

## Paul Belmondo, regard sur Madeleine

Véronique Durand-Laroze

L'étude de la sculpture de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui s'est développée dans les années 1980, a permis de recenser près de six cents sculpteurs ayant travaillé en France, nés entre 1870 et 1900<sup>1</sup>. Au sein de cette génération, Paul Belmondo est une figure importante qui, enfermée dans une image réductrice d'artiste classique, peine à trouver sa place. Le regard posé sur l'une de ses œuvres, le portrait de sa femme Madeleine, est l'occasion de retracer sa formation, de comprendre quelles ont été ses références artistiques ainsi que les caractéristiques de sa sculpture et par là-même de tenter d'y apporter un éclairage nouveau.

Paul Belmondo (1898-1982) est né à Alger où ses parents italiens avaient émigré vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; son père Paul, forgeron-chaudronnier, était originaire du Piémont et sa mère, Rosine Chiritto, de Sicile<sup>2</sup>. Dès son plus jeune âge, Paul montre un intérêt et des prédispositions pour la sculpture et à l'âge de douze ans il taille avec des outils forgés par son père – une masse, un ciseau, des gradines – une tête de chien restée inédite (fig. 1)<sup>3</sup>.

En 1913, il entre à l'École des beaux-arts de la ville d'Alger où il suit des cours d'architecture dans l'atelier de Gabriel Darbéda (1869-1949) et des cours de modelage dans celui de Georges Béguet (1884-1952). Ses études sont interrompues par la guerre ; mobilisé en 1917, il est blessé à la bataille de Saint-Mihiel en 1918 puis démobilisé en 1919. De retour à Alger, il reprend ses études et obtient sur concours, en 1921, une bourse du Gouvernement général de l'Algérie qui lui permet de poursuivre ses études de sculpture à Paris. Il intègre la même année l'École des beaux-arts dans l'atelier de Jean Boucher (1870-1939). L'année suivante, il suit également les cours de l'atelier pratique d'Auguste Carli (1868-1930), puis est reçu à titre définitif dans l'atelier de Boucher en mai 1923 après avoir remporté la deuxième seconde médaille du concours de « composition à un degré », c'est-à-dire en ronde-bosse<sup>4</sup>.

Dès 1900, on constate la présence de deux écoles, l'école officielle qui réunit les artistes qui ont suivi le cursus académique et l'école indépendante qui rassemble les sculpteurs qui ne se soumettent pas aux règles énoncées par les professeurs de l'École des beaux-arts. Un courant qualifié de sculpture classique voit le jour en réaction à la fois à l'art officiel et à la suprématie d'Auguste Rodin (1840-1917). Rodin va porter l'art du modelage si haut que la jeune génération n'aura d'autre choix que de chercher à l'imiter ou de tracer une nouvelle voie.



Fig. 1 – Paul Belmondo, *Tête de chien*. Collection particulière.

Comme l'a écrit Antoinette Le Normand-Romain, ce « retour au style ne doit pas être confondu avec une résurgence du néo-classicisme, (...) ce n'est pas une volonté d'imiter la sculpture antique qui le caractérise, mais le désir de retrouver les qualités de clarté et d'équilibre dont celle-ci reste le grand modèle, une distanciation du modèle vivant et la rupture avec l'enseignement de l'École des beaux-arts, de façon à rendre sincérité, force et poésie à la sculpture. »<sup>5</sup>

Ces sculpteurs indépendants vont se regrouper autour de Lucien Schnegg (1864-1909), la « bande à Schnegg »<sup>6</sup>... Au Salon de 1909, ses émules remportent le meilleur succès critique de la jeune génération en offrant une alternative au travail de Rodin. Ils proposent un art figuratif moderne, assumant l'héritage classique en donnant la part belle à la clarté, l'eurythmie, l'apaisement et le dépouillement<sup>7</sup>. Après la disparition prématurée de Lucien Schnegg, la même année, c'est Charles Despiau (1874-1946) qui, par son travail et sa personnalité, devient le chef de file du groupe puis le représentant de la sculpture indépendante<sup>8</sup>.

Ces sculpteurs s'éloignent de l'idéalisation du sujet et du modèle antique enseigné par l'Académie, ils cherchent de nouveaux modèles, trouvent leur inspiration dans d'autres époques comme la Grèce archaïque, le Moyen-Âge et surtout la première Renaissance française et italienne. Despiau dira qu'il « aime les Égyptiens et les Grecs, nos imagiers du XIII<sup>e</sup> et les Italiens du XV<sup>e</sup>. » Le talent et l'indépendance du sculpteur vont impressionner de jeunes artistes, parmi lesquels Paul Belmondo.

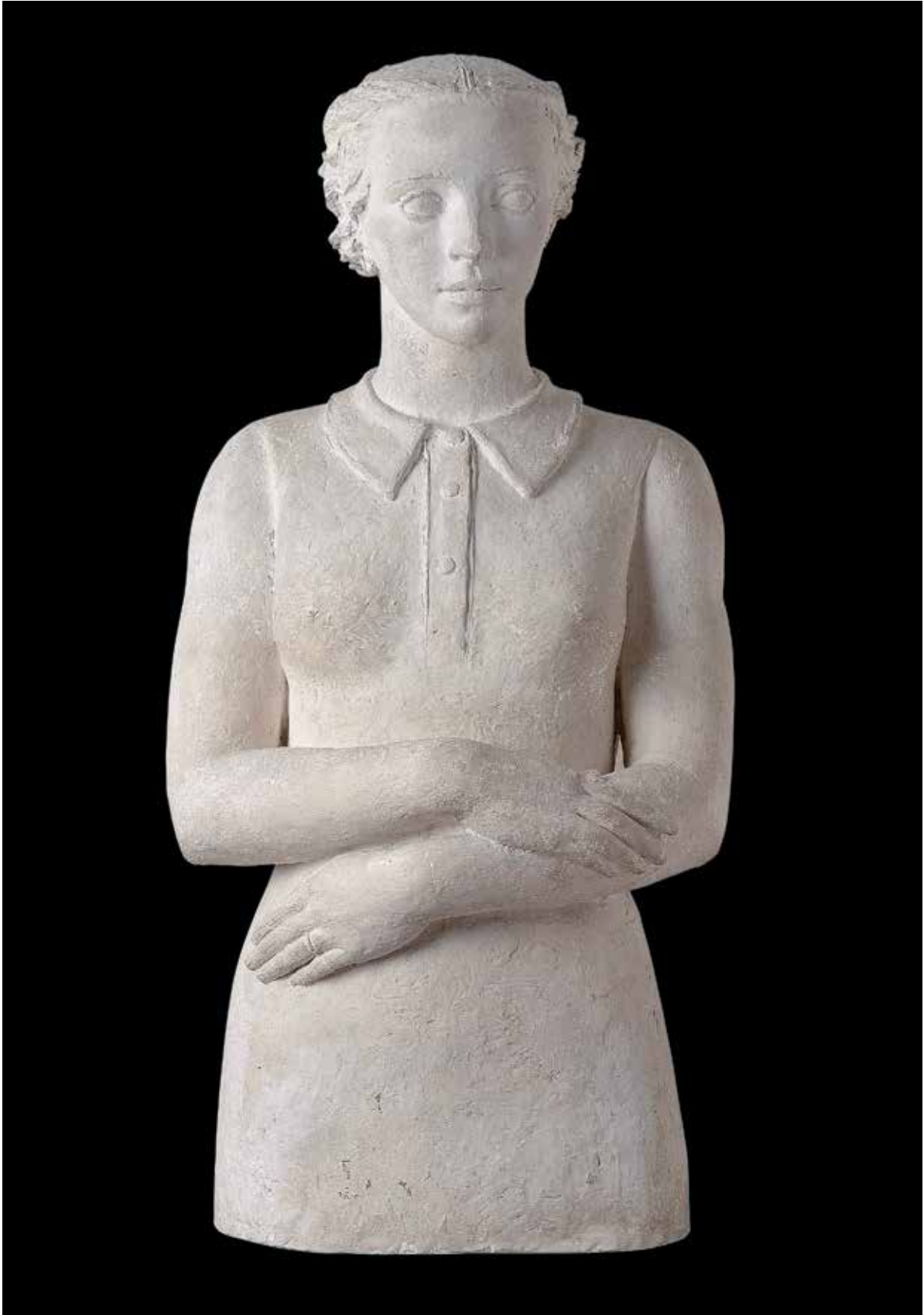


Fig. 2 – Paul Belmondo, *Madeleine*. Albi, musée Toulouse-Lautrec.



Fig. 3 – Jean de Liège, *Buste du gisant de Marie de France pour Saint-Denis*. New York, The Metropolitan Museum of Art.

C'est à l'École des beaux-arts, dans l'atelier de Boucher, que commencera à se tisser le lien entre Belmondo et Despiau. Les leçons de Boucher sont à l'opposé des dogmes et des routines académiques, elles se fondent sur l'observation fervente du réel et sur la connaissance approfondie de la technique et de la matière<sup>9</sup>. Il a pour habitude pour corriger et encourager ses élèves de faire appel à des sculpteurs, choisis en dehors de l'École et souvent très illustres<sup>10</sup>. C'est dans ce contexte que le jeune Belmondo fait la connaissance de Despiau<sup>11</sup>. Ils se rencontrent une autre fois dans l'atelier que l'artiste partage avec son ami le sculpteur Georges Halbout dans le 14<sup>e</sup> arrondissement. Ils sont jeunes et peu fortunés, et ne pouvant s'offrir les services d'un modèle ils exécutaient mutuellement leur portrait; Halbout a demandé à Despiau de venir faire une correction. Deux rencontres dues au hasard selon Belmondo<sup>12</sup>, mais un hasard qui fait bien les choses car Despiau va revenir tous les jours le guider vers le succès. Une solide amitié se noue entre ces deux artistes et les encouragements de Despiau portent Belmondo. « C'est Despiau qui m'a appris à recueillir la lumière sur une statue »<sup>13</sup>.

Grâce à l'obtention du prix Blumenthal en 1926<sup>14</sup>, Belmondo peut prendre un atelier<sup>15</sup> et se consacrer sereinement, pendant deux années, à la réalisation de son *Ève*<sup>16</sup>, première réalisation en pied, création bien vivante et moderne<sup>17</sup>. Sa formation d'architecte lui est très utile pour aborder une sculpture plus grande que nature.

Une seconde rencontre va changer sa vie: alors qu'il est élève à l'École des beaux-arts, le jeune sculpteur fait la connaissance de Madeleine Rainaud-Richard (1901-1994)<sup>18</sup>, qui y étudie la peinture. Elle va très rapidement devenir

son modèle privilégié et permettre à Belmondo, qui est très attaché à l'art du portrait, de se révéler dans ce genre. Il réalise en 1930, alors qu'ils sont fiancés<sup>19</sup>, une première tête qui sera suivie au fil des ans d'une série de têtes et de bustes longs avec bras, dont celui qui nous intéresse est le dernier.

Lorsqu'au début des années 1930 Paul Belmondo commence à travailler au buste de sa femme, *Madeleine* (fig. 2)<sup>20</sup>, il a intégré l'idée de synthèse, principale notion défendue par les artistes indépendants; pour y parvenir il débarrasse l'œuvre de tout ce qui pourrait en gêner la lecture, il va à l'essentiel. Il suit les trois principes de son maître et ami Despiau: construire le mur avant de l'orner, faire un et travailler avec amour. Lors de la réalisation d'un buste, Belmondo est fidèle à la personne qui pose pour lui, il n'exécute pas de dessin préparatoire, il suit son instinct et sa perception tout en modelant. Ce que souhaite avant tout Belmondo, c'est rendre l'âme, la plastique<sup>21</sup>, entrer en communion avec son modèle. Il essaye de découvrir les grands rythmes, toutes les grandes lignes qui font l'harmonie et le style du buste<sup>22</sup>. Pour lui un buste est ressemblant quand tous les plans sont à leur place<sup>23</sup>. Lorsque Paul Belmondo réalise le buste à mi-corps avec bras de son épouse, l'œuvre livre toutes les références et filiations de l'auteur. En proposant une réalisation en ronde-bosse, il exprime sur 360 degrés ce qu'il éprouve pour la mère de ses deux fils<sup>24</sup>.

Comme l'a écrit Chiara Frugoni, « au Moyen Âge, ou disons pour simplifier jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le visage des personnages n'exprime pas les sentiments ni les mouvements intérieurs de l'âme, que l'on délègue au langage des gestes et des mains, comme si c'était le corps qui parlait. »<sup>25</sup> Avec *Madeleine*, la ligne du nez, le traitement des yeux avec les petits points d'ombre ménagés aux coins qui semblent regarder au-dessus de nous, au loin, vers l'éternité, la simplicité de sa coiffure arrangée à la mode contemporaine, les recherches mises en œuvre pour atteindre la réalité du portrait, font référence à l'art funéraire<sup>26</sup>. *Madeleine*, « debout dans le roc »<sup>27</sup>, effigie funéraire dressée.

Le sourire de *Madeleine* renvoie au travail d'artistes du XIV<sup>e</sup> siècle tel Jean de Liège (?-1381), lorsqu'il réalise le buste du gisant de Marie de France pour Saint-Denis (fig. 3)<sup>28</sup>. Le visage vivant de *Madeleine* traduit également les mouvements intérieurs de son âme, une présence réelle est perceptible, calme, sereine et mystérieusement lointaine. Si les sculpteurs indépendants parviennent au travers de leurs bustes à exprimer l'excellence des recherches de sérénité et d'équilibre, Belmondo va se surpasser avec *Madeleine*. Pour lui c'est l'instinct qui fait la ressemblance, le travail des yeux et de la bouche contribue au sourire. Le sculpteur montre son attachement pour son épouse, amour sublimé, unique et éternel.

Le choix d'un buste à mi-corps avec bras illustre l'attirance de l'artiste pour les sculpteurs de la Renaissance italienne, en particulier Andrea del Verrocchio (1435-1488) qui inaugure dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle la formule d'un buste avec les mains dont la présence ajoute une note expressive à la solennité figurative du buste traditionnel: « Sous la forme d'un buste avec bras, coupé sous



Fig. 4 – Andrea del Verrocchio, *La Dame au bouquet de violettes*. Florence, Museo Nazionale del Bargello.

la taille, servant de reposoir aux deux mains posées sur la poitrine, plus belles, plus significatives que le visage même»<sup>29</sup>, comme l'a écrit Anne Pinget. Le portrait de Madeleine par Belmondo renvoie par de nombreux aspects à *La Dame au bouquet de violettes* de Verrocchio (fig. 4)<sup>30</sup>, dont le modelé limpide et ferme du visage anime une image à la fois réelle et idéale de la femme. Le port de tête, la construction de son visage, le regard, la forte présence des mains; seul le costume est traité différemment: à l'attention décorative portée au détail, au dessin serré des plis qui contraste avec le traitement du visage chez Verrocchio, Belmondo répond par le vêtement très épuré de *Madeleine* qui rend la composition extrêmement moderne. «Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force...», écrivait Ingres<sup>31</sup>.

Avec le buste de Madeleine, Belmondo fait preuve d'une simplicité étonnante qui rappelle également la facture à la fois large et minutieuse du buste de Louise de Savoie (Paris, musée du Louvre)<sup>32</sup>, trait d'union entre les portraits sculptés de la fin de l'époque gothique et ceux de la Renaissance française. Belmondo prête une attention particulière aux délicates mains de son épouse, artiste peintre, et rend ainsi hommage à son talent. Madeleine, d'une certaine manière, restera dans l'ombre pour permettre à Paul d'entrer dans la lumière. Mais il n'y entre pas seul, par la simplicité des volumes et la justesse des plans, il crée un modelé doux qui permet à la lumière d'envahir uniformément la surface du buste. «Toutes ces lumières qui arrivent, ce sont elles qui donnent la vie, qui font que l'œuvre ne sera pas froide», disait-il<sup>33</sup>.

Son œuvre témoigne également de l'influence de deux artistes précurseurs dans le domaine du buste, Robert Wlérick (1882-1944) et Chana Orloff (1888-1968). Wlérick se tourne vers la tradition toscane du *Quattrocento*, en particulier l'œuvre de Desiderio da Settignano et de Francesco Laurana<sup>34</sup>. Lorsqu'en 1911, il avait réalisé *La Petite Landaise* (Bordeaux, musée des Beaux-Arts), la référence du modèle de buste à l'italienne explique en partie la réaction de Rodin: «C'est beau comme un Donatello, voilà la sculpture de l'avenir»<sup>35</sup>. Guillaume Appolinaire, l'homme de la modernité, avait aussi rendu hommage au talent de Wlérick en qualifiant sa statuaire de «beauté la plus antique et la plus nouvelle» ou bien par l'expression «pur comme Wlérick»; le poète distingue surtout Wlérick en tant que bustier remarquable<sup>36</sup>. Dès 1914, immédiatement après le choc de *La Petite Landaise*, Chana Orloff<sup>37</sup> avait exposé sa *Madone* (Paris, ateliers-musée Chana Orloff)<sup>38</sup>, qui a marqué le début d'une carrière fulgurante et très prolifique. Comme d'autres artistes du début du siècle, elle s'est tournée vers des sources nouvelles. Tout en conservant une attention décorative au vêtement, due à sa formation et à son goût, Chana Orloff a fait le choix dans sa *Madone* d'un buste allongé à mi-corps dans une pose silencieuse où la forte présence des mains croisées sous la poitrine rappelle aussi la sculpture de la Renaissance italienne. Cette œuvre inaugure toute une série de bustes à mi-corps avec bras, bustes de femme, d'homme et maternités, dans des matériaux très variés.

Belmondo, comme Chana Orloff, établit un contact sensible avec ses modèles; il travaille d'instinct, avec délicatesse, fait ressortir les caractéristiques et le tempérament sans détails inutiles, cherche en permanence l'expressivité non dans le mouvement mais dans l'émotion dégagée. Il privilégie les bustes silencieux. Si ses œuvres peuvent paraître hiératiques et sévères, elles pénètrent l'âme de ses modèles. Avec un seul buste long, Belmondo, comme Orloff avant lui, parvient à exprimer tout un corps et, malgré la simplification des formes, attache une attention au vêtement, enveloppe extérieure au modèle. L'intérêt de Wlérick et Orloff pour le buste long n'avait pas échappé à Charles Despiau qui, immédiatement après l'avoir présentée à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, avait décidé de reprendre le buste *Céline dite Line Aman-Jean* (non localisé), en l'allongeant jusque sous la poitrine<sup>39</sup>. Le sculpteur, qui a regardé et compris les œuvres de Wlérick et Orloff, sans jamais oublier la Renaissance italienne, fait également référence à l'art roman en déclarant à propos de ce buste: «c'est une chasse», allusion à un buste-reliquaire tel que celui de sainte Mabilie (Paris, musée de Cluny)<sup>40</sup>. Pendant les deux décennies suivantes, Despiau va travailler régulièrement ce format dans lequel il augmente légèrement les proportions naturelles. En 1937, le buste à mi-corps de madame Paul-Louis Weiller dite *La Grecque* (plâtre, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo)<sup>41</sup> montre à quel point Despiau s'est libéré de l'influence de Rodin. Waldemar-Georges a commenté l'œuvre en ces termes: «On l'appelle la jeune grecque. Les victoires athéniennes avaient ce visage-là. La tête de la jeune grecque avec son front bombé, son nez droit, sa bouche mince bien tracée, ses sourcils en forme d'arcs réguliers et ses yeux qui sont des conducteurs d'invisibles énergies, est posée sur un cou cylindrique comme un fût en colonne. Elle est digne de figurer la France, fille aînée de la Grèce.»<sup>42</sup>

L'équilibre et la beauté grecque avaient déjà également inspiré Belmondo lorsqu'il avait réalisé en 1933 sa *Marianne ou La République dite d'Alger* (Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo)<sup>43</sup>. Les sculpteurs grecs de l'époque hellénistique, comme plus tard les sculpteurs de la Renaissance et du XVII<sup>e</sup> siècle, se sont beaucoup intéressés à la morphologie différentielle<sup>44</sup>. Ils se sont efforcés de traiter le corps humain en tenant compte de l'âge, du sexe, des qualités morales et intellectuelles des figures représentées. À son tour, lorsque Paul Belmondo représente Madeleine, il tient à mettre en avant les qualités qui la lient à lui et la représentent : elle est l'épouse par l'alliance qu'elle porte et ses mains délicatement posées sur son ventre contribuent à son expression morale, elle est la mère de ses fils. Mais elle est aussi femme, en exprimant son attachement charnel par le téton qui pointe sous sa robe. Comme ses maîtres, le sculpteur rend hommage à sa fidélité et sa beauté, mais il propose une version moderne par la stylisation du vêtement qui épouse le corps légèrement penché en arrière ; Madeleine est vêtue d'une robe sans manches, avec petit col et patte de boutonnage à trois boutons qui souligne ses formes au point de révéler la poitrine. Si « la mode a valeur de langage »<sup>45</sup>, alors la robe que porte Madeleine nous dit que depuis les années 1930, la féminité est de nouveau affirmée, défendue. La femme semble concentrée et regarder au-dessus de nous, au loin. Le caractère du geste est ce qui frappe d'abord : « N'est-ce pas par le maintien que, selon l'observation de Virgile, Énée reconnut Vénus sur les rives de Carthage ? »<sup>46</sup>

Belmondo a exprimé combien sa femme l'avait soutenu dans sa vie d'artiste. « Ma femme qui était vraiment charmante et intelligente, m'appuyait et m'approuvait (...) La femme compte beaucoup dans la vie d'un artiste. C'est merveilleux. Jamais la mienne n'est venue me voir lorsque j'avais un modèle à l'atelier. Elle qui était peintre, n'a plus peint pour pouvoir élever ses enfants. Ça aussi c'est un bonheur magnifique... »<sup>47</sup> Et pourtant Madeleine a continué à peindre sous le pseudonyme de Julie Morin<sup>48</sup> ; elle a aussi modelé, mais jamais dans l'atelier de son mari<sup>49</sup>. Lors de la remise de sa croix de commandeur de la Légion d'honneur à Belmondo en 1972, les derniers mots du discours de Vincent Bourrel<sup>50</sup> seront pour Madeleine : « Au foyer dont elle est la reine et où ont grandi trois enfants qui ont déjà acquis ou sont en passe d'acquies un grand renom dans le théâtre, le cinéma et la danse, vous avez trouvé la paix et la tranquillité d'âme qui vous ont permis de vous donner en toute quiétude à votre art, à votre métier ».

On peut aujourd'hui porter un nouveau regard sur l'œuvre de Paul Belmondo, pour mettre en lumière le chemin qui le mène à *Madeleine*. S'il retient les principes des anciens, l'enseignement de Jean Boucher, fondé sur l'observation du réel et la connaissance de la technique et de la matière, a mené Belmondo à maîtriser le sens des volumes et à travailler d'instinct non par le dessin mais directement dans la glaise. Si la pratique du dessin lui apporte une satisfaction immédiate, elle reste autonome et dissociée de son œuvre modelé. Emmanuel Bréon a montré que Belmondo a un œuvre dessiné très riche, utilisant des techniques multiples, fusain, sanguine, lavis et aquarelle, et qu'il y a travaillé sans relâche de 1921 à sa mort. Mais dans le répertoire des dessins classiques, un seul genre manque à l'appel : c'est celui du portrait et de l'autoportrait. Très bon bustier, il semble qu'il ait réservé son talent de portraitiste à la sculpture. Dans les années 1950, Belmondo se sert encore du fusain, mais à des fins plus intimes : ce sont d'innombrables petits croquis de sa femme, de ses enfants et de ses amis<sup>51</sup>.

Belmondo a su retenir des sculpteurs auprès desquels il s'est formé l'essentiel de ce qui était bon pour lui tout en s'affranchissant de ce qui correspondait le moins à sa personnalité. Il va en quelque sorte les dépasser avec *Madeleine* en réinventant sa propre écriture du buste. La critique a longtemps privilégié les artistes d'avant-garde et s'il est un peu tôt pour appréhender la place de Belmondo, disparu il y a juste trente-sept ans, dans la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, il nous a paru utile de nous arrêter sur une œuvre si personnelle.

Paul Belmondo a choisi de résister à l'avant-garde pour évoquer la plénitude et l'harmonie, il a suivi les artistes qui ont amorcé le retour aux volumes pleins solidement construits et à la lumière. Les mots de Bruno Foucart (1938-2018) à propos de Robert Wléricq pourraient s'appliquer à Belmondo : « Il faut apprendre à se repromener dans l'exposition de 1937 et admettre que la présence de l'art dans la vie moderne pouvait être diverse (...) l'exclusivité donnée à quelques héros jugés fondateurs de la modernité sera sûrement considérée comme un des épisodes les plus étranges et les plus injustes de l'histoire de la sensibilité artistique. Au moins ce néo vandalisme intellectuel aura-t-il permis la constitution d'un certain nombre de lieux où les rejetés pouvaient se retrouver, se montrer (...) Mont de Marsan, la ville natale, mais aussi Poitiers, Boulogne-Billancourt<sup>52</sup>, Roubaix ont été de véritables terres d'accueil (...) Ils sont là dans leur pays d'origine, dans quelques lieux amis où l'on peut réapprendre à les voir et donc à les aimer »<sup>53</sup>.

## Annexes

### Autres œuvres de Paul Belmondo représentant Madeleine

*Madeleine, tête*, 1930, pierre, 43 × 21,5 × 22,5 cm, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. n° BEL2007.1.90.

*Madeleine Belmondo, tête*, vers 1930, plâtre, 41,5 × 33 × 21,5 cm, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. n° BEL2007.1.69.

*Madame Belmondo*, buste trois-quarts avec bras, coiffée à la garçonne d'un chapeau cloche, la main

posée sur sa cuisse, bronze, Alger, musée national des Beaux-Arts d'Alger<sup>54</sup>.

*Madame Belmondo*, 1936, bronze, fonte Rudier, 100 × 60 × 36 cm, Paris, musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, inv. n° AMS 350.

*Buste de jeune femme (buste de Madeleine, sa femme)* non daté, plâtre, 93 × 37 × 22,5 cm, Albi, musée Toulouse-Lautrec, inv. n° MTL 38, don de l'artiste en juillet 1938.

*Buste de Madeleine*, avec plinthe, vers 1938, bronze, fonte Susse I/IV, 2010, 98 × 46 × 45 cm,

Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. n° 2013.0.98.

### Autres bustes longs de Paul Belmondo

*Buste de femme*, vers 1950, marbre, 69,5 × 47 × 30 cm, Paris, musée d'Art Moderne de Paris, inv. n° AMS 372.

*Madame Wildenstein*, buste long avec bras, 1973, plâtre, 101 × 44,5 × 32,5 cm, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. n° BEL2007.1.97.

### Sélection d'œuvres comparables contemporaines de Paul Belmondo

Chana Orloff (1888-1968)

*Madone*, 1914-1915, terre cuite, 92 × 52 × 32 cm, Paris, ateliers-musée Chana Orloff<sup>55</sup>.

Cette sculpture est la première de toute une série de bustes à mi-corps avec bras, buste de femme, d'homme et maternités, dans des matériaux très variés, terre cuite, plâtre, albâtre, ciment, marbre, pierre, bronze, bois...

*M<sup>lle</sup> Elisabeth Chase*, 1925, pierre, 108 × 142 × 34 cm, Paris, ateliers-musée Chana Orloff<sup>56</sup>.

Arturo Martini (1889-1947)

*Jeune fille au moineau*, 1921, bronze, 77 × 401 × 25 cm, fonte 1988, Milan, collection particulière<sup>57</sup>.

Léon Drivier (1878-1951)

*Mademoiselle Jossone ou Jeune fille américaine*, 1927, plâtre, hauteur 89 cm, Cambrai, musée municipal (dépôt du FNAC).

La brève activité de praticien au sein de l'atelier de Rodin va influencer le style de Drivier, cependant vers 1925 il s'éloigne du dynamisme de ses premières œuvres en suivant la voie des indépendants. Selon Bruno Gaudichon, ce buste exprime l'excellence des recherches de sérénité et d'équilibre<sup>58</sup>.

*Madame X*, vers 1932, bronze, 90 × 54,5 × 35 cm, Boulogne-Billancourt, musée des Années 30, dépôt du musée d'Art Moderne de la ville de Paris, inv. D 1987.1.7.

*Portrait de M<sup>lle</sup> d'Oyré*, vers 1932, pierre avec rehauts de peinture, 102,5 × 55,5 × 45 cm, musée d'Art Moderne de Paris, inv. n°. AMS 268.

François Paul Niclausse (1879-1958)

*Madame Pierre Laurens*, 1932, plâtre, 97 × 51,5 × 38 cm, musée de Mont de Marsan, inv. n° MM. 82.10.12<sup>59</sup>.

Médaille d'honneur, décernée pour la première fois à un buste, au Salon des Artistes Français de 1932<sup>60</sup>. Le modèle est l'épouse du peintre Pierre Laurens, Yvonne.

*Madame Simone Niclausse*<sup>61</sup>, 1935, plâtre, 104,5 × 64 × 36 cm, musée de Mont de Marsan, inv. n° MM. 82 10 11.

La nièce du sculpteur a servi de modèle pour ce buste présenté au Salon des Artistes Français en 1945.

Antonio Rodriguez Garcia Anton (1911-1937)

*La Señal Isabel*, 1932, bronze, 86 × 45 × 39 cm, Candás, museo Antón - Centro de esculturas de Candás, inv. n° E. 3<sup>62</sup>.

Ernesto Canto da Maya (1890-1981)

*Portrait de la poète Rabette d'Ivoire*, 1935<sup>63</sup>.

Raoul Eugène Lamourdedieu (1877-1953)

*Jeune fille au châte*, buste long avec bras, vers 1937, bronze, 100 × 43 × 30 cm, fonte Rudier, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. N° 1986.1.9<sup>64</sup>.

Je tiens à remercier particulièrement, Muriel Belmondo et Zoé, Alain Belmondo, Maria Teresa Caracciolo et Isabelle Mayer-Michalon ainsi que Laurence Brosse, Danièle Devynck, Frédéric Durand, Éric Justman, Aude Nicolas, Jean-Michel Pianelli, Emmanuel Schwartz, Bérengère Tachenne et Pierre Vernier.

### Notes

- Armand-Henry Amann, «La sculpture au début du XX<sup>e</sup> siècle, tradition et modernisme» dans *Robert Wlérick: actes du colloque*, Paris, Institut d'art et d'archéologie, 13 mai 1995, Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick, 1999, p. 9.
- Un second fils, Antoine, naîtra en 1901.
- Pierre, 10 × 13 × 10 cm.
- Procès-verbaux originaux des jugements de concours des sections de peinture et de sculpture, 20 décembre 1919 - janvier 1924, Archives nationales, AJ 52 86, 543 ; le programme du concours était Le Temps calme la Douleur. Figures allégoriques.
- Antoinette Le Normand-Romain, «Le retour au style» dans *La Sculpture française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, RMN, 1986, p. 303.
- «La bande à Schnegg» est un groupement amical de sculpteurs réunis autour de Lucien Schnegg avant les années 1900. Le terme de «bande à Schnegg» apparaît pour la première fois en 1913, dans un compte-rendu des œuvres exposées au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, par Louis Vauxcelles: «Rentrons dans les souterrains du Grand Palais. Allons droit à ceux que les modeleurs appellent avec mépris "La bande à Schnegg".» Voir Amandine Placin-Geay, «La "bande à Schnegg": examen d'un groupe de sculpteurs indépendants» dans *Histoire de l'Art*, n° 53, novembre 2003, p. 45-55.
- Élisabeth Lebon, *Charles Despiau: classique et moderne*, Paris et Biarritz, Atlantica, 2016, p. 58.
- Certains parmi eux collaboreront encore à la création du Salon des Tuileries en 1923.
- Selon Louis Vauxcelles.
- Comme Paul Niclausse en 1924 dont Belmondo occupera le fauteuil vacant à l'Académie des beaux-arts.
- Roger Bouillot, «Hommage à Belmondo», dans *L'Œil*, n° 365, décembre 1985, p. 50.
- Le service de documentation du musée des Années 30, Boulogne-Billancourt, conserve un manuscrit dactylographié, non signé, d'une interview de Paul Belmondo menée entre 1979 et 1980 à Champlemy et Paris, référencé ici comme suit: *Entretiens, Champlemy / Paris*, mardi 20 novembre 1979.
- Entretiens avec Maguy Furhange, s.d., numéroté de 1 à 4, p. 2, manuscrit dactylographié conservé à la documentation du musée des Années 30, Boulogne-Billancourt.

- Le prix Blumenthal est un prix décerné de 1919 à 1954 à des peintres, sculpteurs, décorateurs, graveurs, écrivains et musiciens par la fondation franco-américaine Florence Blumenthal, une organisation philanthropique créée par Florence Meyer Blumenthal (1875-1930). Belmondo est lauréat du Grand Prix artistique de l'Afrique du Nord la même année.
- 2, rue d'Arcueil à Paris, à côté du parc Montsouris.
- Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo,
- Pour laquelle il reçoit la médaille de bronze au Salon des Artistes français en 1928.
- Sarah Madeleine Rainaud-Richard est née le 26 juillet 1901 à Paris; elle est la fille de François Julien Thomas Rainaud-Richard, bijoutier, et d'Angèle Rachel Raphaël, plumassière. Madeleine épouse Paul le 17 mars 1931, à Paris. Elle est morte le 26 février 1994 à Paris.
- Entretiens, Champlemy / Paris*, jeudi 29 novembre 1979, p. 20.
- Plâtre, vers 1938, 98 × 46 × 45 cm, Boulogne-Billancourt, musée Paul Belmondo, inv. n° BEL2007.1.91.
- Entretiens, Champlemy / Paris*, lundi 10 décembre 1979, p. 32.
- Entretiens, Champlemy / Paris*, mardi 20 novembre 1979, p. 14.
- Entretiens, Champlemy / Paris*, s.d., p. 5.
- Alain est né en 1931, Jean-Paul en 1933 et leur fille Muriel naîtra en 1945.
- Chiara Frugoni, *Le Moyen Age par ses images*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 11.
- Par exemple un masque de femme, fragment de statue géante, dernier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, marbre, Paris, musée du Louvre, inv. n° R.F. 1654; voir Xavier Barral i Altet, «L'Art Courtois», dans *La Sculpture de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne et Paris, Taschen, 2002, p. 415, repr. Le portrait individuel apparaît lentement et principalement dans la sculpture funéraire. L'un des traits essentiels de la sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle, est la recherche de la vraisemblance dans l'approche du portrait traité comme à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, *ad vivum*, commande de tombeaux du vivant des propriétaires, ce qui facilite l'exécution réaliste d'après modèle vivant.
- Béatrice Szapiro, *Les morts debout dans le roc*, Paris, Arlea, 2007, p. 29: «Je voulais voir les yeux de Granny, dans lesquels, pour les fermer, on avait coulé du plomb, coutume irlandaise (...). Une autre coutume irlandaise: placer les morts debout dans le roc. On retrouva un des squelettes de la famille, ses bagues tombées sur ses pieds.»
- Buste à l'effigie de Marie de France*, vers 1380, marbre, 31,1 × 32,4 × 15,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. n° 41.100.132; voir William H. Forsyth, «A Head from a Royal Effigy» dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., 3, n° 9, mai 1945, p. 214-19, repr.
- Anne Pinget, «Les portraits à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle» dans *La Sculpture de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne et Paris, Taschen, 2002, p. 924.
- Andrea del Verrocchio, *Dame au bouquet de violettes*, seconde moitié

- du XV<sup>e</sup> siècle, marbre, hauteur 61 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello; voir Bernard Ceysson et Geneviève Bresc-Bautier, «La Renaissance-le portrait» dans *La Sculpture de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne et Paris, Taschen, 2002.
- <sup>31</sup> «Plus les lignes et les formes sont simples, plus il y a de beauté et de force. Toutes les fois que vous partagez les formes, vous les affaiblissez. Il en est de cela comme du fractionnement des choses», cité par Henri Delaborde, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Henri Plon, Paris, 1870, p. 125.
- <sup>32</sup> Terre cuite, vers 1515, 46 × 53 × 23 cm, inv. n° R.F. 2659; voir Pierre Amiet, cat. exp. *Vingt ans d'acquisitions au musée du Louvre, 1947-1967*, Paris, musée de l'Orangerie, 1967-1968, n° 303.
- <sup>33</sup> *Entretiens, Champlemy / Paris*, s.d., p. 5.
- <sup>34</sup> Citons par exemple Desiderio da Settignano, *Buste de femme*, 1460, marbre, hauteur 46 cm, Florence, Museo Nazionale del Bargello, et Francesco Laurana, *Buste de femme dite Isabelle d'Aragon*, vers 1487-1488, marbre teinté, hauteur 44 cm, Kunsthistorisches Museum Vienne; voir Bernard Ceysson et Geneviève Bresc-Bautier «La Renaissance - Le portrait» dans *La Sculpture de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne et Paris, Taschen, 2002, p. 602-603, repr.
- <sup>35</sup> Bruno Gaudichon, «La sculpture figurative en France dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle» dans *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 394-395. *La Petite Landaise*, 1911, bronze, hauteur 40 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.
- <sup>36</sup> Henri Mercillon, «La fortune critique de l'œuvre de Robert Wlérick» dans *Robert Wlérick: actes du colloque*, op. cit. à la note 1, p. 95.
- <sup>37</sup> Émigrée Ukrainienne, arrivée de Palestine en 1910, pour suivre une formation de couture à Paris, qui la mène à tenter le concours de la Petite École, futur musée des Arts Décoratifs; voir, Anne Rivière, article sans référence, s.d. (découpe au service de documentation du musée des Années 30, Boulogne-Billancourt).
- <sup>38</sup> *Madone*, 1914-1915, terre cuite, 92 × 52 × 32 cm; voir cat. *Formes humaines: septième biennale de sculpture contemporaine, hommage à Chana Orloff*, Paris, musée Rodin, 1976, première de couverture, repr.; ce buste, qui représente l'amie de l'artiste Pauline Lindelfeld, nommé *La femme qui croise les bras* ou *Buste de femme*, change de titre pour devenir *Madone* pour honorer Pauline entrée dans l'ordre des Dames de Sion en terre sainte; voir Felix Marcilhac, *Chana Orloff, la figuration non formaliste 1912-1928*, Paris, l'Amateur, 1991, p. 36.
- <sup>39</sup> Fille du peintre Edmond Aman-Jean qui a cofondé avec Despiou le Salon des Tuileries. Cela vaut à Despiou d'être sollicité à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris en 1925. Les ensembliers les plus novateurs collaborent avec des artistes en vogue pour montrer au monde entier la richesse et le dynamisme des arts décoratifs français. Despiou présente un buste en plâtre, teinté en noir pour imiter le bronze et, fait tout à fait unique dans son œuvre, le pare d'une couronne laurée symbolique, que l'on ne va pas retrouver dans la reprise. Les commentateurs vont qualifier cette œuvre «d'effigie républicaine». Élisabeth Lebon, op. cit. à la note 7, p. 111.
- <sup>40</sup> *Buste-reliquaire de sainte Mabille*, attribué à Angelo di Nalduccio, Sienne, troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, bois polychrome et incrustations, 46 × 33 × 22 cm, Paris, musée de Cluny, acquis en 1857, inv. n° CL 2624.
- <sup>41</sup> Un bronze fut exposé au Salon des Tuileries en 1937, sous le n° 481, mais il semble que Despiou ait renoncé à en tailler une version dans le marbre, comme il en avait d'abord l'intention; voir Armand-Henry Amann, *Despiou (Collection du Musée Municipal de Mont-de-Marsan)*, Mont-de-Marsan, 1982, p. 52, et Élisabeth Lebon, op. cit. à la note 7, p. 222.
- <sup>42</sup> Le critique d'art Jerzy Waldemar Jarocinski, dit Waldemar-Georges (1893-1970), 1947, cité par Armand-Henry Amann, 1982, op. cit. à la note 41, p. 52. Comme l'a analysé Élisabeth Lebon, «Despiou y reprend et y intègre les caractères qu'il avait déjà retenus et synthétisés à partir des leçons prises à la Grèce archaïque, à l'Égypte antique, aux tailleurs de pierre romans ou aux sculpteurs khmers: réduction drastique des effets décoratifs, frontalité, volumes très précisément amenés à leur point de développement optimum, lumière subtilement dirigée pour tenter de parvenir à une limpide eurythmie.» Élisabeth Lebon, op. cit. à la note 7, p. 112.
- <sup>43</sup> *Marianne ou la République dite d'Alger*, 1933, plâtre patiné partiellement vernissé, portrait de Mademoiselle Pardon danseuse au théâtre du Châtelet à Paris.
- <sup>44</sup> Science qui étudie les types de formes que présente l'être humain suivant l'âge, le sexe, l'ethnie et le milieu; voir *La Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, Paris, Imprimerie nationale éditions, 1990, p. 698.
- <sup>45</sup> Guillaume Garnier, cat. exp. *Paris - Couture-Années trente*, Palais Galliera, 1987, p. 142. Depuis les années vingt la garde-robe sportive s'est constituée et on assiste à l'essor des ensembles de jersey. Dans les années trente, le genre «sport» s'introduit dans la tenue de jour, il existe alors une mode sportive des sportives et une des femmes qui sont à la mode et ne font pas de sport. Madeleine Belmondo «portait la robe ou le pantalon, elle s'habillait dans l'air du temps», entretien avec Muriel Belmondo, le 18 octobre 2017 au Select, à Paris.
- <sup>46</sup> M P\*\*\* de Montabert, *Traité complet de la peinture*, tome 5, Paris, chez Bossange Père, Librairie de S.A.R. Le Duc d'Orléans, 1829, p. 415.
- <sup>47</sup> *Entretiens, Champlemy / Paris*, vendredi 21 décembre 1979, p. 38.
- <sup>48</sup> Entretien avec Pierre Vernier le 5 mai 2015.
- <sup>49</sup> Entretien avec Muriel Belmondo le 3 juin 2015: «Elle n'a jamais voulu exposer ses toiles et ses modelages, elle les offrait».
- <sup>50</sup> Grand Officier de la Légion d'honneur.
- <sup>51</sup> Emmanuel Bréon, cat. exp., *Paul Belmondo, Le dessin pour passion*, Paris, Petit Palais, 2000-2001, p. 20-25.
- <sup>52</sup> Le musée Paul Belmondo, situé au 14, rue de l'Abreuvoir, a ouvert ses portes le 18 septembre 2010 à Boulogne-Billancourt.
- <sup>53</sup> Bruno Foucart, «L'Inquiète fraîcheur de Robert Wlérick», dans *Robert Wlérick: actes du colloque*, op. cit. à la note 1, p. 106-107.
- <sup>54</sup> Madeleine a travaillé chez une modiste, ce qui explique son goût pour les chapeaux; entretien avec Muriel Belmondo, le 18 octobre 2017 au Select, Paris.
- <sup>55</sup> Voir note 38.
- <sup>56</sup> Haim Gamzu, Jean Cassou, Cécile Goldscheider, Germaine Coutard-Salmon, *Chana Orloff. Théories et pratiques artistiques*, Brescia, Shakespeare and Compagny, 1980, p. 126, pl. 96.
- <sup>57</sup> Voir Mario De Micheli, Jean Clair et Claudia Gian Ferrari, cat. exp. *Arturo Martini*, Florence, Palazzo Medici Riccardi, 1991, p. 63.
- <sup>58</sup> Bruno Gaudichon, op. cit. à la note 35, p. 396-397.
- <sup>59</sup> Voir Armand-Henry Amann, *François Paul Niclaussse 1879-1958 (Collections du musée municipal de Mont-de-Marsan)*, Mont-de-Marsan, 1987, p. 42.
- <sup>60</sup> Armand-Henry Amann, *ibid.*, p. 43.
- <sup>61</sup> Armand-Henry Amann, *ibid.*, p. 52.
- <sup>62</sup> David Pérez Sierra et Dolores Villameriel Fernández, cat. exp. *Antón. 1911-1937. Esculturas*, Candás, Museo Antón-Centro de Escultura de Candás, 1989, p. 81.
- <sup>63</sup> Voir cat. exp. *Canto da Maya, Escultor*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 43.
- <sup>64</sup> Dépôt F.N.A.C. (Fonds National d'Art Contemporain), 1986, inv. n° AF5066.