts museum. The carving of the 3.4 meters long stone took place in his studio rue de la Procession<sup>2</sup>, where Jean Carton and Raymond Corbin recall having seen it worked out. The stone was taken away to Limoges on the 14 January, 1939<sup>3</sup>.

When the monumental plaster was displayed at the 1939 Tuileries Salon, the press spoke very highly of it. Louis Vauxcelles praised it as a "passionate and vigorous", "gushing and romantic" work<sup>4</sup>. A few years later, Jacques de Laprade<sup>5</sup> evoked the statue as a major achievement, both in Malfray's career and in contemporary art. Likewise, Waldemar George<sup>6</sup> wrote that "With the *Source of the Taurion* and the *Lying Nude Figures*, Malfray reaches the utmost of his art. Beholding the *Source*, one may recall the figures of Goujon, Coysevox and Aristide Maillol. Malfray goes as far in his restless exploration of the fullness of form as those who preceded him did."

<sup>1</sup> La porte de l'atelier a été sauvée de la démolition en 1971 par René Andréi. Elle est conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans.

<sup>2</sup> La rue de la Procession se situe à proximité de la rue François Guibert.

<sup>3</sup> Agenda Malfray de 1939, Paris, fondation Taylor.

<sup>4</sup> 1939, 10 juin, *Excelsior*, Vauxcelles.

<sup>5</sup> 1944, Laprade, p. 10.

<sup>6</sup> 1966, Paris.

<sup>1</sup> The studio door was saved from demolition in 1971 by René Andréi. It is stored in the Orléans Fine Arts Museum.

<sup>2</sup> The rue de la Procession is not far from the rue François Guibert.

<sup>3</sup> Malfray's 1939 agenda, Paris, Taylor Foundation.

<sup>4</sup> 1939, 10 June, *Excelsior*, Vauxcelles.

<sup>5</sup> 1944, Laprade, p. 10.

<sup>6</sup> 1966, Paris.





*Les deux Nageuses*, 1939-1940  
Epreuve en bronze, n°5/8  
Fonte à la cire perdue Claude Valsuani  
Signé : CH. MALFRAY  
H. 38 ; L. 76 ; P. 31 cm  
**Cat. n°30**

Bibliographie :  
1944, Laprade, p. 27 ; 1970, Galle, n°148, 151

Expositions :  
1941, Automne, n°2412 ; 1947, n°62, repr. ; 1948, Paris, n°6 ; 1951, Londres, n°9, repr. ; 1966, Calais, n°42 ; 1966, Paris, n°14, repr. ; 1967, Orléans, n°10 ; 1977, Paris, Grand Palais ; 2004-2005, Barcelone ; 2006, Parçay-les-Pins

*Ces deux Nageuses* sont un point d'orgue dans l'œuvre de Malfray.

En 1933, il en crée une première esquisse, aujourd'hui perdue. En 1939, il reprend son travail. La composition de ce groupe n'est pas sans rappeler son travail entrepris autour d'Isadora Duncan<sup>1</sup> au début de sa carrière, mais aussi celle du *Fugit Amor*<sup>2</sup> de Rodin. Mais ici, le parti pris est plus audacieux et plus enlevé. Il exprime les figures des *Nageuses* avec beaucoup de liberté, non sans rappeler la sincérité presque naïve des sculpteurs romans. On pourrait également rapprocher ce groupe de la sculpture de Matisse dans laquelle se retrouve cette abstraction naïve.

*Two Swimmers*, 1939-1940  
Bronze, n°5/8  
Lost wax cast inscribed Claude Valsuani  
Signed: CH. MALFRAY  
H. 38 ; W. 76 ; D. 31 cm  
**Cat. n°30**

Bibliography:  
1944, Laprade, p. 27 ; 1970, Galle, n°148, 151

Exhibitions:  
1941, Automne, n°2412 ; 1947, n°62, repr. ; 1948, Paris, n°6 ; 1951, London, n°9, repr. ; 1966, Calais, n°42 ; 1966, Paris, n°14, repr. ; 1967, Orléans, n°10 ; 1977, Paris, Grand Palais Museum; 2004-2005, Barcelona ; 2006, Parçay-les-Pins

With these *Two Swimmers*, Malfray's oeuvre reaches its climax.

In 1933, he devised a first model for the group that has been lost since. In 1939, he resumed his work. The composition of the group echoes the works Isadora Duncan<sup>1</sup> had inspired him at the beginning of his career, and also the composition of Rodin's *Fugit Amor*<sup>2</sup>. However, Malfray's way here is bolder and brisker. The unconstrained style in which he fashioned the *Swimmers'* figures recalls the somewhat naïve truthfulness of Romanesque sculptors. This group also reminds of Matisse's sculpture and its unaffected, abstract style.

<sup>1</sup> Un ensemble de croquis pris à l'atelier d'Isadora Duncan en témoigne. Ces dessins sont conservés à la Fondation Taylor, Paris.  
<sup>2</sup> 2004-2005, Barcelone.

<sup>1</sup> A series of sketches made in Isadora Duncan's studio may attest to it. Those sketches are now at the Taylor Foundation, Paris.  
<sup>2</sup> 2004-2005, Barcelona.

*Cybèle*, 1939-1940  
Epreuve en bronze, n°7/8  
Fonte à la cire perdue Emile Godard  
Signé : CH. MALFRAY  
H. 18 ; L. 51 ; P. 17 cm  
Paris, collection particulière  
**Cat. n°31**

Bibliographie :  
1944, Laprade, p. 30 ; 1970, Galle, n°147

Expositions :  
1941, Automne, n°2413 ; 1944, Paris, n°9 ; 1947, Paris, n°56, repr. ; 1948, Paris, n°21 ; 1966, Calais, n°43 ; 1966, Paris, n°12 ; 1967, Orléans, n°9

En cette année 1939, Malfray semble aimer rêver à des divinités féminines, peut-être à la recherche d'un sujet pour une sculpture. Il note ainsi au début de son agenda : « Flore : déesse voluptueuse qui fait naître tant de plaisir et que les Romains honorèrent avec le plus de zèle »<sup>1</sup>.

Effectivement, à cette période de sa vie, Malfray travaille essentiellement sur des compositions horizontales : *la Source du Taurion* (1937-1938, cat. n°29) ; *l'Eveil* (1938) ; *Les deux Nageuses* (1939-1940, cat. n°30). La mort le surprend lorsqu'il réalise *Cybèle* <sup>2</sup>.

Cette dernière adopte une attitude calme et hiératique : grande déesse de la région de la Phrygie, elle incarne dans la mythologie gréco-romaine la mère des Dieux et personnifie la puissance de la nature tout entière.

*Cybele*, 1939-1940  
Bronze, n°7/8  
Lost wax cast inscribed Emile Godard  
Signed: CH. MALFRAY  
H. 18; W. 51; D. 17 cm  
Paris, Private Collection  
**Cat. n°31**

Bibliography:  
1944, Laprade, p. 30 ; 1970, Galle, n°147

Exhibitions:  
1941, Automne, n°2413 ; 1944, Paris, n°9 ; 1947, Paris, n°56, repr. ; 1948, Paris, n°21 ; 1966, Calais, n°43 ; 1966, Paris, n°12 ; 1967, Orléans, n°9

It seems that during the year 1939, Malfray indulged in dreams of feminine deities; perhaps was he in search of a subject for a sculpture. In the first pages of his agenda, he wrote this: "Flora: voluptuous goddess who provides so much pleasure, and whom the Romans worshiped the most zealously"<sup>1</sup>.

In fact, at this moment of his life, Malfray mostly worked on horizontal compositions: the *Source of the Taurion* (1937-1948, cat. n°29); *Awakening* (1938); *Two Swimmers* (1939-1940, cat. n°30). Death occurred as he was working on *Cybele* <sup>2</sup>.

The goddess is shown in a composed and dignified bearing: this great goddess of Phrygia embodied the mother of Gods and personified the power of nature in Greco-Roman mythology.

<sup>1</sup> Agenda Malfray de 1939, Paris, fondation Taylor.

<sup>2</sup> Jeanne Malfray annota une photographie de l'œuvre (Paris, fondation Taylor) le 12 mai 1940 : « Sa dernière œuvre telle qu'il l'a laissée ». Au contraire des écrits de Laprade, il semble bien que cette sculpture demeure inachevée.

<sup>1</sup> Malfray's 1939 agenda, Paris, Taylor Foundation.

<sup>2</sup> Jeanne Malfray annotated a photograph of the work (Paris, Taylor Foundation) on 12 May, 1940 : « His last work as he left it ». It seems that this sculpture was left unfinished, contrary to what Laprade wrote.









Dessins, peintures et lithographie  
Drawings, paintings and lithograph



*Femme allongée*  
Sanguine  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 31,5 ; L. 49 cm  
Bibliographie :  
1944, Laprade, pl. V  
**Cat. n°32**

*Reclining Woman*  
Red chalk  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 31.5; W. 49 cm  
Bibliography:  
1944, Laprade, pl. V  
**Cat. n°32**



*Femme allongée*  
Mine de plomb  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 29 ; L. 48 cm  
Cat. n°33

*Reclining Woman*  
Lead pencil  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 29; W. 48 cm  
Cat. n°33



*Femme assise lisant le journal*  
(recto et verso)  
Sanguine  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 28,1 ; L. 22,4 cm  
**Cat. n°34**

*Seated Woman Reading the Paper*  
(obverse and reverse)  
Red chalk  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 28.1; W. 22.4 cm  
**Cat. n°34**





*La coiffure*

Sanguine

Cachet : Atelier Malfray Paris 1951

H. 36 ; L. 56 cm

**Cat. n°36**

*Hairdressing*

Red chalk

Stamp: Atelier Malfray Paris 1951

H. 36; W. 56 cm

**Cat. n°36**



*Femme allongée se frottant les pieds*  
Sanguine  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 27,5 ; L. 48 cm  
**Cat. n°37**

*Reclining Woman Rubbing her Feet*  
Red chalk  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 27.5; W. 48 cm  
**Cat. n°37**



*Deux femmes à la toilette*  
Sépie  
Signé : Ch MALFRAY  
H. 32,8 ; L. 43,2 cm  
Cat. n°38

*Two Women at Bath Time*  
Sepia  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 32.8; W. 43.2 cm  
Cat. n°38



*Deux femmes assises*  
Sépia  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 33,5 ; L. 43 cm  
Cat. n°39

*Two Seated Women*  
Sepia  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 33.5; W. 43 cm  
Cat. n°39



*Nu arc bouté*  
Sépia  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 31 ; L. 47 cm  
**Cat. n°40**

*Tense Nude*  
Sepia  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 31; W. 47 cm  
**Cat. n°40**



*Le rêve*  
Sépia  
Signé : Ch. MALFRAY  
H. 28 ; L. 42 cm  
**Cat. n°41**

*The Dream*  
Sepia  
Signed: Ch. MALFRAY  
H. 28; W. 42 cm  
**Cat. n°41**



*Homme se découvrant les yeux*  
Mine de plomb  
H. 16,6 ; L. 11,1 cm  
**Cat. n°42**

*Man Uncovering his Eyes*  
Lead pencil  
H. 16.6; W. 11.1 cm  
**Cat. n°42**



*Anges et démons dans les nuées*  
Mine de plomb  
Cachet : Atelier Malfray Paris 1951  
H. 11,1 ; L. 16,6 cm  
Cat. n°43

*Angels and Fiends in the Sky*  
Lead pencil  
Stamp: Atelier Malfray Paris 1951  
H. 11.1; W. 16.6 cm  
Cat. n°43



*Homme au poids*  
Mine de plomb  
Cachet : Atelier Malfray Paris 1951  
H. 11,5 ; L. 17 cm  
**Cat. n°44**

*Man with a Weight*  
Lead pencil  
Stamp: Atelier Malfray Paris 1951  
H. 11.5; W. 17 cm  
**Cat. n°44**



*Nymphes dans l'air*, 1918  
Mine de plomb  
Cachet Atelier Malfray Paris 1951  
Annoté : Février 18  
H. 11,5 ; L. 17 cm  
Cat. n°45

*Nymphs in the Sky*, 1918  
Lead pencil  
Stamp: Atelier Malfray Paris 1951  
Annotated: February 18  
H. 11.5; W. 17 cm  
Cat. n°45





*Nu assis au fauteuil*

Lithographie

Signé : Ch. MALFRAY

H. 53,7 ; L. 35,1 cm

Autres exemplaires connus :

Vente du 13 juin 1951, n°235

Vente du 11 octobre 1997, n°76 et n°77

**Cat. n°46**

*Seated Nude in an Armchair*

Lithograph

Signed: Ch. MALFRAY

H. 53.7; W. 35.1 cm

Other known prints:

Sale of the 13 June 1951, n°235

Sale of the 11 October 1997, n°76 and n°77

**Cat. n°46**

*Autoportrait*

Encre de Chine

H. 26 ; L. 20 cm

**Cat. n°47**

*Self-Portrait*

Indian ink

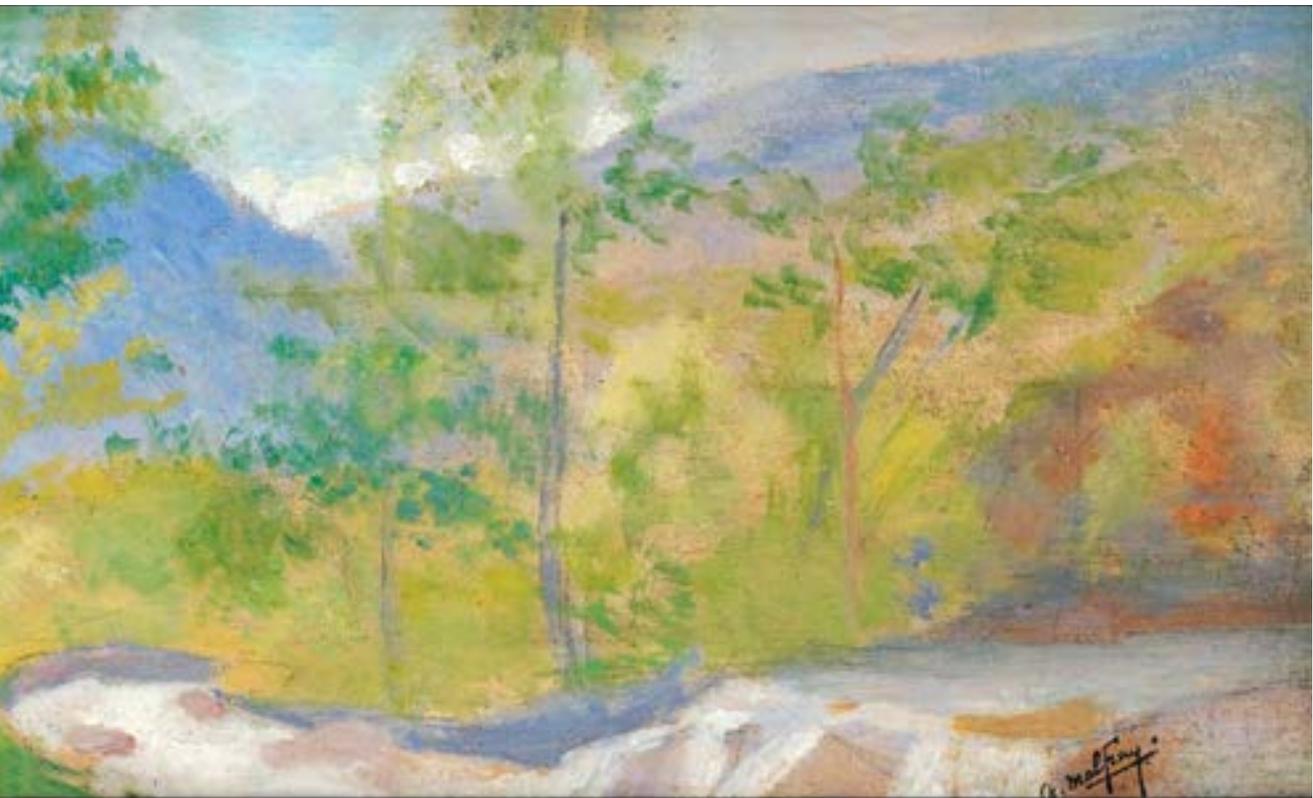
H. 26; W. 20 cm

**Cat. n°47**



*La Loue prise de deux heures à quatre heures*  
Huile sur toile  
Signé : Ch. Malfray  
H. 17,5 ; L. 58 cm  
**Cat. n°48**

*The Loue River from Two to Four*  
Oil on canvas  
Signed: Ch. Malfray  
H. 17.5; W. 58 cm  
**Cat. n°48**





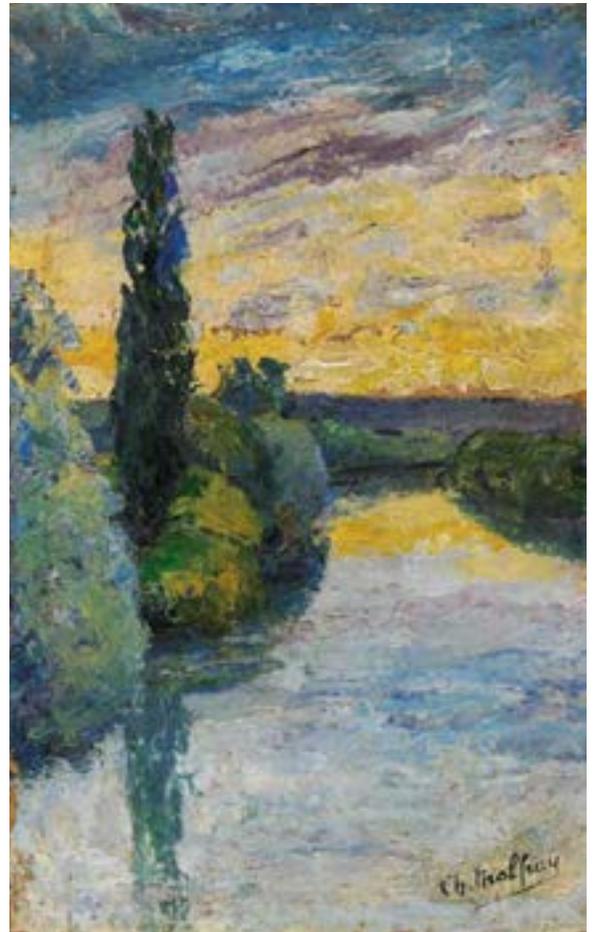
*Les pommiers*, 1919  
Huile sur toile  
Signé : Ch. Malfray 1919  
H. 24 ; L. 27,2 cm  
Cat. n°49

*Apple Trees*, 1919  
Oil on canvas  
Signed: Ch. Malfray 1919  
H. 24; W. 27.2 cm  
Cat. n°49



*Maison et meule*  
 Huile sur papier contrecollée sur toile  
 Signé : Ch. Malfray  
 H. 9 ; L. 14 cm  
 Provenance :  
 1951, 3ème vente Malfray, n°550  
**Cat. n°51**

*House and Haystack*  
 Oil on paper marouflaged on a canvas  
 Signed: Ch. Malfray  
 H. 9; W. 14 cm  
 Provenance:  
 1951, 3rd Malfray sale, n°550  
**Cat. n°51**



*Paysage*  
 Huile sur toile  
 Signé : Ch. Malfray  
 H. 15,2 ; L. 10,5 cm  
**Cat. n°50**

*Landscape*  
 Oil on canvas  
 Signed: Ch. Malfray  
 H. 15.2; W. 10.5  
**Cat. n°50**





Ecrits sur l'Art  
Writings on Art

Enfin l'école moderne dont vous faites partie, que cherche-t-elle en somme ? [...]. Nous cherchons – dans une architecture – les rapports directs entre un détail et l'ensemble, les rapports entre un bras et la masse de l'architecture. Exemple : un architecte dans une seule et même architecture recherche les rapports, c'est-à-dire l'échelle, entre un bandeau ou une corniche, ou un profil, les rapports entre le détail et son ensemble.

*Ces textes manuscrits sont conservés dans un dossier du centre de documentation - bibliothèque du musée des Beaux-Arts d'Orléans. Ils sont notés sur des papiers épars, en plus ou moins bon état. L'orthographe en a été corrigée, mais le style reste très elliptique. Les titres en italique sont ceux de Malfray.*

Employant des figures, la même recherche doit se faire et les mêmes rapports s'établir. C'est pourquoi vous voyez dans la cathédrale des frises de personnages qui ont cinq têtes au lieu de sept et demie (la même remarque se fait dans les bas-reliefs de David d'Angers). Ils restent par leurs proportions, à l'échelle du monument, les figures devenant plus courtes ou plus larges.

Donc « l'art moderne » comme vous le dites, n'est que la recherche exacte de la véritable tradition dans la statuaire, tradition que nous avons perdu depuis le XV<sup>e</sup> siècle. La Renaissance commençait déjà à faire jouer ses statues en marge de ses architectures, ils formaient hors d'œuvre. Nous recherchons la sculpture. En sculpture, les proportions de la nature ne sont pas une vérité.







La sculpture, pas plus que la peinture,  
n'a pour but de « représenter » la nature.  
Au contraire, la nature n'est qu'un « prétexte »  
et un moyen pour manifester son « moi ».  
L'art est et doit être « création » pur du cerveau  
et du cœur.

La preuve est si évidente que dès qu'un art « descend » à l'imitation, même géniale (*le Panthéon*, Phidias) il n'a véritablement l'air que d'y tenir en équilibre sur une pointe d'aiguille. Je veux dire, il n'y reste qu'un court instant (la vie active d'un homme, soit trente ans) et il tombe de suite en décadence.





L'architecture dans la sculpture, autrement dit l'essentiel, autrement dit, ce qui seul compte dans la sculpture. L'architecture proprement dite, veut dire l'essentiel de la chose. Dans une construction, c'est la force de la construction, la partie constructive et logique des forces qui construit l'édifice. Tout le reste n'est rien, non seulement ce reste n'est rien, mais il est néfaste et empêche et alourdit et cache et rapetisse l'œuvre même.

L'ornementation des formes (en architecture, en sculpture ou en tout autre art) voile la plupart du temps une mauvaise construction, un faux plan en sculpture, etc..

Il faut beaucoup de courage et de force pour accepter la construction du plan sans l'ornement.

Il faut une plus grande force encore, peut-être pour définir exactement ce plan et l'orner sans le détruire.

Cette dernière proposition sera la joie des « médiocres », qui y verront ou croiront y voir la bénédiction de leurs médiocrités toutes décorées. Mais en conclusion, je tiens à leur dire que les grandes époques ont su décorer sans amoindrir et ces grandes époques ont duré cinquante ans, cent ans au plus et ont été suivies de l'irréremédiable décadence.

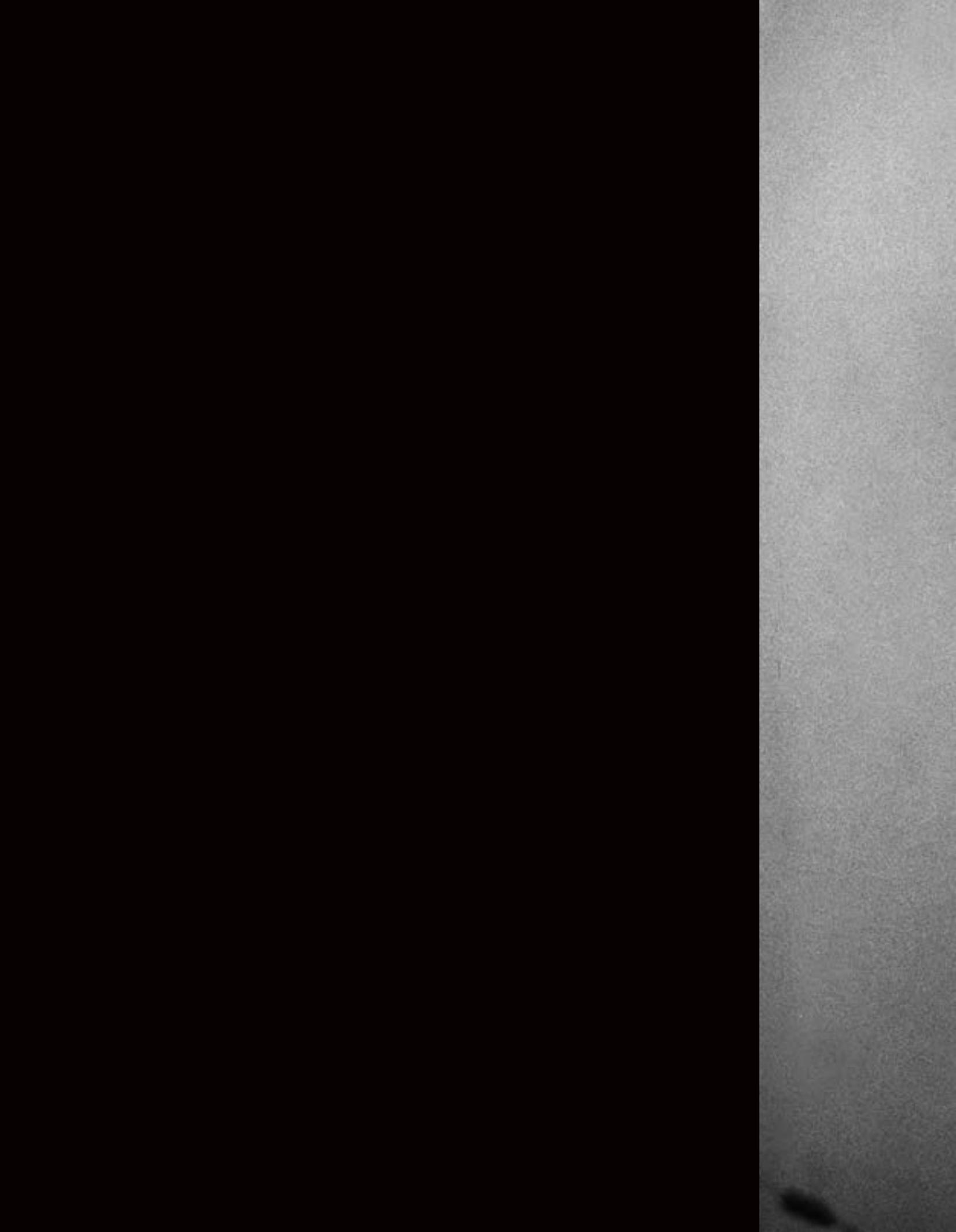
Toutefois pour moi-même, je préfère la période qui précède ce que l'on dit ordinairement être la « grande époque » l'Inde des perceurs et sculpteurs de montagnes, l'Égypte des premiers siècles, la Grèce du VI<sup>e</sup> siècle, et son premier Parthénon, et son Temple du Trésor de Cnide, et celui d'Olympie, l'art chrétien de l'époque romane du XI<sup>e</sup> jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècles ont une saveur

et un parfum d'intimité amoureusement exalté dans des œuvres graves à l'aspect rude et souvent grossier. Devant de telles œuvres, l'art ne joint pas la « force » des praticiens habiles ou d'un métier original – c'est fait – comme ça ... sans que l'on y voit le côté technique, l'émotion de suite vous domine et la communion simple et toute humaine subjuguée. L'extase passée, il vous arrive d'en admirer le métier,

mais toujours le cœur vous suit  
dans vos raisonnements. Mais ces regards de curiosité  
« technique » ont toujours une résonance au fond  
de votre cœur. Les grandes époques ont seul  
ce privilège. Je dis les grandes époques,  
encore enfant, la formation où sont encore tous  
les désirs qui ne sont parfois que des intentions  
mais dit avec une sincérité si émouvante

et si (bonnement ?) incomplètes, qu'elles seules sont troublantes, pour ce qu'elles nous laissent au bord d'une « vérité », qu'elle a remué dans notre âme et au fond de notre inconscient.

L'art est d'évoquer ces grandes vérités il est plus grand ainsi que s'il a la prétention de vouloir définir : car rien dans la vie n'est et ne peut être défini : tout n'est que sensations, désirs, intentions ; pas plus que le ciel et comme lui l'art qui est son fils unique ne peut être défini.





Pour qu'un monument est de la tenue il faut qu'il se silhouette simplement avec de grandes lignes, sans à coup ni arrêt. Il faut qu'une ligne, un profil parte d'un côté de la base, monte au sommet et redescende à la base opposée sans avoir été « cassé », ni « coupé ».

Comme dans le détail de ce monument, c'est-à-dire la statue que nous étudions plus haut, il faut observer la loi de continuité, loi suivant laquelle aucun changement ne s'exécute dans la nature

que par degrés insensibles. Cette loi qui domine le monde doit se retrouver dans la sculpture et l'architecture qui sont des arts de plein air et où la lumière seule en détermine les beautés. Comme la montagne s'attache à une autre montagne par les attaches délicates, mais grandioses, des vallées, le volume s'attache sans faiblesse et sans heurt dans ses grandes lignes toujours pleines et comme dessinées par une poussée de sa vitalité intérieure.





## Rapport entre divers volumes

Si ces rapports sont bien observés, la statue atteint le « monumental ». Exemple : voici une sculpture de l'Inde représentant le Bouddha.

Il est incontestablement très grand ! La proportion en est donnée par le petit homme en blanc à sa base. Cherchons pourquoi il est si grand d'aspect ce petit biblot....

Voyez la page x... il mesure 0,04 centimètres.

Voici pourquoi : La tête est très grosse et non proportionnée au corps, en effet la tête est proportionnée ici au volume du socle et des membres du personnage.

Tout le secret est là ! Mais pour établir ses rapports il faut un grand sculpteur.

Toutes les grandes époques ont connu ces règles, mais nous ne parlerons plus que de l'art de France pour ne pas nous attirer cette observation ridicule d'un des membres de l'Institut : « l'Inde, l'Égypte ; oui mais ça n'est pas français ! » comme si l'art n'était pas le langage universel, puisque l'art est l'histoire « vraie » des émotions et des « désirs »

de l'humanité : que l'humain qui a sculpté ce masque que j'ai devant moi soit blanc, jaune, rouge ou noir, qu'importe !... Je retrouve un « homme » qui avait un cœur et qui m'a laissé là, sur ce bois africain un instant d'émotion, de sa vie, une tranche de son existence, et je l'aime, au travers des siècles ; c'est une communion de deux êtres ».

**Alger, musée des Beaux-Arts**

*La Beauce, ou la République*, 1932

*L'Eveil*, 1938

**Barcelone, fondation des arts et des artistes**

*L'homme recroquevillé*, sans date (BR/153)

*Le Silence*, 1916-1918 (BR/168)

*Torse accroupi*, 1930 (T-103)

**-Lyon, musée des Beaux-Arts**

*Torse de Nageuse*, 1936 (1949-11)

**Paris, musée d'art moderne de la ville**

*Femme endormie*, 1926 (AMS 163)

*Femme assise s'essuyant les pieds*, 1928 (AMS 452)

*Femme assise s'essuyant les pieds*, 1928 (AMS 451)

*Torse de Baigneuse*, 1930 (AMS 201)

*La Vérité*, 1932 (AMS 335)

**Paris, musée national d'art moderne**

*Le Silence*, 1916-1918 (AM 938 S)

*Femme assise s'essuyant le pied*, 1928 (AM 937 S)

*Torse accroupi*, 1930 (AM 802 S) (en dépôt à Boulogne-Billancourt, musée des années Trente)

*La Vérité*, 1932 (AM 942 S)

*Torse de nageuse*, 1936 (AM 940 S) (en dépôt à Roubaix, musée d'art et d'industrie)

*Tête du Printemps*, 1937 (AM 939 S)

*La Danse*, 1938 (AM 936 S)

*La Source du Taurion*, 1938-1939 (AM 941 S)

**Paris, musée Bourdelle**

*Esquisse du maître Bourdelle*, 1921 (MB 4542)

*Esquisse du maître Bourdelle*, 1921 (MB 4543)

*Esquisse du maître Bourdelle*, 1921 (MB 4544)

### **Orléans, musée des Beaux-Arts**

*Sur les cimes de l'Olympe*, 1912 (MO 1376)  
*Le Désir*, 1914 (88-5-1)  
*Buste de Stany Doinel*, 1914 (MO 2)  
*La Douleur d'Orphée, dit le Chant du Poète*, 1914 (94-34-3)  
*Le Silence*, 1918 (998-18-1)  
*Figure de soldat de la Grande Guerre*, vers 1918 (88-5-2)  
*Deux baigneuses*, 1919 (67-1491)  
*L'Effroi*, 1920 (94-34-4)  
*L'Effroi*, 1920 (MO 1377)  
*Jeune femme, étude pour la figure d'angle du monument aux morts d'Orléans*, vers 1924 (998-18-2)  
*Femme debout (monument aux morts d'Orléans)*, 1922-1924 (88-6-1)  
*Maquette de la figure droite de l'angle du socle du monument aux morts d'Orléans*, vers 1922 (94-34-1)  
*Maquette de la figure gauche de l'angle du socle du monument aux morts d'Orléans*, vers 1922 (94-34-2)  
*Maquette du socle du monument aux morts d'Orléans*, 1922-1924 (72-2-1)  
*Tête de femme*, 1922-1924 (MO 281)  
*Gloire et héros, esquisse pour la partie supérieure du Monument aux Morts d'Orléans*, 1922-1924 (94-34-8)  
*Maquette du pylône supportant le groupe Gloire et héros*, 1922-1924 (94-34-9)  
*Torse de Baigneuse*, 1930 (MO 280)  
*Baigneuse assise*, 1930 (MO 1365)  
*Le Baiser*, 1930 (MO 67-1488)  
*La Beauce*, 1932 (MO 279)  
*La Danse*, 1937 (72-5-1)  
*Etude pour l'Été*, 1937 (88-6-2)  
*Torse de femme, étude pour l'Été*, 1937 (MO 67-1489)  
*La Source du Taurion*, 1938 (92-41-1)  
*Danseuse*, 1939 (MO 67-1490)  
*Danseuse*, 1939 (MO 11)  
*Danseuse*, 1939 (MO 278)  
*Danseuse*, 1939 (94-34-5)  
*Danseuse*, 1939 (94-34-6)  
*Danseuse*, 1939 (94-34-7)

### **Toulouse, fondation Bemberg**

*La douleur d'Orphée, dit le Chant du Poète*, 1914 (3082)

### **Troyes, musée d'art moderne**

*Femme assise aux bras levés*, 1919 (MNPL 1678)

### **Paris, Fonds National d'Art Contemporain**

*Baigneuse* (3618)  
*Tête* (5037)  
*Baigneuse*, 1933 (13022)  
*Consolation*, 1920 (3016) (en dépôt à Orléans, musée des Beaux-Arts)



**Limoges, jardin du Champ de Juillet**

*La Source du Taurion (Inv. 6006)*

**Luxeuil-les-Bains, établissement thermal**

*Le Centurion romain, 1939*

**Paris, square de Reuilly**

*La Danse, 1936*

**Paris, foyer du théâtre du Trocadéro**

*Le Printemps, 1936-1937*

**Pithiviers, place de la Mairie**

*Monument aux morts, 1921-1923*

**Orléans, boulevard Henri-Martin**

*Monument aux morts, 1922-1929*

**Patay, boulevard de Verdun**

*Statue de soldat, monument aux morts, 1922*

## Expositions du vivant de Malfray

	<b>1919</b>	Salon d'Automne, Paris	
Mai	<b>1923</b>	Salon des Tuileries, Paris	
	<b>1923</b>	Salon d'Automne, Paris	
juillet	<b>1924</b>	Salon des Tuileries, Paris	
	<b>1924</b>	Salon d'Automne, Paris	
Mai	<b>1925</b>	Salon des Tuileries, Paris	
	<b>1925</b>	Salon d'Automne, Paris	
Avril - mai	<b>1926</b>	Salon des Tuileries, Paris	
Avril	<b>1927</b>	Salon des Tuileries, Paris	
Mai - juin	<b>1930</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Paris	
Juin	<b>1930</b>	Salon des Tuileries, Paris	
Octobre - mars	<b>1930 / 1931</b>	Galerie Paquereau, Paris	Monographique
Mai	<b>1931</b>	Exposition Saupique, Paris	
Mai	<b>1931</b>	Salon des artistes décorateurs, Paris	
Juin	<b>1932</b>	Salon des Tuileries, Paris	
Juillet	<b>1932</b>	Salon des artistes décorateurs, Paris	
Octobre - novembre	<b>1932</b>	Salon d'Automne, Paris	
Octobre - décembre	<b>1932</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Lyon	
Mars	<b>1933</b>	Exposition du Groupe Collaboration Paris	
Mai	<b>1933</b>	Salon des Tuileries, Paris	
Mai -juin	<b>1933</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Paris	
Mai	<b>1934</b>	Galerie Petit, Paris	
Juin	<b>1934</b>	Exposition Académie Ranson, Paris	
Octobre	<b>1934</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Salon d'automne, Lyon	
Novembre	<b>1934</b>	Galerie Raspail 222, Paris	
15 – 28 février	<b>1935</b>	Exposition Académie Ranson, Paris	Monographique
Mai	<b>1935</b>	Salon des Tuileries, Paris	

Juillet	<b>1935</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Paris
Juillet	<b>1935</b>	Exposition Académie Ranson, Paris
Mai	<b>1936</b>	Salon Noir et Blanc
Mai - juin	<b>1936</b>	Salon des Tuileries, Paris
Août	<b>1936</b>	Galerie Jeanne Castel, Paris
25 mai – 25 novembre	<b>1937</b>	Exposition internationale, Paris
Juin	<b>1937</b>	Salon des Tuileries, Paris
Juin	<b>1937</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Paris
Juillet	<b>1937</b>	Galerie Jeanne Castel, Paris
Octobre - novembre	<b>1938</b>	Salon d'Automne, Paris
Février	<b>1938</b>	Exposition Jean Pascaud, Paris
Février	<b>1938</b>	Kunsting, Rotterdam
	<b>1938</b>	Kunsting, Gröninge
Avril – mai	<b>1938</b>	Exposition Fondation Blumenthal, Paris
Avril	<b>1938</b>	Galerie Sautée Landnar, Amsterdam
Mai	<b>1938</b>	XXXème groupe, Petit Palais, Paris
Juin	<b>1938</b>	Salon des Tuileries, Paris
Juillet	<b>1938</b>	Galerie du Dr W. Gernsheim, Londres
Novembre	<b>1938</b>	Salon d'Automne, Paris
Novembre	<b>1938</b>	Svensk Frenska Konst Galleriet, Stockholm
Décembre	<b>1938</b>	Svensk Frenska Konst Galleriet, Stockholm
Mars – avril	<b>1939</b>	Galerie Jean Dufresne, Paris
Juin	<b>1939</b>	Salon des Tuileries, Paris
Juillet – septembre	<b>1939</b>	Stedelijk Museum, Amsterdam
Février – mars	<b>1940</b>	Palais des Beaux arts, Bruxelles

## Expositions posthumes

	<b>1941</b>	Salon d'Automne, Paris	
3 -17 janvier	<b>1942</b>	Galerie Berri Raspail, Paris	
25 mars - 15 avril	<b>1943</b>	Galerie de l'Élysée, Paris	Monographique
Novembre	<b>1943</b>	Svensk Frenska Konst Galleriet, Stockholm	
Avril - mai	<b>1944</b>	Galerie Parvillée, Paris	Monographique
Juin	<b>1947</b>	Musée du Petit Palais, Paris	Monographique
16 février - 31 mars	<b>1948</b>	Galerie Edmond Guérin, Paris	Monographique
28 juin - 15 septembre	<b>1950</b>	Maison de la Pensée française, Paris	
	<b>1950</b>	Musée des Beaux-Arts, Orléans	
Septembre - octobre	<b>1951</b>	Marlborough Gallery, Londres	Monographique
	<b>1959</b>	Musée Bourdelle, Paris	
16 - 31 mai	<b>1964</b>	Châteauneuf sur Loire	Monographique
8 septembre - 8 novembre	<b>1965</b>	Office national du Tourisme, Athènes	
8 janvier - 7 février	<b>1966</b>	Maison de la Culture, Bourges	
29 avril - 30 mai	<b>1966</b>	Musée Rodin, Paris	
18 mai - 26 juin	<b>1966</b>	Musée des Beaux-Arts, Strasbourg	
25 juin - 30 août	<b>1966</b>	Musée, Calais	
2 septembre - 9 octobre	<b>1967</b>	Musée des Beaux-Arts, Orléans	Monographique
25 janvier - 3 février	<b>1969</b>	Salon, Antony	
3 - 30 novembre	<b>1971</b>	Musée Despiau-Wlérick, Mont de Marsan	
Juin - septembre	<b>1972</b>	Musée Bourdelle, Paris	
23 avril - 27 mai	<b>1974</b>	Musée Rodin, Paris	
	<b>1977</b>	Salon des artistes Français, Paris	
18 juin - 29 août	<b>1977</b>	Hôtel de Ville, Troyes	
3 - 21 novembre	<b>1977</b>	Galerie Le Chapelin, Paris	Monographique
16 février - 16 avril	<b>1978</b>	Orangerie des Tuileries, Paris	
17 mai - 1 <sup>er</sup> juin	<b>1980</b>	Bibliothèque municipale, Romorantin-Lanthenay	Monographique
15 - 31 mai	<b>1987</b>	Centre Jean Vilar, Rosny sous bois	
19 mars - 7 avril	<b>1988</b>	Musée de la Poste, Paris	
26 mai - 12 juin	<b>1989</b>	Théâtre, Fontainebleau	
14 - 25 novembre	<b>1990</b>	Hôtel de Madame de Barry, Fontainebleau	
11 mars - 31 mai	<b>1995</b>	Musée des Beaux-Arts, Orléans	
19 juin - 6 octobre	<b>2002</b>	Musée des Beaux-Arts, Orléans	
29 octobre - 27 février	<b>2004 / 2005</b>	Fondation Caixa, Barcelone	
10 juin - 1 <sup>er</sup> novembre	<b>2006</b>	Musée Jules Desbois, Parçay les Pins	Monographique

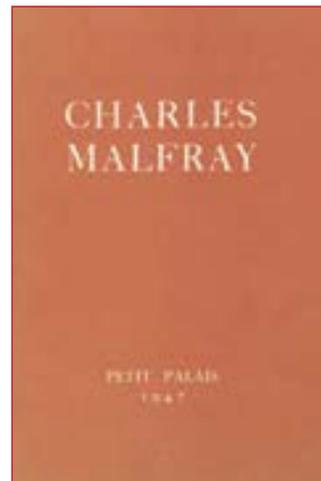
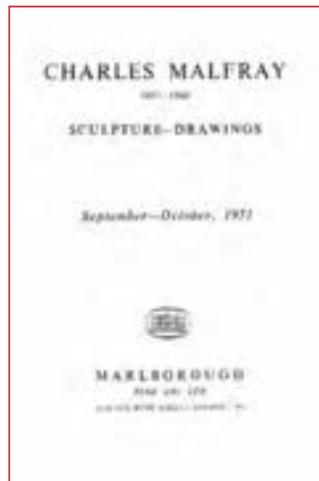
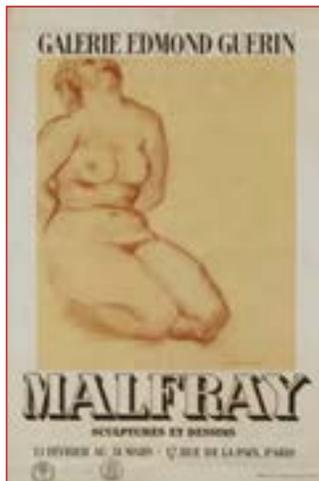


GALERIE J. LE CHAPELIN  
79, BOULEVARD MONTMARTRE, 75009 PARIS - TEL. 33.01.47.40.41

**MALFRAY**  
DESSINS  
ET  
SCULPTURES

du 3 Novembre au 21 Novembre 1977  
de 10H à 12H et de 14H à 18H  
and Thursday or Sunday noon

VERNISSAGE JEUDI 3 NOVEMBRE DE 16H à 20H



## Bibliographie

### Sources

#### Archives Nationales, Paris

Archives de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, registre d'inscription AJ/53/178

#### Bibliothèque des collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Dossier scolaire, Archives Nationales AJ<sup>52</sup>348, microfilm  
Registre des inscriptions élèves hommes 1894-1925

#### Bibliothèque de l'École du Louvre, Paris

Puiseux, Bérénice, *Les sculptures du musée d'art moderne de Troyes*, monographie sous la direction de Krystof Pomian, 1998-1999

#### Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

Galle, Françoise, *Catalogue raisonné des sculptures de Charles Malfray*, mémoire de DESS, université de Paris I, direction de Robert Julien, 1971

#### Centre de documentation – bibliothèque, musée des Beaux-Arts, Orléans

*Carnets* (1917-1919)  
Dossier *Correspondance*  
Dossier *Notes sur l'art*

#### Centre de documentation et de recherche, musée national d'art moderne, Paris

Charvier, Alexandra, *L'Académie Ranson 1919-1955 : creuset des individualités artistiques*, mémoire de maîtrise, université de Paris I, direction de Guitemie Maldonado, 2004

#### Documentation du musée des Beaux-Arts, Lyon

Lettre de V.-F. Gillekens à R. Jullian, conservateur du musée des Beaux-Arts de Lyon, 17 mars 1950

#### Fondation Taylor, Paris

Agendas Charles Malfray des années 1934 à 1939

### Ouvrages monographiques

#### 1944, Laprade

de Laprade, Jacques, *Malfray*, Paris, Fernand Mourlot, 1944

#### 1944, Notes

*Notes tirées des Carnets de Charles Malfray (1887-1940)*, préface de Jacques de Laprade, Mercure publicité éditeur, 1944

### Ouvrages généraux

#### 1912, Ecole nationale des Beaux-Arts

Ecole nationale des Beaux-Arts, *Règlement*, Paris, Delalain frères, 1912

#### 1937, Uckerman

D'Uckerman, P., *L'Art dans la vie moderne*, Paris, Flammarion, 1937

#### 1945, Gischia, Védère

Gischia, L. ; Védère, N., *La sculpture en France depuis Rodin*, Paris, Seuil, 1945

#### 1946, George

George, Waldemar, *Jeunes sculpteurs français*, Paris, Imprimeries Paul Dupont, 1946

#### 1954, MNAM

Cassou, Jean ; Dorival, Bernard ; Homolle Geneviève, *Catalogue guide du Musée National d'Art Moderne de Paris*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1954

#### 1949, Martinie

Martinie, A.-H., *La sculpture en France au XXe siècle*, Paris, Editions Braun & Cie, 1949

#### 1954, Jullian

Jullian, René, *Le musée de Lyon, sculptures, objets d'art*, Edition H. Laurens, 1954

#### 1961, Kunstler

Kunstler, Charles, *La Sculpture contemporaine de 1900 à 1960*, Paris, Edition de l'Illustration, 1961

#### 1974, Gauthier

Gauthier, Maximilien, *La fondation américaine Blumenthal pour la pensée et l'art français*, Paris, Presse Universitaire de France, 1974

#### 1976, Maillard

Maillard, Robert, sous la direction de, *Dictionnaire Universel De l'Art et des Artistes ; où sont traités, de manière historique et critique, l'art de tous les pays et contrées, des origines à nos jours, les écoles et mouvements, la vie et l'œuvre des architectes, peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, édition Fernand Hazan, 1976

#### 1998, Mille sculptures

Champion, Jean Loup (sous la direction de), *1000 sculptures des Musées de France*, Paris, Edition Gallimard, 1998

#### 2002, Rémanences

"François Stahly écrits et propos », *Rémanences*, Revue littéraire et artistique, n°18, Bédarieux, 2002.

#### 2006, Pagé

Pagé, Suzanne, *Inventaire des collections du Musée d'art moderne de la Ville de Paris : peintures, sculptures, installations*, Paris, 2006

## Catalogues de ventes

### Ventes de l'atelier de Charles Malfray

1951

#### 1<sup>ère</sup> vente Malfray

20 avril, Paris, Hôtel Drouot, salle n°10, Bellier ; Ader

#### 2<sup>e</sup> vente Malfray

13 juin, Paris, Hôtel Drouot, salle n°10, Bellier ; Ader

#### 3<sup>e</sup> vente Malfray

25 et 26 octobre, Paris, Hôtel Drouot, salle n°8, Bellier ; Ader

### Quelques ventes majeures de l'œuvre de Charles Malfray

#### 1958, vente Malfray

22 décembre, Paris, Hôtel Drouot, salle n°12, Oury

#### 1988, vente Malfray

10 octobre, Paris, Drouot Richelieu, salle n°7, Binoche ; Godeau

#### 1997, vente Malfray

11 octobre, Orléans, Galerie des Ventes, Savot

## Les articles

1923

21 octobre, *Carnet de la Semaine*, Louis Vauxcelles (sous le pseudonyme de Pinturricchio)

1924

14 décembre, *Carnet de la Semaine*, « Carnet des Ateliers : Pudeur orléanaise », Louis Vauxcelles (sous le pseudonyme de Pinturricchio)

1925

1<sup>er</sup> avril, *L'Art Vivant*

28 juin, *La Revue Française*, René Bercy

1934

5 octobre, *Beaux Arts*, Jacques de Laprade (Une visite d'atelier)

1938

14 octobre, *Beaux Arts*

1939

9 juin, *Beaux Arts*

10 juin, *Excelsior*, Louis Vauxcelles

20 juin, *La dépêche de Toulouse*, Eschollier

1947

*Konstrevyn*, Ingrid Rydbeck-Zuhr, « Osoufs ateljé », p. 268-272

1953

20 janvier, *La République du Centre*, « L'Orléanais Malfray partage désormais avec Bourdelle l'une des principales salles du Musée d'Art Moderne »

1969

20 novembre, *L'Amateur d'Art*, n°422

1992

6 février, *Libération*, p. 6

1998

17 décembre, *La République du Centre*, Guérin, Thierry, « Les musées s'enrichissent »

1999

janvier, *Les amis des musées d'Orléans*

mars, *Gazette des Beaux-Arts*, « Principales acquisitions des musées en 1998 »

mars, *Revue du Louvre*, n°5, Moinet, Eric

## Catalogues d'exposition :

### 1925, Tuileries

*Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, Paris, Palais de Bois, 1925

### 1937, Automne

*Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, Paris, Pavillon des Salons, 30 octobre – 28 novembre 1937

### 1938, Automne

*Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, Paris, Palais de Chaillot, 11 novembre – 18 décembre 1938

### 1938, Stockholm

*Fransk Konst i Svensk ägo*, Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet, Novembre 1938

### 1939, Amsterdam

*Autour de Rodin, Cent ans de sculpture française*, Amsterdam, Stedelijk Museum, juillet – septembre 1939

### 1941, Automne

*Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Gravure, Architecture et Arts Décoratifs*, Paris, Palais des Beaux-Arts de la ville, 4 octobre – 9 novembre 1938

### 1944, Paris

*Charles Malfray 1887-1940*, Paris, Galerie Parvillée, 29 avril – 29 mai 1944

### 1947, Paris

*Charles Malfray*, Paris, Petit Palais, Juin 1947

### 1947, Berlin

*La Sculpture française de Rodin à nos Jours*, Berlin, Ancien musée de l'Armée, 1947, juillet

### 1948, Paris

*Charles Malfray 1887-1940*, Paris, Galerie Guérin, 1948

### 1950, Orléans

*Quelques sculpteurs Français 1900-1950*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, 1950

### 1951, Londres

*Charles Malfray 1887-1940*, Londres, Marlborough Gallery, septembre - octobre 1951

### 1956, Besançon

*Cent vingt chefs d'œuvres du musée national d'art moderne*, Besançon, Palais Granvelle, 6 septembre – 7 octobre 1956

### 1959, Charleroi, Bruxelles, Tournai, Luxembourg

*De Maillol à nos jours : 120 sculptures du Musée National d'Art Moderne*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts; Bruxelles, Musée d'Ixelles; Tournai, Musée; Luxembourg, Musée, 1959

### 1964, Paris

*Le groupe des Neuf et leurs amis*, Paris, Galerie Vendôme, 29 janvier-15 février 1964

### 1965, Athènes

*Panathénée de la sculpture mondiale*, Athènes, Office national du tourisme, 8 septembre-8 novembre 1965

### 1966, Paris

Waldemar George, « Grandeur et solitude de Charles Malfray », *Formes Humaines*, deuxième biennale de sculpture contemporaine, Paris, Musée Rodin, 29 avril-30 mai 1966

### 1966, Calais

*Sculpteurs du XXème siècle*, Calais, Musée, 25 juin -30 août 1966.

**1967, Orléans**

*Hommage à Charles Malfray*, Orléans, musée des Beaux arts, 2 septembre – 9 octobre 1967

**1977, Paris**

*Nouvelles acquisitions du musée d'Orléans*, Paris, musée du Louvre, Pavillon de Flore, 3 décembre 1976 – 28 mars 1977

**1977, Paris, Grand Palais**

*Salon des artistes français*, Paris, Grand Palais, 14 avril – 12 mai 1977

**1977, Troyes**

*Donation Pierre Lévy*, deuxième exposition, Troyes, Hôtel de ville, 18 juin – 29 août 1977

**1978, Paris, Orangerie**

*Donation Pierre Lévy*, Paris, Orangerie des Tuileries, 16 février – 16 avril 1978

**1980, Romorantin-Lanthenay**

*Hommage à Humblot et Malfray*, Romorantin-Lanthenay, Bibliothèque municipale, 17 mai – 1<sup>er</sup> juin 1980

**1987, Rosny-sous-Bois**

*Sculptures, peintures, dessins*, Centre Jean Vilar, Rosny-sous-Bois, 15 – 31 mai 1987

**1988, Paris 1**

*Peintures, sculptures, dessins*, Paris, Musée de la Poste, 19 mars – 7 avril 1988

**1988, Paris 2**

*La femme symbole dans la sculpture*, Paris, Galerie P. Bellanger, octobre 1988

**1990, Londres**

*On Classical Ground, Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, Londres, Tate Gallery, 6 juin – 2 septembre 1990

**1990, Versailles**

*La sculpture française de notre temps*, Versailles, Hôtel de Madame de Barry, 14 – 25 novembre 1990

**1995, Orléans**

*Le Front populaire et l'art moderne*, Orléans, Musée des Beaux arts, 11 mars – 31 mai 1995

**2002, Orléans**

*Hommage aux Amis des musées d'Orléans, 30 ans de dons (1972-2002)*, Orléans, musée des Beaux-Arts, 19 juin – 6 octobre 2002

**2004, Paris, 1**

*Les Architectes du Sensible*, Paris, Galerie Malaquais, 14 mai – 31 juillet 2004

**2004, Paris, 2**

*Le Portrait sculpté*, Paris, Galerie Malaquais, 5 novembre – 17 décembre 2004

**2004-2005, Barcelone**

*Rodin et la révolution de la sculpture : de Camille Claudel à Giacometti*, Barcelone, Fondation La Caixa, 29 octobre 2004 – 27 février 2005

**2005, Paris**

*Dessins de sculpteurs*, Paris, Galerie Malaquais, 4 novembre – 24 décembre 2005

**2006, Parçay-les-Pins**

*Charles Malfray*, Parçay-les-Pins, Musée Jules Desbois, 2006

- p. 1 : La porte de l'atelier ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 2-3 : *La Source du Taurion* dans l'atelier, pierre ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 4 : *Le Printemps*, plâtre ; photographie réalisée par Malfray, Paris, galerie Malaquais  
p. 7 : *Le Torse accroupi*, plâtre ; photographie réalisée par Malfray, Paris, galerie Malaquais.  
p. 8 : *L'Africaine*, plâtre ; photographie, réalisée par Malfray, Paris, fondation Taylor.  
p. 10 : Portrait de Malfray ; photographie, Paris, fondation Taylor.

## Sommaire

- p. 12 : La taille de la pierre de *l'Effroi* dans l'atelier ; photographie, Paris, galerie Malaquais.

## Préface

- p. 14 : L'atelier avec *la Douleur d'Orphée* ; photographie, Paris, fondation Taylor.

## L'Enigme Charles Malfray

- p. 16-17 : L'atelier avec des praticiens ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 18 : Portrait de Malfray, photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 20 : *La Victoire couronnant le Héros* dans l'atelier, plâtre ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 22 : *La Douleur d'Orphée* ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 25 : *Le Silence*, plâtre, Antony, collection privée ; photographie Laurent Lecat.  
p. 27 : *La Maternité* ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 29 : Maquette du monument aux morts ; photographie, Orléans, archives municipales.  
p. 30 : Le monument aux morts d'Orléans, relevé des mesures ; dessin, Paris, fondation Taylor.  
p. 32 : cat. n°25.  
p. 35 : Figure arrière gauche de la base du monument aux morts d'Orléans ; photographie Charles Auffret, Paris, galerie Malaquais.  
p. 38 : *L'Effroi* : *esquisse*, plâtre ; photographie, Paris, fondation Taylor.  
p. 40 : exposition Malfray à l'Académie Ranson, février 1935 (Nicolas Wacker à droite et en Janus Alfred Manessier) ; photographie, documentation privée.  
p. 42 et 45 : *Le Printemps*, épreuve en bronze, Paris, foyer du Trocadéro ; photographie Laurent Lecat.  
p. 46-47 : *La Source du Taurion*, pierre ; photographie, Paris, galerie Malaquais.  
p. 48 : *La Danse debout*, pierre ; photographie réalisée par Malfray, Paris galerie Malaquais.

## Repères biographiques

- p. 50-51 : Charles Malfray dans son atelier de l'académie Ranson : il corrige Jean Le Moal ; de dos, Etienne-Martin ; à gauche, Alfred Manessier ; Signori, sculpteur italien ; au premier plan à droite, le sculpteur Simon ; photographie Geiger, documentation privée.
- p. 55 : Malfray au poste de pilotage ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 57 : Malfray au centre ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 60-61 : Malfray est le troisième homme debout en partant de la gauche ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 64-65 : *La traversée de la Marne* ; photographie réalisée et signée par Malfray, Paris, fondation Taylor.
- p. 66 : Jeanne devant un *Printemps* en plâtre dans l'atelier ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 69 : *Le Centurion romain* dans l'atelier, terre ; photographie, Paris, galerie Malaquais.
- p. 72-73 : Trois portraits de Malfray dans son atelier avec une *Figure* du monument aux morts d'Orléans, *Le Printemps*, *le Torse accroupi*, *le Torse de Nageuse* ; photographies, Paris, fondation Taylor.

## Catalogue des œuvres exposées

- p. 74-75 : *Esquisses de la Maternité* ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 85 : cat. n°5
- p. 86 : cat. n°6
- p. 91 : cat. n°8
- p. 93, 94 et 97 : *L'Effroi* : *esquisse*, plâtre ; photographies, Paris, fondation Taylor.
- p. 127 et 129 : cat. n°24
- p. 144-145 : Modèle ; photographie, Paris, fondation Taylor.

## Ecrits sur l'art

- p. 166-167 : Paul Cornet et Charles Malfray dans l'atelier ; photographie, Paris, galerie Malaquais.
- p. 172-173 : Visite chez Maillol, 1937. De gauche à droite : Malfray, Aristide Maillol, Nicolas Wacker ; photographie Madeleine Cérésol, Meudon, documentation privée.
- p. 176-177 : Modèle ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 186-187 : *Le Printemps* dans l'atelier, épreuve en bronze ; photographie, Paris, fondation Taylor.
- p. 190-191 : Modèle ; photographie, Paris, fondation Taylor.

## Annexes

- p. 198 : Le monument aux morts d'Orléans ; photographie Charles Auffret, Paris, galerie Malaquais.
- p. 203 : Carton d'invitation de la galerie Le Chapelin ; couverture du catalogue d'exposition de la Marlborough Gallery de Londres en 1951 ; affiche de l'exposition de la galerie Guérin en 1948 ; couverture du catalogue de l'exposition du musée du Petit Palais de 1947.

## Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Marc Litzler pour son amitié et son élégante confiance. Sans lui, rien ne serait possible.

Et à Patrick Elliot pour son très beau texte.

Ma reconnaissance va également à ma collaboratrice Eve Turbat, pour sa patience et sa rigueur.

Et tout ceux qui ont contribué à cet ouvrage :

Monsieur Gérard Audinet, Conservateur en chef du patrimoine, responsable des collections modernes, et Madame Dominique Gagneux, Conservatrice, Paris, musée d'art moderne de la ville

Monsieur François Auffret, Société des Amis de Jongkind

Monsieur Patrice Barbé

Madame Virginie Barreau, Secrétaire de documentation, archiviste-documentaliste, Paris, musée Rodin

Monsieur Patrice Bellanger et Madame Catherine Dolin-Dolcy, Paris, Galerie Patrice Bellanger, pour leur soutien et leurs conseils

Madame Laurence Berthon, Documentaliste, service de la documentation, bibliothèque, Lyon, musée des Beaux-Arts

Monsieur Daniel Blumé

Monsieur Patrick Boissard, Chargé de la protection des monuments historiques, et Monsieur Pascal Mignerey, Conservateur régional des monuments historiques, Besançon, DRAC Franche-Comté

Madame Alexandra Charvier, auteur d'un mémoire de maîtrise sur l'académie Ranson (1919-1955)

Monsieur P. Cros, Conservateur, Toulouse, fondation Bemberg

Madame Anne-Marie de Belfort, Secrétaire générale, Paris, Fondation Taylor

Madame Joella de Couessin, Chargée d'études documentaires, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

Monsieur Timothée Collignon, Graphiste

Monsieur Hubert Comte

Madame Parvine Curie, Sculpteur

Monsieur Patrice Dubois, Expert, Paris

Madame Etienne-Martin

Monsieur Jesper Fahlnaes et Madame Angelica Tornqvist, Göteborg, Fahlnaes Konsthandel

Monsieur et Madame Luc François, Collectionneurs

Monsieur Mathieu Gaudric, Sculpteur

Madame Arlette Ginioux, Sculpteur

Madame Florence Guinneau-Joie, Conseil en projets artistiques et patrimoniaux, Paris

Monsieur Gabriel Harnist, Documentaliste, Troyes, musée d'art moderne

Monsieur Renaud Guitto, Intendant, Paris, théâtre national de Chaillot

Madame Isabelle Klinka, Conservatrice en chef des musées d'Orléans, et son équipe

Monsieur Laurent Lecat, Photographe

Monsieur Jean-Paul Leduc, Collectionneur

Madame Antoinette Lenormand-Romain, Directrice générale de l'Institut National d'Histoire de l'Art

Madame Edwige Métivier, Assistante qualifiée de conservation du patrimoine en charge du musée Jules Desbois, Parçay-les-Pins

Madame Véronique Notin, Conservatrice en chef, Limoges, musée de l'Evêché

Madame Christèle Noulet, Direction des archives de France, équipe de projet du nouveau centre des archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine ; anciennement chargée d'études documentaires, Paris, Centre historique des archives nationales, Section XX<sup>e</sup> siècle

Monsieur Yves Ollivier

Madame D. Orfali, Conservatrice en chef, Directrice du musée national des Beaux-Arts d'Alger

Monsieur Nicolas Plescoff, Paris, galerie Nicolas Plescoff

Madame Tamara Préaud, Conservatrice en chef, Sèvres, Archives de la manufacture

Monsieur Maurice Prissert, Collectionneur

Mademoiselle Bérénice Puiseux, Paris, Galerie Boccador

Monsieur Michel Renault, Collectionneur

Monsieur Jean Roudillon, Expert, Paris

Monsieur Joe Russell

Madame Anne-Laure Saliba

Madame Aurélie Verdier, Conservatrice, chargée des collections XX<sup>e</sup>me et du récolement, Fonds national d'art contemporain

Le service de documentation du musée des Années Trente, Boulogne-Billancourt

Le service de documentation du musée Bourdelle, Paris

L'équipe de la mairie de Patay

Ainsi que « l'équipe » de la galerie :

Evelyne Briand

Gwennaëlle Cariou

Marie Dufour

Marine Gauvry

Anne-Cécile Moheng

Cécile Nédelec

Et tout ceux qui ont souhaité rester anonymes.

## GALERIE MALAQUAIS

### **Textes établis par**

Jean-Baptiste Auffret  
Eve Turbat

### **Traduction**

Anne-Cécile Moheng

### **Crédits photographiques**

Documentations privées, Paris  
Galerie Malaquais, Paris  
Fondation Taylor, Paris  
Laurent Lecat

### **Conception graphique**

Timothée Collignon  
Studio Since

Imprimé à 2000 exemplaires  
sur les presses de l'Imprimerie Leconte  
à Montrouge

ISBN

978-2-9528852-0-1

### **Exposition du jeudi 5 avril au samedi 30 juin 2007**

19, quai Malaquais  
75006 Paris  
Tél. + 33 (0)1 42 86 04 75  
Fax + 33 (0)1 42 86 04 76

[jb.auffret@galerie-malaquais.com](mailto:jb.auffret@galerie-malaquais.com)  
[www.galerie-malaquais.com](http://www.galerie-malaquais.com)

*La galerie  
est ouverte*

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

*Sur rendez-vous  
le lundi.*

« L'art, c'est de savoir trouver la forme matérielle de son émotion »

« L'art, c'est la vérité amplifiée par une idée ou une sensation personnelle »

Charles Malfray

prix de vente - 40 euros



9 782952 188520 1