Les monuments publics de Raymond Delamarre (1890-1986)

Béatrice Id Haurie

▶ **To cite this version:**

Béatrice Id Haurie. Les monuments publics de Raymond Delamarre (1890-1986). Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20011 . tel-00745740

HAL Id: tel-00745740

https://theses.hal.science/tel-00745740

Submitted on 12 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE TOULOUSE II
UFR D'HISTOIRE DE L'ART CONTEMPORAIN

LES MONUMENTS PUBLICS DE RAYMOND DELAMARRE (1890-1986)

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue publiquement le Vendredi 29 juin 2012

PAR

BEATRICE HAURIE
beatrice.haurie@montdemarsan.fr

VOLUME I

Remerciements - Avant-propos - Avertissement - Introduction. Fiches : rapport à la référence et à la modernité - Vie, milieu, entourage de R. Delamarre. Rapport au passé et à son temps. Conclusion : le renouveau classique chez un 'primitif' national : un nationalisme artistique ?

Titre attribué : Figure allégorique du monument commémoratif à Charles Jonnart à Saint-Omer, 1937, Fonds National d'Art Contemporain, achat à l'artiste en 1952, localisation non identifiée

Membres du jury de la thèse
{ Madame le Professeur Luce BARLANGUE, Directrice
{ Monsieur le Professeur Dominique DUSSOL
{ Monsieur le Professeur Jean-François PINCHON
{ Monsieur le Maître de conférences Jean NAYROLLES

VOLUME I : FICHES

Remerciements 3
Avant-propos 6
Avertissement 23
Introduction 25

I - Les critiques de Raymond Delamarre et leurs tendances 25
II - Un travail très long depuis les années 20 aux années 60 31

PREMIERE PARTIE : RAPPORT A LA REFERENCE ET A LA MODERNITE 38

A) Chapitre I : Raymond Delamarre, sa vie, son milieu, son entourage 38

Repères biographiques 38

B) Chapitre II : Raymond Delamarre et le rapport au passé 53

1 - Une vie sous le signe de l'antique 53
2 - Le Moyen Age 59
3 - Les modèles de la Renaissance à Bourdelle 66
4 - R. Delamarre, sculpteur Art déco 67
5 - Typologie : les techniques de sculpture de R. Delamarre 83
6 - Typologie et iconographie : les animaux de R. Delamarre 90

DEUXIEME PARTIE : R. DELAMARRE ET SON TEMPS 97

1 - Le rapport à l'espace et à la monumentalité 97

a) - Le goût de la monumentalité dans la statuaire de l'entre-deux-guerres 97
b) - Les liens avérés de R. Delamarre avec d'importants architectes 100

2 - R. Delamarre et le renouveau de l'art sacré 107
3 - Raymond Escholier : un rendez-vous manqué? 113
4 - Formes : constantes chez Raymond Delamarre et Pierre Traverse 117
5 - La sculpture d'édition 121

CONCLUSION : L'ORIGINALITE DE R. DELAMARRE 124

Le renouveau classique chez un 'primitif' national : un nationalisme artistique ? 124

Remerciements

Je voudrais en premier lieu dire tout ce que je dois à mes parents qui m'ont donné le meilleur de moi-même. Je leur dédie ce travail 'jusqu'à pas d'heures'. Les quatre dernières années ont été intenses, exigeantes et stressantes. J'ai eu la chance de les partager avec mon fils Louis qui a appris à connaître R. Delamarre, ainsi que tous les miens.

Mes plus vifs remerciements s'adressent à ma directrice de thèse, Luce Barlangue, qui m'a inspiré ce sujet. Cette entreprise de longue haleine est aussi la sienne. Elle a été grandement facilitée par sa souplesse, sa confiance et son soutien qui resteront toujours mon exemple.

Je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude à Béatrice Delamarre-Levard, fille de Raymond Delamarre et à son frère Jean-François qui m'ont accueillie chez eux et ouvert les archives de leur père grand prix de Rome de sculpture. Ce n'est jamais en vain que j'ai fait appel à leur aide et à leur précieuse documentation.

Je tiens également à remercier Hélène Martel-Greiner qui m'offrit l'opportunité de participer à la première monographie de référence sur le sculpteur, sur ses monuments publics, à l'occasion de l'exposition qu'elle organisa dans sa galerie à Paris en 2007.

Je suis très reconnaissante à Raymond Cabaré qui m'a encouragée à poursuivre mes efforts de manière indéfectible et quotidienne, à Gérard Lanvin et à Hélène Marraud dont l'amitié et la confiance dans mes travaux ne s'émoussèrent jamais. J'exprime toute ma gratitude à Hélène Guéné et François Loyer qui m'ont indiqué des pistes essentielles à explorer et à Jeanne-Marie Fritz pour avoir consacré amicalement ses soirées à mes cartes. Jacqueline Lalande-Biscontin m'a aussi aidée avec beaucoup de générosité. Je souhaite remercier Christiane Filloles qui a vérifié avec sa gentillesse coutumière mes recherches aux Archives de Paris et Martine Rouche qui a laissé à Raymond Escholier, le plus connu des Mirapiciens, le soin de nous avoir fait nous rencontrer. Ce travail doit beaucoup aux relectures sévères, mais constructives et justes, de Marie-Laure Crosnier Leconte et de Françoise Caussé. Nos recherches n'auraient pu être menées à bien sans l'efficacité des personnels d'institutions publiques et particulièrement celui de la conservation des Archives Nationales où l'aide de Sylvie Le Goëdec fut importante. Je tiens également à remercier Vincent Tuchais aux Archives de Paris, Christine Messmer pour ses recherches à la bibliothèque du Saulchoir et Elisabeth Lemaire, à laquelle je suis redevable de

nombreux renseignements. Je souhaite aussi remercier Thierry d'Erceville pour sa hauteur critique et toutes celles et ceux – archivistes, attachés de conservation, bibliothécaires, chargés d'études documentaires, collectionneurs, conservateurs, historiens, marchands - qui m'ont apporté leur concours à différentes étapes de mon cheminement universitaire : Sylvie Bardou, Laurence Bardury, Danièle Baron, Maria Teresa de Bellis, Laurence Berthon, Père Jean-Jacques Boëglin, Edouard Bouyé, Marie Bouchard, Philippe Camin, Frédéric Chappey, Cécile Coutin, Amandine Delcourt, Dominique Dendraël, René Dorel, Véronique Dujardin, Cécile Fabris, Valérie Fours, Jean-René Gaborit, Dominique Gagneux, Annie Afsaneh-Girardot, Xavier-Philippe Guiochon, Laure Haberschill, Nadège Horner, Daniel Imbert, Jérôme Kerambloch, Marilena Kounriati, Sophie Krebs, Chantal Lachkar, Philippe Laporte, Dominique Lebeltel, René Lefebvre, Agnès Masson, Véronique Mattiussi, Carole de Merssemann, Juliette Munez, Olivier Muth, Jean-Daniel Pariset, Alain Pasquier, Yannick Pellegrin, Gersende Piernas, Carole Pilarz, Paul-Louis Rinuy, Véronique Rustici, Emmanuel Schwartz, Daniel Sicard, Bernard Sonnet, Claude Wolf.

Je remercie également tous les photographes qui ont permis la réalisation de ce travail, particulièrement :

Père Gaby Allain et Monsieur Dagouret ('Calvaire' de Saint-Félix de Nantes), Jean-Claude et Daphné du Barry ('Monument du Séminaire Français de Rome'), Aimé et Nicole Bovigny ('Sacré-Cœur' de Dijon), Sylvie-Blottière-Derrien ('Monument Jean Cras' à Brest), Muriel Bourasseau (Vierge de Saint-Amand-sur-Sèvre), Jean-François Caudière (diverses œuvres à Paris), Daniel Cabaré ('Monument à la barbarie nazie', Valence), Emilie Cabaré ('Monument Vetter' à Lyon), Raymond Cabaré ('Béatitudes' et 'Monument aux morts' de Saint-Martin de Ré), Charles-Antoine Collin ('David' au stade de Charleville-Mézières), Olivier Couderc (reliefs de Pierre Traverse), Etienne Creusot ('Monument à la barbarie nazie', Valence), René Dorel (relief du château de Bourbon-Conti à Soisy-sur-Seine), Mairie de La Ferté Saint-Cyr ('Monument au Père Brottier'), Benoît Gassiot-Talabot (photothèque du CNAC/FNAC), Josette Gainche (relief du 11 rue Borromée dans le XVe arrondissement), Danièle Hirtz ('Jeanne d'Arc' de Georges-Clément de Swiecinski), Christian Lafférrère (diverses œuvres), Marylène Lassale ('Monument aux morts de Brest'), Rosemarie Lefils (propriété Didier à Pierrefitte-sur Seine), Alain Leprince ('Eve et le serpent' de Mérignargues au musée d'art et d'industrie André Diligent Roubaix-La Piscine), Jacques Loire ('Sacré-Cœur', Vierge de Saint-Amand, 'Mise au tombeau' de Chartres, 'Christ du Calvaire' de Nantes), Caroline Mennétrier (Hôtel George V), Père Jean-Pierre Millard ('Saint-Ignace de Loyola', chapelle jésuite La Colombière à Paray-le-Monial), David Rabiller ('Monument aux morts d'Olonne-sur-Mer'),

Alexandre Ragois (‘Monument à la Défense du Canal de Suez’), Marie-Hélène Ravasy et son fils Guillaume Ravasy (‘Vierge de Varengeville-sur-Mer’), Charles Robin (‘Vierge de Bagnols-les-Bains’), Françoise Wanner (‘Monument aux morts de Brest’).

Egalement : Père Jérôme Angot, Geneviève Appert-Sarrabezolles, Nicolas Arthus-Bertrand, Lucile Audouy, Pierre Berbon, Père Robert Bonfils, Béatrice Brengues, Françoise Brus-Gardéra, Stéphane Boudin-Lestienne, Lionel Britten, Jean-Pierre Camard, Dany et Pierre Cazenave, Frédéric Constantin, Martine Cockenpot, Marie-Noëlle Corsin, Alfred-Roger Coutarel, Cécile Coutin, Père Jean-Marc Danty-Lafrance, Monique Dapremont, Père Pierre Daugreilh, Pierre-Michel David, Frédéric Daviet, Anne Demeurisse, Christiane Dotal, Philippe Dramais, Philippe Dufieux, Marie-Paule Dupuy, Fabienne Dufet, Patricia Duret, Dominique Dussol, Céline Eyraud, Frédérique Faublée, Pierre Ganet, Marie et Olivier Gautier, Père Pierre Gernez, François-Louis Gilis, Raoul Guillaume, Danièle Guillou, Jean-Louis Gleyze, Pascale Gremont Gervaise, Christophe Guérard, Amélie Guillet, Ludmilla Ghaumez, Catherine Herry, Anneliese Hollmann, Dominique Jardillier, Liliane Kéverlet, Yves Kerboeuf, Anne Lajoix, Christine Lamarre, Jean-Pierre Leguet, Lucette Levigneron, Yves-B. Liberge, Christian Quilici, Isabelle Quinery, Claire Maingon, Yvette Maisonnas, Régine Majcher, Dominique Maltier, Nathalie et Laurent Massarotti, Jean Nayrolles, Guillaume Peigné, Jacques-Henri Perrod, François Perrot, Marie Pessiot, Gaëlle Pichon-Meunier, Père Philippe Ploix, Marie-Françoise Pradelle, Béatrice Prieur, Père Félix Rauzières, Dominique Reviller, Denis Roux-Spitz, Xavier Rouzès, Pierre Sanchez, Thierry Soulard, Alain Tourneux, Vincent Thauziès, Jacques Vetter, François Vigneau, Nicolas Wasylyszyn, Jean-Pierre Willesme, Colette Zytnicki et tous ceux qui ont souhaité conserver l’anonymat.

Ma gratitude s’adresse aussi à tous les lecteurs qui eurent la patience de relire les épreuves et qui se reconnaissent ici.

Enfin, comment ne pas citer les sculptures figuratives de la ville de Mont-de-Marsan qui m’ont accompagnée tout au long de mes travaux ? Que grâce soit rendue à Geneviève Darrieussecq, Valérie Rabaseda et Chantal Davidson qui heureusement, m’ont attendue alors que j’étais accaparée par R. Delamarre et ses si sérieux monuments publics ! Qu’elles reçoivent aussi l’expression de toute ma reconnaissance.

AVANT-PROPOS

L'élaboration d'une thèse de doctorat sur le parisien Raymond Delamarre (1890-1986) nous a tout de suite intéressée en 2004 quand, à l'université de Toulouse II, notre directeur Luce Barlangue nous proposa d'étudier ses monuments publics. Participer à la redécouverte d'un premier prix de Rome décerné en 1919[1] ex-æquo avec Alfred Janniot[2], dans le contexte général de sérénité, de paix et de 'retour à l'ordre'[3] auquel adhère l'école nationale supérieure des Beaux-arts et l'école de Rome, nous paraissait enthousiasmant. L'évolution de la sculpture et l'histoire artistique de cette époque nous passionnent et nous avons été l'une des toutes premières curieuses à rappeler ce sculpteur officiel dont l'œuvre revendique un caractère français aux faveurs de la postérité. Il y a longtemps déjà, nous avons cherché notre artiste : nous voulions un illustre resté dans l'ombre, peu étudié dans l'histoire de l'art, voire méconnu par l'historiographie récente et dont le fonds n'avait jamais été étudié.

---

[1] En fait il est second premier grand prix, disponible à la suite du décès de Paul-Marie Leriche (1885-1918), grand prix de sculpture en 1914. Voir Annie et Gabriel Verger, *'Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1666-1968)'*, trois volumes, éditions de l'Echelle de Jacob, Dijon, 2011, avec le concours de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis (tome I, p. 465). Nous reproduisons ces deux pages dans les annexes (annexe 42 a et b, volume III). Sur la question du second grand prix, voir aussi : *'Première partie : la réussite scolaire, 'La gloire ramène le héros au foyer familial, grand prix de Rome, 1919'* (corpus, volume II).

2 Sur Janniot, voir *'Alfred Auguste Janniot (1889-1969)'*, ouvrage collectif dirigé par Anne Demeurisse (Emmanuel Bréon, Bruno Foucart, Béatrice Haurie, Michèle Lefrançois, Paul-Louis Rinuy), éd. Somogy, Paris, 2003.

3 Il est significatif que Monique Segré appelle ce moment charnière situé entre 1905 et 1920 le '*sommeil de la 'Vieille Dame'*. Elle montre, après l'extraordinaire inventivité esthétique modifiant fondamentalement les conceptions de l'art des années 1905-1914 dans des directions multiples, que l'école au sortir de la guerre s'associe à ce 'retour à l'ordre' qui forme le socle d'une nouvelle renaissance classique (Monique Segré, *'L'école des Beaux-Arts, XIXe-XXe siècles*', éditions Harmattan, Paris, 1998, *'Le sommeil de la 'Vieille Dame, 1920-1968'*, pp. 145-166). Nicole Grangé-Palard cite Roger Bissière en 1920, dans son mémoire de maîtrise *'Recherche sur Jean Despujols, 1886-1965* (dir. Robert Coustet, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1995) : '*Nous sommes à un moment de l'histoire de l'art où notre race, ayant fourni un effort considérable et ayant subi des convulsions incroyables, éprouve le désir de s'apaiser, de faire le total des trésors qu'elle a amassés*'. Picasso a également préparé ce retour à l'ordre par un renouveau du classicisme dans les années 20-25.

[5] Notre collection publique issue de l'Exposition internationale des arts et techniques industriels et modernes de 1937 est unique dans le paysage muséal français. Un temps fort est réservé au grenoblois Léon Drivier (1878-1951) dont cette réduction en plâtre est une pièce importante (environ 2 x 4 mètres).

L'origine présumée de ce choix est étroitement mêlée à notre expérience, pendant dix-huit années, de chargée de la documentation au musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan dans les Landes. En notre qualité de '*professionnelle de la documentation sur la sculpture des années 30*', selon la formule utilisée par le professeur Luce Barlangue, nous assemblions des documents et dirigions des informations vers les étudiants, leurs professeurs et leurs maîtres de conférences qui sont toujours à la recherche de sujets plus diversifiés. En allant d'un sculpteur à l'autre parmi les quelques 1000 noms qui font partie de cette collection publique axée sur le XXe siècle, nous avions sans cesse une réflexion sur la 'redéfinition' de la sculpture et les procédés techniques de sa fabrication. Nous demandions aux visiteurs du musée un certain regard pour redécouvrir leur existence. Nous organisions des cycles de conférences sur des sujets en relation avec la période présentée par le musée, l'actualité muséographique et les collections publiques partenaires. Nous encouragions un cortège de chercheurs à verser des documents lors de rencontres professionnelles porteuses de projets scientifiques. Cette exploration nécessitait une certaine persévérance et de la patience. Notre position nous conduisit un jour à un entretien avec un marchand de province, presque un ami, qui nous conseilla le nom de R. Delamarre. Nous savions que son relief monumental en stuc doré exécuté pour la salle à manger des premières classes du paquebot '*Normandie*', '*Les Arts et les Monuments Régionaux'* (1935), était en relation avec la réduction en plâtre de Léon Drivier, '*Les sports et les Jeux'*, lui aussi réalisé pour la grande salle à manger et présentée au musée[5]. Nous ne pouvions méconnaitre l'auteur des trois pondéreuses statues allégoriques '*Les Connaissances Humaines'* qui couronnent le palais de Chaillot de 1937 en pendant des '*Eléments*' de Carlo Sarrabezolles, sculpteur si présent dans notre collection publique. Le musée Despiau-Wlérick possède les trois monumentales têtes en plâtre des '*Eléments'*[6].

Afin de saisir son importance parmi les artistes de sa génération, nous sommes partie de ce merveilleux outil de travail offert par ce centre de documentation sur la sculpture moderne. Ouvert en 1980 par le conservateur Henri-Armand Amann, l'un des pionniers de la redécouverte de la sculpture de l'entre-deux-guerres, il représente une véritable mine d'exploitation mise à notre disposition dans le cadre du classement des archives que nous élaborions depuis notre entrée au musée en 1990[7]. Nous avons feuilleté les dictionnaires Bénézit et Thieme Becker, les rapports et catalogues généraux des grandes expositions de 1925 et 1937, les répertoires de cotes d'artistes, les catalogues d'expositions

[6] Nous avons toujours été frappée par ces têtes impressionnantes aux yeux creux. Leur muséographie actuelle a été réalisée en 1994, l'année de la restauration des deux groupes en bronze à Paris, par Philippe Camin, conservateur du musée de 1988 à 1998. Il les a installées sur une solide console en medium verni satiné clair au dessus de la porte d'entrée de la 'salle 1937', le plus haut possible pour retrouver la notion de contre-plongée. Rien ne conviendrait mieux à ces oeuvres qu'une exposition-dossier consacrée à la réinvention de la sculpture monumentale dans les années 30 par C. Sarrabezolles et tutti quanti au musée de Mont-de-Marsan.

[7] Henri-Armand Amann est décédé en 1996 des suites d'un malaise cardiaque, alors qu'il exerçait ses fonctions de chargé d'arts plastiques à la DRAC Ile-de-France.

d'éditions anciennes et récentes, les multiples travaux universitaires, les revues et périodiques des XIXe et XXe siècles et toutes sortes d'ouvrages d'envergure augmentés de centaines de cartons d'archives portant sur plus de mille sculpteurs des XIXe et XXe siècles. Nous avons puisé dans cet immense réservoir d'articles, d'études, de correspondances, d'archives familiales et privées, de coupures de l'argus de la presse, de photos, de témoignages d'artistes. Nous avons forgé notre force et nourri la volonté d'échanger une actualité culturelle de qualité. Nous avons souhaité présenter à notre tour un outil à l'usage des chercheurs. Notre appareil de notes qui renvoient pour la plupart aux sources bibliographiques ne peut qu'encourager ces derniers à poursuivre l'investigation. Les grandes orientations de la recherche se sont surtout dessinées en 2006, lors de notre participation aux journées d'étude organisées par Luce Barlangue à Toulouse II, dans le cadre du groupe de recherche sur la sculpture *Parnasse* initié par ses soins. Comme l'a montré notre contribution sur '*Le néo-classicisme monumental de R. Delamarre*', nous ne nous voulions pas nous orienter vers la préparation d'un catalogue raisonné ou sommaire (qui reste à faire)[8]. Est-il souhaitable de préciser que nous avons environ soixante-dix notices par œuvre dans notre corpus ? Donner un chiffre exact fausse toute la perspective de ce travail. Nous interrogeant sur un itinéraire d'artiste jouissant de sa notoriété due à son premier prix de Rome, nous élargîmes notre propos à la réalisation d'une étude monographique, rayonnante, ouverte et évolutive sur le positionnement de R. Delamarre comme sculpteur monumental néo-classique.

Après cet avant-propos, l'introduction s'ouvre sur la place occupée par l'artiste dans l'historiographie récente. Nous présentons le rôle qui lui est donné 'à chaud', entre 1925 et 1950, en précisant quels critiques et spécialistes parlent de lui et à quelles tendances ils appartiennent. Son oeuvre ne s'intègre pas du tout à 'l'avant-garde' européenne dont nous présentons les nombreux mouvements. Nous constatons que le jugement de l'histoire de la sculpture le place parmi les représentants de la tendance 'classique tempérée', dans la proximité de l'architecte Michel Roux-Spitz. Au milieu des années 80 qui suivent sa disparition, son discours figuratif - un temps occulté par l'histoire de l'art qui a plongé l'art de la guerre dans un purgatoire – est 'redécouvert', au sein de celle de la génération des années 30 et surtout autour des sculpteurs du Trocadéro. Très loin du grand ralliement à l'abstraction et à l'art international, sa sculpture à l'évolution très ténue a en commun avec de nombreux sculpteurs de sa génération une mouvance décorative. Elle est au cœur de la problématique de redécouverte d'une modernité classique.

8 '*Un néoclacissisme monumental ? Le cas des monuments publics de Raymond Delamarre (1890-1986*)', Journées d'études, 20 et 21 janvier 2006, Université de Toulouse-le-Mirail II.

La première partie du volume I intitulée *'le rapport à la référence et à la modernité'*, mène aux indications indispensables pour suivre la carrière du sculpteur. Dans le chapitre intitulé *'Raymond Delamarre, sa vie, son milieu, son entourage'*, nous présentons les *'Repères biographiques'*. Type même du sculpteur ayant des connaissances artistiques dans de multiples domaines mais également sensible à la modernité, R. Delamarre appartient à cette génération d'artistes de l'entre-deux-guerres qui travaille presque exclusivement pour des organismes institutionnels ou pour une clientèle privée. Il ne présente aucune exposition personnelle importante de l'ensemble de ses oeuvres. La place occupée par le deuxième chapitre, *'R. Delamarre et le rapport au passé'*, est fondamentale pour révéler un sculpteur positionné entre la tradition classique et l'esprit moderne, sans cesse nourri par une surabondante documentation et par des évocations très cultivées des civilisations les plus reculées et les plus diverses. L'affirmation des modèles particulièrement sensibles dans son œuvre est effectivement établie dans les fiches *'Une vie sous le signe de l'antique'*, *'Le Moyen Age'*, *'Les modèles de la Renaissance à Bourdelle'* et *'R. Delamarre sculpteur Art déco'*. En fin de chapitre, nous présentons deux fiches typologiques et iconographiques : *'Les techniques de sculpture'* et *'les animaux de R. Delamarre'*. Dans la deuxième partie intitulée *'R. Delamarre et son temps'*, nous remontons au temps de l'artiste pour trouver sa place dans ce renouveau classique. Nous nous interrogeons sur *'Le rapport à l'espace et la monumentalité'*, *'Le goût de la monumentalité dans la statuaire de l'entre-deux-guerres'*, *'Les liens avérés avec d'importants architectes'*, *'Le renouveau de l'art sacré'*, *'Raymond Escholier : un rendez-vous manqué ?'*, *'Formes : constantes chez Raymond Delamarre et Pierre Traverse'* et *'La sculpture d'édition'*. La question de l'activité didactique de l'artiste à partir de 1961 et le travail avec ses élèves est peu abordée. L'évocation du lieu où il enseigne avec la fresquiste et plasticienne Edmée Larnaudie, les Ateliers d'Art Sacré Art Monumental au 8 place Furstenberg, est traitée de façon quelque peu succincte dans la fiche *'Raymond Delamarre et le renouveau de l'art sacré'*[9]. Notre réflexion conclusive, *'Le renouveau de l'art classique chez un primitif national : un nationalisme artistique ?'* définit l'originalité de l'artiste en se développant autour de ces deux parties principales traversées par les thématiques citées précédemment. Il est en effet fondamental de s'interroger sur la façon dont il se réclame de ce double héritage, à la fois celui de l'art du passé et celui de l'art de son temps. Ces fiches et surtout cette conclusion, constituent la synthèse de notre thèse.

Une fois ces clés en main, on ouvre le corpus composant le volume II où se trouve l'analyse des monuments publics de R. Delamarre. Un chantier fécond nous paraît être l'étude de sa réussite

[9] Le versant pédagogique de la carrière de l'artiste est un sujet qui nécessiterait une étude à part entière.

scolaire. Il nous a semblé fondamental de nous attarder sur son grand prix de Rome de 1919 et sur sa production artistique de pensionnaire pendant son séjour à la Villa Médicis du 31 janvier 1920 au 31 décembre 1924. L'école de Rome est dirigée par Albert Besnard de 1913 à 1921 puis par Denys Puech de 1921 à 1933. Cette étude mène naturellement aux Archives de l'Académie des Beaux-Arts (AABA)[10]. Jusqu'à la thèse de France Lechleiter en 2008 sur les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914, il semblait que la Villa Médicis n'avait que peu à offrir au point de vue de l'art[11]. Une bonne nouvelle vient du 'grand 'œuvre' attendu depuis quinze ans d'Annie et Gabriel Verger, le *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome* en trois volumes, édité par l'Académie de France et l'Echelle de Jacob à Dijon en 2011[12].

Un important travail de mise en ordre des archives familiales - privées et publiques - commence à faire voir avec précision quelles œuvres il a réalisées. L'ambition de proposer une étude sur les monuments publics a profité à une recherche des commandes, notamment aux Archives Nationales et aux Archives de Paris. Pourtant, au terme de notre travail, les documents s'assemblent, mais ceux restituant certaines commandes restent introuvables. Pour le *Monument à la Défense du Canal de Suez* ouvert sur concours par la Compagnie Internationale du Canal de Suez (1925-1930), nous avons mené une exploration systématique des articles de presse et des documents. Nous avons fini par trouver que la commande devrait être à dénicher aux Archives Nationales du Monde du Travail (ANMT) à Roubaix, où sommeille le fonds de la Compagnie Universelle du Canal de Suez[13]. Il renferme les archives mentionnées dans l'inventaire numérisé, accessible en ligne sur le site internet. La commande des '*Connaissances Humaines'* est relativement bien restituée grâce à la consultation des dossiers de l'Exposition internationale de 1937 aux Archives Nationales[14], mais nous n'avons pu retrouver de documents et courriers concernant les commandes des œuvres exposées à l'Exposition des arts décoratifs de 1925 et à l'Exposition coloniale de 1931. Pour le relief '*les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot Normandie (1935), nous avons consulté le site internet du fonds de

[10] Sur les documents à consulter aux AABA, voir '*E – Sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux, Archives de l'Académie des Beaux-Arts (AABA*), annexes, volume III.

11 France Lechleiter, '*Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1963 à 1914'*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, direction Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, décembre 2008 (accessible en ligne).

[12] Fiche signalétique de R. Delamarre, volume I, p. 465 (annexe 42 a et b, volume III).

[13] Archives non consulté par nouses. Nous publions leur contenu dans les annexes (volume III). Voir '*E – Sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux*', annexes (volume III). Voir également la notice '*Le Monument à la Défense du Canal de Suez (1925-1930)'*, corpus, volume II.

[14] Archives Nationales, F/12/12181, n°1229 (2), trois figures, attique côté Paris, *'La Pensée'*, hauteur 3, 50 m, terrasse 4 m X 1, bronze doré patiné, architectes Carlu-Boileau-Azéma. Groupe '*Les Connaissances Humaines'*, 1937, Trocadéro, 1937, Palais de Chaillot. Prix : 115 000 francs. Confirmation de la commande le 25 mai 1936.

l'association French Lines en utilisant des mots clés, mais nous n'avons trouvé aucun dossier spécifique au relief et à son auteur[15]. Les conditions de commande du relief '*Légendes de France'*, dont le plâtre est exposé au salon des artistes français de 1975, nous demeurent également inconnues. L'Hôtel Pensylvania dans lequel il semblait se trouver semble avoir disparu du paysage parisien[16]. Nous n'avons que survolé l'histoire de la commande du *monument au contre-amiral et compositeur Jean Cras* à Brest en 1959, faute des documents. De plus, nous avons limité notre corpus déjà fort vaste aux monuments publics les plus importants, avant et après-guerre. Ces manques, nous en avons conscience. Par exemple, nous avons écarté des œuvres restées introuvables alors que nous avions des documents : la sculpture équestre du *Chevalier Louis II de La Trémouille* (s.d.) et le relief du *Phénix,* réalisé en 1933 pour la compagnie d'assurance du même nom à Paris[17]. Outre le *Tombeau de Louis David* qui a fait l'objet d'une découverte et d'une étude évoquée plus haut, La *'Femme au bélier'* est absente. Selon les informations figurant sur le site officiel internet de R. Delamarre, cette statue aurait été exécutée en 1925 en plâtre et en 1932 en bronze[18]. D'autres oeuvres sont absentes comme la statuette en bronze '*Vénus'*, faite à Rome et présentée au salon des artistes décorateurs en 1927[19], *Nelly*, sculpture en bronze achetée par la Ville de Paris[20] et '*Torse de jeune fille'*, statue en marbre achetée par l'Etat et placée par P. Mendès-France dans les années 50 dans le jardin public de Louviers[21].

15 Voir la notice '*Les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot '*Normandie'*, 1935 (corpus, volume II) et '*E, Principales sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux'*, annexes, volume III, paquebot '*Normandie*'.

16 Voir la chronologie des salons (annexes, volume III). Nous n'avons pas vu ce plâtre qui se trouve en Normandie, dans la réserve familiale. Le site internet officiel de R. Delamarre indique également un relief en pierrre de 3 m x 3 m daté de 1950 que nous connaissons par une photographie.

17 Louis II de La Trémouille, seigneur de l'Ile de Ré (1460-1525), est surnommé le chevalier sans reproche, digne émule et compagnon d'armes de Bayard, le chevalier sans peur, en souvenir de ses exploits militaires auprès de Charles VIII, Louis XII et François Ier. La statue équestre du héros de Marignan en condottiere s'inspire du portrait de Louis XII au château de Blois. Selon les listes chronologiques établies par Béatrice Delamarre-Levard, le bas-relief *'Le Phénix'* aurait été exécuté en pierre dure d'Hauteville. Il n'a pas été possible de savoir s'il avait été réalisé. Les enfants Delamarre ont des dessins. La compagnie *'Le Phénix'* était installée au 33, lors du percement de la rue Lafayette et occupait le pâté de maisons dans le quadrilatère de la rue Lafayette, rue de la Victoire et rue Lafitte. Tous les bâtiments furent entièrement démolis il y a quelques années. Seules quelques façades et le hall d'entrée de la rue Lafayette ont été conservés. 'Le Phénix' a donné naissance après fusion au groupe des Assurances Générales de France en 1966. Elle ajoutait à ses activités une 'branche vie' et une 'accident'. Sur '*Le Phénix'*, voir '*E, Sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par* lieux' (annexes, volume III), Roubaix, www.archivesnationales.culture.gouv.fr/camt et http://www.paperblog.fr/1623684/paris-disparu-compagnie-d'assurances-le-phenix-33-rue-lafayette.

18 Voir www.atelier-raymond-delamarre.fr. Nous n'en avons jamais retrouvé la trace dans des documents anciens et dans les livrets des salons.

19 Voir la chronologie des salons (annexes, volume III). Béatrice Delamarre-Levard possède une statuette en terre cuite de cette '*Vénus'*.

20 Nelly Marty, épouse de Dorna en Argentine, est une élève de R. Delamarre. Selon Béatrice Delamarre-Levard, cette oeuvre se trouverait au Sénat. Nous ne le pensons pas, car seule, après vérification, se trouve la '*Tête en bronze, étude pour une Victoire'*, dans la réserve de la rue Garancière relevant du Service du Patrimoine, Mobilier et des Achats, comme en témoigne une lettre en date du 2 juin 2009 de Claude Ribette, directeur de ce service (annexes, volume III).

21 Cette statue dont les enfants possèdent une réplique continue de se dégrader dans ce jardin.

Le corpus est loin d'être complet au sujet des œuvres effectivement exposées à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Parmi celles attestées par des photos anciennes, nous étudions un relief sur les quatre faces d'une fontaine Art déco de l'architecte M. Roux-Spitz située Cours-la-Reine, dans un jardin de l'architecte Joseph Marrast. Quatre autres reliefs décorent également deux pièces de réception de la prestigieuse '*Ambassade Française'* organisée par la société des artistes décorateurs : deux formats carrés dans le *'Hall de Collection'* de M. Roux-Spitz et deux tympans dans une '*Antichambre*' réalisée par le décorateur Paul Follot. Trois autres œuvres demeurent '*in partibus'*. La première est un ensemble de '*deux frises en bronze d'inspiration antique, d'une composition très serrée et de l'exécution la plus décorative'* cité par Gabrielle Rosenthal. Il semble que ces reliefs aient des similitudes de style avec ceux de l'Hôtel George V, construit par Georges Wybo et Constant Lefranc en 1927-1928. La deuxième est un buste féminin, '*Tête en bronze, étude pour une Victoire'* qui aurait été exposé dans '*le'* salon d'une Ambassade, selon le commentaire de la notice de la base Arcade du ministère de la Culture. Sa localisation précisée au Sénat a bien été vérifiée, mais celle dans ce salon d'une Ambassade reste un mystère. La troisième est *Suzanne,* car nous ne sommes pas sûrs que le marbre ait figuré dans le hall du pavillon des arts appliqués aux métiers de M. Roux-Spitz, comme l'écrit Béatrice-Delamarre-Levard en 2007[22]. Daniel Pariset nous a encouragée à consulter régulièrement le site internet de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* du ministère de la Culture, mais nous n'avons trouvé aucune nouvelle image nouvelle du décor des pièces de l'*Ambassade française'*. Nous sommes bien obligée de nous en tenir au '*Catalogue général officiel de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925'* qui ne nous apprend rien de nouveau[23].

Nous faisons une place d'honneur à la rotonde de M. Roux-Spitz présentée dans le hall du salon des artistes décorateurs de 1926. Celui-ci ouvre ses portes au Grand Palais, six mois après la clôture de l'Exposition de 1925. Le sculpteur signe trois grands reliefs qui avaient, il y a quelques années, le désavantage de relever de l'anonyme. Nous disposons de photos anciennes et de la légende du livret de salon qui indique leurs titres : *'Intelligence*', '*Mouvement*' et '*Harmonie'*. Deux photos différentes de la rotonde montrent les deux premiers dans deux ouvrages de référence : *'Michel Roux-Spitz architecte 1888-1957'* dirigé par Michel Raynaud en 1983 et '*Les Artistes décorateurs 1900-1942'*, publié en 1990 par Yvonne Brunhammer et Suzanne Tize, Sur la première photo, '*Intelligence*' est légendée '*Bas-relief de Delamarre'*. L'autre photo, beaucoup plus grande, montre '*Mouvement*' mais la légende

[22] *Raymond Delamarre 1890-1986'*, éditions galerie Martel-Greiner, 2007, Paris, collectif, p. 135.
23 '*Catalogue général officiel, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, ministère du Commerce et de l'Industrie, des postes et des télégraphes'*, Paris, avril-octobre 1925, impr. de Vaugirard, p. 97 (annexe 10, volume III des annexes).

ne reconnait que le moderne M. Roux-Spitz[24]. Ce cliché crée la surprise : jusqu'alors ce panneau, seulement connu par des photographies, était daté de 1930. Consacré à l'aviation, il avait été commandé par le ministère de l'Air… où nous n'avons pu le retrouver. Cette œuvre s'est donc développée grâce à une commande après l'exposition au salon[25]. La photo du troisième relief '*Harmonie'* est publiée en 2007 par les enfants Delamarre dans la monographie éditée par la galerie Martel-Greiner à l'occasion d'une exposition en hommage au sculpteur, mais le titre est absent dans la légende et une erreur concerne la date : '*bas-relief pour un hall, salon des artistes décorateurs (un des trois reliefs), 1925'* (le relief ne peut avoir été exposé au salon des artistes décorateurs de 1925 qui n'a pas lieu l'année de l'Exposition)[26]. Nous présentons aussi deux jardins privés, réalisés en 1928, que nous retrouvons en consultant l'ouvrage *'Jardins d'aujourd'hui',* publié en 1932 sous la direction de l'architecte-paysagiste bordelais Ferdinand Duprat : le parc de la propriété de l'industriel R. Didier à Pierrefitte-sur-Seine et la roseraie du château de Bourbon-Conti à Soisy-sur-Seine appartenant à H. Domange. Des photos montrent les décors de R. Delamarre sur le thème d'une femme tenant un poisson[27]. Tenant compte de plans et d'actes notariés fournis par les archives municipales de Pierrefitte[28], nous ajoutons à notre corpus les sculptures partiellement démolies de cette propriété rachetée par la ville en 1976. Pour Bourbon-Conti, nous nous appuyons sur les recherches effectuées par l'historien soiséen René Dorel. Une plaquette dirigée par l'architecte Jean Frederick Grevet, *'La chapelle Notre Dame de l'Ermitage*', réunit ces résultats et publie en 2010 des documents que nous lui avons communiqués[29].

Dans le domaine religieux, nous signalons l'existence d'un dossier conséquent représentant plus de deux cents pages, sur le *Monument aux morts des Séminaristes français* exécuté par l'architecte Michel Roux-Spitz en 1921-1922 avec la collaboration de R. Delamarre, conservé à Rome au Séminaire Pontifical Français. Nous demandons aux archivistes du Séminaire une sélection de

---

24 '*Les artistes décorateurs 1900-1942'* d'Yvonne Brunhammer et Suzanne Tize, Flammarion, Paris, 1990, pp. 124-125. Voir '*V, La prépondérance des bas-reliefs dans la carrière de R. Delamarre, 'Aviation', bas-relief 'au Ministère de l'Air, 1930*'.

25 Ministère de l'Air, porte de Versailles 75015, *'Aviation',* 1930, bas-relief. La plaque rectangulaire '*Ad excelsa per excelsum'* est reproduite dans la monographie de la galerie Martel-Greiner en 2007, op. cit, pp. 10-11. Voir 'V-*La prépondérance des bas-reliefs dans la carrière de R. Delamarre, Trois bas-reliefs dans la rotonde centrale de M. Roux-Spitz, hall du salon de la SAD de 1926, 'Aviation', bas-relief au ministère de l'Air, 1930'*.

26 Monographie de la galerie Martel-Greiner, op.cit, p. 46. Voir la notice de '*Trois bas-reliefs dans la rotonde centrale de M. Roux-Spitz au salon des artistes décorateurs de 1926'* (corpus, volume II).

27 Ferdinand Duprat, dir., '*Jardins d'aujourd'hui'*, Comité de l'art des jardins de la société nationale d'horticulture de France, Paris, Studios *'Vie à la campagne'*, Paris, 1932, p. 214. Clichés *'Vie à la campagne'* de Bernès-Marouteau. Voir fontaine p. 228.

28 Voir ces documents dans les annexes 16, 16 bis et 16 ter (volume III).

29 '*La chapelle Notre Dame de l'Ermitage'*, publication dirigée par l'architecte Jean Frédérick Grevet, Soisy-sur-Seine, 2010, pp. 46-47 (annexes 18 et 18 bis, volume III).

documents parmi ceux de l'inventaire clair et documenté qu'ils nous envoient et nous en reproduisons quelques pièces dans les annexes[30]. Nous suivons ces archives depuis la souscription ouverte en 1920 par le comité romain - qui fait appel aux anciens du Séminaire - jusqu'à l'inauguration du monument en décembre 1922. A Dijon, ville des Bruhnes, nous 'ressuscitons' une statue de *Sainte Marguerite-Marie* à l'église *du Sacré-Cœur* élevée en 1930 par Julien Barbier. En revanche, nous ne revenons pas sur le *Tombeau de Louis David* à Andernos-les-Bains sculpté en 1931, découvert et très bien analysé en 2002-2003 par Jacqueline Lalande-Biscontin, dans une monographie partiellement accessible sur le site internet officiel de R. Delamarre[31]. En bon état après quelques restaurations, ce monument funéraire est toujours visible dans le jardin Louis David devenu public en 1978 ainsi que sa villa, '*Ignota*'[32]. Grâce à Jacques Loire, fils du mosaïste Gabriel Loire, d'autres statues religieuses apparaissent aux Ateliers Loire, à Lèves près de Chartres, dans le cadre de trois commandes réalisées en collaboration avec le sculpteur : la '*Mise au Tombeau'* près de Chartres en 1934, la *Vierge à l'Enfant de Notre-Dame-des-Champs* à Saint-Amand sur Sèvre en 1938 et le *Christ* du *Calvaire* de l'église Saint-Félix de Nantes en 1956. Les enfants de Jacques Loire possèdent également une réduction en terre cuite du *'Sacré-Cœur'* de 1930, acquise lors d'un salon de peinture et de sculpture organisé à Chartres par Gabriel Loire en mai 1933. La Conservation des Œuvres d'Art Religieuses et Civiles (COARC) ne répertorie aucune commande dans les églises appartenant à la Ville de Paris, mais elle nous oriente, pour le décor de *Saint-Antoine de Padoue* (XVe arr.), 53e chantier du Cardinal Verdier, vers les archives historiques de l'Archevêché de Paris. Grâce à Vincent Thauziès, assistant du Père Philippe Ploix qui nous signale un gros inventaire donné par la paroisse, *Construction de l'église-II-Les artistes*, nous consultons, au secrétariat de la paroisse, un imposant dossier analysé et classé en 2001 en partie par Elisabeth Lemaire, membre de la société archéologique du XVe arrondissement. Il contient un contrat de sculpture engagé entre l'architecte Léon Azéma, l'abbé Mortier - premier curé de l'église - et R. Delamarre, auteur, entre 1938 et 1943, d'un ensemble de statues et de reliefs décorant l'intérieur et l'extérieur de l'édifice[33]. La Commission Diocésaine d'Art Sacré du Diocèse de Paris (CDAS) pouvant aussi avoir des archives, Françoise Pradelle fait une recherche, à la fois pour les églises de la Ville de Paris et les propres édifices de la Commission. Elle nous communique une fiche signalétique sur une statue du *Sacré-Cœur* légendée *'D'après R. Delamarre'* qui se trouve dans l'église Saint-Gabriel (XXe arr.). Mais manifestement, selon la famille, elle n'a rien à voir avec le

[30] Voir '*E - Sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux*' (annexes, volume III).

31 Jacqueline Lalande-Biscontin, *'Raymond Delamarre à Andernos-les-Bains'*, éd. Electa, Milan, 2003. Voir le site internet www.atelier-raymond-delamarre.fr.

[32] Une plaque au nom de R. Delamarre a été inaugurée en 2010 pour être apposée dans le parc de la Villa.

[33] Nous présentons le plan de l'église avec la situation du décor et les huit reçus signés par le sculpteur pour réaliser les sept premières stations du chemin de croix (annexes 25 et 26 a, b c, d et e, volume III).

'*Sacré-Cœur'* de R. Delamarre[34]. Nous ajoutons cette réplique dans le corpus[35], ainsi qu'un *Saint-Ignace de Loyola* en pierre de Lens commandé par l'entremise du père jésuite Paul Doncoeur et exécuté en 1932-1933. Il se trouve dans la chapelle Claude La Colombière, construite en 1930 par le père jésuite Bossan à Paray-le-Monial[36]. Suite à la publication de notre article dans la revue de l'Association pour le Renouveau du Vieux Dijon en 2007[37], nous revenons sur la rapide liste des principales réalisations du sculpteur publiée en 1993 dans le catalogue de l'exposition *L'Art sacré en France* (musée municipal de Boulogne-Billancourt, éditions de l'Albaron). Il apparait qu'à l'église du Sacré-Cœur de Dijon, la statue de '*Sainte-Thérèse de Lisieux'* n'est pas de R. Delamarre mais de Castex. En revanche une autre statue, '*Sainte-Marie Alacoque',* est attribuée à tort à Elie Vézien alors qu'elle est signée R. Delamarre[38]. Nous incluons dans le corpus la médaille '*Déportés, internés et victimes de la barbarie nazie'*. Elle n'est pas créée pour le monument inauguré le 25 octobre 1975 qu'elle décore à Valence, mais en souvenir de la Déportation, pour commémorer le 25^{e} anniversaire de la libération des camps de concentration en 1970[39]. Notre notice au *monument à Hippolyte Taine* à Vouziers met en évidence qu'il est exécuté par Elie Badré – ce dont témoignent les comptes-rendus du conseil municipal de 1952 à 1955 - et non par R. Delamarre, comme indiqué dans le dossier des Archives Nationales[40]. Nous nous sommes abstenus de présenter le *monument à Victor Ségalen* à Brest, exécuté par René Quillivic et non par R. Delamarre, ainsi que Sylvie Blottière-Derrien le confirme en 2007[41]. Enfin, nos documents sont trop vagues pour inclure deux concours, celui pour une *'frise monumentale de la faculté mixte de Médecine et de Pharmacie de Paris*' rue des Saints Pères (s.d) et celui pour un *Monument aux Prêtres morts pendant la guerre* projeté sur le parvis du Sacré-Cœur (architecte Claparède, sd). Nous avons inséré dans la conclusion du corpus, '*Les oeuvres attribuées et les hypothèses',* trois têtes originales en plâtre provenant du marché parisien que nous

---

[34] Annexe 21, volume III.

[35] Cf '*L'Exposition coloniale de 1931'*, notice '*Le Sacré-Coeur, 1930'* (corpus, volume II).

[36] Annexe 24, volume III, plan de la chapelle avec emplacement du St-Ignace de Loyola. Béatrice Delamarre-Levard nous signale un *Saint-Ignace* à Bordeaux que nous indiquons sur nos cartes dans les annexes (volume III), mais nous ne l'avons pas retrouvé.

[37] Béatrice Haurie, '*Les sculptures de Raymond Delamarre (1890-1986) décorant les monuments publics de Dijon'*, Bulletin de la Société pour le Renouveau du vieux Dijon, n°40, 1er trimestre 2007, pp. 10-14.

38 Voir la notice : *'Le décor de l'Eglise du Sacré-Coeur de Dijon et la statue de Sainte-Marie Alacoque'*, corpus, volume II.

[39] Remerciements à Philippe Laporte et Yannick Pellegrin qui nous ont précisé la localisation du monument ainsi qu'à Etienne Creusot, secrétaire de l'association des Anciens Combattants et victimes de guerres de Beaumont-lès-Valence, qui a complété nos recherches. Voir la notice du *'Monument aux Déportés, internés et victimes de la barbarie nazie, Valence, 1975'* (corpus, volume II).

40 *Conclusion, Les projets, 'Le Monument Hyppolyte Taine à Vouziers (1952-1955)*', corpus, volume II. Suite à l'abandon de la réalisation de ce monument et en contrepartie des paiements déjà effectués, R. Delamarre doit remettre à l'Etat une oeuvre dont le CNAC/FNAC nous a envoyé la photo. Il s'agit de la figure allégorique du '*Monument à Charles Jonnart'* à Saint-Omer (1937. Cette photo est en couverture de chaque volume de notre thèse.

41 Sylvie Blottière-Derrien, '*René Quillivic (1879-1969)*', doctorat de troisième cycle, Université de Rennes II, 1986. Nous présentons dans les annexes une lettre qu'elle nous a adressée le 1er juillet 2007 (annexe 32, volume III).

trouvons pertinent de dater vers 1934. Nous incluons également une œuvre non reconnue par les enfants, le *Calvaire* de Saint-Valéry-en-Caux, mentionnée sur une liste manuscrite trouvée dans la boîte d'archives de l'artiste à la documentation du musée des années 30 à Boulogne-Billancourt. Un addenda sert à intégrer, en novembre 2011, la notice d'une œuvre donnée au musée Despiau-Wlérick, sans qu'il nous ait été possible de rectifier la carte n°3 des sculptures de l'artiste en France dans le volume III des annexes.

Ces annexes qui accompagnent et justifient notre travail comportent une chronologie exhaustive des salons, résultat du dépouillement systématique des livrets. Celui-ci porte à trente et une les œuvres présentées au salon de la société des artistes français de 1922 à 1976, à sept celles du salon d'Automne de 1923 à 1940, à douze celles du salon des Tuileries de 1927 à 1940 et à quinze celles du salon de la société des artistes décorateurs de 1926 à 1942. Notre chronologie est dressée sous la forme d'un tableau, augmenté d'une liste détaillée par année. Les annexes rassemblent également des fiches biographiques sur les architectes ayant travaillé avec R. Delamarre, ainsi qu'une liste des œuvres inscrites sur les inventaires du Fonds National d'Art Contemporain (FNAC). Cette liste mentionne des peintures que nous n'avons pas du tout étudiées, mais il nous paraissait intéressant de publier ces résultats afin qu'ils puissent faciliter les travaux des chercheurs dans l'avenir. On trouve ensuite la collection municipale de la Ville de Paris, les principales sources et archives familiales et publiques, d'associations et d'entreprises, par villes et par lieux - nécessairement lacunaires -, les œuvres classées et inscrites aux Monuments Historiques, un inventaire des œuvres au musée des années 30 à Boulogne-Billancourt, trois cartes situant les œuvres de R. Delamarre et une sélection de quarante-deux pièces documentaires. Enfin, le volume IV réunit les illustrations (planches et figures) présentées en respectant les plans des fiches du volume I et du corpus du volume II.

Dans la perspective de la première étude universitaire consacrée à R. Delamarre, les questions des liens familiaux nous semblent importantes : le sculpteur est le gendre du grand chrétien et géographe Jean Brunhes (1869-1930) qui souligne dans une lettre en 1929 son tempérament *'à la fois docile et puissant'*[42]. Normalien, membre de l'Institut, l'un des fondateurs de la Géographie humaine, Jean

42 Lettre de Jean Brunhes au Cardinal Verdier, en date du 11 décembre 1929, au sujet du concours pour le tombeau du cardinal Dubois (annexe 19, volume III). Natif de Toulouse, Jean Brunhes est professeur puis doyen à la Faculté de Fribourg en Suisse, de 1896 à 1912. Il est l'auteur d'une thèse soutenue à Fribourg en 1902, *'De vorticum opera seu quo modo et quatenus aquae currentes per vortices circumlatae ad terram exedendam opera navent'* (*'L'irrigation, ses conditions géographiques, ses modes et son organisation dans la péninsule ibérique et dans l'Afrique du Nord'* - notons que ce n'est pas une traduction, mais un nouveau titre inspiré par la table des matières ; il est vrai que la traduction littérale est peu poétique : *'De l'activité des tourbillons ou comment et jusqu'à quel point les eaux courantes agitées par des tourbillons servent à creuser la terre'*). Il se fait connaître par un monumental essai, *'Géographie humaine, essai de classification positive, principes et exemples'*, avec préface de son maître le cartographe Vidal de la Blache (publié en

Brunhes se voit confier par Albert Kahn (1860-1940) la direction scientifique des *Archives de la Planète* en 1912. L'intérêt pour les archives photographiques et cinématographiques du monde entier est apporté par ce mécène éclairé de Boulogne-Billancourt qui finance la première chaire de Géographie humaine au Collège de France avec Jean Brunhes comme titulaire[43]. Entre fin 1912 et 1927, le savant fait plusieurs voyages d'études en Europe, mais aussi au Proche-Orient, en Asie du Sud-Est. Sa fille la géographe Mariel Jean-Brunhes participe à un voyage au Canada en 1927[44]. Dans l'entourage de Jean Brunhes, on trouve l'académicien aurillacois Robert Garric (1896-1967), fondateur des 'Equipes sociales' et commissaire général du Secours National en 1940. Nous réveillons le regard sur sa médaille ciselée par R. Delamarre. Elle est employée sur un monument qui lui est dédié à Aurillac et inauguré en 1972 signalé par Edouard Bouyé, directeur des Archives départementales du Cantal à Aurillac où R. Delamarre signe en 1955 le relief du bâtiment construit par Béatrice et Yves Levard associés à Pierre Croizet[45]. Un autre personnage important autour de Jean Brunhes est le géographe Pierre Deffontaines (1894-1978), son élève puis son collaborateur. Il réalise avec lui des manuels scolaires dont une '*Petite histoire de la France*' publiée en 1943 et illustrée par R. Delamarre. P. Deffontaines réalise également, avec sa fille Mariel, une Géographie universelle[46]. L'entourent aussi le comte Henri Bégouën (1863-1956), administrateur de l'association des toulousains de Toulouse au musée du Vieux-Toulouse[47] et l'abbé Henri Breuil (1877-1961), surnommé le '*pape de la*

1910). Il fonde en France avec sa femme Henriette Hoskier-Brunhes, fille d'Emile Hoskier, consul de Danemark en France, la Ligue sociale d'acheteurs, influencée par la doctrine sociale du pape Léon XIII. Ils écrivent des études sur Ruskin. Sur Jean Brunhes, voir Emmanuel de Martonne, Annales de géographie, 1930, volume 39, n°231, '*Chronique géographique, Nécrologie*', pp. 549-553 ; Collectif 1993, '*Jean Brunhes, autour du monde, regards d'un géographe, regards de la géographie*', musée Albert Kahn. Deux autres Brunhes, frères de Jean, se retrouvent autour de l'œuvre de R. Delamarre : Bernard (1867-1910), normalien-physicien, géologue, qui succède à son père à la Faculté des Sciences et au décanat, avant de rejoindre l'Université de Clermont-Ferrand. Il est également directeur de l'observatoire du Puy-de-Dôme ; l'évêque Gabriel Brunhes (1874-1949), professeur de théologie au séminaire de Flavigny, avant d'être sacré évêque de Montpellier, de 1932 à sa mort en 1949. En 1938, Gabriel Brunhes assiste à la cérémonie de la bénédiction de la nouvelle église du Sacré-Cœur à Dijon. Sur la famille Brunhes, voir aussi la notice '*Le Sacré-Coeur et Ste Marguerite Marie Alacoque, église du Sacré-Coeur de Dijon, 1930-1955*'.

43 Prises entre 1909 et 1931, les Archives de la Planète réunissent 72.000 autochromes (premier procédé de photographie couleur) et 180.000 mètres de fims noir et blanc muets, soit une centaine d'heures de visionnage (cf. '*Paris et ses expositions universelles*', centre des monuments nationaux à la Conciergerie, catalogue de l'exposition, Paris, 12 décembre 2008-12 mars 2009, '*Les archives de la planète du musée départemental Albert-Kahn, un tour du monde aux portes de Paris*', par Frédérique Le Bris et Sylvie Deny, p. 96).

44 La fille de Jean Brunhes, la géographe Mariel Jean-Brunhes, épouse le 8 octobre 1927 R. Delamarre qui frappe la médaille de son beau-père en 1929, lors de son élection à l'Institut (voir le site officiel internet de R. Delamarre, www.atelier-raymond-delamarre.fr). Peu avant la mort de son père, elle publie '*Les races*', écrit en collaboration avec lui. Sur Mariel Jean-Brunhes, voir aussi la note dans '*Les repères biographiques*'.

45 La parution de l'ouvrage d'Edouard Bouyé, 'Aurillac' (éd. quelque part sur terre) est prévue à l'automne 2011. Nous le remercions pour les documents d'archives et de presse qu'il nous a envoyés, relatifs à ce monument à Robert Garric. Voir la notice '*Le monument à Robert Garric à Aurillac, 1972*' (corpus, volume II). Les enfants Delamarre possèdent des dessins. Les contributions pour l'épée ont servi pour exécuter sa médaille.

46 Pierre Deffontaines est natif de Bouvines. R. Delamarre est l'auteur du médaillon de son père, le Général A. Deffontaines, qui orne le monument aux morts dans le cimetière de cette commune, mais nous n'avons pas traité ce monument dans le corpus.

47 Un exemplaire du plâtre de sa médaille se trouve au musée du Vieux-Toulouse à Toulouse, mais il semble qu'elle ait été aussi exécutée en bronze, comme l'indiquent les listes du site internet officiel www.atelier-raymond-delamarre.fr. Sur le

préhistoire'[48]. Un personnage aussi séduisant sait se faire aimer du jésuite et paléontologue Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955). Entièrement consacré à plus grand que lui, il accompagne les transformations de l'Eglise et travaille sans relâche au dialogue entre foi et culture[49]. Jean Brunhes rencontre le Père Teilhard en Chine et R. Delamarre grave sa médaille en 1951, après son entrée à l'Académie des Sciences[50]. La famille Brunhes est proche du maréchal Lyautey qui marque, dès l'immédiat après-guerre, la volonté d'un idéal de rapprochement et de coopération internationale dans un climat moral de paix et de progrès[51]. Les missions de Jean Brunhes suscitent un grand intérêt auprès d'un large public épris de technique et d'exotisme, à l'époque où se développent les randonnées transcontinentales, notamment la croisière jaune et la croisière noire. Brunhes favorise certaines commandes de son gendre dans les années 27-30, comme l'illustre celle du décor de l'Hôtel George V construit en 1927-1928 par Georges Wybo et Constant Lefranc ou celle de la statue du '*Sacré-Cœur'* datée de 1930, l'année de sa mort[52].

Ce travail nous a demandé de nombreuses recherches et provoqué autant de découvertes, d'abord grâce aux enfants Delamarre rencontrés à Paris[55]. Dépositaires de la mémoire de leur père, ils nous ont donné un peu plus de deux ans pour consulter leur imposant fonds d'archives privées qui ne sommeillait pas tout à fait. Béatrice Delamarre-Levard effectue avec ses frères et notamment avec Jean-François et son épouse, un travail considérable de recherche et d'assemblage des documents. Béatrice nous a fourni ses listes chronologiques et au fur et à mesure de notre progression, toutes sortes de documents rares et inédits constituant ce fonds : des articles de presse, des correspondances, des dessins, des plans, de nombreuses photos d'œuvres, des écrits de l'artiste… Nous avons pris en compte les remarques avisées de la famille bien que parfois, un travail universitaire ne puisse coïncider avec des connaissances dans

---

Comte Henri Bégouën, voir la note dans les '*Repères biographiques'* (volume I). Remerciements à Jérôme Kerambloch, assistant du conservateur.

48 C'est Louis-René Nougier qui nous citait cette expression quand nous étions son étudiante à l'Université de Toulouse. Originaire de la manche, l'abbé Henri Breuil reste vivant par son oeuvre immense et décisive, essentiellement consacrée à l'art préhistorique.

49 Teilhard de Chardin est issu d'une très ancienne famille auvergnate de magistrats.

50 Sur Teilhard en Chine, voir '*En Chine avec Teilhard 1938-1944'*, par Claude Rivière, éd. du Seuil, 1968.

[51] Ses enfants possèdent des lettres que lui a écrites Jean Brunhes. En 1934, le Maréchal Lyautey dont R. Delamarre grave la médaille, préside le comité du *Monument à Albert Ier* à Paris auquel il participe.

[52] Georges Wybo publie dans les années 15 des recueils de croquis d'architecture vernaculaire. Par ailleurs, c'est l'architecte qui a accompagné le développement des automobiles. Sur les architectes Georges Wybo et Constant Lefranc, voir dans les annexes les notices biographiques (volume III).

[55] Nous n'avons pas eu accès aux œuvres situées dans la réserve familiale en Normandie, malgré les démarches et déplacements que nous avons faits dans ce sens.

[57] '*Comoedia*', lettre de R. Delamarre en réponse à un article de René Grau, le 10 juin 1932.

lesquelles l'affectivité joue un grand rôle. Souvent en effet, les souvenirs familiaux prennent le relai direct des sensations et des pensées de l'artiste qui défend l'unicité de son oeuvre. Quand le critique René Grau voit l'esprit de Landowski dans la '*VIIe Béatitude*' exposée au salon des Tuileries de 1932, R. Delamarre, à qui le prix de Rome donne sa liberté, s'en irrite : '*Peut-être y a t'il, dans une quelconque oeuvre sincère, d'autre base critique que de la rattacher à telle ou telle influence, école ou chapelle ?*'[57]. Pourtant, nous pensons que nos comparaisons avec d'autres artistes contemporains méritent d'être entendues. D'une part, la complexité dans les raccordements des figures, les volumes tubulaires et les déformations formelles pourraient être un équivalent sculptural des créatures de Louis Billotey, premier grand prix de peinture en 1907, qui évolue dans le sillage du bordelais Jean Dupas, premier grand prix de peinture en 1910. Les oeuvres de R. Delamarre se ressentent également du style d'Alfred Janniot, notamment dans l'étagement des figures couvrant les reliefs monumentaux. Elles empruntent également à la puissance architecturale et au synthétisme privilégiés par Antoine Bourdelle, le maître de l'archaïsme. Elles ne se confinent pas volontairement dans le pastiche, elles font l'éloge d'œuvres de ce sculpteur très présent chez lui, mentalement et techniquement, comme en témoigne *La France* de 1923 citée sur le bas-relief de la façade principale du pavillon de la Ville de Paris en 1935 à l'Exposition internationale de Bruxelles. Les traits taillés à la serpe de ses héros masculins ne sont pas sans rappeler son oeuvre. Mais les prises de position d'André Bauchant, Paul Belmondo, Henri Bouchard, Edward Burne-Jones, Henri Charlier, Dimitri Chiparus, Joachim Costa, Tamara de Lempicka, Charles Despiau, George Desvallières, Georges Franju, Ernest Gabard, Le Douanier-Rousseau, Evariste Jonchère, Henri Lagriffoul, Marcel Landowski, les frères Jan et Joël Martel, François Méheut, Marcel Mérignargues, Paul Niclausse, René Quillivic, Arthur Rachkam, François Rude, Carlo Sarrabezolles, Georges Saupique, Georges-Clément de Swiecinski, Pierre Traverse et même Henri Gaudier-Brzeska et Ossip Zadkine, sont également conviées ici. Nous élargissons notre cercle d'artistes en revendiquant une liberté personnelle.

Nous orientons essentiellement notre sujet sur la relation importante architecture-sculpture et nous interrogeons sur les affinités avec R. Delamarre de ces architectes : Léon Azéma, Emile Boursier, Jacques Carlu, Pierre Chirol, Ferdinand Duprat, Béatrice Delamarre seule puis en agence avec son mari Yves Levard, Georges Labro, Constant Lefranc, Yves Liberge, Jean-Baptiste Mathon, Gérard Nicolau, Henri Pacon, Pierre Patout, Michel Roux-Spitz, Roger Séassal, Georges Sébille, Paul Tournon et Georges Wybo. Nous présentons une liste de notices biographiques dans lesquelles on pourra s'étonner de trouver celle de Paul Follot, décorateur de la société des artistes décorateurs et non architecte[74]. Mais en tant qu'ensemblier, il apporte des commandes avant-guerre à R. Delamarre. Comme M. Roux-Spitz devenu à son tour décorateur lors de l'Exposition internationale des arts industriels modernes de 1925, il organise dans *'Une Ambassade Française'* des présentations qui abolissent l'ancienne distinction hiérarchique entre les arts mineurs et les arts majeurs. Les artistes sont alors repositionnés dans la tradition des grands décorateurs de la Renaissance où chaque art participe d'un tout cohérent.

Archiwebture, service en ligne des *Archives de l'architecture du XXe siècle* à la cité de l'architecture du XXe siècle, a fourni les fonds des architectes disponibles. Ces archives proviennent majoritairement de l'Institut Français d'Architecture et de l'Académie d'Architecture, institution qui nous a communiqué des documents concernant l'admission de Boileau, Boursier, Séassal, Sébille et Tournon. Nous avons consulté *'L'Histoire de l'architecture française'* de François Loyer qui constitue une précieuse référence[75]. Pour Jacques Carlu, architecte en chef du réaménagement du palais de Chaillot de 1937, le livre d'Isabelle Gournay donne des indications essentielles[76]. Nous avons eu du mal pour documenter G. Labro et Constant Lefranc, architectes peu balisés par les chercheurs et leurs notices

74 Voir les fiches : *'Le travail avec les architectes'*, annexes, volume III.
75 François Loyer, *'Histoire de l'architecture française -'De la Révolution à nos jours'*, Mengès / éditions du Patrimoine, Paris, 1999, *'Index des noms de personnes'*, pp. 479-494.
76 Isabelle Gournay, *'Le nouveau Trocadéro'*, Paris, IFA, Liège, éditions Pierre Mardaga, 1985.

sont très succinctes. Celle de G. Nicolau, architecte de la reconstruction à Grand-Couronne, n'aurait pu être menée à bien sans l'efficace contribution de Dominique Lebeltel aux archives municipales de Rouen et de René Lefebvre, président de la société d'histoire de Grand-Couronne[77].

Les architectes absents sont Paul Hubert Claparède, auteur du *Monument de Dillingen am Donau* en Bavière (1915-1916), Charles Plumet, architecte en chef de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Joseph Marrast qui présente dans cette manifestation un jardin Cours-la-Reine orné d'une fontaine de M. Roux-Spitz et décorée par R. Delamarre, le Père jésuite Bossan, architecte de la chapelle Claude La Colombière à Paray-le-Monial (1929-1930), Julien Barbier, architecte de l'église du Sacré-Cœur à Dijon (1930), Henri Gautruche et Robert Camelot, auteurs du *monument Albert Ier* à Paris (1934-1938), Joseph Picaud, conducteur des travaux de l'église de Saint-Martin-de-Ré (1936), Hippolyte Boileau, associé avec Léon Azéma de Jacques Carlu au palais de Chaillot en 1937, Jean Roux-Spitz, architecte en chef de la reconstruction de l'Hôtel-Dieu de Nantes qui termine la chapelle du nouvel Hôtel-Dieu après la mort de son père en 1957 et Pierre Joëssel, son associé. Il est donc certain que R. Delamarre fait partie de cette génération de sculpteurs très liée aux commandes des architectes tout au long de sa carrière, depuis l'alliance avec des ensembliers-décorateurs des années 20 jusqu'aux nombreuses commandes des architectes reconstruisant la France d'après-guerre. On voit passer toute une génération d'architectes souvent primés au prix de Rome : J. Carlu en 1919, M. Roux-Spitz en 1920, L. Azéma en 1921, R. Séassal en 1923 et J. B. Mathon en 1923. P. Tournon est second prix de Rome en 1911, G. Labro l'est ultérieurement et Y. Levard l'est en 1952.

L'utilisation massive d'internet comme outil de recherche intéressant et utile a considérablement accéléré notre travail. Il y a beaucoup plus d'informations aujourd'hui qu'il y a dix ans et cette abondance a changé la vision hostile qu'avait d'internet le milieu universitaire. On a pu craindre que la conséquence de cet afflux d'informations finisse par noyer la 'bonne' information au sein de la 'mauvaise'. Aussi avons-nous été surprise que certains professeurs nous encouragent à 'zoomer' sur des images en ligne quand nous ne pouvions nous rendre en face d'un monument. Il faut reconnaître que cette révolution numérique est tout aussi importante que celle de l'imprimerie il y a cinq siècles. Nous mentionnons l'ensemble des sources utilisées dans le volume III des annexes[78]. De plus, le souvenir et l'œuvre de R. Delamarre sont depuis février 2005 soutenus par une association de ses amis à l'initiative

[77] Grand-Couronne a perdu René Lefebvre le 4 août 2011.
78 *'E, Principales sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux'*, volume III.

de sa famille, qui établit et met à jour des dossiers d'œuvres richement documentés. Le site officiel, www.atelier-raymond-delamarre.fr, est devenu une véritable encyclopédie sur R. Delamarre. Nous présentons, également dans les annexes, des pages de ce site officiel telle celle du *Monument à la Défense du Canal de Suez* (1925-1930)[79].

En conclusion, c'est bien l'ensemble de ces archives qui, aujourd'hui, semble sous-exploité au regard de ce qu'il pourrait apporter à la connaissance de l'artiste. Nous souhaitons que notre travail puisse servir de 'tremplin' à la poursuite des études le concernant, l'essentiel étant de préciser qu'il sera donné une suite à l'approche monographique de notre thèse.

79 Annexe 40, volume III.

AVERTISSEMENT

Nous laissons dans notre appareil de notes qui renvoient pour la majorité aux sources bibliographiques, les dénominations entre guillemets simples – nous utilisons les guillemets simples dits anglais et non les guillemets doubles - car à l'écran d'ordinateur, les titres n'apparaissent pas en italique mais en roman, ce qui fait surgir d'intempestives majuscules. De nombreux appels de notes ont disparu, notamment dans le volume II du corpus, sans que nous puissions l'expliquer. Il manque par exemple les notes 54, 375, 534, 536, 537, 540, 541, 543, 544, 547, 724, 725, 730, 740, etc.

Il n'a pas toujours été facile de tenir compte des changements successifs d'appellation. Pour les simplifier, nous avons retiré de nombreuses majuscules à ces dénominations dont voici quelques exemples : nous écrivons *première guerre mondiale* et *deuxième guerre mondiale* ou *seconde guerre,* ministère avec un *'m'* minuscule (ministère de l'Air, ministère de la Culture, ministère de la Justice, ministère de l'Education Nationale, etc), *salon, école de Rome, Société des artistes décorateurs* ou *société des artistes décorateurs, salon des artistes décorateurs, Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925* ou *Exposition de 1925, Exposition internationale des arts et techniques industriels et modernes de 1937* ou *Exposition de 1937, salon des artistes français* ou *salon de la société des artistes français, société des artistes décorateurs, salon des Tuileries, salon d'Automne,* etc. De même, *église* est écrit en minuscules quand il s'agit du nom d'une église, mais nous gardons *'e'* majuscule pour *Eglise* quand il s'agit de l'institution. Nous écrivons *Archives Nationales, Archives de Paris, Ville de Paris, Villa Médicis* avec des majuscules. On trouve rarement *école nationale supérieure des Beaux-arts* et *Ecole des Beaux-Arts*. Nous retenons plus souvent *école des Beaux-Arts* et bien sûr, les apellations ne changent pas dans les citations d'auteurs consultés textuellement. D'autre part, le mot *monument* revient continuellement dans notre travail et on le trouve soit avec un '*m*' majuscule, soit avec un '*m'* minuscule.

Nous n'avons pas toujours donné les précisions d'adresses et de dates de vies, aisées à trouver dans des ouvrages tels que les guides ou les dictionnaires. Nous retenons les dates les plus hautes des monuments et ajoutons la date d'achèvement, lorsqu'elle est connue.

Présentées en petites vignettes dans le volume II du corpus, les images sont publiées pour la plupart en grand format dans le volume IV des illustrations. Il n'a pas été toujours aisé de renseigner de manière incisive et égale les chapeaux techniques des oeuvres (titre, date, matière, dimensions, provenance, localisation, histoire de l'évolution). Enfin, le musée privé du modernisme catalan à Barcelone (MMCat) et le musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan ne sont pas indiqués sur nos cartes des sculptures de R. Delamarre, en raison de la date tardive à laquelle nous avons appris deux donations d'oeuvres de R. Delamarre (volume III).

Dernier point, un aspect inhérent à la technique : la vocation didactique de ce travail amène un découpage à plusieurs entrées conçues par fiches dans le volume I. Evidemment, de nombreuses redites sont difficiles à éviter puisque que nous abordons les questions étudiées sous divers côtés. Nous nous efforçons cependant, autant que possible, de renvoyer par des notes aux autres endroits où est traité le même sujet.

INTRODUCTION

I – Les critiques de R. Delamarre et leurs tendances – Le rôle qui lui est donné à chaud entre 1925 et 1950 - Sa place dans l'historiographie récente - Le devenir pour le jugement sur le sculpteur, entre les années 60 et la fin du XXe siècle.

Durant l'entre-deux-guerres, les oeuvres de R. Delamarre sont là où sont les commandes, le pouvoir, public, la clientèle. Le parcours du sculpteur-décorateur est distingué par une élite qui encense sa qualification de prix de Rome. Les revues officielles et les journaux classiques tels *'L'Illustration', 'Art et Décoration', 'L'Officiel de la Couture de la Mode de Paris', 'La Gazette des Beaux-Arts'* ou *'L'ABC artistique et littéraire'* citent et reproduisent ses sculptures sous les plumes de défenseurs d'un art décoratif fidèle à un 'goût français'. Parmi les chroniqueurs de qualité, les plus impliqués dans cette prise de position sont Jacques Baschet, Pierre du Colombier, Marc-André Fabre, Waldemar George, Gabriel Mourey, Roger Nalys, Maurice Thionnaire et Paul Vitry, qui proposent des lectures plus ou moins profondes de ses oeuvres.

En 1930, les réflexions de Marc-André Fabre sur son premier envoi de Rome, *Suzanne* (1919-1921), ne sont pas des banalités *: 'C'est une oeuvre portant déjà la marque du souci constructif de l'artiste et annonçant l'orientation de son art'*. Le corps de '*Suzanne aux belles proportions, aux formes pleines et souples, a la chaleur et le frémissement de la chair vivante, et son attitude la noblesse et la sévérité des marbres grecs, avec je ne sais quelle grâce exquise bien française'*[80]. Sur son dernier envoi, '*David*' (1923-1924), il note une figure '*puissamment campée sur ses longues jambes musclées (…) et un morceau de style sévère, mais d'une imposante majesté (…)*[81]. Il souligne la filiation du style de '*Persée et Andromède'* (1925-1935) avec la modernité et la puissance de Bourdelle. Jacques Baschet, qui dirige les services artistiques de *L'Illustration* à partir de 1923 et signe jusqu'en 1944 tous les comptes-rendus d'expositions dans cette prestigieuse revue[82], écrit à propos du groupe en pierre

80 Marc-André Fabre, ABC artistique et littéraire, n°61, janvier 1930, '*Raymond Delamarre'*, pp. 11-14. Texte reproduit dans Raymond Delamarre 1890-1886, éd. galerie Martel-Greiner, Paris, 2007, pp. 152-154.
81Marc-André Fabre, ABC artistique et littéraire, op. cit.
82 Jacques Baschet (1872-1952) dirige également les numéros de Noël et les numéros spéciaux (juin 1935, '*Le Normandie'*. En 1943, outre le compte-rendu du salon, il milite '*pour une renaissance de l'art'* (1er mai, 5 et 19 juin 1943). Ses derniers articles paraissent en 1944 : '*Vers une rénovation de la tapisserie'*, '*La mort du peintre Dewambez'* (25 mars/1er avril), '*Le salon de 1944'* (6/13 mai), '*A la recherche d'un nouveau décor*' (17/24 juin). Enfin en 1946, il publie aux Nouvelles Editions Françaises le fameux '*Sculpteurs de ce temps'*.

présenté au salon des artistes français de 1935, juste avant la commande par la Ville de Paris de l'agrandissement en pierre : '*Le groupe de M. Delamarre remplit excellemment le rôle de la sculpture moderne : sens du monumental, stabilité, arabesque décorative ramassée. L'oeuvre semble destinée à s'incorporer dans une architecture qu'on souhaiterait digne d'elle*'[83]. En 1935, il exalte les vertus nationales du paquebot '*Normandie*' qui réunit un cortège d'artistes. Il résume parfaitement le mythe d'un art vraiment national dans sa conclusion : '*Cette belle œuvre est purement française, née toute entière du génie de la race, prodigieuse et fine, riche et vivante par l'esprit. L'on ne peut en rêver de plus représentative pour servir notre prestige*'[84]. Cette idée s'exprime nettement dans le relief monumental '*Les Arts et Les Monuments Régionaux*' exécuté par R. Delamarre dans la salle à manger des premières classes.

En 1925, dans son article *'La sculpture à l'Exposition des Arts décoratifs'*, Paul Vitry[85] qualifie de '*goujonnesques*'[86] les reliefs de R. Delamarre sur une fontaine édifiée par l'architecte M. Roux-Spitz dans un jardin situé Cours-la-Reine : '*aidé de l'architecte Roux-Spitz, R. Delamarre vise à une conception originale, avec un pylône un peu grêle aux lignes élancées orné sur ses quatre faces de reliefs goujonnesques. Il y déploie une habileté qui ne saurait étonner de la part du sculpteur savant et élégant*'[87]. Cette qualification illustre le propos national.

L'un des plus immenses ensembles mémoriaux construit dans l'entre-deux-guerres réalisé par le duo M. Roux-Spitz-R. Delamarre, le *Monument à la Défense du Canal de Suez* à Ismaïlia en Egypte (1925-1930), est très visible et donc très populaire. Il occupe une position centrale dans ce style officiel de la

83 Salon des Artistes français de 1935, *'Persée et Andromède'*, groupe en pierre (n°3326). L'Illustration, Jacques Baschet, n°4811, 18 mai 1935.

84 Rédacteur en chef de *'L'Amour de l'art'* jusqu'en 1927, Jacques Baschet est l'un des tenants de la *'pensée 1937'* selon l'expression utilisée par Bruno Foucart dans *'A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937'*, Académie des Beaux-Arts, 2005, p. 23. Jacques Baschet, '*Normandie, le nouveau paquebot de la Cie Gle Transatlantique, chef-d'œuvre de la technique et de l'art français*', article *'L'œuvre décorative du Normandie'*. L'Illustration, n° 4813 bis, hors série, juin 1935 (dernière phrase).

85 Conservateur au département des sculptures du Louvre, Paul Vitry préside la Société des Artistes Décorateurs (SAD) de 1913 à 1923. Grand érudit, fondateur en 1906 du '*Bulletin des musées*' – l'actuelle '*Revue du Louvre et des musées de France*', il poursuit le 'combat pour la sculpture' de ses trois maîtres Henry Lemonnier, André Michel et Louis Courajod. Parmi les sculpteurs des XIXe et XXe siècles, il apprécie notamment Rude, Bartholomé, J. Bernard, Bourdelle, Bouchard, J. Boucher, Landowski, Pierre Roche…. Il ne s'intéresse pas aux avant-gardes. Il est mêlé à un grand événement patriotique, l'exposition de 1904 sur les 'Primitifs français' pour la réhabilitation de l'art français du Moyen Âge. Voir '*La Renaissance des arts décoratifs à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle*', in André Michel, dir., *'Histoire de l'art'*, t. VIII, 3e partie, Paris, 1929, p. 1205-1228 ; '*L'Exposition des arts décoratifs modernes : la sculpture, le Temple de l'Effort humain, la Pergola de la Douce France'*, Gazette des Beaux-Arts, 1925, vol. 2, p. 287-300 ; '*La sculpture en France de 1850 à nos jours*', dans '*Grande Histoire de l'Art'* dirigée par André Michel, Armand Colin, Tome VIII, 2, 1928. R. Delamarre a pu suivre ses cours de l'école du Louvre de 1920 à 1929 sur la sculpture française et italienne du XIIIe au XIXe siècle.

86 Sur Jean Goujon, voir la fiche '*Les modèles de la Renaissance à Bourdelle'* (volume I).

87 Revue d'Architecture, *'La sculpture à l'Exposition des Arts décoratifs'*, Vol. XXXVIII, n°19, p. 336.

voie d'une expression artistique respectant un goût proprement français. Il doit à son caractère novateur d'être à la une de tous les grands journaux, tant en France qu'à l'étranger. L'architecte prend soin de le sélectionner en 1933 dans son 'automonographie' éditée à compte d'auteur, *'Réalisations'*[88]. La modernité classique de ce monument qui se conjugue avec un côté 'résolument moderne' est abondamment illustrée et commentée dans '*L'Illustration*' et aux Etats-Unis dans le '*New York Times'* ou '*France-Amérique'*[89]. Selon Albert Laprade, l'architecte du musée des Colonies (1931), '*il combine harmonieusement les formes traditionnelles de la Pyramide et de l'Obélisque, et le caractère hiératique des sculptures égyptiennes, tout en affirmant une conception essentiellement moderne'*[90]. D'autres commandes de décors apportées par des architectes sont présentées dans *La Construction Moderne*. En 1934, Emile Boursier, auteur de l'immeuble Art déco rue Chomel en face du Bon Marché, commande à R. Delamarre un bas-relief courbe *'La famille'* en couronnement de façade qui est mentionné par l'architecte Marcel Chappey dans un article détaillé[91]. La même année, l'ingénieur-constructeur Charles-Edmond Sée, rédacteur dans cette même revue, fait un compte-rendu sur la mairie annexe du XIVe arrondissement, œuvre de Georges Sébille dont la façade principale s'orne de ses deux reliefs monumentaux, *La Pensée* et *L'Action*[92].

L'Exposition coloniale de 1931 affirme R. Delamarre comme l'un des maîtres de la statuaire sacrée. Les meilleures plumes sont des spécialistes issus du contexte culturel formé par une partie de l'élite catholique. L'ecclésiastique Jean Patézon, membre de la revue '*Le Rayonnement intellectuel'*, loue le langage symbolique du *Sacré-Cœur* en Acajou de Cuba - dédicacé en 1930 à la mémoire de son beau-père Jean Brunhes (1869-1930), '*grand chrétien et grand cœur* - comme élément fondamental de la tradition chrétienne. André Piot souligne '*qu'à elles seules, les Béatitudes sont tout un apostolat'*[93]. En 1956, durant ces dernières quarante années du XXe siècle qui sont celles de réaménagements des chœurs, le chanoine J.B Russon, président de la Société archéologique de Nantes, loue le caractère expressif et symbolique des trois figures du *Calvaire* de l'autel de l'église Saint-Félix. A ces qualités

88 Michel Roux-Spitz, *'Réalisations I', 1924-1932'*, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie, 1933, '*Monument à la Défense du Canal de Suez sur le Djebel Mariam (lac Timsah) à Ismailia (Egypte) – 1925-1928'*, p. 8, figures 8 et 9. Ce premier chef-d'oeuvre glorieux ouvre en frontispice '*Réalisations II, 1932-1939'*, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie, 1950.
89 C'est sûrement Jacques Baschet qui signe l'article '*Monument 'A la Défense du Canal de Suez' érigé sur le Djebel Mariam près d'Ismaïlia, M. Roux-Spitz, architecte–R. Delamarre, sculpteur'*, L'Illustration, n°4535, 1er février 1930. S.n., France-Amérique, mai 1930, T. XXV, n°221, supplément mensuel, grande reproduction.
90 Albert Laprade, L'Architecture, 15 février 1931, '*Monument à la défense du canal de Suez'*, p. 69.
91 Marcel Chappey, *'Annexe de la mairie du XIVe arrondissement. M G. -F Sébille, architecte S. A. D. G.*', La Construction Moderne, 7 juin 1936, n°36', pp. 726-736.
92 Ch. –Ed. Sée, '*Immeuble rue Chomel à Paris, architecte : M. Emile Boursier*, S. C.', La Construction Moderne, 12 mai 1935, pp. 698-707.
93 André Piot, '*Les Grands paysans de France'*, Paris, Les Oeuvres françaises, 1938. '*Un paysan sème des clochers ... Le Cardinal Verdier'*.

s'ajout le style architectural qui caractérise le style des *Béatitudes* de 1931, notamment dans l'allongement des silhouettes, la pureté et l'élégance décorative des lignes, les visages et les mains.

Lors de l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937, Waldemar George, nom de plume lumineux des années 30, '*infatigable chevalier de la quête du Graal français (…). et interprète privilégié de cette conscience 1937 d'une manière 'à la française' de l'art moderne'* selon Bruno Foucart[94], est chargé par le Service des Travaux d'Art, en tant que représentant de la Commission de répartition des commandes, de vérifier l'état de situation des oeuvres. C'est ainsi que R. Delamarre reçoit à plusieurs reprises sa visite dans son atelier pendant l'exécution du groupe *Les Connaissances Humaines*[95]. L'observateur s'offusque que le sculpteur *'s'en tienne rigoureusement aux poncifs qui datent de l'Exposition 1925'* et considère que le groupe est '*une oeuvre de série, d'un esprit plus décoratif que plastique'*[96]. Il ajoute que *'le prototype auquel il semble se reporter est 'L'hommage à Goujon' de Janniot*'[97]. Cette prise de position rejoint celle de P. Vitry qui souligne dix ans plus tôt la référence '*goujonnesque*' des reliefs de la fontaine Cours-la-Reine. Mais Waldemar George n'est pas pour autant un messager d'une modernité artistique radicale. Il accorde aux statues '*une idée plastique traduite avec plénitude, aussi bien dans son ensemble que dans ses moindres détails'*, il assimile leur maniérisme élégant et l'insère dans les valeurs esthétiques traditionnelles. L'*harmonie'*, le *'beau'* et le '*classicisme*' affirment 'cette manière française' de vivre avec l'art moderne dans le contexte architectural du palais de Chaillot.

Le devenir pour le jugement sur R. Delamarre, entre les années 60 et la fin du XXe siècle, n'est pas mineur, mais singulier. La part qu'il prend au courant moderne ne s'intègre pas du tout au mouvement d'avant-garde européen, mais on constate que le phénomène de la modernité traverse en toute part sa réflexion et sa pratique. D'où vient cette perméabilité ?

Pour ses contemporains des années 30, c'est un sculpteur moderne, proche du classicisme selon l'architecte M. Roux-Spitz. Par effet simplificateur, l'histoire de la sculpture retient sa place parmi les

---

[94] Bruno Foucart, *'A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 37 (séance du 26 janvier 2005)'*, in '*Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, Histoires d'art, Essais et Mélanges'*, éditions Norma, Paris, 2008, volume I, textes de Bruno Foucart, p. 459.

[95] Bruno Foucart, '*A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937*', Académie des Beaux-Arts, 2005, p. 23. Sur Waldemar George, voir la notice des '*Connaissances Humaines'*, corpus, volume II).

[96] Archives Nationales, F/21/12181, Trocadéro, Service des Travaux d'Art.

97 Archives Nationales, F/21/12181, n° 1229 (2), Waldemar George, Service des Travaux d'Art. '*L'Hommage à Jean Goujon*' d'Alfred Janniot (1889-1969) est placé devant *l'Hôtel du Collectionneur* construit par l'architecte Pierre Patout lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Voir la notice des '*Connaissances Humaines' (corpus, volume II).*

représentants de la tendance 'classique tempérée', quelques sculpteurs de l'avant-garde comme Archipenko, Brancusi, Laurens, Lipchitz ou Zadkine ayant pris le devant de la scène.

Il y a, bien sûr, le désir de percer à Paris, où il faut être présent et au courant des derniers engouements formels et techniques. Ce qui le fait se placer, une fois le grand prix de Rome acquis, en rupture avec sa formation traditionnelle de l'école des Beaux-Arts. Mais cela ne suffit pas à expliquer son aisance à adopter des dispositions à se remettre en cause. R. Delamarre est avant tout un artiste qui veut apporter à la sculpture la consécration du rôle prépondérant des architectes et des ensembliers dans l'ordonnancement de la décoration. Pour atteindre cette ambition et cet objectif, il a besoin de cette liberté que seule lui apporte une clientèle aisée conquise à cette nouveauté. C'est donc par un 'opportunisme intelligent' qu'il se laisse pénétrer par la modernité.

De quelle manière ? Tout d'abord en travaillant beaucoup et par un comportement social. Il s'adapte à la transformation du goût qu'entraîne l'industrialisation et ne se contredit pas en employant des matériaux traditionnels et riches comme la pierre, le marbre, les bois exotiques et les plus signifiants du modernisme, comme le béton. Sculpteur, médailleur, il se fait décorateur et collabore auprès d'architectes eux-mêmes souvent détenteurs du grand prix de Rome[98]. L'Exposition de 1925 affirme sa nouvelle compétence.

Après les années 60, sa statuaire figurative classique est jugée encombrante. Certains commandes monumentales sont démontées et déposées, tels les six panneaux monumentaux restés introuvables au lycée de Kérichen à Brest. Le public n'est plus réceptif à la glorification des grands hommes et aux monuments publics qui sont onéreux, indissociables du pouvoir et font penser à la guerre. Le sculpteur entre dans une période de purgatoire et de discrédit.

Au début des années 80, les sculpteurs figuratifs des XIXe et XXe siècles retrouvent la lumière auprès de certains conservateurs de musées qui font resurgir, en province, un pan oublié donc nouveau de l'histoire de la sculpture. En 1982, Dominique Viéville joue un rôle de pionnier. Il lance à Calais l'opération qui aboutit à l'exposition itinérante des '*Trésors des musées du Nord-Pas-de-Calais : de Carpeaux à Matisse'*. Ce mouvement amorce un printemps pour un art qui avait été la gloire de la France dans la seconde moitié du XIXe siècle et la première moitié du XXe siècle. A Mont-de-Marsan, de 1978 à 1988, Armand Henri Amann joue également un rôle de pionnier en donnant une nouvelle

98 Voir '*Les liens avérés de R. Delamarre avec d'importants architectes'* (volume I).

direction à la politique du musée. Il la recentre sur l'exploration de la sculpture des années 30 autour des deux sculpteurs montois, Despiau et Wlérick[99]. A Boulogne-Billancourt, après sa soutenance de thèse en 1983 sur le patrimoine culturel des années 30 dans cette ville phare du modernisme qui attire de nombreux peintres, architectes, sculpteurs, cinéastes, décorateurs, Emmanuel Bréon regroupe et présente au musée municipal rebaptisé musée des années 30 en 1994 une centaine de chefs-d'œuvres, témoignage du goût de l'époque sur 'les temps modernes'. Décidément, il se passe quelque chose. 1986, l'année de la disparition de R. Delamarre, est une date rédemptrice pour la sculpture. L'ouverture des collections du musée d'Orsay consacré à la période 1848-1914 créée l'événement. Plusieurs campagnes photographiques menées dans l'obscurité des réserves des musées jouent un rôle capital dans ce retour en grâce. Ce regain d'intérêt spectaculaire touche l'Exposition internationale des arts techniques et industriels et modernes de 1925, l'Exposition coloniale de 1931, l'Exposition internationale des arts et des techniques de 1937 et surtout, les artistes du Trocadéro. Parmi ceux-ci, R. Delamarre, encore largement méconnu, sort peu à peu de l'ombre et ses héritiers participent largement à en faire reconnaître la valeur.

L'historiographie récente ne s'attarde guère sur le sculpteur. R. Delamarre vit de courtes apparitions dans l'ouvrage collectif sur Paul Tournon en 1976, dans la monographie de Michel Raynaud sur Michel Roux-Spitz en 1983, dans le livre d'Isabelle Gournay sur le Trocadéro en 1985, dans celui dirigé par François Robichon sur le paquebot '*Normandie*' la même année et dans le catalogue de l'exposition sur la commémoration du cinquantenaire de l'Exposition de 1937 en 1987[100]. En 1990, il est tout de même mentionné dans '*l'index des personnes ayant exposé aux salons et aux pavillons de la Société des artistes décorateurs*' établi par Yvonne Brunhammer et Suzanne Tize, qui comptent sa participation dans quatorze salons et pavillons, de 1925 à 1942[101]. Il est significatif qu'il ne soit pas cité une seule fois dans le texte ou dans les légendes des photos privilégiant les noms de P. Follot et M. Roux-Spitz, alors que l'on reconnait aisément ses sculptures. L'architecture et la sculpture religieuse bénéficient d'une considérable avancée de la recherche qui nourrit au musée des années 30 à

99Lire Armand Henry Amann, '*La sculpture, les sculpteurs en 1937*', in '*Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris, 1937*', catalogue d'exposition, Institut Français d'architecture/Paris-Musées, 1987, p. 356.

100 '*Paul Tournon, architecte 1881-1964*', collectif, éd. Dominique Vincent, Paris, 1976. '*Michel Roux-Spitz, architecte, 1888-1957*', Michel Raynaud, dir., éd. Pierre Mardaga, Paris, 1983. '*Roger-Henri Expert (1882-1955)*', Institut français d'architecture, éditions du Moniteur, Paris, 1983. '*Normandie, l'épopée du Géant des mers*', dir. François Robichon, éd. Herscher, Paris, 1985. Isabelle Gournay, '*Le nouveau Trocadéro*', Paris, IFA, Liège, éditions Pierre Mardaga, 1985. '*Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, Paris, 1937*', catalogue de l'exposition, Paris, Institut Français d'architecture/Paris-Musées, 1987.

101 '*Les Artistes Décorateurs 1900-1942*', éd. Flammarion, Paris, 1990, p. 273. En réalité R. Delamarre expose dans 15 salons et pavillons. Il manque dans l'index le salon de 1927 où deux œuvres sont exposées : '*Mowgly*', un bas-relief patiné destiné à une salle à manger et la statuette bronze '*Vénus*'.

Boulogne-Billancourt en 1993 l'exposition *'L'art sacré au XXe siècle en France'*. Les réalisations de R. Delamarre se trouvent dans un important catalogue qui dresse les fiches synthétiques de dizaines d'artistes. En 1994, l'année de la restauration des groupes en bronze *'Les Connaissances Humaines'* et '*Les Eléments'* de C. Sarrabezolles au palais de Chaillot, le musée de Boulogne-Billancourt reçoit en donation les esquisses en plâtre des huit *Béatitudes* et la maquette du relief en plâtre patiné du bas-relief '*Les Arts et Les Monuments Régionaux'* du paquebot '*Normandie*' (1935)[102].

Puis les résurrections se pressent et en 1996, la galerie Yves Gastou rappelle R. Delamarre. La dispersion de l'atelier a lieu vers 1998, après qu'on ait pu prendre la précaution d'en dresser un premier inventaire. Nous commençons cette thèse en 2004 et la galerie Martel-Greiner suscite une première étude d'ensemble en consacrant à l'artiste une exposition personnelle en 2007. Elle édite à cette occasion une monographie de référence qui comprend une préface de Jean Letourneur, fils du sculpteur René Letourneur[103], notre contribution sur les monuments publics de l'artiste[104], un texte de Jean-François Delamarre, fils de l'artiste, *'La vie d'un sculpteur*' et une '*Biographie publique et privée'* établie par Béatrice Delamarre-Levard, fille de l'artiste. L'ensemble des photos anciennes provenant des archives familiales est d'un grand intérêt, ainsi qu'un film accessible en CD, tourné du vivant de R. Delamarre en 1977 et réalisé Jean-Noël Delamarre, autre fils de l'artiste[105]. Nous rectifions ici quelques coquilles malencontreusement glissées dans les légendes de certaines photos, outre celle précisée plus haut au sujet d'un relief présenté dans la rotonde de Roux-Spitz au salon de la Société des artistes décorateurs en 1926 : *Victoire* ou *Projet de monument à la Victoire* n'est pas l'envoi de Rome de dernière année (1924), mais le deuxième envoi (1921-1922) et la date de 1923 est une erreur[106]. La statue en marbre de *Suzanne* n'est pas achetée par l'Etat, mais par la Ville de Paris et l'année d'acquisition est 1926 et non 1921, année de la réalisation d'après les registres du musée d'art moderne de la Ville de Paris[107].

---

[102] Ces oeuvres sont exposées.

[103] Le musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan présente le moulage en plâtre d'une grande oeuvre de René Letourneur (1898-1990), '*La Tapisserie moderne*' (h. 2, 18 m), qui a figuré à l'Exposition internationale de Paris en 1937. Ce moulage provient des récupérations d'oeuvres entreposées dans les sous sols du palais deTokyo. Il représente une femme nue en pied dans un décor en relief.

[104] Notre texte a souffert du délai très court qui nous a été imparti. Il ne fournit pas les précisions attendues et comporte des erreurs et des lacunes.

[105] *'L'espace apprivoisé'*, 1977, film 16 mm, sonore, noir et blanc, 15 minutes, réalisé par Jean-Noël Delamarre, auteur : Jean-Noël Delamarre, production 'Films Jean-Noël Delamarre et C. A. D. Productions', diffusion : C. A. D. Productions.

[106] *Raymond Delamarre 1890-1986'*, 2007, op. cit., p. 29. Nous avions déjà relevé cette erreur dans le Bulletin du Club Français de la médaille n°17, 4e trimestre 1967, p. 52. Voir '*1, Les envois de Rome (1921-1924), Projet de monument à la Victoire', 1921-1922* (corpus, volume II).

[107] Remerciements à Madame Claude Wolf, conservateur au musée d'art moderne de la Ville de Paris. *Raymond Delamarre 1890-1986'*, 2007, op. cit., p. 60 ; *'Suzanne, 1919-1921'* (corpus, volume II) ; '*Le Conseil 1926*' (annexe 15, volume III).

La vie posthume de R. Delamarre connaît la postérité grâce aux rééditions de sculptures réalisées par la famille et les expositions. Parmi ces dernières, citons *Atelier et métier d'un sculpteur et médailleur, R. Delamarre 1890-1986* organisée à la Fondation Taylor en 2008 et *Les artistes dans la ville* présentée au musée des Beaux-Arts de Saint-Lô en 2010. Alimenté par les archives familiales privées, le site officiel internet du sculpteur présente des dossiers illustrés – bien qu'incomplets – et dresse un état des connaissances sur l'ensemble de son oeuvre. Des donations au nouveau musée du modernisme catalan à Barcelone (MMCat) et au musée de Mont-de-Marsan pourront faire revivre l'artiste[108].

II - Un travail très long depuis les années 20 aux années 60, pendant lequel de nombreux mouvements affectent la sculpture 'd'avant-garde'.

Tout d'abord, il faut voir ce qu'est en 1900 la position de la sculpture, dominée par la figure de Rodin qui montre ses recherches personnelles au pavillon de l'Alma, en particulier des oeuvres relevant du domaine de l'assemblage. Deux tendances cohabitent, illustrées d'ailleurs par certains des élèves de Rodin, mais également par d'autres artistes qui sont soit ses élèves comme Despiau, soit cherchent à faire des choses différentes mais dans une veine figurative : nous pensons à des sculpteurs comme Maillol, Pompon ou Bourdelle. Le travail de R. Delamarre s'inscrit dans une tendance traditionnelle pendant un temps très long qui va des années 20 aux années 70. Il est l'auteur d'une sculpture allégorique destinée à remplir une fonction décorative, quelle que soit le sujet. Elle appartient à l'esprit du 'retour à l'ordre' des années 1925 qui signale le rôle prépondérant des architectes dans l'élaboration de formes nouvelles. Son système iconographique est soumis à des normes didactiques à caractère symbolique et architectural.

D'autres artistes, en parallèle avec les mouvements d'avant-garde de peinture ou même de littérature – ils trouvent un de leurs premiers et plus éminents porte-paroles en la personne de Guillaume Apollinaire - essaient de créer des formes esthétiques et plastiques nouvelles, selon une conception de la sculpture comme création autonome d'un artiste individuel. Dans son acception au XXe siècle, le mot *sculpture* désigne l'interprétation moderne de la forme artistique en trois dimensions. Ainsi entendue, la sculpture n'est plus la statuaire. Elle ne remplit aucune fonction déterminée et l'iconographie, les techniques, les matériaux et les dimensions peuvent varier à l'infini. La technique

[108] Torse de *David* , musée du modernisme à Barcelone (collection privée). Conseil municipal de Mont-de-Marsan du 15 novembre 2011, don d'une étude au *Monument à Albert Ier de Belgique*, 1935 (cf. notice, corpus, addenda, volume II).

de l'assemblage est privilégiée, qui permet de matérialiser spontanément les fragments évanescents d'une perception de la réalité en perpétuel renouvellement. Le mouvement cubiste touche la sculpture un peu plus tard que la peinture. Il commence vers 1910-1911, avec un point culminant dans les années 1913-1920. Il géométrise certaines formes uniquement. Il semblerait que le collage ait amené le passage de la peinture à la sculpture puisque Braque, Picasso, ont découpé des papiers de couleurs et leurs collages épinglés aux murs peuvent être considérés comme des prémices d'une forme de sculpture cubiste. On peut dire que la *Guitare* de Picasso (1912) met fin aux catégories traditionnelles de peinture et de sculpture et permet l'apparition d'un nouveau vocabulaire formel. Le passage au cubisme se marque par une forme de primitivisme et de schématisation des formes due à l'influence des arts primitifs, en particulier de 'l'art nègre'. Laurens, sculpteur uniquement, resté lié à Braque toute sa vie. A partir de 1925, il arrondit ses sculptures et ses oeuvres sont moins cubistes. Archipenko et Zadkine sont les deux artistes qui sont allés le plus loin dans l'invention et l'utilisation du 'concave-convexe'. Les éléments figurés sont un écrin où les formes vides deviennent la partie importante de la sculpture. Les visages sont en creux et non pas en relief, certaines parties sont à l'état brut pour qu'on ne puisse imaginer quoi que ce soit. L'expressionnisme de Zadkine est plus figuratif. Le sculpteur du groupe de la '*Douce France'* s'attache à représenter dans la tradition d'un classicisme revendiquant son caractère français, un '*Dragon de Merlin*' 'celtique' sur la '*Pergola'* présentée à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925[109]. Marcel Duchamp qui appartient au mouvement dadaïste, est très important par l'idée qu'il peut donner à l'art. Il créée en sculpture ce que l'on appelle les *ready-made* et présente en 1913 à *l'Armory Show* de New York le célèbre '*Nu descendant l'escalier'*. A cette exposition, sont présentées les œuvres d'artistes de tous les pays d'Europe et des Etats-Unis : académiques, impressionnistes, symbolistes, fauves, expressionnistes et cubistes. Brancusi, un peu marginal par rapport au cubisme auquel on le rattache parfois, est un artiste très important pour la sculpture de la première moitié du XXe siècle. Sa *Colonne sans fin* de 1938 inspire par la suite des artistes comme Sol Lewitt ou des créateurs minimalistes. Avec le *Commencement du mond*e en 1924, nous sommes dans l'abstraction. Brancusi est l'un des véritables pères de la sculpture abstraite. Son *Miracle* de 1936 est un marbre qu'il polit lui-même. La légende d'une photo nous apprend que c'est un phoque. Puis on revient, dans les années 20, à un certain classicisme. Picasso et Bissière lancent la formule du 'retour à l'ordre' en 1917, à l'occasion de l'exposition des oeuvres récentes de Braque à la galerie de l'Effort Moderne : '*le cubisme ....un rappel à l'ordre'*. L'évolution

[109] La '*Pergola de la Douce France'* est réalisée en 1925 par l'architecte Lucien Woog. Elle est l'oeuvre de Joachim Costa, Raoul Lamourdedieu, Pablo C. Manes, Jan et Joël Martel, Louis Nicot, François Pompon, Georges Saupique, Ossip Zadkine qui illustrent le thème des légendes celtiques pour tous les bas-reliefs (le Saint-Grall, Tristan et Iseult, Merlin et Viviane, Lancelot et Guenièvre, etc ...). Après la manifestation, la Pergola est remontée en 1935, au pied de la tour de Guinette à Etampes.

des tenants du 'rappel à l'ordre' - l'expression est reprise simultanément par André Lhote et Roger Bissière en 1919 - conforte la position de Picasso. Ce dernier publie en 1926 *'Le rappel à l'ordre'*, ouvrage dans lequel il expose sa vision de la poésie. Le hongrois Csaky, artiste très cubiste à ses débuts comme en témoigne sa *Tête* de 1914 exposée au Musée National d'Art Moderne (MNAM) au Centre Georges Pompidou, créée au contact de Jacques Doucet, l'un des tenants de l'Art déco dans les années 25, une sculpture cubisante édulcorée. Son style reste dans ce goût décoratif jusqu'à la fin de sa vie. Au contraire Lipchitz, qui travaille également pour Doucet, mais aussi pour Le Corbusier ou Rosemberg, choisit de rompre avec la sculpture traditionnelle et l'art décoratif. Une pièce de 1926-1930 évoque un totem et fait penser aux influences des Nouvelles Zébrides. Les préoccupations des cubistes sont plastiques, la sculpture futuriste italienne est sous-tendue par une idéologie du modernisme et de l'avant-garde. Les oeuvres de Boccioni, auteur du *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, sont des mouvements autour d'un axe et des déplacements de volumes. Sans être futuriste, Duchamp-Villon, frère du peintre Jacques Villon et de Marcel Duchamp, adhère à certains principes de ce mouvement. Faisant suite au mouvement futuriste, le mouvement dada se fonde sur une vision négative et nihiliste de la modernité. Max Ernst sculpte, en 1944, la *Table mise*, oeuvre issue à la fois du cubisme et du surréalisme. Parmi les autres artistes du surréalisme et du dadaïsme, on peut citer Arp et Giacometti. Le *Palais à trois heures du matin* de ce dernier est une composition très importante dans cette veine. Après les années 30, Giacometti crée une forme très personnelle avec ses grandes figures allongées et ses *Femmes de Venise*. Il joue un grand rôle pour Germaine Richier. Arp, d'abord poète, fait un peu de tout : c'est celui qui est allé le plus loin dans l'abstraction chez les dadaïstes. Les titres ont toujours une valeur poétique chez lui, comme en témoigne *Cloche et nombril*. Véritables formes abstraites, ses importantes concrétions humaines sont empruntées à des cailloux, des nuages, des galets.... On dit d'ailleurs de lui qu'il a pris l'*Oeuf* de Brancusi et qu'il y a introduit des formes. *Pépin géant,* de 1937, est tout à fait typique de ce que Arp fait jusqu'à la fin de sa vie. Jean Chauvin est l'auteur d'une sculpture très polie, proche de celle de Brancusi et d'Arp. Parmi les autres grands mouvements du XXe siècle, il faut citer le constructivisme originaire de l'Union soviétique. Les caractéristiques de matériaux 'réels' – le bois, le métal et le verre – des contre-reliefs de Tatline, un des principaux tenants de ce mouvement, lui dictent un répertoire de formes. En sculpture, en schématisant un peu, les principaux artistes appartenant à ce mouvement sont les deux frères Gabo et Pevsner qui tous deux s'inspirent de mouvements scientifiques. Vers les années 30, Gabo s'oriente vers les matériaux plastiques, les plexiglas et les matières transparentes (*Colonne*, années 30). Dans *Construction dans l'œuf* (1948), il représente dans l'espace l'illustration de formules scientifiques en trois dimensions. Les sculpteurs espagnols Gargallo et Gonzalez sont les deux grands précurseurs de la sculpture en métal. Gargallo réalise des oeuvres traditionnelles, mais aussi de grandes sculptures en

métal découpé, de 1920 à 1931 (*Masque de gitan*, *Danseuse*, *Le Picador*, *Masque de Kiki*). Son *Grand Prophète* de 1933 utilise les mêmes principes que les cubistes avec les vides, mais dans un matériau métallique. Malheureusement il meurt jeune, en 1934. Gonzalez va beaucoup plus loin vers l'abstraction. Parti du métal repoussé (*Femme au chapeau*, 1929), il apprend la soudure autogène alors qu'il travaille aux usines Renault et se met à souder le métal dans ses oeuvres (*Don Quichotte*, 1929, *Homme Cactus*, 1939-1940). Il exécute avec Picasso des constructions filiformes quasi immatérielles. Le suiveur de Gargallo et Gonzalez est Calder. En 1926, il réalise en fil de fer tourné le portrait de *Joséphine Baker*. Il entre dans la voie de l'abstraction après les années 30, après avoir visité l'atelier de Mondrian. Il exécute des constructions solides, ou *stabiles*, puis des pièces *mobiles*. Henry Moore se ressource également dans les cultures archaïques. Il commence à tailler directement dans la pierre ses premières sculptures inspirées de l'art précolombien dans les années 40 et réalise ses grandes figures en fonte dans les années 50. '*Tête de taureau*' de Picasso (1942) est un assemblage qui offre une version édulcorée des ready-made de Duchamp. La sculpture de la fin des années 40 et des années 50 est également marquée par l'expressionnisme, qui introduit les déformations de la représentation humaine. Hanté par l'horreur de la guerre malgré son exil aux Etats-Unis, Zadkine développe après 1945 un style qui accentue le lyrisme excessif de la figuration baroque aux formes foisonnantes. Il crée ses oeuvres les plus notoires comme *Naissance des formes* en 1947 et *Forêt humaine* en 1959, qui expriment une émotion intense. Très actives, la fin des années 50 et les années 60 correspondent à une phase d'éclectisme pour la sculpture. Certains y voient surtout les années d'épanouissement de la sculpture abstraite en métal soudé, avec des artistes aussi différents que Jacobsen, Oteiza et Chillida, entre autres. Cette période se caractérise aussi par une figuration expressive ou existentielle, dont les représentants sont Giacometti, Germaine Richier, César ou Ipoustéguy. Tentés de mettre l'art au niveau de la vie, les artistes du Nouveau Réalisme – Arman, César, Christo – traitent leur temps sur le mode ironique. Christo exploite une idée dadaïste pour aboutir à des sculptures monumentales qui exigent le soutien logistique de tout un système administratif complexe. On trouve aussi un goût pour une figuration ou une abstraction organique (la dernière façon d'Arp, Henry Moore....) Takis, Tinguely, l'art concret et l'art cinétique mettent en valeur les découvertes de la technologie, de la science et du constructivisme. Le principal représentant du pop'art américain en sculpture, Claes Oldenburg, traque les icônes de la culture de masse. Avec les oeuvres de Joseph Beuys, l'arte povera et le minimalisme, les oeuvres accaparent l'espace du spectateur. Enfin entre 1968 et 1974 environ, la sculpture entame une autre métamorphose structurelle et conceptuelle, étendant son domaine aux *earthwork*, aux sites, à l'art conceptuel, jusqu'à la lisière où 'les attitudes deviennent forme'[110]. En

110 Margit Rowell, '*Qu'est-ce que la sculpture moderne?*' catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1986, Avant-propos, p. 11.

résumé, l'évocation d'un panorama des mouvements de la sculpture 'd'avant-garde' permet l'apparition d'un nouveau langage formel, institue la liberté des pratiques et autorise de nouvelles attitudes, de nouvelles expressions et de nouveaux sentiments, jusqu'à l'humour même.

En contrepoint, on a l'idée d'une sculpture à l'évolution très ténue chez R. Delamarre. Il fait partie, comme Henri Lagriffoul (1907-1981), grand prix de Rome en 1932, de cette génération d'artistes pour qui la sculpture doit être conçue comme un élément de l'architecture, mais la sienne ne saurait relever de l'histoire des innovations techniques comme celle de Carlo Sarrabezolles (1889-1971), second grand prix de Rome en 1914, qui invente en 1926 la technique de la taille directe dans le béton en prise. Certes, R. Delamarre a le courage de s'afranchir de l'art officiel, mais Elisabeth Vedrenne s'interroge : '*cet honnête sculpteur qui aimait tant les allégories, regardait-il parfois le travail des sculpteurs d'avant-garde, ses contemporains ? Connaissait-il tout de même les nus de Matisse, les constructions cubistes de Picasso et les objets de Duchamp, les bronzes futuristes de Boccioni ou encore* La colonne sans fin *de Brancusi de 1938* ?[111]

Il considère les commandes publiques d'Etat et municipales comme un devoir, comme tous les sculpteurs commandités en 1937 pour le nouveau palais de Chaillot et le musée de Tokyo : Abbal, Arnold, Aronson, Auricoste, Bacqué, Barbéris, Baudry, Beaufils, Belmondo, Bertola, Bizette-Lindet, Bottiau, Bouchard, Bourdelle, Brasseur, Cadénat, Cazaubon, Charlier, Chauvel, Collamarini, Contesse, Cornet, Costa, Couturier, Debarre, Dejean, Delamarre, Descatoire, Desruelles, Drivier, Fevola, Forestier, Durousseau, Gaumont, Gélin, Gimont, Grange, Guénot, Guyot, Hairon, Janniot, Joffre, Jonchère, Jouve, Lagriffoul, Lambert-Rucki, Lamourdedieu, Landowski, Lejeune, Lévy-Kinsbourg, Malfray, Maillol, Marque, J et J. Martel, Martin, Michelet, Muguet, Muller, Navarre, Niclausse, Poisson, Pommier, Pryas, Quinquaud, Renaud, Anne-Marie Roux-Colas, Sarrabezolles, Sartorio, Saupique, Serraz, Traverse, Vézien, Vigoureux, De Villiers, Wlérick, Yencesse, Zwobada, Zadkine.

En conclusion, à la question posée : Quelle place donner aujourd'hui, vingt quatre ans après sa disparition, à R. Delamarre ? Nous pouvons répondre que sa sculpture, tributaire des commandes officielles, est peu sensible aux audaces techniques et esthétiques. Conventionnels, ses monuments publics trouveraient plus aisément place au sein d'une histoire du goût, d'une histoire sociale des

111 Elisabeth Vedrenne, *'Delamarre, la fin d'un atelier'*, Beaux-Arts Magazine, n°121, mars 1994, pp. 75-79.
117 Cette entrée sur recommandation est précisée par Jean-François Delamarre, '*Exposé du jeudi 1er avril 2004, Club Kiwanis de St-Germain-en-Laye Chambourcy*'.

formes, d’une histoire culturelle, que dans l’histoire de l’art des créations tridimensionnelles du XXe siècle.

PREMIERE PARTIE :
RAPPORT A LA REFERENCE ET A LA MODERNITE

A) Raymond Delamarre, sa vie, son milieu, son entourage

1 – Repères biographiques (vol. IV des illustrations, pp. 3 et 4)

Le parisien Raymond Henri Philippe Delamarre (8 juin 1890-26 février 1986) est sculpteur, médailleur, graveur, dessinateur, peintre, photographe, illustrateur et professeur. Pour la statuaire, il suit la voie du retour à l'architecture et utilise la sculpture dans des ensembles décoratifs avec une unité de direction. Pami ses œuvres les plus connues figurent les colossales *Victoires* du *Monument à la Défense du Canal de Suez* construit par M. Roux-Spitz à Ismaïlia en Egypte (1925-1930) et le groupe des trois statues monumentales *'Les Connaissances Humaines'* au palais de Chaillot, décor pérenne commandé à l'occasion de l'Exposition de 1937.

Son père, Philippe Delamarre, est artisan graveur-ciseleur dans un atelier situé derrière la Bourse dont l'immeuble existe toujours. Dans cette ambiance artistique et technique, sa sensibilité s'éveille à la beauté et à la plastique des formes et des matériaux. Destiné à devenir médailleur, il est formé dans des écoles d'art appliqué jusqu'à l'âge de 16 ans. Son apprentissage à la ciselure de bijoux, à la gravure d'en têtes et à la réalisation de cartes de visites nourrissent fortement ses convictions artistiques[117]. Entré sur recommandation à l'école nationale supérieure des Beaux-arts, il est admis le 6 octobre 1906 dans l'atelier de Jules-Félix Coutan, gloire de l'art officiel reconnu pour son grand académisme (**fig**.)[118].

118 Archives Nationales AJ/52/343, dossier individuel de l'école des Beaux-Arts, feuille de renseignements et lettre du 6 octobre 1906 de Jules Félix Coutan (1848-1939) au directeur de l'école Léon Bonnat, au sujet de l'admission de R. Delamarre dans son atelier. Ces pièces sont présentées dans les annexes (annexes 1 et 2, volume III). Jules Coutan est lauréat du grand prix de Rome en 1872. Il est l'auteur de toute la statuaire de la grandiose *'Fontaine du Progrès'* placée au centre du jardin de l'Exposition universelle de 1889. Il exécute *'La France à la Renaissance'*, gardienne du pont Alexandre III et '*Chasseurs d'aigles*', dont le plâtre se trouve au musée d'Orsay. Le bronze orne la façade du Museum national d'histoire naturelle, galerie d'anthropologie (côté rue). Membre de l'Institut, il est chef d'atelier de sculpture à l'école des Beaux-Arts de 1905 à 1929. Le peintre Léon Bonnat (1834-1922) dirige l'école des Beaux-Arts de 1905 jusqu'à sa mort en 1922.

Raymond Delamarre (1890-1986). Portrait de Jules-Félix Coutan (1848-1939). Photo (non sourcée) communiquée par la documentation du musée d'Orsay (sculptures).

De 1907 à 1911, R. Delamarre suit l'enseignement dispensé par l'atelier Coutan, très formateur sur le plan pratique et dont il restera proche. Il apprend d'abord l'anatomie du corps humain et cette connaissance est capitale. Avec le Docteur Paul Richer, professeur de sciences de 1903 à 1922, l'enseignement se transforme un peu, sans doute sous l'influence des nouvelles formes artistiques[119]. Il préconise le travail directement d'après la nature, qui cherche à la traduire le plus fidèlement possible, sans plus se soucier de la recherche de la beauté idéale. Coutan s'oppose à ce que la leçon d'anatomie devienne facultative : *'Les exercices conseillés par le Dr Richer iraient à l'encontre de ce que l'on enseigne dans les ateliers où l'on oblige les élèves à ne pas travailler en l'absence du modèle. Il estime que la mémoire visuelle est l'apanage de tous les artistes bien doués et qu'elle ne se développe pas par des exercices spéciaux, tout au moins s'ils ne sont pas nuisibles'*[120]. R. Delamarre suit également le cours d'histoire de Louis de Fourcaud, successeur d'Hyppolite Taine, qui enseigne de 1893 à 1918[121]. Fourcaud est le type même de l'homme cultivé. Il se sent la mission de défendre l'art français et recherche dans le passé la source de l'art de son temps, avec un ton subjectif souvent teinté de moralisme. Mais le cours le plus important est le *'Cours de l'enseignement des Trois Arts et de Dessin ornemental'* qui s'adresse simultanément aux peintres, aux architectes et aux sculpteurs. Il

[119] Archives Nationales, AJ/52/476, liste des professeurs de l'école en 1917-1918 (annexes, volume III). Nous n'avons pas retrouvé la liste pour les années 1907-1911 mais elle ne devait pas être très différente.

120 Monique Segré, *'L'école des Beaux-arts, XIXe-XXe siècles'*, éditions Harmattan, Paris, 1998, p. 110. Docteur Richer, '*Nouvelle anatomie du corps humain'*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1906, 4 tomes.

[121] Monique Segré, *op. cit*, p. 117. Cette information vient en complément de la note de Jean-François Delamarre dans son *'Exposé du jeudi 1er avril 2004, Club Kiwanis de St-Germain-en-Laye-Chambourcy'*. Selon lui, son père n'avait pas suivi d'enseignement d'histoire de l'art à l'école. Certes, le cours est intitulé 'cours d'histoire', mais Fourcaud est un passionné d'art qui reste toute sa vie très attaché à l'art français. D'ailleurs, il lui consacre l'essentiel de son enseignement. Son ouvrage le plus développé est '*François Rude sculpteur, ses oeuvres et son temps'* (1784-1855), Ancienne Maison J. Rouam, BiblioBazaar 2010. Voir en annexe, la liste des professeurs de l'école en 1917-1918 (volume III).

123 Georges Saupique (1889-1961) pratique la taille directe et devient l'un des sculpteurs reconnus des années 30. Il est professeur de sculpture en taille directe à l'école des Beaux-Arts de 1945 à 1959.

comprend le dessin, le modelage et l'étude d'éléments d'architecture. Quelle que soit leur spécialité, les élèves ont des notions et une pratique dans les domaines artistiques voisins et peuvent collaborer ensemble lors de la décoration de grands monuments.

Certes, R. Delamarre reste attaché toute sa vie à cette formation solide sur le plan de la technique artistique, mais encore faut-il que celle-ci lui offre la diversité et la liberté. Le pouvoir académique s'éteint peu à peu, le libère de sa sujétion et le jeune homme s'éloigne de la relative immobilité de l'institution. Heureusement, il lui reste l'amitié de Georges Saupique[123]. Celui-ci lui fait connaître Aristide Rousaud, praticien de Rodin, en 1912[124]. Avant-guerre, A. Rousaud et R. Delamarre partagent un atelier à Versailles.

Pendant son service militaire de 1911 à 1913 à Versailles, R. Delamarre lit peut-être les entretiens de Rodin avec le journaliste Paul Gsell[125]. Grâce à G. Saupique, il s'intéresse dès 1913 à la primordiale théorie des profils de Rodin. Pratiquée également par Bourdelle, cette nouvelle manière l'enthousiasme mais il considère que c'est un 'moyen' et non un 'but'[126]. Ses recherches sur la beauté de la ligne approfondissent sa compréhension des formes dans l'espace et il se retrouve volontiers dans cette conception artistique qui consiste à mettre l'accent sur une gymnastique de la vue, comme le note le sculpteur Henri Charlier : '*Rodin explique lui-même en quoi (elle) consiste quand il parle des mille profils d'une statue. Ce qui veut dire :* s*ous quelque angle qu'on regarde une statue, on doit trouver un profil, une ligne ayant cette qualité de mouvement qui fait la bonne architecture. Et pour exercer son œil à suivre ce mouvement et sa main à le faire passer dans la terre, Rodin dessinait au crayon, d'après le modèle, ces 'profils' qui sont tout simplement de belles lignes*'[127]. Nous insistons tout particulièrement sur la lettre de Rousaud à Rodin en date du 6 janvier 1910, dans laquelle le praticien

[124] Les archives du musée Rodin conservent un peu moins de 150 documents datés de 1909 à 1917 concernant Aristide Rousaud (1868-1946). Il est présenté à Rodin par Falguière et devient son praticien en mars 1909. Nos remerciements vont à Anne-Marie Chabot du service photographique du musée Rodin et à Véronique Mattiussi, chargée du fonds historique et de la bibliothèque au service de la recherche et des archives du musée Rodin. Merci également à Hélène Marraud qui nous a fait connaître les marbres de Rodin taillés par Rousaud : Clémenceau en 1911-1912, John Winchester de Kay en 1914, Lady Sackville-West en 1916 et Victor Hugo en 1916-1918 ('*Marbres de Rodin*', collection du musée, catalogue établi par Nicole Barbier, 1987, pp. 70-77).
[125] Rodin, '*L'art', entretiens réunis par Paul Gsell'*, Bernard Grasset, Paris, 1911.
[126] Ces mots, non datés, sont de R. Delamarre.
[127] Henri Charlier, '*L'esprit d'une technique'*, préface de l'album '*Les tailles directes d'Henri Charlier*', Mont-Vierge, Wépion, 1927, p. 12. Sur le sculpteur Henri Charlier (1883-1975), voir '*Le décor de l'église Saint-Antoine de Padoue'*, 1933-1946', corpus, volume II.
131 Voir annexe 3 (volume III).

manifeste son intérêt pour cette méthode des profils qu'il souhaite approfondir, même si cette dernière lui ferme manifestement les portes de tous les autres ateliers. Cette lettre se trouve au musée Rodin[131].

Son service militaire terminé, R. Delamarre reprend contact avec la sculpture à l'école, dans l'entourage de Rodin qui est divinisé à ce moment-là. Il bascule de l'académisme diffusé par l'enseignement de l'école vers l'esprit libre de Rodin dont l'art est, pour lui et les sculpteurs de sa génération, essentiellement une '*école de liberté*'[133]. Puis arrive la mobilisation. Artiste combattant, il abandonne tout. Soldat puis brancardier, il est blessé à la première bataille de la Marne en septembre 1914. Il est fait prisonnier et passe deux années, 1915 et 1916, à Dillingen am Donau en Bavière. Durant cette période, il devient statuaire commémoratif et parfait sa technique de la sculpture. Avec son ami l'architecte Paul-Hubert Claparède, il attend son échange contre des prisonniers allemands. Il dessine pendant sa longue captivité et envoie à ses parents des vues de son campement sous forme de vignettes enfantines, éloignées des académies masculines dessinées à l'école des Beaux-Arts. Il est engagé dans un atelier allemand de pompes funèbres où il apprend à tailler le marbre et le granit pour des commandes de monuments commémoratifs. Il travaille aussi le bois et l'ivoire. Avec Claparède, il réalise le monument aux prisonniers morts en captivité du camp de Dillingen. Puis il est renvoyé en France après sa libération en 1916. En février 1917, il est affecté au bureau de l'Etat-Civil dans la Meuse, au titre de dessinateur. Il a pour mission de rechercher dans les cimetières militaires ou isolés les sépultures des poilus sur lesquels on demande des renseignements. Il dresse des croquis souvent aquarellés, prend des photos... Cette mission le transforme en photographe de terrain : à partir de ses croquis de tombes, il réalise des calques qu'il envoie à la fin du mois chez un imprimeur parisien, puis ces travaux sont transmis au ministère et à l'Armée[134].

Décoré de la Croix de Guerre 14-18 et démobilisé en juillet 1919, il monte en loge pour le grand prix de Rome qui vient d'être rétabli[135]. Le concours se déroule en trois étapes : au premier concours d'essai est demandée une esquisse qui permet la sélection de vingt candidats. Lors du deuxième concours d'essai, les candidats exécutent durant quatre séances de sept heures, une figure nue d'après le modèle vivant. Enfin lors du concours définitif, les sculpteurs doivent exécuter un bas-relief ou une figure en ronde-

133 Nous empruntons cette formule à Pascale Grémont Gervaise qui l'emploie pour Joseph Bernard (1866-1931), un autre grand admirateur de Rodin. 'Joseph Bernard', catalogue raisonné, éd. Fondation de Coubertin, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, 1989, p. 255.

134 Voir Claire Maingon, *'Hypermobilité, l'évolution des pratiques artistiques du temps de la Grande Guerre'*, Synergies Pays Riverains de la Baltique, n°4, 2007, pp. 121-140.

135 Créé en 1663, le prix de Rome, emblématique de la tradition académique, voit peu à peu son image se ternir au XXe siècle, jusqu'à être supprimé en 1970.

bosse. En 1919, le programme du 1er essai est *Samson et Dalila* (Ancien Testament, Les juges, chapitre XVI.V. 19 et 20) et celui du 2e essai *Jeanne d'Arc* (Michelet). Enfin, le sujet du bas-relief proposé aux concurrents est *La gloire ramène le héros au foyer familial*[136]. R. Delamarre est proclamé premier grand prix de Rome par l'Académie des Beaux-arts le 25 octobre 1919, ex-æquo avec Alfred Janniot (1889-1969)[137]. La récompense suprême lui octroie, en même temps que le diplôme, l'assurance d'un avenir brillant à l'abri des soucis matériels.

Villa Médicis. R. Delamarre, debout au milieu, en costume sombre. A sa droite, Jean Despujols (1886-1965), second premier grand prix de peinture en 1914, en costume clair. A sa gauche, Denys Puech (1854-1942), élu directeur de la Villa à l'âge de 67 an, en janvier 1921 (coiffé d'un chapeau mou). Photographie anonyme, 1921 (voir annexe 5, volume III).

Dans *'Le sommeil de la 'Vieille Dame' (1920-1968)'*, Monique Segré précise qu'après les années 1905-1914, incontestable période d'explosion créatrice, l'école perd de son autorité, d'autant plus qu'elle

136 24 juillet 1919. Archives Nationales AJ/52 1406, '*Programmes des concours de Rome'*.

137 En fait, il obtient le second premier grand prix, comme le peintre Jean Despujols en 1914 (disponible à la suite du décès de Paul-Marie Leriche, grand prix de sculpture en 1914). Annie et Gabriel Verger, *'Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome (1666-1968)'*, trois volumes, éditions de l'Echelle de Jacob, Dijon, 2011, avec le concours de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis (fiche signalétique de R. Delamarre, tome I, Etudes, pp. 465-466, voir annexe 42 a et b, volume III). La question du second grand prix est ancienne : on donne à quelqu'un le premier grand prix, par vote. Tous les votes sont longuement décrits (à peu près dix pages par concours). Si, dans l'année ou les années précédentes, le premier prix, généralement dans la même discipline, n'a pas été attribué, il est possible d'attribuer un second grand prix, puisqu'il existe un atelier et une pension vacants. Indiscutablement, c'est le premier premier grand prix le plus considéré. L'autre a un premier prix au titre de l'année antérieure. On a longtemps dit 'prix réservé de l'année'. Remerciements à Emmanuel Schwartz, conservateur du patrimoine chargé des collections de l'école des Beaux-Arts, Paris.

bénéficie du soutien de l'Etat[138]. La tempête de l'art dans des voies multiples capte l'attention des critiques et laisse dans l'ombre, bien qu'elle soit toujours présente à l'époque, l'expression artistique respectueuse de la tradition. A Rome où l'Académie des Beaux-Arts exerce sa direction artistique sur la Villa Médicis, R. Delamarre reste ouvert et vise à un art libre, muni des connaissances solides de l'enseignement de l'atelier Coutan. C'est dans les murs de l'école de Rome où il séjourne quatre ans, entre le 31 janvier 1920 et le 31 décembre 1924[139], qu'il décide de devenir sculpteur plutôt que médailleur. La vénérable institution est depuis 1913 dirigée par le peintre et théoricien Albert Besnard (1849-1934), premier grand prix de Rome en 1874. Il est le premier directeur en 1919, au moment de la réouverture officielle de l'école le 1er mai 1919. Il doit gérer la situation exceptionnelle de l'après-guerre et en réformant le règlement en 1920, il montre un désir de modernisation et de *'renouveau qui fait besoin à notre vieille Académie'*[140]. Il a fort à faire pour loger les pensionnaires et leur attribuer des ateliers en nombre suffisant. A ceux qui achèvent leur dernière année de pension s'ajoutent les lauréats de 1914, augmentés des grands prix de 1919. R. Delamarre arrive avec d'autres vainqueurs de cette session unique de 1919 : les architectes Carlu, Haffner, Girardin, Sollier, Jacob, les graveurs Decaris, Lavrillier et Godard, les musiciens Delmas et Ibert, les peintres Rigal, Cormier, Betat et Assus. Parmi les architectes présents en 1920, il faut noter le nom de M. Roux-Spitz, avec lequel l'artiste va nouer des liens d'amitié durable. Les pensionnaires peintres sont Jean Girodon, grand prix de 1912, Jean Dupas, premier grand prix de 1910, mobilisé en 1914 et retourné à la Villa terminer sa pension au lendemain de la guerre, Eugène Pougheon et Jean Despujols – respectivement premier et second premier grand prix de 1914, Jean Giraud, troisième grand prix de 1914 bénéficiant du temps de pension de Marco De Gastyne, démissionnaire en 1911. Pour les sculpteurs, outre A. Janniot et R. Delamarre, les promotions comprennent Alfred Alfonse Bottiau, distingué au palmarès du concours de Rome mais qui remporte le premier second grand prix de Rome de sculpture, suivis de Herbaux et Aubine[141]. Les pensionnaires sont Siméon Foucault, grand prix de 1912, Lucienne Heuvelmans lauréate de 1911 et Armand Martial, grand prix de 1913[142]. En 1919, les finances de l'institution sont si mauvaises qu'elles ne permettent pas d'organiser d'exposition des envois en 1920. C'est donc en 1921 que R. Delamarre présente son premier envoi, '*Suzanne*'. La principale mission des directeurs est de s'assurer de l'éxécution en temps et en

138 Monique Segré, *'L'école des Beaux-arts, XIXe-XXe siècles'*, éditions Harmattan, Paris, 1998, pp. 147-163. Voir aussi Bruno Foucart, *'L'école entre les deux guerres. Un retour d'âge d'or. Un moment de sérénité et de paix'*, in Annie Jacques, *'Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts'*, Paris, ENBA, 2001, pp. 472-477.

139 Annie et Gabriel Verger, op. cit., p. 465.

140 AABA, lettre d'Albert Besnard au secrétaire perpétuel Charles-Marie Widor, Rome, le 17 novembre 1919 (citée par France Lechleiter, *'Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1963 à 1914'*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, direction Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, décembre 2008, p. 118).

141 Bruno Foucart, *'Roger-Henri Expert (1882-1955)'*, Paris, Institut français d'architecture, éditions du Moniteur, 1983, *'Expert et sa bande'*, p. 97.

142 Sur Armand Martial, voir la notice *'Etude pour la commande du monument à Albert 1er*, Paris, 1935 (corpus, volume II).

heure des envois de Rome et de leur conformité aux exigences règlementaires. Or les pensionnaires, trop épris de leur indépendance, ne se laissent pas diriger dans leur art. Toutes ces difficultés amènent Albert Besnard à démissionner en 1921. Le 1er décembre 1922, il est nommé directeur de l'école des Beaux-Arts à Paris[143]. A Rome, lui succède le sculpteur aveyronnais Denys Puech, premier grand prix de Rome en 1884, nommé directeur en janvier 1921. Il dirige une Villa Médicis transformée durant deux directorats, jusqu'en 1933[144]. Cependant, la situation ne s'améliore guère et il rencontre toujours autant de difficultés à obtenir les envois terminés pour l'époque règlementaire de l'exposition. Ainsi *'Victoire'*, le deuxième envoi de R. Delamarre en 1922 n'est pas achevé à temps étant donné ses dimensions considérables. Ses deux derniers envois sont '*Projet pour la 4e station du chemin de croix* en troisième année (1922-1923) et '*Jeune frondeur'* ou '*David'* en dernière année (1923-1924).

Les voyages dans le cadre du séjour de Rome ne se limitent pas à l'Italie, à la Sicile et à la Grèce où R. Delamarre visite Athènes, Délos, Olympie, Delphes et le Cap Sounion. Il s'absente également pour l'Egypte et la Sardaigne, mais nous ne savons exactement quand[148]. A Rome, il rencontre les membres de l'école française d'Athènes[149], s'enrichit au contact des lauréats de l'école des Chartes logés au Palais Farnèse et consolide sa formation en approfondissant l'histoire de l'art.

Les exigences du règlement intérieur sont étudiées par France Lechleiter qui indique que dans ce monde clos, la principale activité des pensionnaires demeure le travail et l'approfondissement de leur spécialité : '*la tradition académique consacre le séjour de Rome comme un temps dévolu au travail et*

[143] Archives Nationales, AJ/52/1137, lettre du 13 novembre 1922, adressée au 'directeur des Beaux-Arts, membre de l'Institut' (Paul Léon) par la direction de l'école des Beaux-arts. Nous savons que, *'par décret en date du 1er novembre 1922, Albert Besnard a été nommé, à dater du 1er décembre 1922 et pour une période de cinq années, directeur de l'école des Beaux-Arts en remplacement de Léon Bonnat, décédé*' (Journal Officiel de la République française, 3.XII.1922, p. 11542. Cote non consulté par nouse, citée par Dimitri Salmon in *'De Rome à Boulogne-Billancourt : itinéraire de l'Eros d'Alfred Janniot'*, Studiolo, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 2-2003, p. 213). Voir *'Sous le ciel de Rome, souvenirs'*, éditions de France, 1925.

[144] Denys Puech (1854-1942) est élu directeur à l'âge de 67 ans. Voir *'Denys Puech, 1854-1942'*, catalogue de l'exposition, musée des Beaux-Arts Denys-Puech, Rodez, 1993, pp. 27, 36 et suivantes. Voir aussi les notices *'Le Monument aux morts du Séminaire français de Rome'*, 1921-1922 et *'Les envois de la Villa Médicis à Rome'*, 1919-1924, corpus, volume II.

[148] C'est en 1925 que le temps de pension est réduit à trois ans et que la dernière année passe en séjour libre. Nous pensons que ces voyages n'ont pu être autorisés pendant sa dernière année car celle-ci, en 1924, se passe encore inconditionnellement à la Villa Médicis, en raison de l'importance du dernier envoi. Voir France Lechleiter, op. cit, p. 118.

[149] Voir la fiche '*Une vie sous le signe de l'antique'* (volume I, pp. 51-56).

à l'étude, dans un environnement protégé des contraintes et des sollicitations de la vie moderne. Isolée sur les hauteurs du Pincio, la Villa offre un cadre de vie et de travail propice à la réflexion et à la contemplation, qualités sans lesquelles il n'est point de chef-d'œuvre (…). A Rome, l'Etat pourvoit intégralement aux besoins matériels des pensionnaires en attribuant à chacun un atelier et une chambre au sein de la Villa ainsi qu'un traitement mensuel (…). Si les artistes désirent voyager pendant leur temps de pension, il leur est versé une augmentation de 100 francs sur leur montant mensuel afin de couvrir les frais engagés durant leur périple (…). En échange des prodigalités de l'Etat, les pensionnaires s'engagent à respecter le règlement et à se tenir à l'écart de préoccupations mercantiles (…). L'Académie craint par-dessus tout l'attrait qu'exerce le Salon sur ses jeunes artistes (…). Isolés à Rome pendant quatre longues années, la tentation est forte pour eux de ne pas se faire oublier à Paris où se joue précisément l'avenir de leur carrière. Mais ils ont l'avantage d'exposer au Salon leurs envois de Rome admis par le jury et l'usage permet de joindre aux envois réglementaires quelques travaux supplémentaires acceptés'[150]. R. Delamarre profite de cette tolérance et nous dénombrons parmi ses envois de Rome *Suzanne* au salon des artistes français de 1922 et *Etude pour une Victoire* et *Jésus rencontre sa mère* à celui de 1923. Il expose parmi ses envois supplémentaires un *Portrait de Mlle Marie-Rose Jonnart,* également en 1923[151].

Le séjour romain se termine le 31 décembre 1924 et R. Delamarre rentre à Paris, bien décidé à poursuivre son travail de sculpteur[154]. Il habite alors chez ses parents. En 1925, il loue un atelier au 34, rue Mathurin-Régnier dans le XVe arrondissement, précédemment occupé par le sculpteur Descat et l'achète en 1944, à la mort de Madame Descat. Il y demeure jusqu'à la fin de sa vie[156].

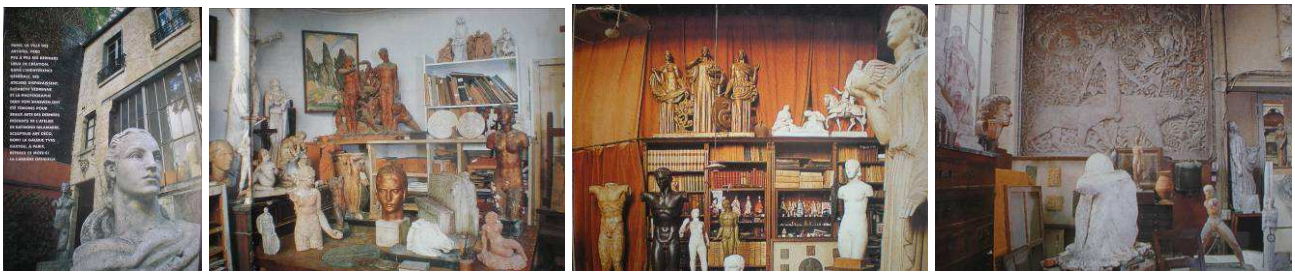
---

150 France Lechleiter, op. cit, pp. 51 à 53.

151 Voir la chronologie des salons (annexes, volume III, p. 7).

154 Annie et Gabriel Verger, '*Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome'*,trois volumes, éditions Académie de France et l'Echelle de Jacob à Dijon, 2011, volume I, p. 465.

156 Les informations relevées dans le '*Dictionnaire du salon des Tuileries, 1923 à 1962'* et dans le '*Dictionnaire du salon d'Automne, Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1903-1945'* de Pierre Sanchez (éd. l'Echelle de Jacob, Dijon, 2007), indiquent par erreur qu'en 1931, il loue un atelier au 47 rue Mathurin Régnier et en 1934, au 34. Dans son article *'Delamarre, la fin d'un atelier'* (Beaux-Arts Magazine, n°121, mars 1994, pp. 75-79), Elisabeth Vedrenne note (par erreur ?) : '*Le double atelier de la rue Mathurin-Régnier abrite R. Delamarre de 1924 à 1981.* Vers 1998, ses héritiers décident de le vendre car il représente une trop lourde charge pour eux.



L'atelier de R. Delamarre au 34, rue Mathurin-Régnier, dans le XVe arrondissement. Photos publiées dans *'Delamarre, la fin d'un atelier'*, Elisabeth Vedrenne, Beaux-Arts Magazine, n°121, mars 1994, pp. 75-79 (agrandies dans le volume IV des illustrations).

Il fréquente des personnalités du monde des arts. Pour la mythologie et l'histoire des Grecs, il est proche de l'helléniste Jean Charbonneaux, membre de l'école française d'Athènes, jeune conservateur du Louvre qui va devenir le grand spécialiste de la sculpture antique[159]. Dans sa famille même, il obtient des commandes. Il se marie le 8 octobre 1927 avec l'ethnologue et géographe Mariel Jean-Brunhes, connue lors de contacts avec Hermine de Saussure, Ella Maillart et Marthe Oulié à l'occasion d'une croisière dans la mer Egée[160]. Fervente catholique progressiste, Mariel est la fille du géographe Jean Brunhes, normalien, professeur au Collège de France et membre de l'Institut[161]. Le cardinal Dubois, archevêque de Paris, bénit en personne leur union dans la chapelle privée de la rue Barbet-de-Jouy, comme en témoignent des photos prises dans le jardin de l'Archevêché (VIIe arr.)[162].

159 Sur Jean Charbonneaux, voir la fiche *'L'inspiration antique'* (volume I).

160 Mariel Jean-Brunhes Delamarre (1905-2001), géographe et ethnologue au CNRS, publie de nombreux travaux sur la vie rurale. A travers ses ouvrages, en particulier une Géographie universelle en trois volumes réalisée avec Pierre Deffontaines (1894-1978), elle poursuit l'œuvre de son père en l'étendant au domaine de l'ethnologie. Elle est également chargée des départements des techniques agricoles et pastorales au musée des arts et traditions populaires (1e division). Elle obtient, avant de mourir, le prix Gambrinus Mazzoti (Trévise) pour son ouvrage *'Vita agricola e pastorale nel mondo'* (*'Vie agricole et pastorale dans le monde'*, 2001). Sur Mariel Jean-Brunhes Delamarre (1905-2001), voir aussi la note dans l'avant-propos.

161 Sur Jean Brunhes, voir les notes dans l'avant-propos (volume I) et dans la notice *'Le Sacré-Cœur* et *Ste-Marguerite-Marie-Alacoque, église du Sacré-Cœur, Dijon, 1930-1955'* (corpus, volume II) .

162 Le cardinal Dubois (1856-1929) est le prédécesseur du cardinal Verdier (1864-1940), nommé archevêque de Paris le 18 novembre 1929. R. Delamarre concourt pour le *'tombeau du cardinal Dubois'* en 1929, mais Henri Bouchard gagne le concours (voir la notice de cette oeuvre, *'Les projets'*, corpus, volume II).

164 *'L'Officiel de la Couture de la Mode de Paris'* publie un article et une autre grande photo du mariage de Mariel Jean-Brunhes-Delamarre et Raymond Delamarre (n°75, 1927, pp. 18-19).

Mariage de Mariel Jean-Brunhes et Raymond Delamarre le 8 octobre 1927, dans la chapelle de l'Archevêché à Paris. Au premier rang, de gauche à droite : Yann Brunhes, fils de Jean Brunhes (1904-1945), Jacqueline Misrachi, Cardinal Dubois, Raymond Delamarre, Mariel Jean-Brunhes. En haut, de gauche à droite : Philippe Delamarre, père de Raymond, André Ribardière, cousin de Raymond, Julien Brunhes, fils de Bernard Brunhes, frère de Jean (mort en 1910). Photo provenant des archives familiales[164].

Il est fier d'être le gendre de Jean Brunhes, parent de cette grande famille d'universitaires qui lui apporte le respect et l'admiration de ses camarades. A son retour de voyage de noces en Espagne en novembre 1927, il participe au décor de l'Hôtel George V et exécute en 1930 le *Sacré-Cœur* en Acajou de Cuba dédié à son beau-père.

Raymond et Mariel Delamarre voyagent beaucoup, notamment en Crète, aux Baléares, en Egypte et en Sardaigne au moment de la réalisation du *Monument à la Defense du Canal de Suez*. En 1932, ils sont invités à la croisière inaugurale du paquebot '*Champlain*' vers le Canada[166]. De 1927 à 1935, ils habitent au 11 rue Borromée dans le XVe arrondissement, dans un immeuble auparavant occupé par M. Roux-Spitz, tout près de l'atelier de Carlo Sarrabezolles situé rue des Volontaires. A trois pas se trouvent également les ateliers d'artistes des 45-47 rue Blomet[167]. Quatre enfants naissent de leur union : Béatrice, Jean-François, Jean-Philippe et Jean-Noël.

166 Voir Béatrice Delamarre-Levard et Jean-François Delamarre, '*Raymond Delamarre ; un artiste, acteur intemporel du XXe siècle*', in '*French Lines*', Association pour la mise en valeur du patrimoine des compagnies maritimes françaises, bulletin n°60, novembre 2008, p. 3. Le sculpteur réalise la médaille du paquebot '*Champlain*', commande de la Compagnie Générale Transatlantique, à cette occasion (édition de la collection générale de la Monnaie de Paris).

167 L'association *'Blomet paradiso'* a rebaptisé le square Blomet en '*Square de L'Oiseau Lunaire'* en hommage à Joan Miro qui crée cette oeuvre dans son atelier de la rue Blomet. Un grand bronze se trouve au centre du square. Gargallo, Desnos, Masson, Miro se succèdent dans le même ilôt où Alfred Boucher, fondateur de *'La Ruche'* en 1902, rencontre Rodin et se lie d'amitié avec lui. Voir '*Adresse d'artistes, 45/47 rue Blomet'*, Blomet Paradiso, Paris, 2009.

En 1933, il devient membre actif de la Société de Saint-Jean[168]. En 1935, la famille s'installe au 200 rue Lecourbe, dans le XVe arrondissement[169].

De 1922 à 1976, R. Delamarre expose ses œuvres à 31 salons des artistes français, le plus conservateur des salons parisiens et sa notoriété auprès du grand public s'en trouve augmentée[170]. Il n'est pas un inconnu pour les professionnels du marché de l'art qui voient ses œuvres aux salons et pavillons des artistes décorateurs de 1925 à 1942. A partir de 1923, il rejoint également le salon d'Automne et en 1927, le salon des Tuileries qui accueille un nombre grandissant d'artistes[171]. A l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, il expose ses œuvres, majoritairement des reliefs, dans la présentation collective d'une *Ambassade Française* qui connait un énorme succès pour la société des artistes décorateurs[172]. En 1931, l'architecte Paul Tournon, auteur du pavillon des missions de l'Exposition coloniale, lui donne l'occasion de présenter le *Sacré-Cœur*, exécuté en Acajou de Cuba en 1930 et lui commande les *Béatitudes* au caractère symbolique et architectural[173]. En 1935, il reçoit la commande de L. Azéma, architecte de la Ville de Paris, pour illustrer la réputation de la 'ville lumière' lors de l'Exposition internationale de Bruxelles et il participe au concours du *monument à Albert Ier de Belgique* à Paris dont le comité est présidé par le Maréchal Lyautey. En 1936, il est nommé chevalier dans l'ordre national de la légion d'Honneur. En 1937, il se voit confier la commande du groupe pérenne des *'Connaissances Humaines'* pour le palais de Chaillot de Jacques Carlu, Hyppolite Boileau et Léon Azéma à l'Exposition internationale des arts et techniques industriels[174]. Son nom devient alors lié à la volonté architecturale d'intégrer la statuaire dans la continuité de l'art français.

168 Sur l'affiliation de R. Delamarre à la Société de Saint-Jean, voir la fiche *'R. Delamarre et le renouveau de l'art sacré'* (volume I).
169 En 1980, elle demeure au 32 rue Mathurin-Régnier.
170 Voir la chronologie des salons (annexes, volume III).
171 Le salon des Tuileries est co-fondé en 1923 par Bouchard, Bourdelle, Dejean, Despiau, Drivier, Maillol, Wlérick....
172 Voir *'II, Les sculptures des expositions internationales, 1), L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, 1) Deux frises en bronze argenté, Galerie d'Art de M. Roux-Spitz (?)', 2) 'Etude pour une Victoire, tête en bronze, 1923, 'Salon de l'Ambassade'*, 3) *'Reliefs 'Persée et Andromède' et 'Nessus et Déjanire', Hall de Collection de M. Roux-Spitz', 4) 'Tympans Pastorale et Courtisane, Antichambre de Paul Follot, Relief de Fontaine de Michel-Roux-Spitz, jardin de Joseph Marrast'* (corpus, volume II).
173 Voir *'2-L'Exposition Coloniale de 1931, Le Sacré-Cœur (1930), Les Béatitudes (1931-1936)'*.
174 Voir *'4-L'Exposition Internationale des Arts et Techniques de 1937, Les Connaissances humaines au Palais de Chaillot (1936-1946)'*.

En 1939, l'Etat lui commande deux grands tableaux 'à sujet militaire' pour le Général Gamelin[175]. En juin 1940, au moment où l'exode sillonne les routes devant l'arrivée de la Wehrmacht, il passe une nuit avec ses enfants à Boullay-les-Trous, huit jours à La Rochelle puis il est accueilli à Toulouse, ville natale de Jean Brunhes, chez Madame Thomas rue Saint-Etienne, puis rue des Coffres chez Louis Bégouën, fils du comte Henri Bégouën dont il exécute le plâtre de la médaille la même année[177]. En 1941, Mariel et Raymond Delamarre se trouvent grâce à Robert Garric, ami de Jean Brunhes, à Châteauroux, ville située près de la ligne de démarcation, où ils dirigent le Secours National[178]. Raymond est de retour à Paris, au début de l'année 1942. Comment se passer de commandes pendant la guerre de 40 ? Paris occupé semble pour lui une cicatrice qu'il gardera toute sa vie, mais il n'a pas le loisir de refuser une commande. Se mettre en sommeil pendant ces quatre tragiques années n'est pas chose facile ! De 1938 à 1942, il participe au décor sculpté de la nouvelle église Saint-Antoine de Padoue construite par Léon Azéma dans le XVe arrondissement, 53e chantier du Cardinal Verdier, avec Elie Vézien, autre prix de Rome. En 1942, il exécute le chemin de croix de l'église d'Orival en Seine-Maritime, près d'Elbeuf, ainsi qu'un Saint-Joseph et une Vierge de l'Immaculée Conception dite 'Notre Dame de Lourdes' éditée par la maison Hesse à Rouen. En février 1943, Paul Tournon fait à nouveau appel à lui pour la décoration du fronton de la porte d'entrée du Ministère de la Justice, rue Cambon, dans le cadre de la restauration et de la sauvegarde de certains monuments dont il s'occupe à Paris[179].

175 Archives Nationales, F/21/6736 et 'Bulletin *français de la médaille'*, n°17, 4e trimestre 1967, p. 52. Les renseignements indiqués par le FNAC donnent la date de 1940 et non 1939. Voir *'C, Oeuvres de R. Delamarre inscrites sur les inventaires du Fonds national d'art contemporain (FNAC)'* (annexes, volume III). Ces tableaux se trouvent au musée municipal de Châteauroux.

177 Il semble que sa médaille ait été aussi exécutée en bronze, comme indiqué dans les listes du site internet officiel www.atelier-raymond-delamarre.fr. La maison de la rue des Coffres était la maison de Max Bégouën, le deuxième fils du Comte Henri-Napoléon Bégouën (1863-1956) natif de Châteauroux. Préhistorien, archéologue, professeur diplômé d'une licence de droit et de l'école libre des sciences politiques, il est d'abord journaliste au '*Journal des Débats*' en 1887 et dirige le journal catholique et républicain toulousain *'Le Télégramme'*, entre 1905 et 1910, après avoir occupé un poste d'attaché à la Résidence de France à Tunis. En 1940, il est administrateur de l'association des Toulousains de Toulouse, propriétaire du musée du Vieux-Toulouse dont le conservateur est Ernest Giscaro. Remerciements à Jérôme Kerambloch, assistant du conservateur du musée du Vieux-Toulouse.

178 R. Delamarre est l'auteur d'une médaille de Robert Garric qui décore le *monument Robert Garric* à Aurillac (1972). Voir la notice (corpus, volume II).

179Archives Nationales, F/21/6875.

La guerre et l'Occupation n'empêchent pas la tenue des salons parisiens. En 1940, il présente un '*Torse de femme'* au salon qui regroupe le salon d'Automne, le salon de la société des artistes décorateurs et le salon des Tuileries[180]. Au salon des artistes français de 1942, il présente une étude en plâtre de la statuette féminine '*Nu'*, appelée après la guerre '*Aux peuples opprimés'*, qui rend compte du traumatisme de ces années noires[181]. Au salon des artistes français de 1943, il expose sur un bas-relief en pierre, une station du chemin de croix d'Orival réalisée en taille directe. Les figures du groupe monumental '*Les Arts Plastiques, les Arts Libéraux'* sont présentées au salon des artistes décorateurs de 1942[182]. Enfin, le plâtre de '*Ronde de jeunes filles (groupe pour un jardin)'* figure au salon des artistes français de 1944. L'architecte Constant Lefranc lui apporte la commande de la société de l'Hôtel George V pour l'installation de ce groupe en 1945-1946, sur la terrasse de la suite royale. En 1947, le plâtre est remplacé par une pierre[184].

La Libération lui ouvre des nouvelles commandes commémorant la victoire. Le 8 mars 1947, le Général de Gaulle lui envoie une lettre de félicitations pour sa médaille '*La Victoire*'. A Paris, Béatrice et Yves Levard construisent en 1955 près du pont de Grenelle (XVe) le *Monument au Général Diego Brosset* et lui demandent d'exécuter un buste du Commandant de 1e Division Française Libre. Le *Monument à la 1e Division Française Libre* à Cavalaire est également leur œuvre (1958).

En 1961, pendant les années glorieuses, la prise en main par R. Delamarre des '*Ateliers d'Art Sacré Art Monumental'* au 8 place Furstenberg, marque le couronnement de l'engagement de toute une vie au service de la sculpture monumentale[185]. Il dirige et forme, pendant quatorze ans, de jeunes générations à l'art sculptural ornemental aux côtés de la fresquiste Edmée Larnaudie. Grâce à son enseignement, à sa conviction que l'art doit s'adapter aux transformations techniques et aux nouveaux matériaux, son travail présente une constante évolution. Parallèlement, il réalise de grands reliefs commandés par des architectes : sur les façades principales de l'Hôtel des Postes de Louviers (architecte Pierre Chirol, 1954), des Archives départementales du Cantal à Aurillac (architectes Béatrice et Yves Levard, Pierre Croizet associé,1955), de la mairie de Grand-Couronne (architecte G.

[180] Ce torse pourrait être celui acheté par l'Etat et placé par Pierre Mendès-France dans le jardin public de Louviers dans les années 50.
[181] Le premier titre de l'oeuvre est '*Tchékoslovaquie'*. Voir la notice de '*Nu féminin (Aux Peuples indomptés), 1939-1945'* (corpus, volume II).
[182] Cela pourrait être le groupe *'Les Connaissances Humaines'* en plâtre doré (h. 1, 30m) qui se trouvait dans l'atelier. Il manquerait le nom de la troisième figure, '*La Pensée'*.
184 Voir la chronologie des salons (annexes, volume III).
185 Dans le cadre exceptionnel du siège des 'Ateliers d'Art Sacré', groupe émanant de la Société de Saint-Jean qu'avaient dirigés auparavant Maurice Denis et George Desvallières (VIe arrondissement).

Nicolau, 1952-1958) et de la chapelle du nouvel Hôtel-Dieu de Nantes (architectes M. Roux-Spitz, Pierre Joëssel, Jean Roux-Spitz et Y. Liberge, CHU, 1957-1963), en accord avec le Ministère du MRU (Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme). Il est également l'auteur du monument aux morts de Brest (architecte Jean-Baptiste Mathon, 1956-1958) et travaille aussi pour des établissements scolaires (les fameux 1°/°). Pour le lycée Kérichen en 1962, J. B. Mathon lui commande un relief monumental sur le thème '*Que l'homme ne soit pas la victime des forces qu'il a déchaînées*'. Pour le lycée de jeunes filles *Bellevue* à Fort-de-France, il exécute une statue monumentale de jeune antillaise pour l'architecte Georges Labro. Nous ne connaisons pas la destination de l'une de ses dernières réalisations, le gigantesque relief carré tiré des *Légendes de France* exposé au salon des artistes français de 1975[186].

Il se sent la mission de défendre les sculpteurs dont le développement a son terme naturel dans le classicisme français du XVIIe siècle. En 1965, sa reconstitution en pierre du colossal groupe en pierre *Mars avec un loup assis à ses pieds* taillé par Guillaume Coustou (1733-1734) à l'entrée nord de l'Hôtel des Invalides - côté esplanade à gauche de la porte d'entrée - nous apprend qu'il adopte, en très bon praticien, le procédé de l'assemblage pour cette oeuvre colossale impossible à tailler dans un seul bloc. D'autre part il manifeste, dans tous les temps de sa vie, un intérêt pour les hauts moments de l'orfèvrerie et se consacre, en même temps qu'à la statuaire, à l'art de la médaille. Il en réalise plus de 250, éditées en majorité par la Monnaie de Paris et par Arthus-Bertrand, circulaires ou en forme de plaquettes rectangulaires, frappées ou fondues, qui tiennent une place considérable dans son œuvre. Elles font la preuve de son talent précis, épuré, sobre et concis. Longue est la liste des portraits, événements commémoratifs et scènes mythologiques. On peut citer les portraits de Jean Brunhes, le Maréchal Lyautey, Louis Jouvet, le Général de Gaulle, le Père Teilhard de Chardin… Celle d'*Orphée* est d'une extraordinaire puissance de concentration (1965-1966). Nous voyons sur le revers d'une de ses dernières médailles, *'Que l'homme ne soit pas la victime des forces qu'il a déchaînées'*, une illustration claire et littérale du mythe fondateur de Prométhée qui initie les humains au feu, malgré l'interdiction des dieux. Ce déchaînement de Prométhée qui suit celui des forces qu'il a initiées, permet de retrouver 'les fleurs, la musique, l'amour' selon la résolution du mythe de '*Prometheus unbound*' présent dans le poème de P. B. Shelley. Sur le revers, on lit en effet : '*Mais n'oublions pas les fleurs, la musique, l'amou*r'. Nous faisons le lien entre ce thème et le relief du lycée de Kérichen à Brest, '*Que l'homme ne soit pas la victime des forces qu'il a déchaînées'* (1962).

186 Salon des artistes français de 1975, *'Légendes de France'*, bas-relief en plâtre (n°3719).
189 La liste des oeuvres au musée des années 30 à Boulogne-Billancourt est présentée en annexe (volume III). Remerciements à Frédéric Chappey, conservateur du musée des années 30 à Boulogne-Billancourt.

R. Delamarre est membre, puis vice-président de la Fondation Taylor qui lui attribue le grand prix Léon-Georges Baudry en 1982 et lui consacre une exposition en 2007. Plusieurs de ses oeuvres sont exposées en permanence au musée des années 30 à Boulogne-Billancourt, commune où se trouve la maison de Jean Brunhes et où se déroulent l'enfance et la jeunesse de Mariel[189].

De son retour de guerre en 1919 à son décès le 28 février 1986, la longue vie de travail de R. Delamarre dure pendant quelques 66 ans. Depuis les premières commandes, en Allemagne, pendant sa captivité en 1915-1916 jusqu'en 1975-1976, il réalise des statues, des groupes, des bas-reliefs monumentaux et des médailles. La dernière est celle de la Bergerie nationale de Rambouillet, exécutée en février 1986 et c'est aussi son œuvre ultime. Ses obsèques sont célébrées à Saint-Germain l'Auxerrois, face à la colonnade du Louvre. Il est inhumé au cimetière de Boulogne-Billancourt, dans le caveau Brunhes où la présence de son beau-père Jean Brunhes est signalée par une plaque ornée d'un médaillon en bronze, frappé en 1927 à l'occasion de l'élection du professeur comme membre de l'Institut, à l'Académie des Sciences d'histoire et de géographie.

Aujourd'hui, on redécouvre l'ambition monumentale et décorative de R. Delamarre dont '*la vie fut consacrée à la recherche minutieuse et passionnée de la beauté*'[190]. Il pérennise la tradition d'un classicisme renouvelé en leur temps par les frères Martel et Bourdelle et continuée par Despiau, Sarrabezolles ou Janniot.

190 Marc-André Fabre, ABC artistique et littéraire, n°61, janvier 1930, '*Raymond Delamarre*', pp. 11-14. Texte reproduit dans '*Raymond Delamarre 1890-1886*', éditions Galerie Martel-Greiner, Paris, 2007, pp. 152-154.

B) R. Delamarre et le rapport au passé

1 - Une vie sous le signe de l'antique

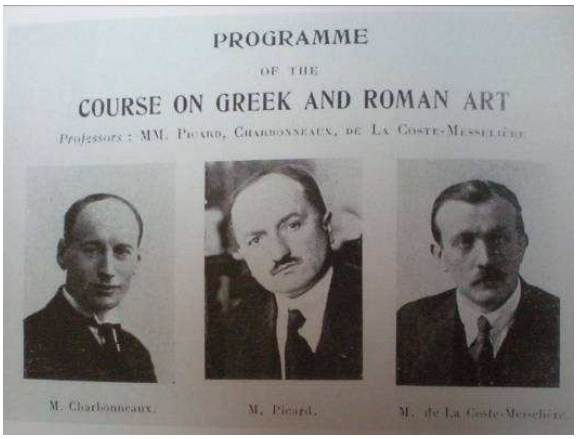
(vol. IV des illustrations, pp. 5-8)

La prégnance de l'Antiquité dans l'art de R. Delamarre montre que selon son point de vue, les arts du passé ne désertent jamais le terrain du présent et vice versa. A ses yeux les temps anciens de l'art égyptien, khmer, grec expriment la suprême beauté[191]. Il défend l'idée que cette beauté ne varie pas et son état d'esprit est de respecter une certaine éternité de l'art. Sous la conduite de ses professeurs de l'atelier Coutan à l'école des Beaux-arts, il s'entraîne à partir de 1907 à la copie des maîtres, le plus souvent à partir de moulages. La copie occupe une place essentielle dans l'enseignement dispensé aux jeunes artistes. Après celle des dessins et des gravures, la copie d'après la bosse, à partir de sculptures parfois originales, lui permet d'exercer son œil, sa main et son esprit au contact des oeuvres antiques. L'école est dotée d'une collection de moulages d'œuvres antiques et la France est un grand centre de production, comme l'attestent l'atelier de moulage au Louvre dès 1794, la nouvelle Sorbonne qui ouvre en 1897 un musée d'art antique, le musée Napoléon et le musée des moulages de Félix Ravaisson installé au Louvre en 1898 **(fig.)**. A l'Institut d'Art et d'archéologie rue Michelet, Charles Picard fonde dans les années 30 le musée d'art grec, privilégié par rapport à la petite section romaine présentant le plan de Rome.

Le musée d'art antique de la nouvelle Sorbonne, 1897 (extrait de *'L'Institut d'Art et d'archéologie Paris 1932'*, ouvrage collectif de Fabienne Chevallier, Alexandre Farnoux, Pierre Pinon, Simon Texier, éd. A et J. Picard, Paris, 2005, p. 94, fig. 115).

191 Sur le Moyen Age, voir la fiche '*Le Moyen Age'* (volume I).

Son séjour de pensionnaire à la Villa Médicis de 1920 à 1924 ouvre à l'imagination de R. Delamarre les portes de la Grèce et de la monumentalité romaine. Il visite vraisemblablement les chantiers archéologiques qui sont encore nombreux à son époque (Delphes, Argos, Athènes, Délos, Olympie…). Ses liens avec Jean Charbonneaux, membre de l'école française d'Athènes travaillant à Delphes de 1921 à 1925, lui ouvrent les yeux sur les grandes fouilles du XIXe siècle et du début du XXe siècle[192]. L'artiste doit le rencontrer en 1920 et 1921 à Rome où, avant d'entrer à l'Ecole d'Athènes, les futurs élèves doivent faire un séjour, en guise de prologue[193]. Il le retrouve probablement à Athènes et connait certainement ses publications de 1925 parues dans les volumes des *Fouilles de Delphes* **(fig.).**



Programme en anglais pour la session d'été 1929 de l'Institut d'Art et d'Archéologie, avec portraits des enseignants : Jean Charbonneaux à gauche, Charles Picard au milieu et Pierre de La Coste-Messelière, Archives du Rectorat (publié dans *'L'Institut d'Art et d'archéologie Paris 1932'*, ouvrage collectif de Fabienne Chevallier, Alexandre Farnoux, Pierre Pinon, Simon Texier, éd. A et J. Picard, Paris, 2005, p. 126, fig. 143).

Ses recherches plastiques vont l'amener à concilier les formes stylisées de ses deux colossales *Victoires* à l'audacieux et moderne *Monument à la Défense du Canal de Suez* de M. Roux-Spitz sur le plateau du Djebel Mariam, près d'Ismaïlia en Egypte (1925-1930). Albert Laprade souligne que cet

[192] Agrégé de lettres en 1920, professeur d'archéologie grecque et romaine à l'école du Louvre de 1930 à 1965, Jean Charbonneaux (1895-1969) fait presque toute sa carrière au Louvre, de 1926 à 1965, comme conservateur en chef et inspecteur général des musées de France. Il est également membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres en 1962. Il est l'auteur avec Roland Martin et François Villard de *'Grèce classique'*, coll. Univers de Formes, NRF, éditions Gallimard, Paris, 1969. R. Delamarre exécute son épée d'académicien et en 1947, le médaillon du centenaire de l'Ecole d'Athènes.

[193] Nos remerciements vont à Alain Pasquier, conservateur honoraire chargé du département des antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre, commissaire de l'exposition *'Praxitèle'* (23 mars-18 juin 2007), pour son aide à l'occasion de sa venue au musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan, dans le cadre de sa conférence sur *'Praxitèle'* le 13 mai 2008.

ensemble en granit extrêmement dur *'combine harmonieusement les formes traditionnelles de la Pyramide et de l'Obélisque et le caractère hiératique des sculptures égyptiennes, tout en affirmant une conception essentiellement moderne'*[194]. Tout, chez lui, ramène à cette Antiquité savante. Il aime les *kouroi* et les *korês* de la sculpture grecque archaïque dont il possède vraisemblablement des copies. En 1923-1924, on voit bien que son *'David'*, quatrième envoi de Rome, est parti de l'étude d'un *kouros*. Sur l'un des premiers dessins, les muscles sont signifiés par une incision linéaire. En 1933, il conserve même pour son éphèbe le nom du *Diadumène*, qui reste pour lui un modèle prestigieux montrant sa leçon reconnaissante envers la tradition érudite.

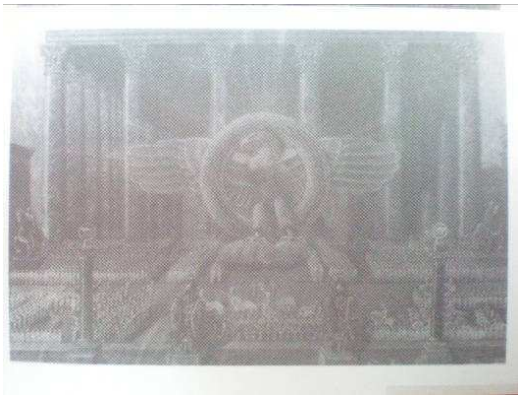
'La frise d'enfants' à l'Hôtel George V - construit par les architectes Georges Wybo et Constant Lefranc en 1927-1928 - retrouve la façon de saturer l'espace de la spirale de la colonne Trajane ou des décors des sigillées romaines montrant la cueillette des raisins par des angelots **(fig.)**. Le système décoratif évoque également le génie plastique de l'art khmer[195].

De gauche à droite : frise de l'Hôtel George V (1927-1928). Détail. Sigillée moulée Germanus, atelier de la Graufesenque (Millau), 2e moitié du 1er s, musée Sainte-Croix, Poitiers.

C'est dans la volumineuse histoire générale des arts plastiques *'Apollo'* de Salomon Reinach (1858-1932) qu'il puise la source de deux aigles romains commandés par l'architecte Constant Lefranc en 1945 pour l'Hôtel George V[196]. Il note dans la marge de son dessin la référence de l'aigle du forum de

194 Albert Laprade, L'Architecture, 15 février 1931, *'Monument à la défense du canal de Suez'*, p. 69.
195 Voir la notice *'Frise d'enfants jouant'*, 1925-1928 (corpus, volume II).
196 Professée par Salomon Reinach à l'école du Louvre de décembre 1902 à juin 1903, l'histoire générale des arts plastiques *'Apollo'* est une somme d'érudition dont les cours à l'école du Louvre, en vingt-cinq leçons illustrées de projections, sont contemporains d'un certain primitivisme dans l'art contemporain. Cette nouveauté pédagogique rencontre

Trajan - église des Saints-Apôtres, Rome, IIe s ap. JC - qu'il y a relevée. Le souvenir de la splendeur de l'art officiel romain est dans l'esprit de ce temps puisque Paul Bigot, l'architecte de l'Institut d'Art et d'archéologie en 1932, choisit l'aigle impérial de la Rome antique pour illustrer la page de couverture de son livre '*Rome antique au IVe siècle ap. JC'* (1942) (**fig.**).



Aigle romain de l'Hôtel George V, plâtre doré (1945). Frontispice pour l'ouvrage de Paul Bigot, '*Rome antique au IVe siècle ap. JC'*, 1942. Frontispice de l'édition de 1955 de l'ouvrage '*Rome antique au IVe siècle ap. JC'*, Vincent, Fréal et Cie.

La mythologie et l'Antiquité, donc le nu, deviennent pour R. Delamarre une source privilégiée à laquelle il fait volontiers appel. Cependant, il ne s'agit plus de s'attacher à rendre quelque épisode particulier de l'Antiquité dans le respect des codes de la tradition, mais de s'inspirer librement et largement d'une époque de perfection classique en cherchant à en retrouver le style à travers des thèmes généralistes. Il nous le dit lui-même en 1929. Sa leçon est dans '*une orientation générale vers l'aspiration au style, un style grand et austère, non pas une stylisation'*[197]. Ainsi, lorsqu'à l'Exposition Internationale des arts industriels et modernes de 1925 il retient les thèmes de *'Persée et Andromède'* et *'Nessus et Déjanire'* dans les deux panneaux décoratifs du *Hall de Collection* de M. Roux-Spitz d'une *'Ambassade Française'*, il cherche avant tout à évoquer l'antique par la simplification de la ligne et par le rythme de la composition et cela le conduit à évacuer tout détail historique précis. Le cavalier et le centaure ne sont pas précisément un cavalier et un centaure, mais des héros antiques indéterminés si l'on peut dire et leurs montures sont les chevaux éternels des bas-reliefs du Parthénon.

---

un grand succès populaire. Publiée en 1905 chez Hachette, elle est conçue dans l'esprit de faire découvrir au plus grand nombre les productions les plus remarquables de la civilisation européenne : depuis les œuvres de l'époque préhistorique jusqu'aux tableaux de Léon Bonnat et aux sculptures d'Auguste Rodin. L'unité de ces textes vient de ce qu'ils se rapportent au monde des arts et aux rapports qu'ils entretiennent avec l'histoire et la géographie.

[197] Propos de R. Delamarre en 1929.

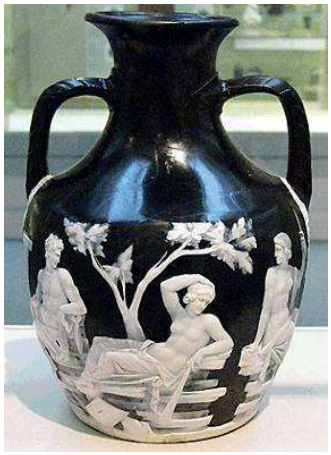
De gauche à droite : *'Persée et Andromède'* et *'Nessus et Déjanire'*, épreuve (en bronze ?), 1928, h. 80 cm.

A cette passion pour l'Antiquité gréco-romaine et les arts d'ici au cœur des préoccupations artistiques de l'époque, s'ajoute un goût pour les arts primitifs et lointains qui appartiennent à des civilisations extra-européennes – l'Orient perse, l'Amérique précolombienne - auxquelles sont également attachés d'autres artistes de la génération de la modernité post-rodinienne – Derain, Gaudier-Brzeska, De Waroquier, Zadkine, Picasso….

R. Delamarre préfère-t-il l'art grec ou l'art romain ? Dans un choc, la Grèce lui fait découvrir la parfaite beauté et il est certainement sensible à l'éternité de la terre antique qui lui inspire le goût de l'ordre et du style. Il comprend la modernité de la puissance puissance architecturale de la Grèce, s'imprègne d'exemples de sculpture archaïque et de l'art nerveux de l'époque hellénistique qui tiennent une place centrale dans ses recherches plastiques. Mais la silencieuse grandeur de Rome, sa gloire disparue, cette foule de souvenirs, d'impressions que font naître à chaque pas les vestiges couvrant ce sol fameux, lui donnent une ambition grande et légitime. Entouré à la Villa Médicis des nombreux vestiges de l'Antiquité classique et des monuments de l'art moderne, il est profondément marqué par un art officiel qu'il réunit et peut lui servir de modèle dans le domaine de l'orfèvrerie, de la glyptique, des camées, des gemmes ou des coupes d'argent. Artiste dans une mouvance technique, il fortifie son talent en acquérant la science la plus précise. Son art se recommande par un rattachement bien compris du Vase de Portland du British Muséum, par exemple (**fig.**). La perfection technique, la préciosité des poses, l'élégance des gestes et la

[201] Voir *'L'art du Moyen Age en France'*, collectif, éd. Citadelle et Mazenod, Paris, 2010. Professeur d'histoire de l'art à l'université de Besançon et à l'École nationale des Chartes, Philippe Plagnieux a dirigé cet ouvrage.

froideur des visages rapprochent ce chef d'œuvre de son relief monumental '*Les Arts et Monuments Régionaux*' du paquebot '*Normandie*' (1935) **(fig)**. Ce qui se dégage, c'est bien cette compréhension historiciste et technique de l'art antique.



De gauche à droite : Vase de Portland, British Muséum relief monumental. '*Les Arts et Monuments Régionaux*, salle à manger 1e classe du paquebot '*Normandie*' (1935).

2 - Le Moyen Age

(vol. IV des illustrations, p. 9)

R. Delamarre regarde expressément les Grecs et les Romains, mais ce corpus met également en évidence la question du Moyen Age et son répertoire qui alimente toute sa production. Son art redécouvre un patrimoine foisonnant et inestimable, longtemps enseveli dans l'oubli et aux ressources infinies : l'architecture religieuse et civile médiévale bien sûr, mais tout autant les sculptures monumentales, les objets mobiliers, les émaux, les ivoires, les enluminures, les peintures murales, les vitraux et les tapisseries, réalisés dans les matières les plus nobles et les couleurs les plus étincelantes. Les exemples, les approches et les éclairages fusent de toutes parts, à l'image des œuvres fertiles et grandioses léguées par les artistes du Moyen Age[201].

Géographiquement, il n'y a pas un horizon sans une chapelle, une ville sans sa cathédrale gothique, un musée sans ses tapisseries somptueuses. Dans sa sensibilité personnelle, R. Delamarre est proche de cette puissante matière artistique et du génie des artistes du Moyen Age qui a donné aux formes une vie d'éternité. Elle touche son inspiration d'artiste moderne qui construit un art poétique mélangeant armes et écussons, histoire et art, légendes et littérature. Mais intellectuellement, il doit probablement être plus éloigné de cette période dont on a perdu les clés. Il connaît Toulouse, ville natale de son beau-père Jean Brunhes, ville de la basilique Saint-Sernin et doit avoir vu les œuvres déposées au musée, déjà étudiées par Prosper Mérimée lors de son passage dans la décennie 1830-1840. Il fait une large place à de grands ensembles ayant le plus retenu l'attention des iconographes depuis le XIXe siècle jusqu'à Emile Mâle, comme Moissac qui fait l'objet d'un classement au titre des Monuments Historiques par la liste de 1840. Il retrouve la valeur décorative de la sculpture médiévale dont l'aigle de Moissac sur la première de couverture de son dépliant '*Art monumental, ateliers d'art sacré*' en 1960 est un riche exemple (**fig.**)[203]. Il cisèle le tympan de la basilique de Vézelay sur l'avers d'une médaille en 1974 (**fig.**)[204]. Quand on regarde son *Iris* de l'Hôtel des Postes de Louviers en 1954, on pense au *Jérémie* qui orne le pilier du trumeau du portail de Moissac ou à l'*Isaïe* de l'église abbatiale Sainte-Marie de Souillac (**fig.**). La

[203] Voir la fiche *'Typologie et iconographie : les animaux de R. Delamarre'* (volume I).

[204] Dans '*L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII-XIXe siècles)*', éd. Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 217-219, Jean Nayrolles montre son importance en citant Emile Mâle : *'Aucune œuvre n'a semblé plus mystérieuse aux historiens de l'art, aucune n'a été plus diversement interprétée. On y a vu, tour à tour, un souvenir de la croisade prêchée par Saint-Bernard, une représentation des sept églises de l'Apocalypse, une image de l'Eglise chrétienne préfigurée par des personnages de l'Ancien Testament'*. Emîle Mâle, '*L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age'*, Paris, 1928, 2e édition, pp. 326 et 331.

divinité surdimensionnée de R. Delamarre évoque leur marche dansée, presque glissée au sein d'un espace presque plat et si bien exprimée par Henri Focillon : *'une apparition formidable s'avance de l'ombre vers la lumière. Sous un jour frisant, cet extraordinaire remous de formes paraît d'abord une ondulation chaotique de la matière* **(fig.)**[205].

De g. à droite : R. Delamarre : médaille de Vézelay (1974). *Isaïe*, église abbatiale Sainte-Marie de Souillac (XIIe siècle). Aigle de Moissac, première de couverture du dépliant '*Art monumental ateliers d'art sacré*', s.d. mais après 1961.

S'il a suivi l'histoire de la redécouverte du Moyen Age, qui a t'il lu ? Il peut avoir pris connaissance, parmi les textes fondateurs, de l'ouvrage de Bernard de Montfaucon (1655-1741), *'Les monuments de la monarchie française'*, le premier à figurer un corpus d'œuvres médiévales en 1729[206]. Ce texte des plus savants mentionne la tapisserie de Bayeux citée dans le relief *'Les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot *'Normandie'* (1935) et dans celui de l'impératrice Mathilde sur la façade de la mairie de Grand-Couronne (1955-1956)[207]. Il ne peut méconnaître les historiens du XIXe siècle tels Henri Martin ou Michelet, qui veulent légitimer le Moyen Age que Jean Nayrolles qualifie de *'théâtre magique'*[208]. Pour le XXe siècle, il a sûrement connaissance des 'inventeurs' du Moyen Age et de son art que sont Elie Faure (1873-1937)[209], auteur de '*L'esprit des formes*' et Henri Focillon (1881-1943), qui formule

[205] Henri Focillon, '*Vie des formes*' (1934).
206 Paris, J.-M. Gandouin et P.-F. Giffart, 1729-1733, 5 volumes. Voir Jean Nayrolles, *'L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe-XIXe siècles*)', Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 57.
[207] Voir l'étude iconographique de ces deux reliefs (corpus, volume II).
208 Jean Nayrolles, op. cit, p. 119.
[209] Neveu du géographe anarchiste Elisée Reclus, le sociologue de l'art Elie Faure considère la fusion de toutes les civilisations en une synthèse harmonique et définitive. Dans '*Histoire de l'art*' (1er volume en 1909) et '*Esprit des Formes*' (1927), il aborde toutes les formes de la création artistique et porte un regard sur l'ensemble de l'histoire de l'art. Sa pensée d'ordre visuel privilégie l'étude des rapports des formes d'art entre elles.

sa théorie de la '*Vie des formes*'[210]. Entendons 'inventeurs' dans le sens où ils renouvellent l'histoire de l'art et changent le rapport que les hommes du XIXe siècle entretiennent avec le passé. Leur approche consiste à penser l'art dans son contexte historique. Grâce à eux, les historiens élaborent une conception globale de l'art et l'engouement des artistes se nourrit des mythes des origines de la nation française. Il tient sûrement compte de Louis Réau (1881-1961), historien et historien de l'art que les étudiants ont le devoir d'étudier dès la première année. Nous pensons en particulier à son '*Iconographie de l'art chrétien'* et à ses répertoires de saints qui nous ont rendu bien des services. Cet ouvrage paru en plusieurs volumes est publié aux Presses Universitaires de France en 1955.

En 1950, R. Delamarre rassemble dans le relief en pierre de 3 m x 3 m *'Légendes de France'* l'inépuisable richesse de nos régions en contes et chansons de gestes du Moyen Age. Il retient Obéron, Roland sonnant du cor, la fée Mélusine, les 'Korrigans' de la forêt de Brocéliande, le roi d'Ys et sa fille, un chevalier de la table ronde, le cheval *Bayard* monté par les quatre fils du duc Aymon, Sainte-Marthe et la Tarasque, les Saintes-Maries-de-la-Mer et Sarah la Noire. Il ne se borne pas à puiser dans le répertoire de la littérature médiévale. Il offre un album de science iconographique. Il fait également une très large place à la présentation individualisée par régions et réunit de 1956 à 1966 les sommets de l'art français et de la France monumentale dans les '*Provinces de France*'[211].

Dans sa vision, on ne trouve pas, semble-t'il, d'opposition entre le monde roman monacal et le monde gothique laïque. De ces univers devenus objets de connaissance, on voit aussi bien l'art roman tout près de Dieu que l'art gothique, au contraire très humain.

Le sentiment de l'élégance et ses aspirations décoratives poussent l'artiste à soumettre les figures de ses reliefs de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes en 1925 à un cadre dicté par la structure, selon un procédé cher à l'art roman. C'est ce qu'illustrent, dans *Une Ambassade française*, les panneaux carrés *Persée et Andromède* et *Nessus et Déjanire* du *Hall de Collection* présenté par l'architecte M. Roux-Spitz, ou les tympans *Pastorale* et *Courtisane* de *L'Antichambre* commandés par

210 Grand historien de la peinture des XIXe et XXe siècles, Henri Focillon s'intéresse au Moyen Age en tant que professeur d'histoire de l'art français et succède à Emile Mâle à la Sorbonne. Par l'ampleur de son savoir et la qualité de ses textes, il renouvelle la vision de l'art roman dont il dit qu'il est avant tout décoratif et formule le principe de base de la 'loi du cadre'. '*Vie des formes'* est sans doute son ouvrage le plus connu. Avec '*l'Eupalinos*' de Valéry, c'est l'un des textes fondamentaux de l'esthétique de l'époque.

211 Les plaquettes de Normandie, Flandre, Alsace, Touraine, Provence, Savoie, Aquitaine, Bourgogne, Bretagne, Dauphiné, Côte d'Azur, Auvergne, sont éditées par Arthus-Bertrand (140 x 250 et 53 x 90 environ).

213 Cet attrait profond reflète la pensée de l'architecte Charles-Henri Besnard, disciple de Viollet–le-Duc et collaborateur de Boeswillwald. Voir '*Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, Histoires d'art, Essais et Mélanges'*, éditions Norma, Paris, 2008, volume II, Simon Texier, '*Une doctrine sans fondements, ou le deuil du gothique. Notes sur le rationalisme viollet-le-ducien entre 1910 et 1930'*, pp. 379-387.

le décorateur Paul Follot (**fig).** Sur la fontaine de M. Roux-Spitz située dans un jardin de Marrast Cours-la-Reine, une élégante figure féminine décore le cartouche sans faire saillie, les lignes suivant les bords (**fig).**

Exposition des arts décoratifs et industriels modernes en 1925, *Une Ambassade française*, *Hall de Collection*, M. Roux-Spitz. De gauche à droite : à gauche, relief *Persée et Andromède*. Sur la deuxième photo à droite, *Nessus et Déjanire*. Fontaine de M. Roux-Spitz et R. Delamarre, Cours-la-Reine.

D'autre part, cet ensemble architecturé est tout à fait dans l'air du temps par son caractère emblématique de l'héritage gothique, comme le remarque Weeler qui signale sa ressemblance avec '*un clocher gothique*'. R. Delamarre et M. Roux-Spitz veulent-ils nous faire prendre conscience de l'importance symbolique des chefs d'œuvre gothiques à l'Exposition de 1925 ? Vraisemblablement. Le succès de leur fontaine est dû en partie au fait qu'elle renoue avec la pensée rationaliste de Viollet-le-Duc selon lequel, Simon Texier le souligne en 2008, la source gothique est la seule authentiquement nationale pour un renouveau de l'architecture[213]. De plus, l'art gothique invente la notion de libre-arbitre après une période extrêmement intellectuelle, celle de l'art roman constituée autour de monastères par des petites communautés savantes cherchant à s'abstraire complètement du monde sensible pour se tourner vers le divin. C'est cet héritage relevant du génie national et d'une société laïque replaçant l'homme au centre de la création qui peut être regardé ici.

La primauté du cadre, en forme d'arc en anse de panier pour le relief du kiosque de la fontaine de la roseraie du château de Bourbon-Conti à Soisy-sur-Seine, amène R. Delamarre à retourner de façon extravagante la tête de sa naïade assise en 1928 (**fig)**. La poésie des formes qui n'obéit pas aux règles anatomiques est encore plus accentuée en 1954 pour figurer *Iris*, sur le relief vertical du pan coupé monumental de la façade de l'Hôtel des Postes de Louviers construit par Pierre Chirol **(fig).**

Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 : *Antichambre* de Paul Follot, une *Ambassade française*. De gauche à droite : tympan *Pastorale* et tympan *Courtisane. Iris*, relief de la façade de l'Hôtel des Postes de Louviers, 1954. Relief de la fontaine de la roseraie du château de Bourbon-Conti, Soisy-sur-Seine, 1928. Photo René Dorel.

D'autres œuvres rendent compte de son goût pour le Moyen Age, tant sur le plan des idées qu'au niveau des divers supports sur lesquels il oeuvre. Il illustre, en 1945, *'Le Miracle de Jeanne'* de René Jeanneret, ouvrage qui sert de formation morale aux petits français pour ceux qui considèrent comme Henri Martin que Jeanne d'Arc refonde la nationalité française.

L'emploi de la rupture d'échelle nous ramène également au Moyen Age et à l'art roman. Cette conception favorise le foisonnement ornemental par la création de petites figures à la surabondante iconographie. Sur le relief monumental '*Les Arts et Monuments Régionaux*' du paquebot '*Normandie*' (1935), les grandes figures sont entourées de dinandiers, faïenciers et drapiers illustrant les métiers d'art et accomplissant des gestes traditionnels. *'La Ville-Lumière'* de la façade du pavillon de la Ville de Paris à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, cite '*La France*' de Bourdelle (1923) entourée de personnages détaillés. Sur le relief de l'Hôtel des Postes de Louviers (1954), *Iris* est surdimensionnée et irrationnelle par sa posture déstructurée. Autour d'elle, on reconnait la Marquise de Sévigné, les courriers à cheval ou en malle-poste… Sur le relief de la mairie de Grand Couronne (1958), l'impératrice Mathilde règne sur ses petits sujets. Sur le relief du lycée Kérichen à Brest (1962), Prométhée est au centre d'un univers de machines (*'Que l'homme ne soit pas la victime des forces qu'il a déchaînées'*). L'esprit médiéval souffle dans ces œuvres, qui ne perd jamais de vue que l'art pour l'art n'existe pas et que tout être est un symbole.

Cette symbolique est reprise de façon appuyée en 1963 à Nantes, sur le relief de l'Hôtel-Dieu, où les plaques géantes de R. Delamarre ont une valeur éducatrice et didactique. Elles font renaître le discours par l'image de l'époque romane, associé par les autorités cléricales à l'éducation des foules profanes. Nous voici revenus au temps où les sculptures envahissent les portails pour préciser l'expression des

façades, lieux de 'passage' entre le sacré et le profane. L'emploi de zones se chevauchant et les registres superposés sont accompagnés d'inscriptions qui privilégient le développement de la narration et rappellent les tympans romans. Par exemple, '*Fluctuat nec mergitur'* accompagne en lettres capitales le relief de *'La Ville de Paris'* à l'Exposition de Bruxelles en 1935, à côté du célèbre voilier. Aux archives départementales du Cantal construites en 1955 par Béatrice et Yves Levard à Aurillac, on peut lire la devise '*Omnias vincit veritas',* etc.

L'exemple du *Sacré-Cœur* taillé en grandeur nature dans un tronc d'Acajou de Cuba (1930), illustre encore la tradition du Moyen Age[216]. Matériau artisanal de la statuaire religieuse, le bois est essentiellement employé par les imagiers et les artistes romans pour exprimer une émotion religieuse. Sa pratique se maintient dans les milieux catholiques les plus conservateurs. La statue de R. Delamarre exprime ce sens de la tradition d'une manière forte. Dans la chapelle des missions catholiques élevée par Paul Tournon à l'Exposition coloniale (1931), elle est entourée des *Béatitudes* en plâtre qui s'immiscent dans la raideur du premier âge gothique et se réfèrent aux statues-colonnes du portail royal de la cathédrale de Chartres.

Le temps de la chevalerie et de la poésie chevaleresque nous est présenté, on l'a vu, dans le relief du paquebot '*Normandie'* (1935) grâce à la tapisserie de Bayeux citée avec ses chevaliers et ses bateaux de la bataille de Hastings. Comme l'indique son titre, *'Les Arts et Monuments Régionaux',* il s'agit de rassembler les arts régionaux de la Normandie qui regorge de richesses. Le panneau de R. Delamarre ressemble à un album qui fait apparaître cette multiplicité et offre un cours sur la science iconographique. Nous voyons l'abbaye aux Hommes à Caen portée par une figure traitée dans le style du premier âge gothique lui correspondant, la cathédrale de Rouen portée par une allégorie hanchée, renouant avec le style de la parisienne Vierge de Jeanne d'Evreux donnée à l'abbaye de Saint-Denis entre 1324 et 1339[217] (**fig.**).

[216] Sur l'emploi de la taille directe par R. Delamarre, voir *'B, chapitre II, 5 - Typologie : les techniques de sculpture de R. Delamarre'* (volume 1).
[217] Voir la notice *'Relief 'Les Arts et Monuments Régionaux', paquebot 'Normandie',* 1935*'* (corpus, volume II).

Relief du paquebot '*Normandie*' (1935), '*Les Arts et Monuments Régionaux*'. *Vierge de Jeanne d'Evreux*, entre 1324 et 1339, musée du Louvre.

Pour conclure, il y a bien du 'médiéval' chez R. Delamarre. On en trouve une présence active dans tout son art, souvent conduit par un souci didactique. L'intérêt de l'intégration de références célèbres tient à sa valeur de synthèse documentaire et non à sa valeur artistique. L'inclinaison de l'artiste va de pair avec l'exaltation du passé national. Il montre une vision mythique qui fait référence à un esprit français, profondément enraciné dans la nuit des temps. Il ne voit pas cette prégnance en nostalgique du passé. Il met en lumière un enseignement, souvent symbolique, toujours historique, iconographique et décoratif.

[222]France Lechleiter, '*Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1963 à 1914*', thèse de doctorat d'histoire de l'art, direction Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, décembre 2008, p. 60 (accessible en ligne).

3 - Les modèles de la Renaissance à Bourdelle

(vol. IV des illustrations, pp. 10-13)

R. Delamarre parcourt une histoire universelle de l'art qui reprend très largement les traditions de la peinture et de la sculpture européenne depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle. A l'école des Beaux-arts de 1907 à 1911, il peut voir comme des modèles à suivre le Palais de études achevé en 1839 dans un style classique italianisant et 'l'arc du château de Gaillon' du début du XVIe siècle intégrés par l'architecte Félix Duban (1798-1870) à partir des vestiges architecturaux et décoratifs demeurés sur place après la fermeture, sous la Restauration, du musée des monuments français d'Alexandre Lenoir. 'L'arc de Gaillon' s'étend d'un côté à l'autre de la cour, comme une espèce de jubé, en écho à l'avant-corps de la façade du château d'Anet édifié sous Henri II. Ces découvertes ont une influence décisive sur sa vision pédagogique et historiciste.

De gauche à droite : la cour des études de l'école des Beaux-arts, architecte Félix Duban. Portail du château d'Anet. Portique de Gaillon. Charles Rey de Sarlat.

A Rome où il réside de 1920 à 1924, il découvre '*le double trophée de l'art moderne : la chapelle Sixtine et les chambres du Vatican*'[222] et son séjour à la Villa Médicis est marqué par de nombreux voyages. Il se définit par rapport à Jacopo della Quercia, Michel-Ange, Donatello, Le Pérugin, Pollaiuolo, Raphaël, Mantegna, Bronzino, Titien… L'énumération peut se continuer pour les nombreux modèles de *putti* conviés dans ses reliefs. Par exemple, il nous semble que les amours animant la frise de l'Hôtel George V (1927-1928) ont une parenté avec ceux de la frise de la '*Nativité*

de la Vierge' de Ghirlandaio (**fig.**). L'artiste peut également avoir recours aux chanteurs de la *'Cantoria'* de Luca della Robbia, dont les tendances antiquisantes ont longtemps été notées (1431-1439, Florence). D'autre part, un angelot peint par Botticelli en 1481 dans la chapelle Sixtine au Vatican semble lui servir de référence, en 1928, pour l'enfant du relief en anse de panier de la fontaine de Bourbon-Conti à Soisy-sur-Seine **(fig**).

De gauche à droite : R. Delamarre, frise d'enfants jouant, Hôtel George V (1925-1928). Ghirlandaio, **'***Nativité de la Vierge'*, Florence, Santa Maria Novella, chapelle Tornabuoni, 1486-1490. Botticelli, angelot d'une fresque des murs de la chapelle Sixtine, Rome (détail). R. Delamarre, fontaine de la roseraie du château de Bourbon-Conti (photo publiée dans '*Jardins d'aujourd'hui'*, dir. F. Duprat, Paris, 1932).

Plus globalement, on retrouve l'héritage de Jacopo della Quercia dans l'élégance et le linéaire. Le traitement anatomique, les jeux d'assemblage de formes simplifiées et synthétiques, les têtes retournées, les attitudes affectées font penser à *Adam et Eve* sur la porte de l'église San Petronio à Bologne, terminée en 1428 **(fig**). On songe également la mouvance du Pérugin, dont le trait infaillible et précis de bistouri du '*Le Retour de Moïse en Egypte et la circoncision de son fils Eliezer'* peint vers 1482 lui semble familier. Il semble avoir cette vision de la complexité des drapés, du dynamisme des formes, des voiles élégants, virevoltants en grandes courbes légères **(fig.)**.

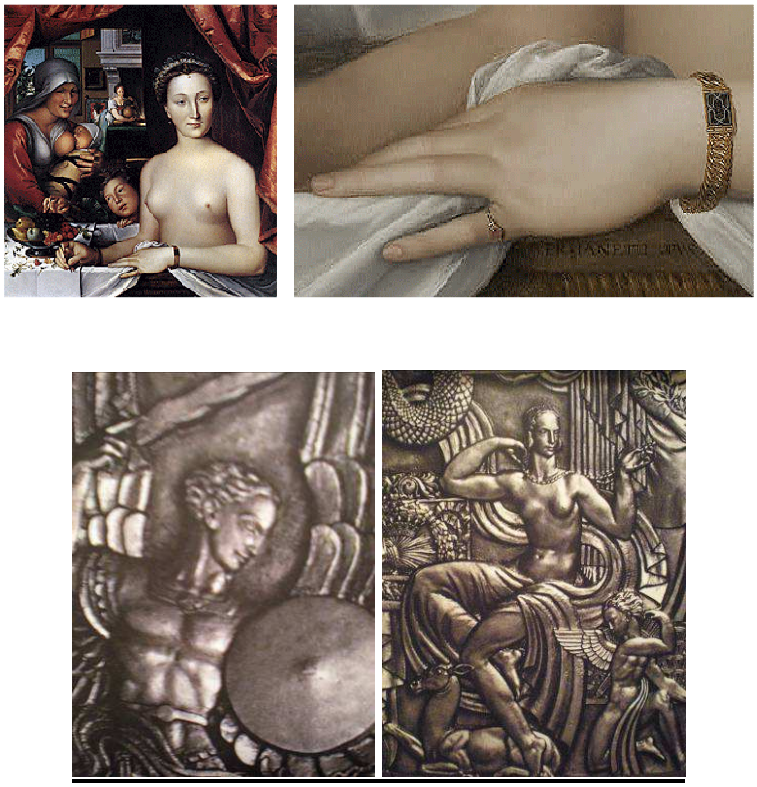
De gauche à droite : Jacopo della Quercia, *Adam et Eve*, porte de l'église San Petronio à Bologne, terminée en 1428. Pérugin, *Le retour de Moïse en Egypte et la circoncision de son fils Eliezer'*, vers 1482, Chapelle Sixtine, Rome.

Le souvenir de Michel Ange est présent dans de nombreuses œuvres. Les modelés des torses et les plissés sont parcourus de frémissements caractéristiques. Le front contrarié de la Vierge de la IVe station du chemin de croix de l'église de Saint-Antoine de Padoue (Paris, XVe), '*Jésus rencontre sa mère'*, revisite la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome (1933-1942) (**fig.**).

Eglise Saint-Antoine de Padoue, 4e station du chemin de croix, '*Jésus rencontre sa mère'*, 1938. Détail.

Dans le relief '*Les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot '*Normandie'* (1935), l'élégance maniériste de *Gabriel* révèle un connaisseur des coiffures effilées de l'époque donatellienne (**fig).** Le sensualisme de *Diane*, l'élégance de l'attitude, le jeu maniériste des bras et des mains formant un ensemble de gestes précieux, le fini parfait, la froide majesté du sourire flottant sur le visage, la beauté du corps peuvent à l'évidence s'inspirer de ce que l'art officiel de la Renaissance de Fontainebleau

produit de plus beau dans le domaine des œuvres raffinées. On pense à *Diane au bain*, tableau de François Clouet censé représenter vers 1571 Diane de Poitiers (**fig).**



En haut *: Diane au bain*, tableau de François Clouet (vers 1571), National Gallery of Art, Washington. **En bas** : relief *'Les Arts et Monuments Régionaux'*, salle à manger des premières classes du paquebot '*Normandie*' (1935), détails, l'archange Gabriel et *Diane*.

Le mythe de la *Diane au Cerf* de Jean Goujon peut aussi être utilisé pour lui qui sait retrouver, acclimater, moderniser un idéal perdu. R. Delamarre en retient la manière **(fig.**). Le plus grand sculpteur de la Renaissance française réunit le groupe des prix de Rome des années 20 auquel il appartient, au nom du style décoratif orientant son inspiration. A l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Jean Dupas conçoit pour le grand salon du pavillon du collectionneur de Jacques-Emile Rulhmann le panneau décoratif *'Les Perruches,* où l'on retrouve les déformations caractéristiques imprimées par le peintre bordelais aux canons féminins. Alfred Janniot présente devant la façade néo-classique de cet hôtel son groupe *'Hommage à Jean Goujon'*. Les reliefs *'goujonnesques'* de R. Delamarre dont parle Paul Vitry, sur les quatre cartouches de la fontaine de M. Roux-Spitz dans un jardin situé Cours-la-Reine, rejoignent cet *'art français'*[223] également défini par

[223] Paul Vitry, Revue d'Architecture, *'La sculpture à l'Exposition des Arts décoratifs'*, Vol. XXXVIII, n°19, p. 336

Waldemar George, André Fontainas et Louis Vauxcelles, et cité par Paul Mérot dans son article *'Le classicisme de 1925 de Fontainas et Vauxcelles'*[224].

Jean Goujon, *Diane au cerf,* vers 1549, musée du Louvre.

La savoureuse *Mise au tombeau* de Chartres en 1934-1935 illustre également ce propos national. On peut la rapprocher d'une descente de croix française du XVe siècle français citée par Elie Faure dans *'L'Esprit des formes'* (**fig**).

De gauche à droite *: descente de croix,* France, XVIe siècle (photo publiée par Elie Faure, *'L'Esprit des formes'*, tome I, Poche, 1966, fig. 25, p. 61). *Mise au tombeau,* Chartres, 1934-1935.

224 Alain Mérot, *'Le classicisme de 1925 : Fontainas et Vauxcelles'*, in *'Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart, Histoires d'art, Essais et Mélanges'*, éditions Norma, Paris, 2008, volume II, textes réunis par Barthélémy Jobert avec l'aide d'Adrien Goetz et de Simon Texier, pp. 430-445.

En 1937, les *Connaissances Humaines* sont assimilées par Waldemar George à *'L'Hommage à Jean Goujon'* de Janniot[225] et affirment cette 'manière française' de vivre avec l'art moderne[226]. La tradition française se poursuit dans le classicisme du XVIIe siècle qui caractérise l'esprit du fronton du ministère de la Justice rue Cambon (1943-1946). Ce décor s'inscrit dans le droit fil des décors sculptés de Versailles.

La réference baroque est évidente dans les redondances ornementales, l'arrondissement des lignes, les foisonnements des plis. Elle s'exprime dans le relief *'Persée et Andromède'* exposé dans le *'Hall de Collection'* de M. Roux-Spitz dans *Une Ambassade française'* à l'Exposition de 1925, dans l'arrondissement de la queue de *Pégase* ou dans la chlamyde de *Persée* qui flotte au vent (**fig.**). Le développement postérieur des vêtements de la Vierge *Notre-Dame des Flots* de l'église Saint-Valéry à Varengeville-sur-Mer (circa 1970) privilégie également ce goût baroquisant (**fig.**).

De gauche à droite *: 'Persée et Andromède'*, réduction octogonale du relief carré présenté dans le *'Hall de Collection'* organisé par M. Roux-Spitz dans une *'Ambassade française'*, à l'Exposition des arts industriels et modernes de 1925. *La Vierge Notre-Dame des Flots*, église Saint-Valéry à Varengeville-sur-Mer, c. 1970.

Une relecture de son grand prix de Rome de 1919, *'La gloire ramène le héros au foyer familial'*, nous conduit à Rude. Morceau de bravoure oblige, il s'agit de rendre compte de son ambition d'artiste qui dose parcimonieusement de savantes références. Le sujet, une glorification de l'héroïsme et du sentiment patriotique, conserve la primauté à l'étude du nu. La position des membres inférieurs du

225 *Voir la notice des 'Connaissances Humaines, Palais de Chaillot (1936-1946)'* dans *'4, L'Exposition internationale des arts et techniques de 1937'* (corpus, volume II).
226 Bruno Foucart, *'A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937'*, Académie des Beaux-Arts, 2005, p. 23.

héros est celle, complètement symétrique, d'un volontaire sur l'arc de Triomphe de l'Etoile. L'allégorie de *La gloire* tend le bras de façon impérieuse et entraîne de sa voix le guerrier, comme l'expressive *Victoire* dans l'épopée de Rude **(fig.)**. On pense à Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de R. Delamarre à l'école des Beaux-arts et à l'influence de son ouvrage '*François Rude sculpteur, ses œuvres et son temps'* (1888-1891). Il qualifie ce décor de '*proclamation des droits du mouvement'*.

De gauche à droite : premier grand prix de Rome de 1919, *'La gloire ramène le héros au foyer familial.* François Rude, *'La Marseillaise'*, photo Michel Langrognet. *La Marseillaise'* (détail).

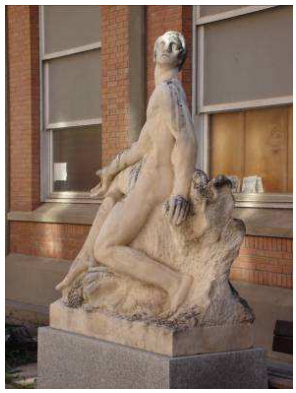
Ingres, Bourdelle et Rodin sont sûrement les artistes dans lesquels s'incarnent le mieux le moment où R. Delamarre se libère de la sujétion de l'enseignement académique appris à l'école des Beaux-arts. *Le Monde Illustré* ne s'étonne pas que son premier envoi de Rome, Suzanne (1919-1921), 'évoque une page d'Ingres'[227]. Les critiques du temps s'accordent à reconnaître *'un nu très pur de lignes'*[228]. De Rodin, il apprend la méthode des '*profils*', vers 1913[229]. De Bourdelle, il affirme la modernité et la puissance[230]. Nous citons René Schneider en 1930 : '*son réveil en sculpture est l'un des faits saillants du XXe siècle'* (…) '*Simplifier est la loi de la décoration quand elle veut accorder l'œuvre à une double majesté : celle d'un monument ou celle de l'espace*'[231]. Bourdelle est l'un des premiers à expérimenter l'idée de la simplification. Elle apporte en sculpture un sens vigoureux du volume, un synthétisme à facettes, un esprit monumental et une discipline du corps humain qui va jusqu'à la

227 *Le Monde Illustré*, mai 1922. Ingres qui se moquait de l'anatomie, ajoutait des vertèbres au dos des femmes.
228 *Journal des arts*, juin 1922.
229 Sur les 'profils' de Rodin, voir '*Repères biographiques'* (volume I).
230 Sur Bourdelle, voir aussi la fiche B, *'Les liens avérés de R. Delamarre avec d'importants architectes'* (volume I)
231 René Schneider, '*L'art français, XIXe et XXe siècles, Du réalisme à notre temps'*, éditions Henri Laurens, Paris, 1930, p. 211.

frontalité de sa France (1923), reprise par R. Delamarre en 1935 à l'Exposition internationale de Bruxelles, dans le relief monumental '*La Ville-Lumière*' commandé par la Ville de Paris (fig.). La stylisation de cette statue retrouvant spontanément l'attitude noble des *korés* archaïques, fait écho aux éclairages nocturnes qui ont fait la renommée de la capitale depuis l'Exposition coloniale de 1931 (fig.). Elle symbolise un art devenu international, dont *L'Armory Show* à New York en 1913 est un exemple. L'héritage de la culture de Paris est recueilli et protégé par son enseigne triomphante. Bourdelle est également cité par Marc-André Fabre en 1930, à propos du style moderne de *Persée et Andromède*. Dans le tympan *Pastorale* exécuté pour Paul Follot dans *L'Antichambre* d'*Une Ambassade française* à l'Exposition de 1925, R. Delamarre est proche de Bourdelle, par exemple dans la manière d'étirer les yeux en amande vers les tempes (**fig.**). D'autres œuvres se ressentent de l'influence du maître de l'*Héraclès archer*, comme la figure marine du *Monument au Contre-amiral et compositeur Jean Cras* à Brest (1935-1959). La position des coudes rapprochés rappelle la posture originale de la *Vierge d'Alsace de Niederbruck* de 1922 portant en bout de bras l'Enfant-Jésus **(fig)**. Ce geste pour offrir au monde le voilier comme une offrande, élève ce dernier en suprême ex-voto vers l'appel de la mer. La tête en arrière rappelle la concentration d'énergie de *La Danse* ou *La Tragédie*, sur une métope du théâtre des Champs-Elysées (1913) (**fig.**).

De gauche à droite : Tympan *Pastorale*, Antichambre de Paul Follot, Une *Ambassade française*, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Relief '*La Ville de Paris*', pavillon de la Ville de Paris, Exposition de Bruxelles, 1935. *La France* de Bourdelle (1923), bronze, centre-ville de Mont-de-Marsan. Le *Monument au Contre-amiral et compositeur Jean Cras*, Brest, 1935-1959. La *Vierge d'Alsace de Niederbruck* dite '*La Vierge à l'Offrande*', Bourdelle (1922). La *Danse* de Bourdelle, métope du Théâtre des Champs Elysées, 1913.

Par la force et la puissance de son corps jeune et robuste, le traitement du visage, le cou levé, les lignes des yeux et de la bouche, la statue d'homme '*Ad excelsa*' du lycée Arago à Perpignan (1957-1961) rappelle la colossale figure allégorique *La Force de la Volonté* qui entoure la statue équestre du *général Alvear*, offerte par Bourdelle au chef de l'Etat argentin en 1919-1920 **(fig.)**.



De gauche à droite : Statue d'homme '*Ad excelsa'*, lycée Arago, Perpignan, 1957-1961. Bourdelle, *La Force de la Volonté*, Monument au Général Alvear (1919-1920).

A ces recherches sur le rythme architectural et la simplification des formes réduites à l'essentiel, il convient d'ajouter la linéarité des formes sinueuses et fluides dans certaines œuvres des années 50 et 60, qui évoquent le style préraphaélite et l'Art nouveau. R. Delamarre fait la part belle aux chevelures ondoyantes, aux détails foisonnants et aux décors fouillés dans le relief de la façade de la mairie de Grand-Couronne (1952-1958) (**fig.**). Nous associons en particulier l'allégorie de la Seine à l'image d'*Ondine* d'Arthur Rackham en 1909 (**fig.**). Surtout, elle est exactement symétrique de la '*Vénus sur un dauphin'* sculptée en 1937 par Alfred Janniot au musée d'art moderne de la Ville de Paris **(fig.)**.

De gauche à droite : R. Delamarre, relief de la façade de la mairie de Grand-Couronne (1952-1958), '*La Seine*, détail. A. Rackham, '*Ondine'* (1909). A. Janniot, '*Vénus sur un dauphin'*, relief du parvis du musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1937.

Il y a bien, chez R. Delamarre, une inspiration classique qui le conduit de la Grèce et de Rome à la Renaissance. Une autre le conduit du Moyen Age au tournant du XXe siècle. Dans ses monuments publics, toutes ces références révèlent parfois des croisements très habiles qui le positionnent comme l'un des sculpteurs décorateurs les plus en vue de son temps. Malgré l'exploitation de continuelles filiations avec des valeurs sûres, il fait aussi émerger son propre talent.

4 Raymond Delamarre, sculpteur Art déco

Dans le débat tradition-avant-garde dont les années 20 sont un révélateur, R. Delamarre choisit de participer à la tendance élitiste du mouvement Art déco. Il peut être classé sculpteur de cette tendance adoptée par la société des artistes décorateurs (SAD) dont il devient membre en 1925. La SAD apparaît aux yeux du public indissociable de l'art moderne décoratif et prend objectivement parti pour les objets de luxe au détriment des objets d'usage courant[232.] Jusqu'en 1942, le sculpteur participe à 15 pavillons et salons qui témoignent de la vitalité de la création durant cette période et par lesquels la SAD diffuse largement le style Art déco[233]. Il travaille notamment pour le décorateur Paul Follot. Ce dernier est cofondateur de la SAD en 1904, puis vice-président de 1923 à 1928 et il reste membre jusqu'en 1937. Lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, il demande à R. Delamarre les tympans *Pastorale* et C*ourtisane*, dans l'*Antichambre* de la collective et prestigieuse *Ambassade française* qui illustre parfaitement ces tendances décoratives adoptées par la SAD[234]. La richesse plastique et décorative de ces panneaux de veine antique et orientale appartient à l'âge d'or d'un Art déco luxueux et élitiste. L'on pourrait fort bien rapprocher cette bergère et cette courtisane des héroïnes des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs (1894), qui sont tout à fait dans l'air du temps et représentent un certain idéal féminin. Toujours à l'Exposition de 1925, R. Delamarre collabore avec son camarade pensionnaire de la Villa Médicis l'architecte M. Roux-Spitz, membre de la SAD de 1923 à 1932, avec lequel il réalise déjà à Rome en 1921-1922 le *Monument aux morts du Séminaire français*[235]. Deux reliefs carrés sont exécutés, *Persée et Andromède* et *Nessus et Déjanire*, pour le *Hall de Collection* de la même *Ambassade française*. L'application de ces deux panneaux en plaquettes octogonales et en ronde-bosse dans plusieurs tailles traduit leur grand succès. Leur

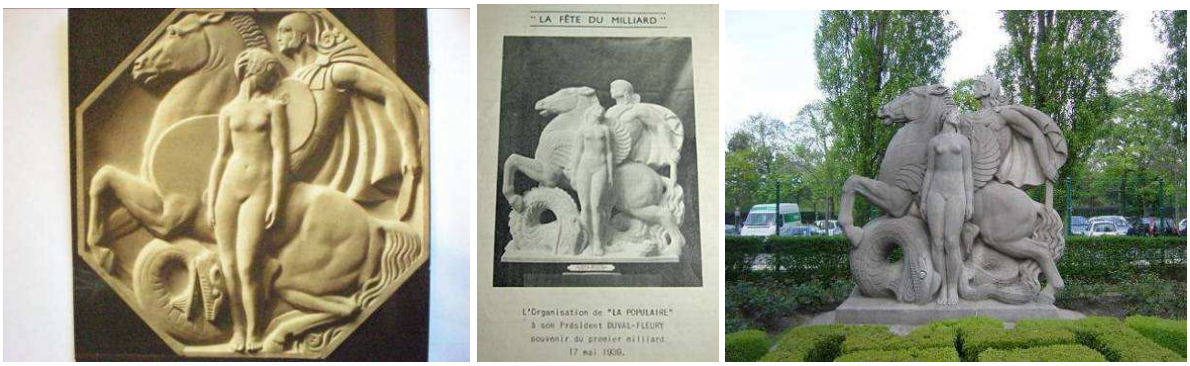
[232] Fondée en 1901, la société des artistes décorateurs (SAD) organise son premier salon en 1904 à l'initiative de René Guilleré pour promouvoir les arts décoratifs. C'est l'un des lieux d'expression des professeurs et des anciens élèves de l'école des Beaux-Arts. Membre fondateur, Hector Guimard en assure la vice-présidence de 1912 à 1922 et participe à tous les salons de la société dès le premier. Paul Vitry est président de la SAD de 1914 à 1922, alors qu'il est encore professeur à l'école des Beaux-Arts.

233 Yvonne Brunhammer et Suzanne Tize notent par erreur en 1990 qu'il participe à 14 salons et pavillons. '*Les Artistes Décorateurs 1900-1942'*, éd. Flammarion, Paris, 1990, '*Index des personnes ayant exposé aux salons et aux pavillons de la Société des artistes décorateurs*', p. 273. Le salon oublié est celui de 1927, où R. Delamarre expose un bas-relief patiné destiné à une salle à manger, '*Mowgly'* et la statuette bronze '*Vénus'*. Voir l'historiographie récente dans l'introduction (volume I). Voir aussi la chronologie des salons (annexes, volume III).

[234] Voir '*II, Les sculptures des expositions internationales, 1), L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Une Ambassade française'* (corpus, volume II).

[235] Sur P. Follot et M. Roux-Spitz, voir les fiches : '*Le travail avec les architectes'* (annexes, volume III). Voir la notice '*Le Monument aux morts du Séminaire français de Rome, 1921-1992'*, corpus, volume II.

inspiration est vivifiée par une multitude de sources qui partent d'une Antiquité simplifiée, évacuée de tout détail historique précis, pour arriver au vaste mouvement du modernisme et du classicisme offert par l'art monumental **(fig.)**.

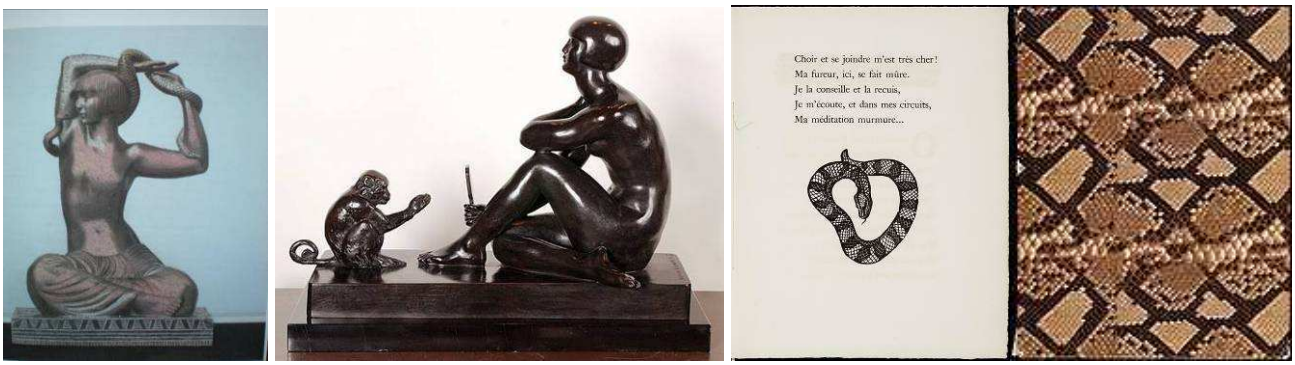


De gauche à droite *: 'Persée et Andromède'*, réduction octogonale. affiche de *'La Fête du Milliard'*. Légende : *'L'organisation de La Populaire à son président Duval-Fleury, souvenir du premier milliard, 17 mai 1939'* (ww.atelier-raymond-delamarre.fr/). Groupe en pierre, stade Léo Lagrange à Vincennes, face de la porte latérale du parc floral (1925-1935).

R. Delamarre devient donc sculpteur-décorateur et crée des modèles qui rompent avec la conception de la pièce unique et de l'artisanat de luxe. Devenu directeur en 1928 des ateliers d'art des grands magasins du Bon Marché *'Pomone'* et *'Waring et Follow'* à Londres, Paul Follot diffuse vers une clientèle plus traditionnelle et à des prix meilleur marché, un lampadaire cariatide pour un ensemble d'exposition provisoire. Dans cet esprit, *'Femme au serpent'*, un motif en bronze doré pour un éclairage électrique, figure au salon de 1926 **(fig.)**[236]. Parfaite pour l'exigüité des chambres modernes où elle plaît par le luxe de la matière, cette tanagra parisienne nous séduit par la préciosité de sa parure, l'élégance des proportions et la délicatesse de travail. Avec son socle en marbre et onyx, elle forme un couple de charme avec un serpent séducteur bien loin de la fadeur de certaines œuvres Art déco. Cependant le souvenir des statuettes chryséléphantines de Chiparus est immédiat dans la polychromie de la patine superficielle, qui donne l'illusion directe de sa carnation. Les cheveux très courts des années 25 font évidemment penser à *'La Garçonne'*, roman de Victor Margueritte paru en 1922. R. Delamarre accentue les profils, l'incision de l'œil, l'arcade sourcillière, l'auréole du sein…. Le changement continuel de la peau du serpent est évoqué par le chatoiement du réseau des écailles,

236 *'Danseuse au serpent'*, salon des artistes français de 1926, 0, 295 x 0, 34 x 0, 15 m (n°3262). Il n'a pas été possible de retrouver les catalogues de planches de l'entreprise Hesse (Rouen), qui diffuse cette statuette en bronze.

ciselées dans le métal précieux. Nous songeons à *'l'étoffe vacillante'* du poème *Le serpent qui danse* de Charles Baudelaire[237]. Plus proche du temps de R. Delamarre, Paul Valéry note en 1922 un bref poème intitulé *Le Serpent.* Il s'agit en fait d'une plaisanterie à l'intention de son ami Pierre Louÿs, le poète symboliste (Valéry fait ses débuts dans *La conque* de 1891-1892, le magazine de ce dernier). Ce petit poème distrait agréablement Valéry de son travail plus sérieux. Il finit par prendre de telles proportions que, de l'avis de certains, ce 'sous-produit' surpasse le chef d'œuvre original, *La jeune Parque*. Il est publié en cette même année 1926 par la maison d'édition Eos. Soignée jusque dans les moindres détails, l''édition possède même une couverture façon peau de serpent (**fig.**). *'Femme au singe'* de 1927 pourrait également appartenir à une série diffusée par des catalogues de vente par correspondance **(fig.)**[239].



De gauche à droite : *'Femme au serpent'*, salon de 1926. *'Femme au singe*, 1927. Illustration de Sonia Lewitska servant à l'illustration du *Serpent* de Paul Valéry, Paris, 1926, éditions Eos. Couverture.

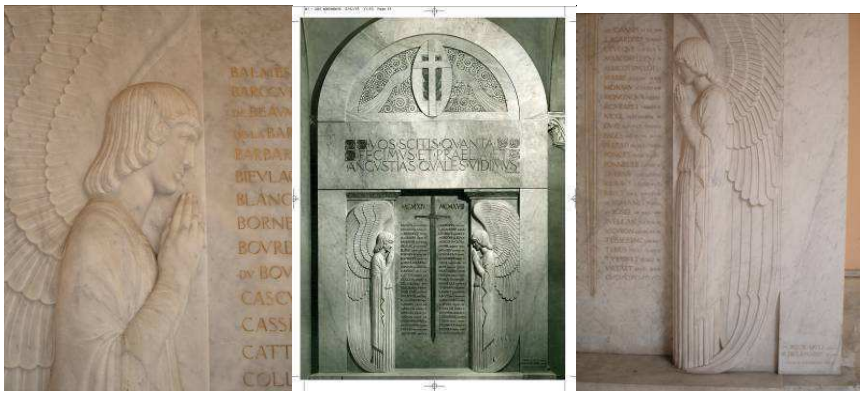
D'autres œuvres de R. Delamarre qui ne figurent pas à l'Exposition de 1925 sont fortement marquées par l'Art déco[240]. En 1921-1922, la manière dont l'artiste respecte l'obédience de sa discipline se lit dans le précieux et raffiné *Monument aux morts du Séminaire français de Rome* en marbre blanc

237 *'Les Fleurs du mal'*, 1857.

239 Une édition en bronze ancienne de la *'Femme au singe'* est vendue le 27 novembre 2010 à Pontoise. Selon les enfants Delamarre, auteurs de la notice du catalogue de la vente publique, la suissesse Ella Maillard (1903-1997) aurait posé pour cette sculpture. Sur cette exploratrice, photographe, journaliste, sportive et écrivain, co-équipière de la géographe Mariel Jean-Brunhes, épouse de R. Delamarre, voir la note dans la notice de *'Suzanne'* (corpus, volume II). Nous abordons la question de la diffusion dans la fiche 5, *'La sculpture d'édition'* (volume I).

240 Ce débat qui peut s'écrire aussi 'art-industrie' ou encore 'pour ou contre l'ornement' aboutit à l'exode d'une partie de ses membres qui fondent en 1929 une nouvelle association, l'Union des Artistes Modernes (UAM). Sur l'histoire de la Société des artistes décorateurs, voir Yvonne Brunhammer et Suzanne Tize, *'Les Artistes Décorateurs 1900-1942'*, op. cit.

rehaussé d'or, réalisé en collaboration avec M. Roux-Spitz. Cet ensemble traite la figuration simplifiée de ses anges rigoureusement symétriques aux grandes ailes enveloppantes. La perfection technique des détails - les boucles des coiffures à la 'garçonne', les fleurs, les rémiges des ailes - est mise au service d'une recherche essentiellement décorative **(fig.)**.



Monument aux morts du Séminaire français de Rome, 1921-1922. Architecte : M. Roux-Spitz.

Le style Art déco alimente le 'bon goût français' à l'étranger et on peut suivre l'installation dans les yeux et les esprits de la 'solution française' des problèmes de la modernité, à travers les monumentales figures du *monument à la Défense du Canal de Suez* de M. Roux-Spitz (1925-1930). Dressées sur un immense plateau désertique en Egypte près d'Ismaïlia, elles se rangent parmi les plus grandes réussites de R. Delamarre (**fig)**[241].

Monument à la Défense du Canal de Suez, maquette (publiée sur le site internet officiel de R. Delamarre).

241 Cf. la notice '*Les monuments commémoratifs, Le Monument à la Défense du Canal de Suez, 1925-1930'*, (corpus, volume II).

On peut encore citer la longue frise de composition serrée et d'exécution décorative commandée après la fermeture de la manifestation en octobre 1925, pour le décor de l'Hôtel George V élevé par les architectes Georges Wybo et Constant Lefranc[242]. P. Follot est encore une fois commanditaire, sous la houlette de '*Pomone'*. Le décor de l'ancienne roseraie du château de Bourbon-Conti, un petit kiosque, dépasse lui aussi les strictes frontières de l'Exposition de 1925 puisqu'il date de 1928. La forme d'un demi-cercle délimite le champ dans lequel s'inscrit au centre, une femme nue assise sur le sol. Elle tient dans ses bras un poisson gargouille. De part et d'autre, deux chérubins jouent avec des tortues et un poisson. Le modelé des détails – cheveux, écailles, carapaces, eau – est caractéristique de la période Art déco (**fig**.).

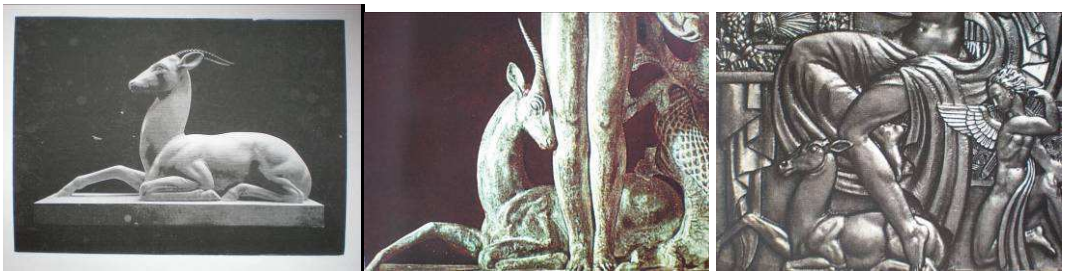
Relief du kiosque de la roseraie du château de Bourbon-Conti, Soisy-sur-Seine, 1928.

Datant de même année 1928, le groupe *'Adam et Eve*' ou '*La Tentation'* correspond parfaitement à ce style[243]. Le reptile dressé au centre de la composition est peut-être le motif le plus original, par le jeu des écailles qui l'habille comme une résille et le rapport avec l'orfèvrerie et les arts décoratifs. L'élégance maniériste des figures sinueuses, les gestes affectés, le jeu de découpes réfléchi et subtil de l'espace se situent tout à fait dans la même démarche géométrisée **(fig.**).

242 Voir *'4-La décoration des bâtiments officiels, Les œuvres de l'Hôtel George V, 1925-1947, a) Frise d'enfants jouant, 1925-1928'* (corpus, volume II).
243 Voir 4, *'La décoration des bâtiments officiels, Les œuvres de l'Hôtel George V, 1925-1947, b) 'Adam et Eve' ou 'La Tentation, 1928'* (corpus, volume II).

Hôtel George V, *'Adam et Eve'* ou *'Tentation'* (1928).

La quintessence de l'élégance revient aux biches et antilopes de R. Delamarre, motifs caractéristiques de ce classicisme Art déco. En 1928, l'animal est représenté couché, la tête droite dans l'axe, les oreilles dressées en arrière, le museau fermé, trois pattes repliées sous le corps sauf une, levée en avant, dans le parc de la propriété de l'industriel Didier à Pierrefitte-sur-Seine, dans le cadre de la commande de l'architecte paysagiste Ferdinand Duprat (**fig**). Aux pieds d'*Eve* dans le groupe *'Adam et Eve'* ou *'Tentation'* de 1928, une antilope est munie de cornes finement annelées et courbées en arrière (**fig**)[244]. On retrouve cet animal quelques années plus tard en 1935, dans le décor du monumental relief *'Les Arts et Monuments Régionaux'* de la salle à manger des 1e classe du paquebot *'Normandie'*, qui représente la dernière grande manifestation splendide de ce style et marque la fin d'une époque **(fig**.).



De gauche à droite: antilope en marbre, parc de la propriété de R. Didier à Pierrefitte-sur-Seine, architecte-paysagiste Ferdinand Duprat, 1928. Groupe *'Adam et Eve'* ou *'La tentation'* de l'Hôtel George V, antilope (détail). Relief *'Les Arts et les Monuments Régionaux'*, paquebot *'Normandie'*, 1935. La biche.

244 Sur l'architecte Ferdinand Duprat, voir la notice biographique en annexe : *'Le travail avec les architectes'* (volume III). Voir également *'3-Quelques commandes privées passées au domaine public, Biches et statue de femme à Pierrefitte sur Seine (1928)'*.

Le style Art déco fait également partie de l'histoire des Etats-Unis. Il est lancé non seulement à travers l'Europe mais aussi dans la plupart des grandes villes nord-américaines qui ont des bâtiments Art déco. Le '*Normandie*' (1935) qui abrite un chef-d'œuvre de l'Art déco – dans un esprit abouti et classique - connait un grand succès outre-atlantique où il garde une aura mythique. C'est dans ce contexte de 'normandomania' que la famille Delamarre a retrouvé aux Etats-Unis les traces du relief monumental '*Les Arts et les Monuments régionaux*' sculpté par R. Delamarre dans l'immense salle à manger des premières classes dessinée par Pierre Patout et Henri Pacon[245].

R. Delamarre, '*Les Arts et les Monuments Régionaux'*, paquebot *'Le Normandie'*, salle à manger des 1e classe, 1935.

Après la guerre, R. Delamarre se voit offrir d'autres commandes de programmes sculptés, mais l'architecture évolue vers les séries, ce qui n'est pas sans entraîner la longue incompréhension de sa sculpture aux yeux d'une nouvelle ère dominée par la montée en force de l'abstraction. En résumé, de nombreuses œuvres du sculpteur rappellent combien l'Art déco est essentiel pour comprendre son art.

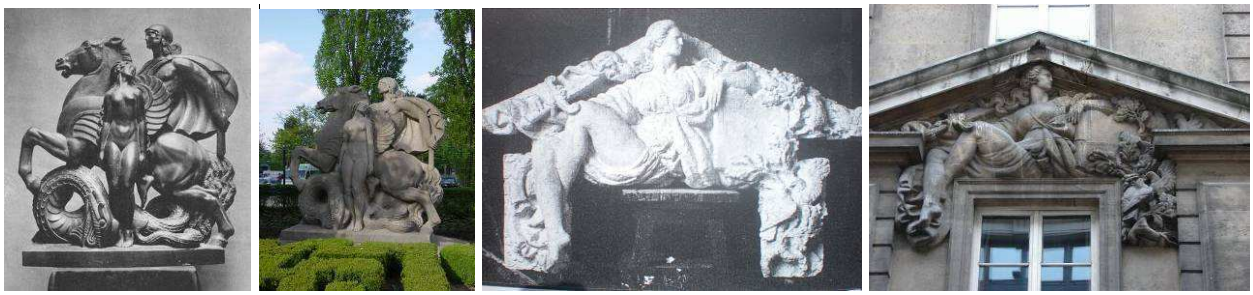
[245] Voir la notice '*Les Arts et Monuments régionaux*', corpus, volume II.

5-Typologie : pratique des techniques de sculpture de R. Delamarre

L'influence de la formation de R. Delamarre est visible au niveau de la technique du modelage qu'il apprend à l'école des Beaux-Arts dans l'atelier de Coutan à partir de 1911 et qu'il utilise toute sa vie, entre autres procédés. Il reste attaché à cette méthode traditionnelle qui est pourtant remise en cause à son époque.

Les techniques de sculpture de modelage enseignées à l'école sont celles pratiquées traditionnellement dans les ateliers. R. Delamarre apprend le modelage en terre, matériau permettant de concevoir en petit, avant d'évoluer par étapes vers la taille souhaitée. Selon l'importance du programme, il effectue de nombreux dessins préparatoires, des croquis d'étude, des aquarelles sur calques et prend des photos. Lorsqu'il travaille en grand format, il établit des maquettes en terre ou en plâtre : par exemple, le groupe *Persée et Andromède* est d'abord exposé en petit modèle en pierre, '*comme maquette pour une ronde-bosse en pierre*' au salon des artistes français de 1932[246]. Puis il est agrandi en pierre de Pouillenay à l'échelle monumentale lorsqu'il est commandé par l'Etat (1925-1935). Un autre exemple est fourni par la maquette en plâtre de l'allégorie *La Justice*, destinée au fronton de la porte d'entrée du ministère de la Justice rue Cambon (1943-1946). Cette maquette étant achevée, la figure en pierre est exécutée sur la façade, sur place, dans la taille la plus grande et la plus saillante possible (elle atteint trois mètres de hauteur). Le 13 mai 1943, R. Delamarre écrit : '*Le projet comporterait une figure centrale symbolisant la Justice, aussi grande d'échelle que le permettent les dimensions de la pierre et aussi saillante et colorée que possible* **(fig.)**[247].

[246] Archives de Paris, Pérotin 10624/72/1 12, dossier '*Persée et Andromède*'. '*Persée et Andromède*', Salon des Artistes français de 1932, maquette pour un groupe décoratif en pierre (n°3668).
247 Archives Nationales F/21/6875. Lettre de R. Delamarre en date du 13 mai 1943 à Goutal, directeur au Bureau des Travaux d'art au ministère de l'Education Nationale. On trouve dans le même dossier une autre lettre adressée par le sculpteur au directeur des Beaux-Arts, en date du 2 juin 1944, disant qu'il a reçu l'agrément de P. Tournon.



De gauche à droite : groupe *Persée et Andromède*, salon des artistes français de 1932, maquette pour un groupe décoratif en pierre. *Persée et Andromède'*, groupe en pierre, stade Léo Lagrange à Vincennes, face de la porte latérale du parc floral (1925-1935). Allégorie *La Justice*, maquette en plâtre. Figure définitive en pierre, fronton de la porte d'entrée du ministère de la Justice rue Cambon (1943-1946).

Les deux reliefs monumentaux de la mairie annexe du XIVe arrondissement (1934) suivent la même évolution. A Nantes, R. Delamarre exécute quatre maquettes à plusieurs échelles, pour les reliefs de la chapelle du nouvel Hôtel-Dieu (1957-1963). Il commence par une très petite échelle, puis réalise une maquette au 1/40e, puis une autre à l'échelle 1/10^{e}, enfin une quatrième à moitié grandeur avant de passer à la grandeur réelle[248]. A contrario, le succès de certaines œuvres monumentales est tel qu'elles peuvent être reproduites en plusieurs tailles, en plaquettes, en médailles ou en statuettes. Des exemples sont fournis par les reliefs carrés '*Persée et Andromède'* et '*Nessus et Déjanire'* figurant à l'Exposition de 1925 qui, très vite, sont connus par des réductions octogonales. Les reproductions du *Sacré-Cœur* (1930) fournissent également un très bon exemple : le Père de Reviers de Mauny ayant souhaité des reproductions et des moulages pour Monsieur Chambon après l'Exposition coloniale de 1931, R. Delamarre demande à ce dernier dans quelle matière et dans quelle taille il peut exécuter des répliques et des réductions : '*Le Révérend Père de Reviers de Mauny m'ayant transmis votre demande au sujet de reproductions éventuelles du Christ des missions, je vous avais écrit le 15 octobre pour vous informer qu'il me serait possible d'en faire des répliques et des reproductions. Etant depuis quelques jours en possession de l'original de ma statue, je serais heureux de savoir quel serait votre désir, comme dimension ou comme matière*'[249]. Pour ce faire, il confectionne bien sûr un moulage en plâtre lui permettant de reproduire son original en bois qui est un exemplaire unique. On peut citer également l'exemple des *Béatitudes* en plâtre de la chapelle Notre-Dame des missions de l'Exposition coloniale de 1931. Elles sont répliquées en pierre pour l'église Notre-Dame des missions à Epinay-

[248] Voir la lettre de R. Delamarre à l'administrateur Raymond Lefeuvre, en date du 26 juillet 1969, dans le cadre de la commande des seize reliefs de la façade de la chapelle du nouvel Hôtel-Dieu, Nantes (1957-1963). Annexes, volume III.
[249] Lettre de R. Delamarre, en date du 25 novembre 1931, à Monsieur Chambon. Archives familiales.

sur-Seine (1931). Le relief *'Les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot Normandie (1935) connait la même fortune grâce à l'édition de plaques de taille réduite par Arthus-Bertrand[250].

Ce n'est pas à l'école, qui considère qu'il s'agit là d'une technique artisanale peu intéressante, qu'il apprend la taille directe. Il la découvre pendant sa captivité au cours de la Grande-Guerre en 1915-1916, en travaillant pour une entreprise funéraire en Allemagne. Il obtient des commandes de monuments commémoratifs en marbre ou en granit telle celle du monument aux morts de Dillingen am Donau avec son ami l'architecte Paul Hubert Claparède. Il apprécie la résistance proverbiale et la symbolique martiale de ces matériaux forts et éternels. Il taille aussi de petites têtes en ivoire. Sur l'emploi de la taille directe par R. Delamarre, nous citons ces phrases de Jean-François Delamarre et

250 Voir aussi la fiche 5, *'La sculpture d'édition'*, volume I.

255 Extrait du texte *'A propos de la notion de taille directe'* communiqué par les enfants Delamarre le 3 juillet 2009 (présenté en entier dans les annexes, volume III). Employée de l'Antiquité au Moyen Age, la renaissance de la taille directe est impulsée au début du siècle par des sculpteurs pour la plupart figuratifs : Bernard, Bouchard, Bourdelle, Charlier, Costa, Dardé, Drivier, Lacombe, Lagriffoul, Maillol, Poisson, Py, Sarrabezolles – qui invente en 1926 *'la taille directe sur le béton en prise'* - Saupique, Traverse..... Tous ces sculpteurs sont désireux de trouver un autre langage plastique que le modelage. Cette technique permet des effets intéressants pour retrouver un vrai rapport avec le métier que l'industrialisation de la sculpture, engendrée par la division du travail, met en doute. Bien souvent, avec la méthode traditionnelle du modelage, seule la terre et le modèle en plâtre sont réalisés par le sculpteur qui ensuite, peut déléguer le travail de réalisation dans le matériau définitif à un praticien. Selon les partisans de la taille directe, le fait que le sculpteur ne participe pas à toutes les étapes du processus de création le dépossède de son œuvre. De plus, les méthodes industrielles permettant le tirage de nombreux exemplaires, la question de l'originalité de l'oeuvre et du rôle du sculpteur se posent.

Béatrice Delamarre-Levard, enfants du sculpteur : '*R. Delamarre a peu utilisé la taille directe au sens de tailler un bloc de pierre avec une simple idée directrice en tête. Nous connaissons deux tels exemples seulement, taillés sur des chutes de marbre provenant probablement de la taille d'autres œuvres : une femme allongée, prise dans le marbre rose et une figure à plat exécutée à l'occasion du film de 1963-1965. Pour ses œuvres en pierre, en grande majorité des commandes, R. Delamarre commençait ses recherches par des dessins, d'une échelle très réduite le plus souvent ; puis par de petites esquisses en glaise, hautes de quelques centimètres et par des esquisses légèrement plus grandes, de vingt à quarante centimètres, alors à partir d'un modèle vivant posant dans l'attitude de l'œuvre. Pour être conservées, ces esquisses préparatoires de glaise ont très souvent été cuites (terre cuite) ou moulées en plâtre. L'avis du client était sollicité par ces dessins et esquisses avant la poursuite de la création. Par des étapes de grandeur progressive, R. Delamarre déterminait en glaise, moulée ensuite en plâtre, un modèle final très précis de l'œuvre à réaliser. Suivant le cas, ce modèle le plus abouti avant la taille en pierre pouvait être à l'échelle du bloc à tailler ou à une échelle moindre, par exemple moitié. Ce modèle très abouti préparait le report de l'oeuvre vers le bloc de pierre. Le sculpteur lui-même ou le praticien, s'aidait d'un outil constitué de tiges coulissantes en cuivre, tiges que l'on pouvait bloquer à la longueur voulue. Cet outil permettait en premier lieu de reporter à l'identique trois points fixes dans l'espace, du modèle vers le bloc de pierre (choisis avec discernement, ces trois points assuraient également que l'oeuvre allait bien tenir toute entière dans le bloc!). A partir de l'outil ainsi toujours positionné dans l'espace de la même manière sur les trois points fixes du modèle, puis déplacé sur les trois points fixes identiques du bloc de pierre, une quatrième tige coulissante reportait tout point du modèle en plâtre vers le bloc de pierre. Il suffisait d'enlever de la pierre jusqu'à trouver la même profondeur que cette quatrième tige coulissante l'avait indiquée sur le modèle en plâtre. Si le modèle était de grandeur plus petite, par exemple moitié, de celle de l'oeuvre en pierre, un coefficient multiplicateur était alors appliqué aux reports*'[255].

Les pierres employées par R. Delamarre varient en fonction des époques et selon les programmes. Dans la période faste du *Monument à la Défense du Canal de Suez* (1925-1930), il choisit avec l'architecte M. Roux-Spitz un granit rosé très dur provenant de Sardaigne. En 1932, il utilise un granit noir pour le *buste de M. Bonardi ;* en 1937, un granit noir belge pour l'allégorie du *Monument à Charles Jonnart* à Saint-Omer ; en 1930, de l'onyx pour le *buste de Mariel ;* en 1921-1922, un marbre blanc de Carrare pour le *Monument aux morts du séminaire français de Rome,* la superbe *Suzanne* et en 1934 et la *Mise au Tombeau* du Gault-Saint-Denis, près de Chartres ; en 1972, un marbre rose de Milan pour *Nu* et en 1976, pour *Elégie*. Les calcaires sont parfaits pour leur résistance au plein air : le Pouillenay, rose ou gris rosé, est travaillé pour *Persée et Andromède* (1925-1935), *le tombeau Louis*

David à Andernos-les-Bains (1931*)* ou les reliefs de la mairie annexe du XIVe arrondissement (1935). La pierre de Saint-Martin offre une belle tonalité blanche, une grande finesse de grain et une certaine facilité de taille comme l'illustre la *Douleur* du *Tombeau Vetter* à Lyon (1922-1924). La pierre demi-dure de Lavoux a un côté plus austère qui convient au style expressionniste de l'église Saint-Antoine de Padoue (1934-1943). La tendre et homogène pierre de Mériel est employée en plein air et en bas-relief protégé par un rebord en pierre plus dure, sur le relief de l'immeuble de rapport rue Chomel (1934) ; cette pierre de Mériel est également employée en gros blocs pour les *Béatitudes* (1931). La pierre de Chauvigny offre aussi des beaux programmes ; la pierre de Lens est utilisée pour les biches du jardin de la propriété Didier à Pierrefitte-sur-Seine (1928) et le modèle original de la statue de *Saint-Ignace de Loyola* (1933) ; la pierre dure de Hauteville est retenue pour le bas-relief du *Phénix* (1933). Pour des motifs de grande dimension, la pierre d'Euville offre, avec un beau ton chaud, une certaine facilité de taille[256] ; la pierre d'Anstrude de Bourgogne de couleur blanc cassé est employée pour le groupe des *Trois danseuses* à l'Hôtel George V (1947). Le stuc sert pour les reliefs plus légers de la *rotonde* de M. Roux-Spitz au salon des artistes décorateurs de 1926, *la frise* de l'hôtel George V (1928) ou le relief *Les Arts et le Monuments Régionaux* du paquebot *'Normandie'* (1935). Le *Monument au débarquement de la 1ère Division Française Libre* à La Croix Valmer (Var) est exécuté en pierre calcaire crème à grain fin et régulier de Brouzet (1958-1959). Pour les reliefs de la façade de la chapelle du nouvel Hôtel-Dieu, Nantes (1957-1963), un calcaire est encore fourni, la pierre de Vilhonneur 'statuaire' de Charente. Enfin, curieusement, un grès tendre ou un calcaire légèrement poreux et sensible au gel est taillé à Bagnols-les-Bains (Lozère) pour exécuter sa dernière œuvre en 1975, une *Vierge* à l'enfant située à l'extérieur, à l'emplacement d'une petite chapelle dédiée à la Vierge-Marie détruite dans les années 70.

Il fait appel à un ou plusieurs praticiens pour la mise au point et la traduction en pierre des commandes importantes. Béatrice Delamarre-Levard et Jean-François Delamarre observent : '*Dans le cas d'œuvres de grandeur importante, comme celle du Monument à la Défense du Canal de Suez (1925-1930), R. Delamarre a fait appel à des praticiens d'origine italienne, qui le dispensaient du travail de dégrossissage le plus rude, en ébauchant le bloc de pierre et en conservant, par exemple, un ou plusieurs centimètres de pierre avant la surface définitive de l'oeuvre. Le sculpteur assurait la finition*

[256] Ces informations viennent de R. Delamarre lui-même. Il écrit un texte sur la sculpture architecturale (s.d, mais contemporain du début de la construction par Léon Azéma de l'église Saint-Antoine de Padoue, XVe arrondissement, en 1933-1934). Voir la question n°4 : '*Quelle pierre préférez vous pour les monuments ?'* (annexe 27, volume III).
258 Extrait du texte '*A propos de la notion de taille directe'* de Béatrice Delamarre-Levard et Jean-François Delamarre (annexe 39, volume III).

sur l'enveloppe de pierre ainsi préparée'[258]. Ainsi les colossales figures *'L'Intelligence sereine'* et *'La Force'* sont taillées entièrement à la pointe par Italo Santelli qui a ainsi participé à ce travail préalable et R. Delamarre vient à la fin pour les terminer. Le sculpteur emploie un deuxième praticien formé à Rome, Emmanuel Guérin. En 1927, il fait dans son atelier le calepinage - ou le numérotage - des blocs de granit qui leur servira de plan de montage. En 1928, les sculptures sont acheminées par bateau de Gênes, sur l'île Maddalena, en Sardaigne, où les deux hommes exécutent la grandeur définitive. En 1930, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-arts précise dans la commande du buste en plâtre du grand colonial *Eugène Etienne* traduit en marbre, qu'il peut s'adresser à un tiers français pour la pratique. On note également, en consultant l'établissement de sa maquette de *Persée et Andromède* en 1932, ses frais importants de mise au point par plusieurs praticiens[261]. Un autre exemple est fourni en 1962 à Dijon, où le relief monumental du centre des Chèques Postaux est exécuté avec la collaboration du sculpteur Jean-Baptiste Leducq, ancien pensionnaire de la Casa Velasquez[263].

La spécificité de graveur et de médailleur de R. Delamarre est soulignée dans de nombreuses œuvres qui montrent des reproductions des figures symétriques et des ornements en creux. Ceux-ci renvoient aux procédés de fabrication traditionnelle de l'avers et du revers des médailles. En 1937, il emploie des petits moules d'architectures sur la stèle nue du *Monument à Charles Jonnart* à Saint-Omer pour évoquer le Parthénon, le beffroi d'Arras et Saint-Pierre de Rome. En 1948, il représente sur le socle du *Monument au Père Daniel Brottier* construit par Béatrice Delamarre, dans un cartouche, la façade principale de l'église d'Auteuil avec les marches, l'archivolte, le remplage gothique aux quatre lancettes, le pinacle, les gâbles.

Vers 1933-1934, au début de la construction par Léon Azéma de l'église Saint-Antoine de Padoue (XVe arrondissement), il écrit à propos de la technique qui convient le mieux à l'architecture moderne : *'elle est dominée par l'emploi du ciment armé et a parfois demandé au sculpteur l'utilisation de ce matériau. Certains y sont parvenu en taillant directement dans le ciment frais, mais ce procédé exigeant la taille directe et une grande rapidité d'exécution, se prête assez peu aux oeuvres mûries ou*

261Archives de Paris, Pérotin 10624/72/1 article 12, dossier d'artiste au nom de Raymond Delamarre, dossier '*Persée et Andromède'*, lettre de R. Delamarre, en date du 7 avril 1932, au directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris. L'établissement de la maquette est présentée dans les annexes (volume III).
[263] Jean-Baptiste Leducq (1934-2011).

précises. Il est possible de couler le ciment dans des moules et de reprendre ensuite l'oeuvre en surface (j'exécute personnellement actuellement des statues de 5 mètres de hauteur qui seront coulées en ciment dans des moules faisant partie intégrante du coffrage[266]. Après le démoulage, divers détails et accents sont corrigés par taille au burin et les surfaces unies sont 'bouchardées' pour conclure le travail et souligner le grain du matériau[267]. En découle une oeuvre originale bien que moulée, combinant le moulage et la taille directe.

Le sculpteur connait aussi l'émulation de la restauration des monuments parisiens, car il faut être un très bon technicien pour restituer *l'Eau* de Caffieri de l'hôtel de la Monnaie rue Guénégaud (1946) et le colossal *Mars assis, un loup à ses pieds* de Coustou qui orne l'entrée principale de l'Hôtel des Invalides (1966). Cette copie en pierre est illustrée dans le très savant et très complet ouvrage '*La sculpture, méthode et vocabulaire*' de Marie-Thérèse Baudry publié par le Ministère de la Culture et de la communication en 1978[268]. Comme le groupe original, elle est composée de plusieurs blocs assemblés verticalement et horizontalement. Le même ouvrage illustre également la taille d'une pierre tendre par l'atelier Delamarre, avec une gradine à quatre dents tenue obliquement qui trace des directions variables en forme de stries[269].

266 Ce sont les statues de Saint-François d'Assise et de Sainte-Elisabeth de Hongrie sur le clocher de l'église Saint-Antoine de Padoue. Voir cet entretien dans l'annexe 27, volume III. Voir aussi Alain Choubard, '*Les matériaux nouveaux ou réintroduits dans la sculpture française entre 1880 et 1940'*, thèse de doctorat, dir. Bruno Foucart, Paris IV-Sorbonne, octobre 1999, vol. 1, '*Les sanctuaires de la Capitale'*, p. 149. Voir aussi *La Construction Moderne*, 9 août 1936, Louis Bourquin, '*Eglise Saint-Antoine de Padoue, à Paris'*, pp. 894-897.

267 Le bouchardage est une opération qui consiste à frapper une pierre avec une boucharde. Ce sont aussi les marques laissées par les pointes de la boucharde sur une pierre. Voir Marie-Thérèse Baudry et Dominique Bozo, '*Principes d'analyse scientifique, La sculpture, méthode et vocabulaire'*, Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, Imprimerie Nationale, 1978, p. 584 et 197, fig. 101. Pour réaliser cet ouvrage préfacé par André Chastel, R. Delamarre a été consulté ainsi que Paul Belmondo et d'autres sculpteurs.

268 Cap. '*La technique de la taille - Le travail de finition et les outils : montage et assemblage* (p. 188).

269 Cap. '*La technique de la taille – Les outils, leur emploi, leurs traces et le travail de finition* (p. 196).

5- Typologie et iconographie : les animaux de R. Delamarre

L'oeuvre de R. Delamarre est peuplée d'un grand nombre d'animaux, réels ou légendaires, qui traversent son oeuvre comme une colonne vertébrale. Très attaché aux sources de l'art français, le sculpteur cherche leur symbole et leur idéal. Il déploie toute son érudition et sa connaissance des textes poétiques grecs, visite les plus grandes oeuvres françaises de référence classique et les meilleurs auteurs de la littérature de jeunesse. Mais commençons par le serpent, premier animal de la Bible, qu'il retient parmi les animaux de l'iconographie chrétienne. Le thème du premier repas le met à l'honneur pour séduire Eve autour de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Dressé entre Adam et Eve et flairé par une panthère, le reptile présente un jeu d'écailles décoratives dans *La Tentation* ou *Adam et Eve* de 1928 (**fig**.). Dans *Femme au serpent,* exposée au salon des artistes français de 1926, ce reptile rusé est le symbole de la tentation et rappelle le récit biblique d'Adam et Eve[270].

Adam et Eve ou *La Tentation*, plâtre patiné, catalogue de la vente '*Collection d'un amateur provenant d'un hôtel particulier de la rive gauche*, Paris, mercredi 2 juillet 2008, Christies (lot 39).

On remarque plusieurs variétés d'oiseaux, souvent vus de profil ou de dessus, les ailes déployées, parfois impossibles à identifier avec précision. Dans le tympan *Pastorale* de l'*Antichambre* de P. Follot d'une *Ambassade française* à l'Exposition de 1925, deux oiseaux d'ornement pourraient ressembler à de gracieux pigeons 'Bouvreuil' qui portent une petite huppe pointue (**fig.**). D'autres en revanche, sont très bien illustrés comme le paon symbole de la résurrection dans le tympan du

270Salon des artistes français de 1926, *'Danseuse au serpent'*, statuette en bronze (n°3262).

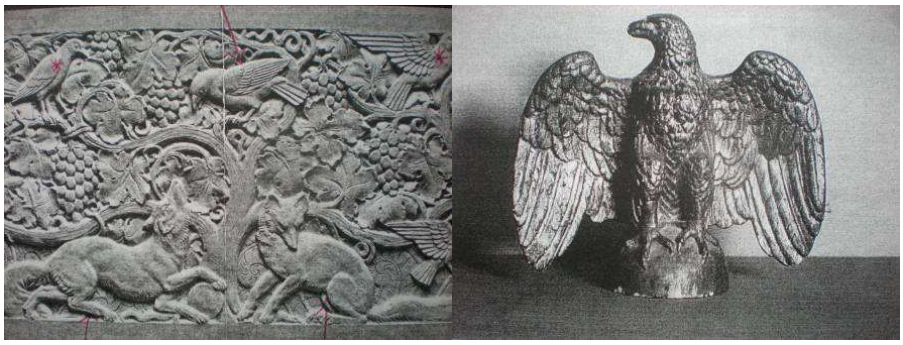
Monument au Séminaire Français de Rome (1921-1922). La colombe n'est pas rare, mais lorsqu'on examine l'oiseau de l'Esprit Saint, symbole universel de vie et de paix représentant la *VIIe Béatitude* (1931), on a l'impression que le sculpteur s'est plutôt inspiré d'un pigeon **(fig.)**. Un autre paon très bien proportionné se laisse admirer, très naturel, au milieu du décor serré de la longue frise de l'Hôtel George V - construit par Georges Wybo et Constant Lefranc en 1927-1928 - où d'autres pigeons sont reconnaissables (**fig.**).

De gauche à droite : tympan *Pastorale*, *Antichambre* de P. Follot, une *Ambassade française*, Exposition de 1925. *Monument au Séminaire Français de Rome* (1921-1922). *VIIe Béatitude*, église ND des missions, Epinay-sur-Seine (1931).

Sur cette frise de l'Hôtel George V, une vingtaine d'animaux est sculptée avec de nombreuses fantaisies de détail qui témoignent d'un travail délicat et sensible. On trouve, tout à gauche du premier relief, un oiseau qui pourrait être un cygne, au bénéfice du doute. Ce dernier, très bien illustré sur la plaquette *Léda et le Cygne* (1981), n'a pas l'anse du cou suffisamment longue[275]. Il semble vouloir s'envoler, l'aile déployée et le bec ouvert, mais ne peut prendre la fuite car il est maîtrisé par un enfant. Au dessus de lui volerait un pigeon, suivi de deux autres oiseaux ressemblant également à des pigeons proches de la colombe de la paix de la *VIIe Béatitude*. Dans le deuxième panneau, deux corbeaux et deux renards illustrent les ruses et les tromperies qui se succèdent dans le Roman de Renart écrit par différents écrivains restés anonymes (XIIe et XIIIe siècles). R. Delamarre reprend une 'branche' qui raconte une aventure de '*Renart*' toujours affamé : Tiécelin le corbeau qui tient en son bec un fromage,

275 Il peut s'agir d'une oie. Voir la notice '*Les œuvres de l'Hôtel George V (1925-1947), Frise d'enfants, 1925-1928'*, corpus, volume II.

laisse tomber son bien aux pieds du goupil. L'un des oiseaux de la frise est probablement Primaut qui vit avec Renart d'autres nombreuses aventures et mésaventures, mais lequel? L'autre grande référence poétique née de cette scène cocasse est bien sûr la fable *'Le corbeau et le Renard'* de Jean de la Fontaine. Les deux oiseaux suivants ressemblent encore à des pigeons stylisés, mais ils pourraient représenter des colombes semant la paix sur la terre. Dans le troisième relief, un singe peu farouche s'est installé dans les feuillages, à proximité d'un enfant. Près d'une gazelle au cou maintenu par un enfant, on trouve également un perroquet difficile à identifier et un pigeon à petite huppe dit bouvreuil. Ce jeu distrait un autre enfant placé en face de lui, sous lequel on distingue un petit écureuil. Entre le perroquet et le cygne volètent trois autres oiseaux. Un bélier seul, puis un bélier et un lièvre affrontés, sont maintenus par deux autres enfants. Il nous semble reconnaître plus loin, mais rien ne permet de l'affirmer, un autre pigeon. Les deux aigles romains en plâtre doré de l'Hôtel George V évoquent une image idéale de puissance, mais les becs recourbés les font plutôt ressembler à des dodos (1945-1947). Quant aux pattes posées sur la boule de l'univers, loin de serres crispées, elles pourraient être celles d'une gallinette **(fig**).

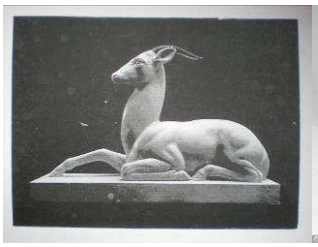


Hôtel George V : deux corbeaux et deux renards, frise de 1927-1928. L'un des deux aigles en plâtre doré, 1945-1947, plâtre (photo provenant de la documentation familiale).

Le coq, emblème de fierté, est justifié par son allure fière sur la médaille de la Compagnie d'assurance-vie *'La Populaire'* (1929). Il ressemble à Chantecler du Roman de Renart, que nous avons rencontré dans la frise du George V. Le coq évoque la France, selon une notion récente sans valeur symbolique, fondée sur le double sens du mot 'Gallus' qui signifie 'coq' et 'Gaulois'. Dans le bas-relief *'La famille'* couronnant l'immeuble de rapport où siège cette compagnie, une colombe de la

paix est perchée sur l'épaule d'un enfant[277]. Sur le fronton de l'entrée du ministère de la Justice rue Cambon, deux colombes stylisées affrontées se mêlent à un décor de branches, de feuilles et de glands. Dans l'écoinçon droit, un autre a l'air de s'envoler, comme s'il était sur la défensive (1943-1946). Sur le relief de l'Hôtel des Postes de Louviers, en 1954, on voit l'envol subliminal des pigeons voyageurs par *'Iris'* messagère des dieux. A Dijon en 1962, l'un des deux pigeons présentés sur la façade du Centre des Chèques Postaux s'est déjà envolé, alors que l'écrivain, une femme assise, n'a pas encore écrit son message. Le ciel est également aux cigognes stylisées en plein vol. On les reconnaît à leur aspect échassier et leurs larges ailes déployées, hautes ou basses. Emblèmes du mouvement, on les trouve sur un relief portant ce nom dans la rotonde de M. Roux-Spitz au salon des arts décoratifs de 1926. Ce relief, connu sous le titre '*Aviation*', est commandé par le ministère de l'Air et sur la médaille consacrée à l'aviation en 1930.

Deux élégantes antilopes en marbre couchées, parfaitement identiques et symétriques, contribuent à exprimer avec goût une décoration de jardin à l'ancienne axée sur la symétrie. Elles ornent le perron d'une demeure privée construite par Ferdinand Duprat et appartenant avant-guerre à l'industriel R. Didier, à Pierrefitte-sur-Seine (1928). Munies de fines cornes annelées courbées en arrière, la tête droite et dans l'axe, les oreilles dressées et le museau fermé, elles ont des formes maniéristes et précieuses emblématiques du style de la Renaissance bellifontaine auquel les artistes se réfèrent dans les années 1925. Elles sont animées par un jeu d'ondulations créé par les lignes de la patte libre à l'avant et des trois autres repliées, qui donne l'illusion d'un mouvement glissé (**fig**.). On connait également un exemplaire de cette antilope en palissandre massif dans une taille réduite (**fig**.)[279]. En 1928 également, le sculpteur place une antilope aux pieds d'*Adam et Eve* ou *Tentation* (1928). Dans le relief '*Les Arts et Monuments régionaux'* du paquebot *Normandie* (1935), la présence d'une biche orpheline laisse supposer un portrait de *Diane chasseresse* et donne à penser à une évocation de l'amour (**fig**).



[277] Cet immeuble Art déco construit par Emile Boursier en 1934, est situé rue Chomel dans le VIIe arrondissement, tout près du Bon Marché.
279 Vente Aguttes du 11 mars 2009, Drouot (H. 0,31 X L. 0, 48 X 0, 12m). Cachet 'SAS Edition Paris'.

De gauche à droite : Antilope en marbre, parc de la propriété de R. Didier à Pierrefitte-sur-Seine, architecte-paysagiste Ferdinand Duprat, 1928. Anlilope en palissandre, vente Aguttes, 11 mars 2009, Drouot (H. 0,31 X L. 0, 48 X 0, 12m). Groupe '*Adam et Eve'* ou '*La Tentation'* de l'Hôtel George V, antilope, détail (1928). Relief '*Les Arts et les Monuments de Normandie'*, biche, détail (1935).

Les autres animaux du relief du paquebot *Normandie* ont des formes héraldiques : le lion, symbole de Richard Cœur de Lion, troisième fils d'Henri II d'Angleterre et d'Aliénor d'Aquitaine, présente les armoiries classiques de la Normandie comportant deux léopards 'passant', d'or sur fond de gueules[280]. L'image de l'immortalité est liée au phénix légendaire qui renaît de ses cendres, représenté à côté de la cathédrale de Rouen : de face, tête de face, ailes étendues, au dessus de son bûcher. Un porc-épic est également associé aux armoiries et à la couronne ducale de Normandie. Un poisson sert de gargouille, entouré de deux tortues, dans la fontaine de la roseraie du château de Bourbon-Conti à Soisy-sur-Seine, sur un bas-relief qui orne un pavillon de repos et un bassin réalisés par Ferdinand Duprat en 1928.

Sur le singe, R. Delamarre a peut-être lu la notice savante des '*Bestiae mansuetae'* du Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Charles Daremberg et Edmond Saglio (1877-1910) : '*Parmi les animaux sauvages admis dans la familiarité de leurs maîtres, il faut distinguer les singes, qui aujourd'hui jouissent encore quelquefois de ce privilège. Les singes étaient recherchés en Grèce six siècles avant notre ère. On les introduisait dans les banquets pour faire rire les convives. Le musée du Louvre possède des figurines de singes plus anciennes encore'* (…). *Une peinture de Pompéi représente un enfant armé d'un fouet, qui fait danser un singe revêtu d'une tunique à capuchon et maintenue par un lacet attaché à son cou… (…)'*[281]. Avec leurs drôles de bobines et leurs queues aussi longues que le corps, enroulées finement comme des crosses de fougères, ils ressemblent à des makis, emblèmes de Madagascar, sur le relief des quatre faces de la fontaine de M. Roux-Spitz à l'Exposition de 1925. Ils font une pause, assis sur des branches. Tout à fait dans la couleur du temps, les lémuriens sont liés à la référence du développement de l'art colonial, à l'émulation des grandes missions ethnographiques et aux explorations dans la jungle. L'un d'eux fait le charme de '*Femme au singe'*, en 1927. Un autre apporte un motif teinté de fantaisie exotique et d'orientalisme tempéré au tympan *Courtisane,* présenté dans l'*Antichambre* de P. Follot d'une *Ambassade française* à l'Exposition de 1925. Ce 'paradis artificiel' est complété par une panthère représentative d'une quête des bienfaits de

[280] Les léopards sont représentés 'passant', c'est-à-dire marchant sur trois pattes, la quatrième dressée devant, corps de profil, tête de face et queue redressée vers l'extérieur.

281 '*Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments'* de Charles Daremberg et Edmond Saglio, Paris, librairie Hachette, 1877-1919. Cet ouvrage constitue à son époque une référence pour l'histoire des institutions, des techniques et pour l'histoire religieuse. Il recense des références littéraires, iconographiques et des orientations bibliographiques.

la nature par l'homme. Une autre panthère flaire les traces du serpent dressé entre *Adam* et *Eve*, dans le groupe '*Tentation*' de 1928 (**fig.**). On rencontre également un bouc propulsant ses pattes postérieures, ensorcelant un couple amoureux dans '*Pastorale'*, deuxième tympan commandé par P. Follot pour l'*Antichambr*e d'une *'Ambassade Française'* à l'Exposition de 1925.

Singes, frise de l'Hôtel George V (1927-1928). Détails.

Les légendes de *Persée et Andromède* (1925-1935) et de *Nessus et Déjanire* conviennent bien à R. Delamarre qui retient un parti-pris d'extrême simplification, pour donner une grande puissance à *Pégase* et au centaure. L'allure du cheval est assez conforme au modèle de ceux des Panathénées, mais elle est plus massive. *Pégase* n'est pas très grand, mais il est solide. Il s'enlève de l'avant-main pour piétiner le dragon et son pied arrière, en dehors de la composition, donne de la légèreté à l'ensemble. Ses membres assez forts peuvent porter un *Persée* robustement charpenté. En 1935, dans le relief '*Les Arts et Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie,* deux cavaliers aux boucliers décorés de dragons s'élancent vers saint Michel, virevoltant dans les airs au dessus du dragon qui pique du nez et sortis tout droit de la bataille de Hastings illustrée dans la tapisserie de Bayeux, comme le note Bruno Foucart[283]. C'est en écho au puissant 'barbare' Attila qu'en 1942, son cheval est illustré dans *La petite histoire de la France'*[284]. Ses traits cruels nous ramènent à cette vieille phrase citée à propos du chef guerrier des Huns : '*Là où mon cheval est passé, l'herbe ne repousse plus'* (**fig**.). Les voitures à cheval des relais de poste autour de la marquise de Sévigné évoquent la symbolique de la messagerie dans le relief d'*Iris* à l'Hôtel des Postes de Louviers (1954). On voit à nouveau les cavaliers de la bataille de Hastings bondir, dans le relief de la mairie de Grand-Couronne (1952-1958) (**fig**.).

283 '*Normandie, l'épopée du 'géant des mers'*, Paris, Herscher, 1985, p. 94.
284 Attila le Hun sur son cheval (circa 406-453), illustration de '*La petite histoire de la France'*, p. 18. Ouvrage publié par Jean Brunhes et Pierre Deffontaines, 1942 (lithographie en couleur). Sur Pierre Deffontaines (1894-1978), voir l'avant-propos.

De gauche à droite : ‘*Persée et Andromède’*, épreuve (en bronze ?), 1928, h. 80 cm. Les cavaliers du relief ‘*Les Arts et Monuments Régionaux’*, 1935. Lithographie en couleur, cheval d’Attila publié dans *La petite histoire de la France’*, ouvrage rédigé par Jean Brunhes et Pierre Deffontaines, 1942, p. 18. Mairie de Grand-Couronne, relief de la façade principale, les messagers cavaliers de l’impératrice Mathilde, 1952-1958.

Traités comme des motifs décoratifs, simplifiés et stylisés, les animaux de R. Delamarre ont souvent un caractère symbolique et une valeur didactique. On peut reconnaitre dans le choix de l’aigle remarquable de Moissac sur la première de couverture du dépliant ‘*Art monumental ateliers d’art sacré*’ (circa 1961), la personnalité d’un praticien enseignant qui redéfinit le rôle des formes de la sculpture dans l’architecture et met en valeur une lignée continue de l’art français, depuis les tailleurs de pierre médiévaux jusqu’aux années 75.

Aigle de Moissac (XIIe s). Première de couverture du dépliant ‘*Art monumental ateliers d’art sacré*’, s.d. mais après 1961.

DEUXIEME PARTIE - R. DELAMARRE ET SON TEMPS

1 – Le rapport à l'espace et à la monumentalité

a) Le goût de la monumentalité dans la statuaire de l'entre-deux-guerres

Revenons à l'architecture monumentale avec François Loyer, qui résume l'exigence pendant l'entre-deux-guerres de matériaux durables de manière si lumineuse qu'il n'y a qu'à le citer : *'dix ans après la réalisation de l'église Notre-Dame du Raincy (1920-1924), première des grandes constructions publiques entièrement exécutées en béton armé laissé apparent, le renouveau de la brique est l'indice d'un changement d'attitude. Il est d'abord le produit d'une déception. Les couvertures en béton protégées par un enduit de surface n'ont pas résisté au temps, pas plus que bien des poutres ou des panneaux dont déchirures et coulées de rouille avouent le vieillissement précoce. Pour survivre, le béton a besoin d'être enrobé d'un habillage soit en terre cuite, en mosaïque, en pierre ou même en marbre (...). Une autre exigence, peut-être plus fondamentale encore, transparaît derrière un tel changement d'attitude. Car le retour à des matériaux durables va de pair avec une montée des exigences de la représentation architecturale. Matériau pauvre, le béton ne semble plus suffire. La brique elle-même est contestée. Pour asseoir la stabilité des pouvoirs dont les monuments sont la traduction, c'est à la pierre qu'il faut revenir. Qui plus est, à l'appareil en taille, symbole d'éternité'*[285]. François Loyer suit ensuite la montée en puissance des totalitarismes qui rejaillit sur la politique avec la crise économique : *'Il suffit de retracer l'histoire des statues colossales qui refleurissent à travers le monde durant cette période. Si notre pays n'a pas connu les effigies géantes de dirigeants politiques propres aux pays totalitaires, elle n'en a pas moins participé à un vaste mouvement mondial d'intérêt pour la sculpture monumentale. La première avait été la Vierge de Masevaux (1922), installée par Antoine Bourdelle au dessus de la plaine d'Alsace que l'Enfant-Dieu protège de ses bras étendus. Elle ne faisait encore que 6 mètres. Il faut attendre dix ans pour que Georges Serraz réalise dans la vallée de Chamonix un Christ-Roi en béton armé, haut de 22 mètres. En 1938, avec l'architecte Mortamet, il élève la statue de Notre-Dame-de-la-Paix au Mas-Rillier, près de Miribel, dans l'agglomération lyonnaise : avec ses 32, 60 mètres de haut, c'est alors la statue*

285 François Loyer, '*Histoire de l'architecture française', 'De la Révolution à nos jours'*, Mengès / éditions du Patrimoine, Paris, 1999, 5e partie, '*L'entre-deux-guerres', 'L'éternel présent', 'Le retour du monumental'*, pp. 254-255.

religieuse la plus grande du monde. La symbolique religieuse développée par ces édifices est moins triomphaliste, en définitive, que défensive : il s'agit de marquer les paysages du signe de Dieu, d'y tracer un symbole de paix et de réconfort plutôt que d'affirmer l'écrasante puissance d'un pouvoir dictatorial'[286].

En raison de la politisation extrême de la tendance 'moderne' et 'classique' en ces temps troublés de forte implication politique (front populaire, art mural, art totalitaire), le retour du classicisme architectural apparaît, après les horreurs de la première guerre mondiale, comme une tendance générale dans les arts et se développe volontairement dans un âge d'or qui semble frappé d'amnésie. Plus globalement, l'appel au colossal est marqué par l'édification de monuments commémoratifs à la gloire de la pierre et du bronze qui se multiplient dans cette veine, comme une forme de représentation du pouvoir face aux bouleversements d'une Europe entrée dans la tourmente. Les architectes les plus illustres n'échappent pas à la nécessité d'un 'retour à l'ordre'[287]. C'est ce qu'illustrent les immenses ensembles mémoriaux construits dans l'entre-deux-guerres tels que le *Monument à la Défense du Canal de Suez* (1925-1930) de M. Roux-Spitz et le *Mémorial de Vimy* du canadien Walter Allward qui reprend la même idée en 1936[288].

L'exemple du nouveau palais de Chaillot construit par J. Carlu avec L. Azéma et H. Boileau lors de l'Exposition de 1937 illustre également ce propos. Carlu dédouble avec une belle façade néo-classique habillée de pierre blanche l'ancien palais du Trocadéro de 1878, dont la salle de spectacle centrale fait place à un vaste parvis. Derrière ce très grand bâtiment, se révèle le rôle emblématique dévolu à l'architecture comme défenseur du prestige national. L'Etat profite de l'Exposition de 1937 pour faire de ce majestueux décor urbain une vitrine internationale de l'art français, par l'intermédiaire de la Direction des Beaux-Arts qui commande à un bataillon de sculpteurs parmi lesquels R. Delamarre, un ensemble important de rondes-bosses et de reliefs. Ces œuvres sont soumises à une forte ordonnance architecturale qui impose des localisations et des échelles rigoureuses. *'La sculpture monumentale refleurit dans son cadre naturel, l'architecture'*, écrit alors Louis Vauxcelles, l'inventeur des appellations contrôlées de *'Fauvisme'*, '*Cubisme*' et '*Bande à Schnegg'*. Carlu voit les sculpteurs qui '*savent rendre à la sculpture son rôle d'art intégré à l'architecture'*.

286 François Loyer, '*Histoire de l'architecture française'*, *'De la Révolution à nos jours'*, Mengès / éditions du Patrimoine, Paris, 1999, 5e partie, *'L'entre-deux-guerres'*, *'L'éternel présent'*, *'Le retour du monumental'*, pp. 254-255.
287 Sur le 'retour à l'ordre', voir l'avant-propos et '*Le renouveau classique chez un primitif national : un nationalisme artistique ?*' (volume I).
288 Voir la notice du '*Monument à la Défense du canal de Suez*, 1925-1930' (corpus, volume II).

Ce monument, le palais de Chaillot, pourrait-il être confondu avec des œuvres nazies à la manière d'Albert Speer, dont le néo-classicisme s'affiche ostensiblement dans le pavillon de l'Allemagne ? Oui, répondent hâtivement certains. Mais selon Philippe Dagen, *'le classicisme monumental est le langage architectural des pays européens. En Allemagne, il a Hitler pour maître d'oeuvre et Albert Speer pour constructeur. Celui-ci multiplie les pilastres pour la nouvelle Chancellerie du Reich, cependant que Paul Troost décide qu'un péristyle doit précéder l'entrée de la Maison de l'art allemand à Munich, celle-là même où se tient en 1937 l'exposition de 'l'art dégénéré'. L'URSS de Staline ne démontre pas autrement sa force et l'ordre rigide qui la gouverne (…). Elle inclut aux stations de métro de Moscou des carrelages en damier noir et blanc et des plafonds à caissons, des arcades et des corniches. En 1931, le concours pour le palais des Soviets préfère aux propositions de Le Corbusier et de Gropius, un préau de Boris Iofan : au dessus d'une superposition d'étages monumentaux bordés de péristyles s'élève une tour en forme de colonne cannelée. A son sommet, un Lénine colossal montre du doigt les cieux, à 450 mètres au dessus du sol. La comparaison ne peut s'avancer plus loin. De la similitude des formes architecturales, il serait téméraire de conclure à la parenté des régimes. La IIIe République de l'entre-deux-guerres n'a que peu en commun avec le national-socialisme, le stalinisme, le fascisme et les palais de Chirico de 1937 naissent du Front Populaire. Une seule certitude est avérée : le néoclassicisme a valeur emblématique parce que, visiblement ordonné, il est supposé inspirer des pensées de stabilité et d'éternité. Il échappe au temps – du moins est-il supposé lui échapper'*[290].

290 Philippe Dagen, '*L'art français, le XXe siècle*', éd. Flammarion, Paris, 1988, '*Le passé*', pp. 206-207.

B) Les liens avérés de R. Delamarre avec d'importants architectes

L'histoire des monuments publics de R. Delamarre ne saurait s'écrire sans ses personnages principaux, les architectes. Grand prix de Rome de sculpture en 1919, il appartient à la génération des sculpteurs très liés à l'architecture, concevant la sculpture comme un élément de l'architecture. Jean Bernard appelle ce cercle étroit des lauréats de la récompense suprême '*Le mur des prix de Rome'*, quand il décrit les difficiles débuts parisiens de son père, Joseph Bernard (1866-1931) dans les années 1890[291]. Seule provende pour les sculpteurs, le prix de Rome apporte des programmes réservés. Les commandes viennent d'architectes eux-mêmes prix de Rome ou seconds prix de Rome. Le fil conducteur de cette aspiration principale se trouve dans le tissu relationnel privilégié de la Villa Médicis, où R. Delamarre rencontre Léon Azéma, Michel Roux-Spitz, Jacques Carlu, Jean-Baptiste Mathon et Roger Séassal[292].

Premier grand prix de Rome en 1921 et chargé par la Ville de Paris des services d'architecture, des jardins et promenades à partir de 1928, Léon Azéma favorise en 1932 la commande du monumental groupe en pierre '*Persée et Andromède'*, vu pour la première fois sous la forme d'un relief dans le *Hall de Collection* de M. Roux-Spitz d'une *Ambassade Française* à l'Exposition de 1925. Mais Jacques Baschet a beau noter dans *l'Illustration* en mai 1935 qu'il est '*destiné à s'incorporer dans une architecture qu'on souhaiterait digne de lui'*[293]*,* il faut tout de même attendre 1952 pour que la ronde-bosse trouve un emplacement dans l'espace public parisien[294]. L. Azéma fait encore appel à lui et à Elie Vezien, prix de Rome la même année que lui en 1921, pour le décor sculpté de l'église Saint-Antoine de Padoue dans le XVe arrondissement, 53e chantier des Chantiers du Cardinal (1933-1942). Ce décor - les sept premières stations du chemin de croix pour R. Delamarre, deux statues en pierre à l'intérieur, deux en béton sur le clocher et un relief à l'extérieur - s'adaptent à la tendance

[291] Il relate sa souffrance de quitter l'école des Beaux-arts et décrit même la polémique entre ceux qui suivent cette voix royale pour la réussite d'une carrière et ceux qui ne la suivent pas. Cf. '*Joseph Bernard'*, collectif, éd. Fondation de Coubertin, 1989, Souvenirs, Jean Bernard, p. 35.

[292] Une notice biographique de chaque architecte ayant apporté des commandes à R. Delamarre est présentée en annexe dans les fiches : '*Le travail avec les architectes'*, volume III.

293 L'Illustration, Jacques Baschet, n°4811, 18 mai 1935.

[294] '*Persée et Andromède'* est installé à l'entrée du stade Léo-Lagrange à Vincennes, en face de la porte latérale du parc floral où il se trouve toujours.

expressionniste à la française de l'édifice dont l'architecte est l'un des représentants les plus significatifs. Le sculpteur observe vers 1934, dans le contexte du débat 'pour ou contre l'ornement' : '*La sculpture contemporaine a évolué entre deux conceptions qui s'opposent. D'une part, l'Art pour l'Art. L'artiste crée pour sa satisfaction personnelle des oeuvres de pure sensibilité. D'autre part, l'effort vers la discipline dans l'architecture, vers le rôle décoratif de la sculpture, vers la richesse de l'élévation du symbole exprimé. La première, servie par des maîtres incontestés, a peu à peu éloigné ses partisans de programmes imposés, la commande architecturale étant considérée comme un pensum, et les a cantonnés dans des recherches de laboratoire, limitant leur ambition aux volumes, qui peuvent évidemment être fort beaux, d'un torse, d'une tête et d'une statuette. La seconde, au contraire, a rendu au sculpteur la conscience de son rôle social et le goût des vastes compositions, le préparant ainsi à la plus féconde collaboration avec l'architecture moderne. Autre côté du problème : l'architecture moderne, ne pouvant absolument plus utiliser les formules sculpturales des environs de 1900, ne trouvant d'autre part aucun élan chez les sculpteurs que la critique lui présentait comme les meilleurs, n'a eu aucun scrupule à supprimer de ses façades toute décoration sculptée. Nous assistons à une réaction incontestable. Il n'est plus question de garnir les immeubles ou les palais d'un amoncellement d'ornements démodés, mais de plus en plus, l'architecte offre au sculpteur le motif isolé, bas-relief, frontispice ou autre. Le sculpteur ainsi 'présenté', comme 'monté en épingle', y gagne une mise en valeur incontestable de son talent. Cette formule semble appelée au plus bel avenir. Si notre époque trop matérialiste retrouve quelque jour le goût de l'idéal, de l'enthousiasme et de la foi, si les jeunes générations comprennent que leur rôle d'artiste peut comporter plus de générosité et d'ardeur qu'on veut bien le leur dire, nul doute que nous assisterons à une véritable renaissance de la sculpture architecturale, c'est à dire de la plus vraie et la plus vivante*'[295]. L. Azéma commande aussi au sculpteur le décor du pavillon de la Ville de Paris à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, dont J. Carlu est l'architecte en chef de la section française des Beaux-arts (nommé par George Huysmans). R. Delamarre conçoit à cette occasion un relief monumental intitulé '*Paris ville-lumière*' sur la façade principale. Au centre du panneau semblable à une véritable enseigne lumineuse, *La France* de Bourdelle (1923) rayonne de tous ses feux. Bourdelle, écrit R. Delamarre en 1929, '*a été le précurseur et nous a ouvert la voie. La collaboration de l'architecte et du sculpteur, en imposant des programmes définis et une discipline à ce dernier, a une influence capitale sur l'orientation générale de la sculpture actuelle. Elle a imposé un souci des volumes, des grandes lignes de la solidité de l'ensemble et du style, enfin, dans le sens le plus grand du mot (…)*[296].

295 Voir ce texte en annexe, volume III.
296 Sur Bourdelle, voir aussi la fiche '*Les modèles de la Renaissance à Bourdelle*' (volume I).

Premier grand prix de 1920, Michel Roux-Spitz avec lequel R. Delamarre se lie d'amitié à la Villa Médicis, l'oriente dès leur rencontre vers la sculpture monumentale. L'architecte travaille sur un projet de *Monument à la Victoire* auquel semble associé le deuxième envoi du sculpteur en 1922, une *Victoire* si volumineuse qu'elle n'est pas achevée à temps pour la période règlementaire de l'exposition annuelle. Le classicisme moderne du colossal *Monument à la Défense du Canal de Suez* réalisé par les deux artistes se combine à un académisme audacieux (1925-1930). En 1933, l'architecte prend soin de sélectionner ce magnifique ensemble dans son 'automonographie' éditée à compte d'auteur, une publication prestigieuse illustrée de photographies et de plans intitulée simplement, mais non sans orgueil : '*Réalisations*'[297]. Le '*double phare*', selon l'expression de M. Roux-Spitz, compte parmi les œuvres les plus prestigieuses de son temps[298]. Les deux colossales victoires de R. Delamarre calant les bases des pyramides tronquées participent aux espoirs exposés par Louis Vauxcelles dans '*L'Histoire générale de l'art français' : 'la voie à suivre pour la statuaire de demain est le retour à l'architecture, soit l'utilisation de la sculpture dans un ensemble décoratif avec une unité de direction*'[299]. Il est significatif qu'Albert Laprade, l'architecte du palais des Colonies en 1931 à la porte Dorée, qualifie ce monument comme '*la combinaison harmonieuse des formes traditionnelles de la Pyramide et de l'Obélisque, et le caractère hiératique des sculptures égyptiennes, tout en affirmant une conception essentiellement moderne*'[300].

Paul Tournon, second grand prix de Rome en 1911 qui construit la chapelle des missions catholiques lors de l'Exposition coloniale de 1931, demande à R. Delamarre de rejoindre l'équipe des artistes sélectionnés[301]. Le sculpteur expose son *'Sacré-Cœur'* en bois d'acajou de Cuba, exécuté en 1930 en hommage à son beau-père Jean Brunhes et conçoit ses quatre longues '*Béatitudes*' en plâtre. Par l'esprit gothique de ces figures proches des statues-colonnes de Chartres, par leur caractère architectural et symbolique et par l'inspiration décorative de leurs robes tubulaires alliée à leur intensité expressive, ces sculptures soulignent les éléments principaux de l'architecture, enrichissent les lignes de la

297 Michel Roux-Spitz, '*Réalisations I', 1924-1932'*, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie, 1933, '*Monument à la Défense du Canal de Suez sur le Djebel Mariam (lac Timsah) à Ismailia (Egypte) – 1925-1928'*, p. 8, figures 8 et 9. Ce premier chef-d'oeuvre glorieux ouvre en frontispice '*Réalisations II, 1932-1939'*, Paris, Editions Vincent, Fréal et Cie, 1950.
298 Lettre de Michel Roux-Spitz à R. Delamarre, vers 1928.
299 *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours'*, 3 volumes, 1925, Nouvelle Librairie de France (volume II).
300Albert Laprade, L'Architecture, 15 février 1931, '*Monument à la défense du canal de Suez'*, pp. 69-71. Voir la notice du *Monument à la Défense du Canal de Suez*,1925-1930 (corpus, volume II).
301 Véritable manifeste de l'art sacré des années 1930, la chapelle Notre-Dame-des-Missions est démontée à la fin de l'Exposition puis remontée en 1933 à Epinay-sur-Seine. Sur cet édifice qui entre dans le cadre des '*Chantiers du Cardinal Verdier'*, voir la notice '*Les oeuvres de l'Exposition coloniale de 1931'* (corpus, volume II). Nous n'avons pas de détails sur la commande.

construction, précisent leur signification et délivrent un message au spectateur. L'ensemble définit une architecture inspirée du Moyen Age et affirme R. Delamarre comme un maître d'une statuaire nationale.

Jacques Carlu, premier grand prix de 1919 et architecte en chef du réaménagement du palais de Chaillot associé à Léon Azéma et Hippolyte Boileau, lui confie lors de l'Exposition internationale internationale des arts et techniques modernes de 1937 la plus importante commande de sa carrière, le groupe en bronze des '*Connaissances Humaines*', en pendant au groupe des '*Eléments'* commandés à C. Sarrabezolles, second grand prix de Rome en 1914. Couronnant l'édifice représentant la tradition classique garante des principes de l'école des Beaux-arts et marqué par l'esprit du 'retour à l'ordre' des années 30, les trois statues monumentales expriment plastiquement l'influence d'un esprit français réunissant tout à la fois l'influence de la sculpture grecque, des peintres primitifs italiens et français et des canons maniéristes[302].

Le sculpteur participe également à la décoration de lycées dans le cadre des fameux '*1°/° artistique'*. En 1962, Georges Labro, second grand prix de Rome, fait appel à lui ainsi qu'à Carlo Sarrabezolles, second prix de Rome en 1914 et à Claude Grange, grand prix de Rome en 1913, pour installer sur l'éperon rocheux du lycée de jeunes filles *Bellevue* à Fort-de-France trois allégories monumentales. Roger Séassal, premier grand prix de Rome de 1913, lui commande une œuvre pour décorer le lycée François-Arago à Perpignan en 1957. J.-B. Mathon, prix de Rome en 1923, architecte-urbaniste chargé de la reconstruction de la Ville de Brest, lui propose un relief monumental pour le lycée de Kérichen à Brest en 1962.

Ainsi, toute la carrière de R. Delamarre est déterminée par des commandes officielles aux budgets élevés. Les architectes en sont assurés en tant qu'architectes en chef des bâtiments civils et palais nationaux, comme Jacques Carlu qui brigue ce poste au moment où éclate la seconde guerre mondiale ou Georges Labro dans les années 50[303]. Ce privilège dure et se renforce après la seconde guerre mondiale, jusqu'à l'effondrement du système des Beaux-Arts en 1968.

Les autres architectes qui font travailler R. Delamarre sont Georges Wybo, Ferdinand Duprat, Emile Boursier, Henri Pacon, Pierre Patout et Georges Sébille, auquel il convient d'ajouter le décorateur Paul

302 Sur le 'retour à l'ordre', voir l'avant-propos et l'originalité de Raymond Delamarre, '*Le renouveau classique chez un primitif national'*.

303 Voir François Loyer, *'Histoire de l'architecture française de la Révolution à nos jours', 'L'entre-deux-guerres, l'éternel présent, l'art et le religieux, l'expressivité plastique*', Editions du Patrimoine/Mengès, Paris, 1999, p. 436, note 910.

Follot, co-fondateur de la société des artistes décorateurs en 1901, qui fait appel à lui en tant qu'auteur de présentations d'architectures intérieures[304]. En 1925, R. Delamarre devient membre de la société des artistes décorateurs (SAD) et ses oeuvres se développent grâce aux commandes de ce dernier lors de l'Exposition des arts décoratifs et industriels et modernes. P. Follot, dont Guillaume Apollinaire loue en 1910 '*le sens du meuble, bel à voir et confortable à la fois'*, lui demande deux tympans de l'*Antichambre* d'une *Ambassade Française*[305]. En 1928, il lui propose d'exécuter des reliefs pour l'Hôtel George V sous la houlette des ateliers du Bon Marché '*Pomone*'. L'importance du rôle économique de l'activité de décorateur est à noter également chez M. Roux-Spitz, qui a plus de commandes dans ce domaine que dans son métier d'architecte dans les années 32, au moment où il s'oppose à Le Corbusier et aux tenants de l'architecture moderne. Il se plie alors aux exigences des commanditaires. C'est dans ce contexte que R. Delamarre réalise pour lui deux reliefs carrés pour le *Hall de Collection* de l'*Ambassade Française* en 1925 et trois reliefs rectangulaires pour sa rotonde centrale du salon des artistes décorateurs de 1926. L'un d'eux, '*Mouvement*', est commandé en 1930 par le ministère de l'Air sous le nom de '*Ad excelsa per excelsum*'.

L'élément emblématique de M. Roux-Spitz est '*L'école de Paris'*, appelée aussi l'Art déco à la parisienne, à laquelle participent également Pierre Patout et Henri Pacon. Ceux-ci annexent aussi une activité de décorateur à leur carrière d'architecte, dans ce style officiel où le luxe se conjugue avec la modernité classique et monumentale. Ils conquièrent une clientèle aisée qui apprécie cette double caution artistique et professionnelle. Ils dessinent la salle à manger des premières classes du paquebot *'Normandie'* (1935) où R. Delamarre exécute le relief monumental '*Les Arts et Monuments Régionaux*'.

Toujours avant-guerre en 1932, R. Delamarre est loin d'être un inconnu dans l'ouvrage réalisé sous la direction du bordelais Ferdinand Duprat, architecte-paysagiste et urbaniste majeur dans la filière paysagiste et l'enseignement. Il publie ses sculptures de Soisy-sur-Seine (1928) et de Pierrefitte-sur-Seine (1928) car elles contribuent à exprimer avec un goût précieux une décoration de jardin à l'ancienne axée sur la symétrie[306].

---

[304] Nous lui avons donc à ce titre consacré une notice dans les fiches *'Le travail avec les architectes'* (volume III).

305 Guillaume Apollinaire, '*Chroniques d'art 1902-1918, 1910'*, éd. Gallimard, coll. Folio, Arts décoratifs, 1960, p. 157. Sur une '*Ambassade Française'*, voir '1, *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925, Une Ambassade française'* (corpus, volume II).

[306] Ferdinand Duprat (dir.), *'Jardins d'aujourd'hui'*, Comité de l'art des jardins de la société nationale d'horticulture de France, Paris, Studios *'Vie à la campagne'*, 79, bd St-Germain, 1932, *'La sculpture dans les jardins'*, Maurice Thionnaire, pp. 115-119. Clichés *'Vie à la campagne'* et Bernès-Marouteau pour la propiété Didier à Pierrefitte-sur-Seine et la roseraie du château de Bourbon-Conti, pp. 191 et 228.

Pendant la guerre, le sculpteur continue de travailler avec Paul Tournon, dont l'enseignement se fait le défenseur absolu de l'interdépendance des trois arts (peinture, sculpture, architecture)[307]. L'architecte restaure de 1943 à 1946 le ministère de la Justice rue Cambon où R. Delamarre exécute un décor de fronton s'inscrivant dans l'esprit du classicisme versaillais. Constant Lefranc, deuxième architecte de l'Hôtel George V avec Georges Wybo qui meurt en 1943, lui commande un groupe de trois danseuses, '*Ronde de jeunes filles'* et deux aigles romains couronnant un atrium. A Orival en Seine Maritime, le sculpteur réalise en 1942 un chemin de croix, une Sainte-Vierge dite 'de Lourdes' et un Saint-Joseph.

De 1948 à 1975, R. Delamarre réalise d'autres grands reliefs. Il travaille le plus souvent avec des architectes qui reconstruisent la France de l'après-guerre. On retient plusieurs personnalités en relation avec le Ministère du MRU (Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme), dont le souvenir a perduré : Pierre Chirol à l'Hôtel des Postes de Louviers (1954), Gérard Nicolau à la mairie de Grand Couronne (1958), Jean-Baptiste Mathon au *Monument aux morts* de Brest (1956) et au Centre des Chèques Postaux de Dijon (1962), Michel et Jean Roux-Spitz, Pierre Joessel et Yves Liberge à la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Nantes (1957-1963). D'autres figures émergent comme la fille du sculpteur, Béatrice Delamarre, qui construit lorsqu'elle est encore étudiante en architecture en 1948 le *Monument à Daniel Brottier* à la Ferté-sur-Cyr, puis en agence avec son mari prix de Rome Yves Levard, le *Monument au Général Diego Brosset et à la 1^e^ Division Française Libre* dans le XVe arrondissement (1955), les Archives départementales du Cantal à Aurillac (1955) et le *Monument de la 1e Division des Français Libres* à Cavalaire (1958).

Parallèlement, R. Delamarre dirige de 1961 à 1974 les 'Ateliers d'art sacré Art Monumental' au 8, place Furstenberg dans le VIe arrondissement et initie de jeunes artistes à l'art monumental aux côtés de la fresquiste et plasticienne Edmée Larnaudie[308]. L'une de ses dernières réalisations monumentales est le gigantesque relief carré *Les Légendes de France* exposé au salon des artistes français de 1975, mais nous ignorons si ce travail est relié à une commande d'architecte.

Toutes ces commandes marquent le couronnement de l'engagement d'une vie au service de la 'sculpture architecturale'[309]. Cependant le colossal qui marque les œuvres de l'après-guerre s'avère assurément moins original que les créations antérieures et ses décors sculptés sont devenus le souvenir

307 Directeur en 1942 de l'école des Beaux-Arts P. Tournon est professeur chef d'atelier d'architecture depuis 1925 puis professeur de théorie de l'architecture en 1939.
308 Née à Saint-Pierre Toirac dans le Lot, Edmée Larnaudie (1911-2001), premier second grand prix de Rome de peinture en 1936, excelle aussi bien dans la sculpture que dans la peinture, la tapisserie (Aubusson), les fresques, les collages, ou de nombreuses collaborations avec des architectes.
309 Annexe 27, volume III, '*Entretien de R. Delamarre sur l'avenir de la sculpture architecturale'* (circa 1933).

d'une époque historique et révolue. R. Delamarre oublie presque que cette propension à exécuter des formats monumentaux n'est pas compatible avec la vente et le stockage des créations en question et peut en plus, accélérer leur dégradation, voire conduire à leur destruction pour des raisons d'encombrement. Ceci semble avoir été le sort réservé au relief monumental de six panneaux sur le thème de l'illustration du mythe fondateur de Prométhée, réalisé en 1962 pour le lycée Kérichen à Brest de J.-B. Mathon (*'Que l'homme ne soit pas la victime des forces qu'il a déchaînées').*

316 Le cardinal Jean Verdier (1864-1940) est le successeur du cardinal Dubois mort en 1929, qui est sacré archevêque de Paris à Rome par le pape Pie XI le 16 décembre 1929. Il le crée cardinal le même jour. Sur le cardinal Verdier, voir le Père Jacques Benoist, 'Esquisse de biographie', recherche en ligne, s.d. mais après 1996. Voir aussi Blaise Wilfert, auteur d'une enquête sur les Chantiers dans '*Eglises parisiennes du XXe siècle. Architecture et décor'*, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 1996, dir. Simon Texier. Sa contribution, '*Les Chantiers du Cardinal, une oeuvre attendue*', pp. 26-42, est le fruit de sa maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Philippe Levillain, à Paris X-Nanterre. Sur l'origine de *'L'Oeuvre des Chantiers du Cardinal'*, son organisation et ses moyens, voir également Elisabeth Lemaire, '*Les Chantiers du Cardinal'*, Bulletin de la Société Historique et Archéologique du XVe arrondissement de Paris, n°31, printemps 2008, p. 64 (mise en page d'André Cauderlier).

2 - R. Delamarre et le renouveau de l'art sacré

(vol. IV des illustrations, p. 14)

Le renouveau de l'art sacré commence avant la seconde guerre mondiale et s'incarne notamment dans les nouveautés architecturales des années 30. L'entre-deux-guerres voit la reconstruction des églises dévastées pendant le premier conflit mondial et de nombreux lieux de culte sont édifiés. Il faut distinguer diverses sources : de grands crédits sont accordés par l'Etat aux Monuments Historiques pour la reconstruction et la restauration des monuments détruits ou endommagés. Certaines constructions nouvelles peuvent bénéficier également de cette aide. C'est surtout à l'énorme entreprise des Chantiers du Cardinal que revient le mérite de ces églises nouvelles, avec la participation des fidèles eux-mêmes et des paroisses. Supérieur général des sulpiciens, puis archevêque de Paris le 18 novembre 1929, le cardinal Jean-Pierre Verdier veut que l'Eglise ait sa place à l'Exposition coloniale de 1931 et à l'Exposition internationale des arts et techniques industriels modernes de 1937. Face à la crise du recrutement du clergé, à la déchristianisation et à la crise économique mondiale qui secoue toute l'Europe, il est l'instigateur de ces Chantiers, nouvelles paroisses situées dans la petite couronne de Paris, sur l'emplacement de l'enceinte fortifiée, afin d'évangéliser Paris et sa banlieue[316]. Son but premier est missionnaire : il tente d'apporter une aide afin de lutter contre le chômage qui ne cesse d'augmenter (des centaines d'artistes en font partie). L'importance de cette commande donne un nouveau souffle à l'art religieux. En 1931, *'L'Oeuvre des nouvelles paroisses de la région parisienne*' représente sa contribution la plus visible à la réforme religieuse et sociale de sa génération. On estime à une centaine le nombre de chantiers engagés sous son épiscopat. L'église de Saint-Antoine de Padoue à Paris (XVe arr), élevée par l'architecte Léon Azéma (1933-1934), en est un exemple remarquable.

En dehors des tombeaux privés (*Vetter* en 1921 au nouveau cimetière de la Croix Rousse à Lyon, jeune homme à Béthune en 1921, *David* en 1931 à Andernos, *Mise au tombeau* en 1934 au Gault-Saint-Denis près de Chartres) et des monuments aux morts des deux guerres mondiales, œuvres à dimension religieuse mais à financement et à destination laïcs puisque leurs commanditaires sont les

comités érigés dans les communes[321], R. Delamarre sculpte bon nombre de Vierges : la Vierge d'Orival (1942), dite 'Vierge de Lourdes', qui est diffusée par la maison d'édition de Jean Hesse spécialisée dans la production d'objets religieux et le commerce en réductions à Rouen[322] ; Notre-Dame-des-Champs à Saint-Amand-sur-Sèvre (Deux-Sèvres) en 1938 ; Notre-Dame des Flots de l'église Saint-Valéry à Varengeville-sur-Mer (circa 1970) et Notre-Dame de la Paix de Bagnols-les-Bains (Lozère), sa dernière grande oeuvre réalisée en 1975 (hauteur : 2 mètres) (**fig.**).

De gauche à droite : *Notre-Dame de Lourdes*, carte postale, photo Bernès-Marouteau (sd). *Notre-Dame de Lourdes*, catalogue de la maison d'édition Hesse à Rouen, planche 3 (jointe à une lettre adressée par Jean Hesse à R. Delamarre le 20 mai 1955). *Notre-Dame-des-Champs*, Saint-Amand-sur-Sèvre, 1938. *Vierge d'Orival*, dite *'Vierge de Lourdes'*, Seine Maritime, 1942. *Notre-Dame des Flots*, église Saint-Valéry à Varengeville-sur-Mer (circa 1970). *Notre-Dame de la Paix*, Bagnols-les-Bains (Lozère), 1975.

De nombreuses commandes religieuses jalonnent la longue carrière de l'artiste. Dans la chapelle des missions catholiques élevée par l'architecte Paul Tournon lors de l'Exposition coloniale de 1931, il expose le *Sacré-Cœur* taillé dans une bille en bois d'Acajou de Cuba en 1930, l'année de la mort de Jean Brunhes auquel il est dédié[323]. Très admirée des visiteurs, la statue affirme une souffrance sans dolorisme. Elle est entourée des *Béatitudes*, au style chartrain très marqué.

De 1933 à 1942, il se partage avec le sculpteur Elie Vézien, grand prix de Rome en 1921, le décor sculpté de Saint-Antoine de Padoue, 53e chantier du Cardinal, première réalisation importante dans le

[321] Exception faite du '*Monument aux morts du Séminaire Français de Rome'*, à la fois civique et religieux.
322 Sur la maison Hesse, voir Hesse (Jean) dans '*E, Principales sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux'*, annexes, volume III. Voir aussi la fiche *'La sculpture d'édition'* (volume I).
[323] Sur Jean Brunhes, voir l'avant-propos (volume I). Sur l'église Notre-Dame des Missions à Epinay-sur-Seine, voir '*L'Exposition coloniale de 1931, décor de l'église du Sacré-Coeur de Dijon'* (corpus, volume II). Sur Paul Tournon (1881-1964), voir les '*Fiches de travail sur les architectes'*, notice biographique (annexes, volume III).

XVe arrondissement élevée par Léon Azéma. Nous avons le programme précis du contrat de sculpture signé le 12 novembre 1934 avec l'architecte et l'abbé Mortier, premier curé de la paroisse[324]. Il est l'auteur des sept premières stations du chemin de croix en pierre et de plusieurs statues en pierre à l'intérieur et à l'extérieur de l'église. Parmi elles, on trouve la sobre et concentrée statue de Saint-François d'Assise qui évoque le style d'Henri Charlier par un modelé ferme n'indiquant pas la vie extérieure des formes[325] (**fig.**).

Statue de Saint-François, église Saint-Antoine-de-Padoue, XVe arrondissement, 1934-1942.

En 1932-1933, il est l'auteur de la statue de la bourguignonne Sainte-Marie-Marguerite Alacoque pour l'église du Sacré-Cœur de Dijon. A la même période, il exécute par l'entremise du Père jésuite Paul Doncoeur la commande d'un Saint-Ignace-de-Loyola[326]. Cette statue en pierre - qui aurait été placée à la chapelle jésuite de la rue Monsieur - rejoint la chapelle Claude La Colombière à Paray-le-Monial, berceau de la dévotion du Sacré-Cœur[327]. En 1948 Béatrice Delamarre, fille du sculpteur alors étudiante en architecture, construit à l'âge de 22 ans le monument dédié au Père missionnaire Daniel Brottier à la Ferté-Saint-Cyr, sur lequel il réalise une monumentale effigie en pierre du père des orphelins d'Auteuil. En 1951, Il cisèle une médaille à l'effigie du Père jésuite Pierre Teilhard de Chardin après son entrée à l'Académie des Sciences. Sur le revers, la formule qui résume la pensée de l'ami de Jean Brunhes, '*tout ce qui monte converge'*, sied à merveille à ce que nous comprenons de la

324 Voir la notice :'*Le décor sculpté de l'église Saint-Antoine de Padoue, 1933-1942'* (corpus, volume II).
325 Le sculpteur Henri Charlier (1883-1975) est l'un des champions incontestés de la taille directe qu'il utilise de manière exclusive. Voir Paul-Louis Rinuy, '*Le maître du Mesnil-Saint*-Loup' *et l'art de l'entre-deux-guerres*', Bulletin Soc. Hist Art français, juin 1992, pp. 205-216. Voir aussi la notice '*Le décor sculpté de St-Antoine-de-Padoue'* (corpus, volume II).
326 Sur le Père Doncoeur, voir la notice '*La statue de Saint-Ignace-de-Loyola, 1932-1933'* (corpus, volume II). Béatrice Delamarre-Levard nous signale un autre Saint-Ignace à Bordeaux. Nous ne l'avons pas retrouvé mais le situons sur notre carte (annexes, volume III).
327 Claude La Colombière devient, à Paray-le-Monial, le confesseur de Sainte-Marie-Marguerite Alacoque.

personnalité de R. Delamarre, homme soucieux de travail et éclairé par l'ambition de s'élever. Une autre œuvre religieuse importante est, en 1956, la commande par l'architecte Y. Liberge, du *Calvaire* de l'église de Saint-Félix à Nantes (1956). Les trois statues sont taillées dans un bois d'Avodiré très clair. Le maître-verrier est le mosaïste Gabriel Loire, fondateur des ateliers Loire à Lèves avec lequel il réalise en 1934 le décor de la *Mise au tombeau* de Chartres Il réalise la mosaïque murale du nouvel autel.

Il n'y a aucun doute à ce sujet, R. Delamarre fait partie de la Société de Saint-Jean. Evidemment il n'appartient pas à la première société, confrérie fondée par le Père Lacordaire, intitulée '*Confrérie de Saint-Jean l'Evangéliste'*. La première assemblée de celle-ci a lieu à Rome, le 27 décembre 1839. La section romaine ne survit en effet que quatre ans après sa fondation mais la section française subsiste jusqu'en 1844. En 1872, le baron d'Avril et ses amis, désireux de se rattacher au grand souvenir de Lacordaire, établissent les bases d'une nouvelle société, '*La Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'Art sacré'*[328]. Déclarée d'utilité publique en 1878, elle réunit des artistes de diverses disciplines : peintres, sculpteurs, architectes, musiciens, qui se proposent de répondre aux nombreux problèmes posés par l'établissement ou la restauration du culte et de ses lieux. Ils souhaitent promouvoir un art de haute qualité pénétré d'une spiritualité authentique. Ils mènent personnellement leur carrière dans divers domaines, mais se réunissent régulièrement pour prier ensemble, confronter leurs expériences et approfondir leur recherche des mystères de l'Amour divin. Ils ne prétendent aucunement à soutenir un quelconque parti religieux. Leur objectif est de faire naître un renouveau dans les réalisations d'art religieux de leur époque où l'on se contente souvent des copies du passé. Cette orientation se confirme au cours des années et des évolutions de l'art contemporain. C'est à cette société que R. Delamarre est affilié à partir de 1933. Il participe pour la première fois à l'Assemblée du 24 avril 1933[329]. En 1954, 1955 et 1957, il figure comme membre du conseil. En 1969, il est vice-président[330].

328 Voir '*Essai historique sur la Société de Saint-Jean'* par l'abbé G. Roger, Paris, éd. Bloud et Cie, 1913, relatant les origines et la fondation de la Société de Saint-Jean de 1872.

329 Nous remercions Christine Messmer, peintre, membre de la Société de Saint-Jean qui s'occupe des archives de Saint-Jean à la bibliothèque du Saulchoir. Elle a consulté les archives et trouvé, en effet, le nom de R. Delamarre parmi les membres à partir de l'année 1933.

330 L'architecte Paul Tournon est président. Voir François Loyer, *'Histoire de l'architecture française de la Révolution à nos jours'*, Mengès, Editions du Patrimoine, Paris, 1999, p. 253. Il ajoute, sur les Catholiques des Beaux-Arts (CDBA) qui débutent en 1909 et prennent un essor considérable en 1930 avec l'abbé Buffet, lui-même peintre de talent : '*La Société de Saint-Jean prend le relai des Catholiques des Beaux-Arts, fondés par l'architecte Pierre Régnault (fils d'Arthur Régnault, l'architecte romano-byzantin rennais) et regroupant dans le cadre de l'école les étudiants pratiquants'* (note 822). Geneviève et Henri Taillefert citent, parmi les membres des C.D.B.A., les sculpteurs Castex, Anne-Marie Roux-Colas et Sarrabezolles ('*L'art sacré au XXe siècle en France'*, catalogue de l'exposition, musée des années 30, Boulogne-Billancourt, éd. l'Albaron, Société 'Présence du livre', 1993, '*Les sociétés d'artistes et la fondation de l'Art catholique*', pp. 22 et 33). R. Delamarre n'a jamais fait partie des C.D.B.A..

Les Ateliers d'Art Sacré situés place Furstenberg sont créés en 1919 par Maurice Denis[331] et George Desvallières[332]. Ils fonctionnent sur des bases théoriques, spécifiques à leur propre contexte historique. Comme le rappelle Maurice Denis, *'la Société de Saint-Jean fondée par Lacordaire, restaurée il y a cinquante ans par le Père Clair, est devenue le centre agissant des artistes catholiques'*[333].

La tentative de M. Denis et G. Desvallières de faire revivre les Ateliers prend fin en 1948 et avec elle, l'esprit même de ces ateliers, devenus totalement désadaptés. Puis Jacques Le Chevallier, Maurice Rocher, les Bony et les Hebert-Stevens continuent de vivre, de travailler et de faire partie de la Société de Saint-Jean ou des Catholiques des Beaux-Arts... Lors de la séance de mars 1948 de la Société de Saint-Jean, Paul Tournon, alors vice-président, informe l'assemblée de la décision prise par l'administration de Ateliers d'Art Sacré de cesser son activité et de liquider les ateliers. Ils pourraient être remplacés par un centre d'art religieux que Jacques Le Chevallier et Joseph Pichard désirent fonder. Ce projet reçoit l'assentiment de la Société de Saint-Jean et se concrétise par la création dans leurs locaux le 17 octobre 1948, du Centre d'Art Sacré dont la présidence d'honneur est offerte à George Desvallières et l'association cogérée par une direction tripartite composée de Le Chevallier, Pichard et Rocher. Après le départ de Pichard puis de Rocher, Le Chevallier poursuit les cours jusqu'en 1960. R. Delamarre ouvre l'année suivante les Ateliers d'Art Sacré Art Monumental avec la plasticienne Edmée Larnaudie. Il n'y a aucune raison de rattacher son travail aux Ateliers d'Art Sacré fondés et dirigés par Maurice Denis et George Desvallières, mais il fréquente ces locaux, 8 place Furstenberg, en tant que membre actif de la Société de Saint-Jean, lors de ses réunions mensuelles. Lorsqu'il reprend les Ateliers d'Art Sacré, ceux-ci sont alors sous-locataires de la Société de Saint-Jean. L'esprit des années 60 diffère fortement de celui de Denis et Desvallières et la réalité du temps de R. Delamarre est aux antipodes de

---

331 Maurice Denis (1870-1943) reçoit sa formation à l'école des Beaux-Arts auprès de Gustave Moreau et à l'Académie Julian. Peintre engagé dans la modernité de son temps dans les années 1890, il est le théoricien du groupe des 'Nabis' qui, s'inspirant du symbolisme de Gauguin, s'opposent à la fois aux réalistes et aux impressionnistes. Il recule devant les 'audaces' des avant-gardes fauves, cubistes, futuristes, craignant qu'elles 'n'aboutissent à une séparation définitive de l'art et de la nature' et il se tourne vers une peinture fortement inspirée par l'Italie de la Renaissance, phénomène qui touche d'ailleurs l'ensemble de la production picturale de l'entre-deux-guerres et que Jean Clair analyse en 1990 comme une '*régression aux origines, un retour de tout un refoulé qui avait été précisément combattu par les avant-gardes'*. Il participe aux grands chantiers de constructions religieuses : à l'église du Saint-Esprit construite par P. Tournon, il décore l'abside, à l'église du Raincy d'A. Perret, il exécute les cartons des vitraux. Il quitte l'Action Française après la condamnation du mouvement par Rome en 1926. Il est nommé membre de l'Institut en mai 1932.

332 George Desvallières (1861-1950) est une figure de proue du renouveau de l'art sacré dans l'entre-deux-guerres. Il débute au salon des artistes français en 1883. Elève de Gustave Moreau, disciple de Léon Bloy, il est introduit en 1906 dans la Société de Saint-Jean par Hippolyte Flandrin et Maurice Denis. Il crée avec ce dernier les Ateliers d'Art Sacré et devient directeur en 1943. Il se consacre à la peinture religieuse au cours de la première guerre mondiale, à la suite du décès de son fils qu'il accepte comme un sacrifice divin. A partir de 1922, il organise une section d'art religieux au salon d'Automne (qu'il co-fonde en 1905). Il est, après la première guerre, le '*chantre obstiné des douleurs, des blessures et du sang répandu'*. Il réalise les vitraux de la chapelle de l'Ossuaire de Douaumont co-construit par L. Azéma. En 1931, il réalise le chemin de croix de l'église du Saint-Esprit à Paris. Il est membre de L'Institut.

333 Maurice Denis, '*Histoire de l'art religieux'*, Flammmarion, Paris, 1939, p. 307.

celui du début des Ateliers, mais une certaine communauté d'esprit y subsiste sûrement[334]. R. Delamarre leur redonne un nouvel élan : même association en référence symbolique, même structure juridique, etc. L'originalité de son époque est de privilégier principalement les diverses techniques imposées par la discipline architecturale et d'apporter un esprit d'enseignement. Sans délaisser le souci de l'art sacré, les études sont orientées *'vers les recherches d'ordre monumental et la multiplication des contacts entre les architectes et les peintres et sculpteurs'*. Le programme précise : *'les matinées sont consacrées à l'étude du dessin, de la peinture et du modelage, ces disciplines étant enseignées parallèlement aux principes des diverses techniques monumentales : fresque, vitrail, tapisserie, sculpture, ferronnerie et en fonction des exigences de transposition qu'elles commandent. Nous voulons ainsi préparer des équipes capables de réaliser les programmes de décoration que la construction des cités nouvelles ne manquera pas de provoquer*[335]. Ainsi de Maurice Denis à Raymond Delamarre, chaque époque prodigue un enseignement, une activité et un rayonnement précieux qui permettent à de jeunes artistes de s'intégrer à la société.

Parmi les sculpteurs qui ont affirmé par des oeuvres de premier plan leur compréhension du rôle architectural de leur art, R. Delamarre est l'un de ceux qui a su intégrer dans la géométrie de ses lignes et de ses volumes la plus intense émotion.

334 Elève du Centre d'Art Sacré dans la dernière époque de Jacques le Chevallier, de 1954 à 1960, Christine Messmer nous a adressé une lettre le 28 septembre 2009, nous expliquant qu'elle y avait appris beaucoup de choses, entre autres le regard porté sur le monument avec les diverses disciplines qui s'y appliquent (vitrail, fresque, tapisserie) : *'Les élèves provenaient d'horizons très variés : Paris bien sûr mais aussi province, divers pays d'Europe, des Etats-Unis et même de l'Inde. Le nombre d'élèves variait de 15 à 20. Je n'ai pas connu Maurice Rocher qui s'était déjà retiré, mais d'autres professeurs enseignaient en alternance : Jean Ollier, le graveur Dubreuil, Pauline Peugniez, Jean Martin et bien sûr, Le Chevallier. Les élèves se géraient eux-mêmes et étaient très libres entre les corrections qui avaient lieu deux à trois fois par semaine. Ces Ateliers ont pris fin en 1960, en partie pour raison financière, le loyer devenu trop lourd, les inscriptions aux cours étant peu élevées et aussi parce que Jacques le Chevallier désirait plus de disponibilité pour son propre travail'*.

335 Dépliant *'Art monumental, Ateliers d'Art Sacré, Société de Saint-Jean, 8, rue Furstenberg'*, Paris, VIe arrondissement. Direction générale : Raymond Delamarre. Enseignement : Raymond Delamarre et Edmée Larnaudie, peintre et fresquiste, s.d. mais après 1960 (annexe 34, volume III).

3 - Raymond Escholier: un rendez-vous manqué

Raymond Escholier (1892-1971) occupe un rôle majeur dans le Paris brillant des arts de l'entre-deux guerres[337]. La multiplicité de ses dons et la diversité de ses aptitudes lui permettent d'occuper successivement quatre fonctions de haut niveau : attaché au musée du Petit Palais dès son inauguration en 1902, nommé conservateur en 1933, conservateur en chef de la maison de Victor Hugo, conseiller cuturel, directeur de cabinet d'Aristide Briand. Il est également historien de l'art et de la littérature, critique d'art, romancier, essayiste... Il reçoit le prix Fémina en 1921 pour *Cantegril*[338]. On devine le talent de cette personnalité protéiforme, selon un modèle plus courant et plus apprécié dans les années 30 qu'aujourd'hui, dans '*Les Maîtres de l'art indépendant (1895-1937)'*. Il organise cette rétrospective au Petit Palais, parallèlement à l'Exposition internationale des arts et techniques et industriels modernes de 1937, en hommage à l'art vivant des sculpteurs méconnus alors et dignes de leurs grands aînés. Nous savions que R. Delamarre ne figurait pas parmi les sculpteurs de cette exposition[339].

Ce n'est pas cette manifestation, de grande envergure au demeurant, ni son oeuvre littéraire qui nous intéressent ici[340]. C'est l'homme de goût, à l'esprit aussi averti des arts du temps que des arts du passé. Non content de rendre hommage aux pionniers de l'art moderne, R. Escholier a un grand intérêt pour un art ancré dans la réalité, fait d'équilibre et de mesure, renouvelant le passé par le retour à la tradition du classicisme français. Il entend par là le bon goût enraciné dans la culture française, un primitivisme moderne et national et non un primitivisme primitif. Il pose la question de la nature de l'art des '*maîtres populaires de la réalité'*[341], tels André Bauchant (1873-1958) et le Douanier-Rousseau (1844-1910) à l'intérieur de l'art moderne et cherche les oeuvres des sculpteurs indépendants.

337 Nous remercions Martine Rouche, vice-présidente de l'association A.N.P.E.I. à Mirepoix dans l'Ariège, que nous avons associée à notre recherche et qui nous a apporté beaucoup de matière.

338 Les féministes avaient hurlé en voyant que le prix lui était attribué 'à lui seul', le roman ayant aussi été écrit à quatre mains. Elles ne voulaient pas admettre que Marie-Louise avait expressément demandé à son mari que son nom à elle ne figurât pas sur les livres.

339 Pour comprendre la genèse de cette exposition, on ne saurait mieux faire que de se reporter au catalogue de celle qui a eu lieu au musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1987 pour commémorer son cinquantenaire. Différentes notices sont rédigées en particulier par Bernadette Contensou et Danièle Molinari.

340 Dont *'Le Sel de la Terre', 'Dansons la Trompeuse', 'Cantegril', 'La nuit', 'Quand on conspire', 'Gascogne'*... Sur Raymond Escholier, cf. *'Le rôle majeur de Raymond Escholier dans le Paris des années 30'*, par Bernadette Truno, Docteur d'Etat ès lettres, Mirepoix, 22 janvier 2005, 7e Fête d'Hiver du livre, Actes des conférences, association A.N.P.E.I.

341 *'Les maîtres populaires de la réalité'*, exposition organisée par M. Andry-Farcy du musée de Grenoble, salle royale, Paris, 1937. Avant-propos de Raymond Escholier, textes et notices de Maximilien Gauthier.

Le jugement que porte R. Escholier sur l'inspiration vivante est à l'origine de son heureuse initiative d'une *Exposition du 1er Groupe des Arts de ce Temps* en 1934, pendant sa *'gouvernance'* au Petit Palais. De 1934 à 1938, il ouvre les salles du rez-de-chaussée du Petit Palais aux peintres (Dufresne, Friez, Waroquier, Brianchon, etc...), aux sculpteurs (Despiau, Gimond, Wlérick, par exemple), et également aux décorateurs (Dufet, Lucie Edgar Faure, Follot, Leleu, entre autres), qui peuvent exposer leurs oeuvres sans bourse délier[342]. Ils sont répartis en groupes par tendances. '*Chacun de ces groupes,* explique-t-il, *est présidé par un artiste désigné par le Conservateur et appartenant aux tendances les plus différentes, de façon à représenter de la manière la plus exacte que faire se peut, les caractères de l'art contemporain'*[343].

Ils y sont *tous* et pas seulement des sculpteurs jeunes ou parisiens. Si l'on prend en compte les sculpteurs bénéficiant des expositions d'Escholier pendant ces quatre années, figurent notamment : Abbal, Auricoste, Belmondo, Bourret, Cavaillon, Cazaux, Chauvel, Couturier, Csaky, Despiau, Desvallières, Dideron, Follot, Iché, Jonchère, Lambert-Rucki, Lagriffoul, Lamourdedieu, Malfray, Martin, Orloff, Osouf, Parayre, Piffard, Pommier, Richier, Sarrabezolles, Saupique, Simart, Swobada, Yencesse, Wlérick. '*La Ville de Paris a voulu les aider en leur permettant d'exposer leurs oeuvres par groupes'*, ajoute R. Escholier.... Dans ce Paris qui, contrairement à New York, n'a pas encore de musée d'art moderne, il fait alors acquérir certaines oeuvres par la Ville de Paris.

R. Delamarre est exactement dans la veine de l'art figuratif et de l'art indépendant créés en France dans ce premier tiers de siècle, vers lesquels son goût porte R. Escholier. Ses oeuvres se rattachent à la tradition française par l'expression de son talent, sa prédilection des belles matières et des outils, sa connaissance des techniques, enfin par la diversification de ses commandes artistiques. Il a une grande curiosité pour les œuvres de l'Antiquité, du Moyen Age, de la Renaissance, de l'art baroque, du néo-classicisme, de l'Art nouveau et de l'Art déco. Il traduit la continuité d'un esprit d'équilibre montrant la réussite de l'alliance de la modernité et du classicisme. Son art répond à l'un des objectifs définissant les valeurs esthétiques de l'avant-guerre : prôner le sentiment du beau dans le classicisme.

On s'étonne que le sculpteur parisien, élève de Jules Coutan, venu du monde des arts académiques ne participe à aucune des expositions parisiennes du '*Groupe des Artistes de ce Temps'*[344]. Pourquoi R.

342 Nous avons consulté au centre de documentation du musée du Petit Palais, le fonds d'archives de R. Escholier concernant les expositions de tous les '*Groupes d'Artistes de ce Temps'*. Remerciements à Valérie Fours, documentaliste.
343 Raymond Escholier, '*Le Palais des Beaux-Art de la Ville de Paris (Petit-Palais-Champs Elysées)'*, 1936. Archives de Paris, document provenant d'un dossier sur le fonctionnement du musée du Petit Palais sous la référence de la série VR 236-237.
344 Sur Coutan, voir les *'Repères biographiques'* (volume I).

Delamarre est-il à l'écart ? R. Escholier et R. Delamarre ont-ils échangé des correspondances ? Ce n'est probablement pas une question d'âge, car d'autres sculpteurs, tels Abbal né en 1876, Despiau en 1870, Sarrabezolles en 1892 ou Saupique en 1889, présentent des oeuvres. De plus, on trouve dans les papiers de R. Escholier un exemplaire, grand format, du livret du Salon des Tuileries de 1935 (partie sculpteurs), où R. Delamarre expose *Adam et Eve* ou *La Tentation* (n°511). Il est évident que R. Escholier connait *Nu de femme* ou *Suzanne*, premier envoi de Rome (1919-1921), marbre acheté par la Ville de Paris en mars 1926 qui se trouve au Petit Palais en avril 1926, ainsi que le *Monument à la Défense du Canal de Suez* à Ismaïlia dans le désert et ses statues absolument splendides (1925-1930).

Pourquoi n'a-t'il pas droit, comme Desvallières qui l'exposait depuis 1923 dans sa section 'Art religieux' au Salon des Tuileries, à la déférence de R. Escholier ?[345] Le conservateur du Petit Palais connaît-il le sculpteur?

Nous aimerions savoir ce qu'en tant qu'artiste du temps, R. Delamarre peut penser de R. Escholier, de deux ans son cadet, un homme au service de l'art depuis son enfance et qui ne s'est vraiment affilié à aucun groupe. Peut-être R. Delamarre s'est-il rangé en dehors de ses commandes parce que pendant ces années-là, son itinéraire d'artiste est chargé ? Sa carrière de prix de Rome est rapide et brillante, il travaille beaucoup pour l'Etat et les villes. Il est connu à la Ville de Paris où l'architecte Léon Azéma, chargé des services d'architecture, des jardins et promenades à partir de 1928, lui apporte des commandes[346]. Ses oeuvres à l'Exposition de 1925, son *Sacré-Cœur* et ses *Béatitudes* et à l'Exposition coloniale de 1931, constituent d'autres démonstrations éclatantes de son succès. Ses riches clients s'intéressent à ses qualités de sculpteur-décorateur et il ne vit pas les difficultés qu'éprouve un jeune sculpteur encore méconnu. Il bénéficie déjà d'une grande notoriété et peut-être, R. Escholier lui préfère-t-il alors des artistes et des hommes complètement tombés dans l'oubli ou trop peu étudiés.

Nous avons envisagé, pour expliquer la non-invitation de R. Delamarre à cette exposition, le fait que R. Escholier est un homme du Midi et qu'il privilégie ou préfère peut-être les méridionaux. Cette petite hypothèse mérite réflexion. Membre puis mainteneur des Jeux Floraux à Toulouse, R. Escholier est très ami avec les grands félibres et avec les 'occitanistes'. Même s'il a besoin de vivre une partie du temps à Paris, il doit aussi revenir à Mirepoix, auprès de 'sa princesse' Marie-Louise et de la terre du Midi.

---

[345] Bernadette Contensou précise que R. Escholier le qualifie '*d'apôtre résolu de l'indépendance'* et considère que '*c'est lui qui aura eu l'honneur de conduire l'art moderne à la victoire'*. Autour de l'Exposition des Maîtres indépendants en 1937, p. 16, in *'Paris 1937, L'art indépendant', exposition du Cinquantenaire*', 1987, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
[346] Voir la fiche '*Les liens avérés de R. Delamarre avec d'importants architectes'*, volume I.

Pour conclure, soit R. Escholier ne questionne pas R. Delamarre car il cherche des oeuvres plus d'avant-garde, soit R. Delamarre ne veut pas exposer car il est très pris. On voit bien, en 1943, le sculpteur refuser la commande d'une grande statue en pierre de Sainte Bernadette (H. 2, 10 m) à l'église Sainte-Thérèse de l'Enfant Jésus à Boulogne-Billancourt, pour accepter celle, plus importante, que l'architecte Paul Tournon lui confie au ministère de la Justice[347]. Nous pensons que ses statues n'auraient pas été mises en valeur dans le cadre qui nous concerne. R. Escholier est passé à côté du rendez-vous, on s'en rend compte aujourd'hui.

[347] Archives Nationales AJ/52/476. Le curé de l'église note dans une lettre du 24 avril 1945 au Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, que R. Delamarre veut se récuser pour l'exécution de la statue car P. Tournon lui confie le fronton de la porte d'entrée du ministère de la Justice rue Cambon. La commande est annulée par arrêté du 9 mai 1943.

[362] On trouve au musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan, plusieurs oeuvres importantes de P. Traverse provenant d'une généreuse donation de la famille au début des années 80, ainsi qu'un fonds documentaire familial versé au centre de documentation sur la sculpture moderne à la même période.

4 - Formes : constantes chez Raymond Delamarre et Pierre Traverse

(vol. IV des illustrations, pp. 15-17)

Qu'il nous soit permis de formuler quelques idées générales sur la vision par Raymond Delamarre et Pierre Traverse, de la statuaire décorative dans les années 30 et 40 qu'à tort ou à raison, certains considèrent comme la forme régénératrice d'un art et d'une époque. Ce n'est pas un hasard si tous deux ne négligent pas le rôle décoratif de l'art et si leur préoccupation centrale est d'arriver à un accord de la synthèse modernité-tradition irrigué par un véritable air du temps, accepté et reconnu.

Artistes de la même génération, R. Delamarre (1890-1986) et P. Traverse (1892-1979) appartiennent au même monde, mais P. Traverse n'est pas prix de Rome. Ses tailles directes témoignent d'une originalité plastique et d'une grande force d'expression. Il produit une œuvre presque consacrée exclusivement à la représentation de nudités, féminines ou masculines[362]. Dans certaines œuvres très déliées, il s'accorde avec la manière de R. Delamarre et affirme le même attachement à la 'tradition française' de la sculpture, selon toute la place que nous souhaitons faire à ce maître-mot.

On peut suivre le même type d'élégance Art déco enlevée d'un Fontainebleau inconnu dans quelques exemples. L'évolution du souci d'esprit décoratif se révèle notamment dans la similitude des gestes, dans les poignets 'cassés' et dans les mains dont l'affectation retient l'attention. L'effet imprévu de la main d'*Adam* au dessus de la pomme dans le groupe *'Adam et Eve ou La Tentation'* en 1928 répond à celui de l'*Atalante* de P. Traverse de 1926 qui court à côté de sa biche de manière artificielle (**fig.)**. Plus massive, plus calme, *Vénus* (avant 1930) se rapproche de l'allégorie du *Monument à Charles Jonnart* à Saint-Omer (1937) par ce poignet retourné en un élégant mouvement (**fig.)**[365]. Surtout, l'apparente fragilité des figures gracieuses et stylisées d'*Adam* de R. Delamarre et de l'*Atalante* de P. Traverse relève de l'éternel et nécessaire maniérisme de cette époque. Le canon allongé et les musculatures fuselées et puissantes puissantes célèbrent une nudité marquant le passage à une modernité décorative et dont la finesse ne va pas jamais jusqu'à la déformation (**fig**).

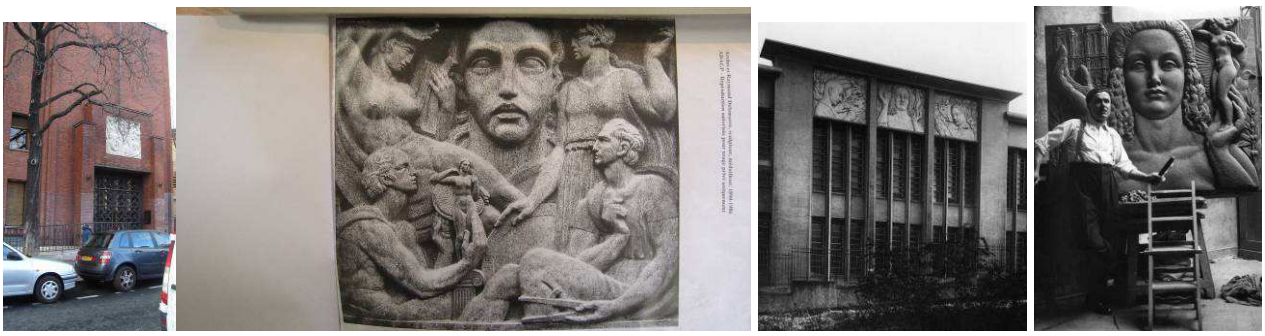
365 *'Vénus et Adonis'*, groupe en plâtre de P. Traverse, musée Despiau-Wlérick, Mont-de-Marsan.

De gauche à droite : *Adam et Eve* ou *La Tentation*, plâtre patiné, catalogue de la vente '*Collection d'un amateur provenant d'un hôtel particulier de la rive gauche*, Paris, 2 juillet 2008, Christies (lot 39). *Monument à Charles Jonnart*, Saint-Omer, 1937. *Atalante* de Pierre Traverse, bronze, 1926 (documentation familiale). P. Traverse, groupe en plâtre '*Vénus et Adonis*', avant 1930, musée Despiau-Wlérick, Mont-de-Marsan. Cliché ancien provenant de la documentation du musée (documentation familiale).

A l'Exposition internationale des arts techniques et industriels modernes de 1937, une autre comparaison vérifie ce côté décoratif qui définirait un raffinement stylistique apporté par le geste de la main. L'allégorie de l'*Architecture* de P. Traverse au centre du tryptique de la porte de l'enseignement technique du pavillon de l'Architecture et la muse des *Arts Libéraux* des *Connaissances Humaines* de R. Delamarre se ressemblent par l'emploi de la ligne sinueuse du bras et la courbe du poignet. Mais la figure de P. Traverse est plus légère, plus fluide et les plissés fins de sa robe suggèrent davantage le corps **(fig.)**.

De gauche à droite : R. Delamarre, '*Les Arts Libéraux*', groupe '*Les Connaissances Humaines*', attique du palais de Chaillot, Exposition internationale des arts techniques et industriels de 1937. Détail. P. Traverse, '*Allégorie de l'Architecture*', porte de l'enseignement technique du pavillon de l'Architecture, Exposition internationale des arts techniques et industriels modernes de 1937, plâtre, musée Despiau-Wlérick, Mont-de-Marsan.

Outre cette foi en un esprit décoratif très présent, d'autres rapprochements sont à noter entre le relief *'La Pensée'* de R. Delamarre sur la façade principale de la mairie annexe du XIVe arrondissement (1934) et le panneau central de P. Traverse couronnant nouvelle façade de l'école Estienne dans les années de guerre. Sur ces façades d'édifices majeurs, les deux sculpteurs célèbrent une ode au classicisme monumental. Tous deux opposent les modules adoptés pour le masque prônant au centre de leurs reliefs et celui employé pour les figures l'entourant. Mais ce qui nous intéresse surtout est la manière dont on peut analyser, dans les deux cas, l'inspiration très symbolique de ces masques. Chez R. Delamarre, il est ténébreux et envoutant. Il découpe une ombre magique et les figures des personnages sont quasi-réalistes. L'ensemble crée un climat à la fois poétique et hyperréaliste. Chez P. Traverse, il est gonflé et lisse et invite plutôt à la détente et à la rêverie. Outre ces différences de traitement plastique, nous trouvons dans les deux panneaux un modelage de statuette féminine nue représentant l'allégorie de la sculpture. Chez R. Delamarre, il est contemplé par un personnage représentant *Les Arts* qui le protège de ses mains. P. Traverse réalise une figure plus grande et l'asssocie à une maquette de la cathédrale Notre-Dame de Paris **(fig.)**[366].



De gauche à droite : façade principale de la mairie annexe de la mairie du XIVe arrondissement, 1934. Architecte : Georges Sébille. R. Delamarre, relief *'La Pensée'*. P. Traverse, bas-relief de l'école Estienne. Architecte : Eric Baage. Photo vraisemblablement prise en 1946 (documentation familiale, centre de documentation du musée Despiau-Wlérick). Pierre Traverse devant le bas-relief de l'école Estienne (années de guerre). Archives communiquées par la famille de P. Traverse.

[366] Le décor de la façade de l'annexe de la mairie du XIVe arrondissement est commandé par l'architecte Georges Sébille. Sur le relief *'La Pensée'*, voir la notice dans *'V - La prépondérance des bas-reliefs dans la carrière de R. Delamarre, Le programme décoratif de l'annexe de la mairie du XIVe arrondissement, 1934'*. Le décor de la nouvelle façade de l'école Estienne est commandé pendant les années de guerre par l'architecte et décorateur Eric Bagge (1890-1978). Le musée Despiau-Wlérick à Mont-de-Marsan conserve en réserve, deux très beaux portraits en plâtre de Madame Bagge et son mari. Ces deux bustes ont été prêtés pour l'exposition P. Traverse au château de Gaujac (été 2010).

Ainsi dans plusieurs œuvres bien différentes, on trouve une seule attitude, à quelques détails près. Rompant avec l'académisme, R. Delamarre et P. Traverse explorent le courant néo-maniériste des années 30 et 40 et exalte les formes dynamiques, sinueuses et raffinées qui mettent en valeur l'allongement du canon.

Nous aurions pu rallier à cette courte synthèse illustrant le courant néo-maniériste des années 30 et 40 certaines oeuvres d'Alfred Janniot (1889-1969), d'Albert Pommier (1880-1973), de Léon Drivier (1878-1951) ou de Joseph Bernard (1866-1931). La '*Jeune fille à la cruche'* de ce dernier est tout aussi efficace pour affirmer la compétence nouvelle dédiée aux sculpteurs et leur collaboration étroite, voire indispensable, avec les ensembliers et les architectes. Ceux-ci ont un rôle prépondérant dans l'ordonnancement de la décoration. Les jeux de la lumière sur les formes, l'étirement des silhouetttes deviennent des éléments constructifs précieux qui définissent l'unicité d'un langage plasticien original.

5 – La sculpture d'édition

(vol. IV des illustrations, pp. 18)

Le développement de l'édition de sculptures, à la fin du XIXe siècle, est une conséquence du changement de société (l'arrivée de la classe moyenne au pouvoir) et des progrès techniques. La démultiplication de statues réduites, en plâtre, terre, biscuit, bronze, métal précieux, marbre, etc.…, représente une ressource importante pour l'auteur et fait vivre l'industrie. Il n'y a pas de législation sur les droits d'auteur avant 1957. Dans ce domaine, les chiffres manquent et ce secteur reste mal documenté.

'*Suzanne'*, premier envoi de Rome (1919-1921) est exécuté en marbre de Carrarre mais il existe une réduction pour une édition en 1925. Au milieu des années 20, on connait au moins trois exemplaires en bronze du groupe '*La Tentation'* (ou '*Adam et Eve'*) fondu par Alexis Rudier[367]. Il faudrait ajouter au groupe complet *'Eve'*et *'Adam'* traités à part. Taillé en 1930 dans une bille monoxyle de bois d'Acajou de Cuba de 7 mètres de long, le *Sacré-Cœur* est un exemplaire unique qui fait l'objet de quelques réductions en terre cuite dès 1933[368]. En décembre 1943, d'autres éditions non commerciales, vraisemblablement des plâtres, sont autorisées par l'abbé Tattinger, curé de la nouvelle paroisse de l'église du Sacré-Cœur de Dijon qui en devient le propriétaire. Mais on ignore combien, en tout, sont réalisés. On ne sait pas très bien non plus leur taille, outre ceux recensés jusqu'à ce jour. En ce qui concerne la statue de *Saint-Ignace de Loyola,* modèle original en pierre de Lens, R. Delamarre écrit au Révérend Père de la chapelle jésuite Claude La Colombière à Paray-le-Monial '*qu'il conserve le moulage pouvant servir ensuite à l'exécution de répliques ou de réductions en vue d'une édition éventuelle'*[369]. La situation est similaire avec *David* ou *Diadumène,* mais comme pour le groupe '*La Tentation*', la pratique de l'édition par parties du corps permet à ces deux oeuvres d'exister entières et en tête, en torse *avec* les bras, en torse *sans* les bras pour *Diadumène*.... Quant à *David*, existe en marbre et en bronze – une édition de 1925. La statue de 2,10 m est éditée en réduction de 0,60 m dès l'origine et des rééditions posthumes sont réalisées par la fonderie de Coubertin[370.] La tête seule est également

367 Voir '*III,'Quelques œuvres privées passées au domaine public, Adam et Eve ou La Tentation (1925*)', corpus, volume II.
368 Voir '*2, L'Exposition coloniale de 1931, Le Sacré-Cœur en acajou de Cuba, 1930'* (corpus, volume II).
369 Lettre en date du 28 juin 1932 de R. Delamarre au Révérend Père de la Chapelle La Colombière à Paray-Le-Monial, communiquée par les Archives de La Province de France de la Compagnie de Jésus à Vanves. Voir la notice '*La statue de* '*St-Ignace-de-Loyola'*, corpus, volume II.
370 Les exemplaires connus à ce jour sont : 4/8 en 1993 ; 5/8 en 2001 ; EA I / IV en 2001 ; EA II / IV en 2007.

fondue par Coubertin, d'après un plâtre original de l'atelier de l'artiste[371]. On citera également deux bustes du *Père Daniel Brottier*, qui font l'objet de reproductions produites pour le commerce.

La part des pièces produites par les ateliers d'art des grands magasins n'est pas négligeable. On trouve une lettre du décorateur Paul Follot, directeur des ateliers d'art *'Pomone'* au Bon Mmarché, datée d'octobre 1925, restituant la commande des reliefs destinés à l'Hôtel George V construit par Georges Wybo et Constant Lefranc en 1927-1928[372]. Cette 'diffusion' serait très intéressante à suivre, d'autant que ces ateliers des grands magasins ont été peu étudiés. A Londres, nous suivons encore la piste de P. Follot, alors membre du comité directeur des grands magasins *'Waring & Gillow'*. Il commande en 1928 deux groupes *'Persée et Andromède'* et *'Nessus et Déjanire'*, ainsi qu'un lampadaire d'une hauteur de 80 cm orné de cariatides pour un ensemble d'exposition provisoire. Cette pièce est exposée à nouveau au salon des artistes décorateurs de 1932, toujours en collaboration avec P. Follot **(fig.)**.

Lampadaire '*Cariatides*' commandé pour '*Waring et Gillow'*, grands magasins à Londres, pour un ensemble d'exposition provisoire réalisé par Paul Follot, décorateur du groupe '*Pomone*' au Bon Marché, h. 0, 80 m, 1928

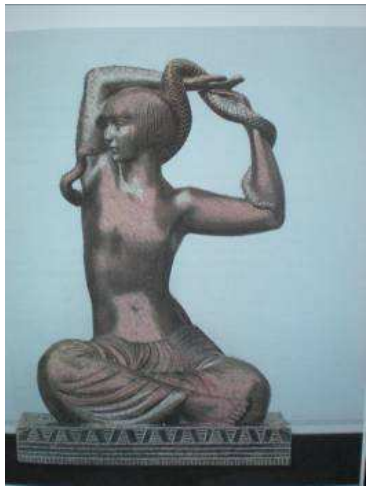
En activité avant-guerre, la maison rouennaise Hesse - spécialisée dans l'édition, la production d'objets religieux et le commerce en réductions - édite des motifs de R. Delamarre en bronze, telle la statuette *'Danseuse au serpent'* présentée au salon des artistes français de 1926[373]. Elle a pu être exécutée

371 En juillet 2007, les exemplaires recensés par les enfants Delamarre sont : 1/8 en 1993 ; 2/8 en 1998 ; 3/8 en 1998 ; 4/8 en 2000 ; 5/8 en 2001; A I / IV en: 2001 et EA II / IV en 2006. Voir www.atelier-raymond-delamarre.fr/oeuvres-sculptures-david.

372 Ce document rare provenant des archives familiales est présenté dans l'annexe 12 (volume III).

373 Statuette en bronze (n°3262). Sur la maison Hesse et Jean Hesse, voir *'E – Sources et archives familiales et publiques, d'associations ou d'entreprises, par villes et par lieux* (annexes, volume III) et la fiche *'R. Delamarre et le renouveau de l'art sacré'* (volume I).

plusieurs fois car elle est également diffusée pour un éclairage électrique, mais il n'est pas aisé de savoir combien d'exemplaires ont pu être édités (**fig**).



'Danseuse au serpent', salon des artistes français de 1926, 0, 295 x 0, 34 x 0, 15 m (n°3262). Motif en bronze doré sur un socle en marbre et onyx avec éclairage. Edition Jean Hesse, Rouen. Il n'a pas été possible de retrouver les catalogues de planches de cette entreprise qui diffuse la statuette.

La maison Hesse diffuse également, au début des années 50, une Vierge dite '*ND de Lourdes'* réalisée par le sculpteur (planche 3). Un exemplaire se trouve à Orival, en Seine-Maritime, où le sculpteur exécute également une statue de Saint-Joseph et un chemin de croix (1942)[374]. Il n'a pas été possible de retrouver les catalogues de planches des modèles de cette entreprise sinistrée qui semblent avoir disparu.

Quant à la statue *'Aux Peuples opprimés'* (1939-1945), elle existe en réduction pour une édition fondue par Susse. On a déjà un large éventail de styles. Le bilan de l'oeuvre édité de R. Delamarre serait à mettre en évidence et la petite sculpture d'édition reste à étudier, avec ses propres moyens de diffusion (catalogues)[375].

[374] Voir la notice '*Le décor sculpté d'Orival, 1942'* (corpus, volume II).
375 Sur l'édition, voir aussi la fiche 5**,** '*Typologie : pratique des techniques de sculpture de R. Delamarre'*, volume I.

CONCLUSION : L'ORIGINALITE DE R. DELAMARRE

Le renouveau classique chez un 'primitif' national : un nationalisme artistique ?

Premier grand prix de sculpture en 1919, R. Delamarre a été comme ses pairs un mal compris, un artiste singulier et difficile à classer de par son éloignement du système académique. Il est, avant tout, un très bon sculpteur qui crée des oeuvres complexes et qu'une voie nouvelle amène de la tradition décorative aux confins du mouvement moderne. Porté par nature au colossal et au monumental, il a sa part dans les grands ensembles décoratifs de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre. Il s'approprie la sculpture comme une longue discipline qui exige de nombreux efforts et un travail assidu. C'est ce qu'illustrent, en 1932, ces mots de Jean Patézon, à propos du '*Sacré-Cœur*' présenté au pavillon des missions de l'Exposition coloniale de 1931 : '*il conçoit l'oeuvre d'art comme un sacerdoce auquel il faut consentir des sacrifices*'[376]. Pour lui, la vie des formes définit un art beau, comme autrefois et il survit grâce aux procédés de la modernité. Après l'extraordinaire inventivité des années 1905-1914, son art décoratif se place dans le contexte général du 'retour à l'ordre' des années 1918-1925[377]. Il participe au nouveau classicisme qui vit en symbiose, à partir de 1920, avec ces 'retours' à la construction répondant aux besoins d'un peu de calme.

L'Académie voit revenir sous son ciseau, avec le retour du classicisme, l'affirmation d'une certaine recherche de style. La mythologie et l'Antiquité, donc le nu, deviennent pour lui une source privilégiée à laquelle il fait volontiers appel. Cependant, il ne s'agit plus de s'attacher à rendre quelque épisode particulier de l'Antiquité dans le respect des codes de la tradition, mais de s'inspirer librement et largement d'une époque de perfection classique en cherchant à en retrouver le style à travers des thèmes généralistes. Il nous le dit lui-même en 1929 : '*mon orientation générale va vers l'aspiration*

[376] Jean Patézon, '*Notes d'art, Raymond Delamarre'*, in Le Rayonnement intellectuel, juillet-août 1932, pp. 140-141.
[377] Sur le 'retour à l'ordre', Nicole Grangé-Palard cite Roger Bissière en 1920, dans son mémoire de maîtrise '*Recherche sur Jean Despujols (1886-1965)*, direction Robert Coustet, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1995 : '*Nous sommes à un moment de l'histoire de l'art où notre race, ayant fourni un effort considérable et ayant subi des convulsions incroyables, éprouve le désir de s'apaiser, de faire le total des trésors qu'elle a amassés (...)*'. Picasso a également préparé ce retour à l'ordre par un renouveau du classicisme. Sur le 'retour à l'ordre', voir aussi l'avant-propos (volume I).

au style, un style grand et austère, non pas une stylisation'[378]. Ainsi, lorsqu'à l'Exposition Internationale des arts industriels et modernes de 1925 il traite les thèmes de *'Persée et Andromède'* et *'Nessus et Dejanire'* dans deux panneaux décoratifs du *Hall de Collection* de M. Roux-Spitz d'une *'Ambassade Française'*, il cherche avant tout à évoquer l'antique par la simplification de la ligne et par le rythme de la composition et cela le conduit à évacuer tout détail historique précis. Le cavalier et le centaure ne sont pas précisément un cavalier et un centaure, mais des héros antiques indéterminés si l'on peut dire et leurs montures sont les chevaux éternels des bas-reliefs du Parthénon. Ces œuvres rappelent combien l'art décoratif est essentiel pour la compréhension de son art (**fig.**).

De gauche à droite : '*Persée et Andromède'* et '*Nessus et Déjanire'*, épreuves (en bronze?), 1928, h. 80 cm.

Toute sa vie, il rend hommage à la beauté de la femme et à un certain idéal féminin. Ses femmes disent sa sensibilité à l'élégance formelle, selon un pacte en perpétuelle renégociation entre le spectateur et l'artiste qui a recours à sa propre expression lyrique. '*Suzanne'*, premier envoi de Rome en 1919-1921, la bergère et la courtisane des tympans de Paul Follot à l'Exposition de 1925 ou les trois figures des reliefs '*Harmonie*', '*Intelligence*' et '*Mouvement*' dans la rotonde de Michel Roux-Spitz au salon des artistes décorateurs de 1926 ont cet allongement accentué qui répond parfaitement au maniérisme élégant de l'Art déco. Les muses des *Connaissances Humaines* du palais de Chaillot en 1937 ont des gestes artificiels et compliqués qui disent l'incomparable poète de la forme qu'il est. Puissante, séduisante et classique, l'allégorie de la porte d'entrée du ministère de la Justice rue Cambon étonne par ses immenses jambes (1943-1946). *Iris* à l'Hôtel des Postes de Louviers (1954) et au Centre des

[378] Propos de R. Delamarre en 1929.

Chèques Postaux de Dijon (1956-1962) est surdimensionnée et le mouvement dansant de sa silhouette vrillée demande un certain regard.

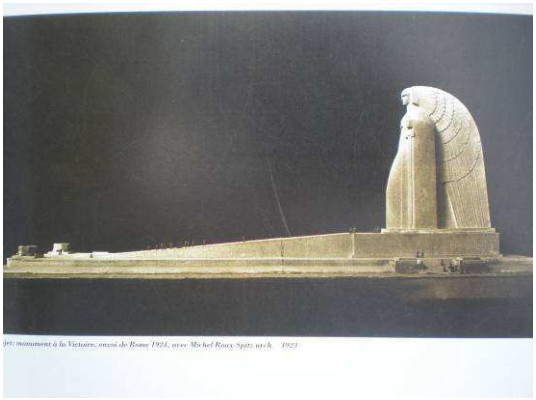
La recherche de style est déjà perceptible dans '*Suzanne*' (1919-1921). Grande présence plastique, pureté des lignes et des contours, perfection technique, telles sont les premières qualités de cette figure réalisée d'après le modèle vivant[379]. Par le jeu de volumes très réels, le sculpteur obtient du volume creux. La manière dont le genou touche la cheville et dont le pied frappe le genou est extrêmement habile. Le néo-classicisme sophistiqué de Canova se présente à l'esprit pour symboliser la subtilité de ce portrait de jeune femme moderne, au profil délicat et au geste charmant de la main ramenée sur la poitrine. Mais la grâce de la ligne n'hésite pas à modifier les proportions et le modelé de la tradition classique. Tout en obéissant à une connaissance scientifique de l'anatomie et en se soumettant à une observation scrupuleuse des moindres détails du corps humain, l'artiste allonge son canon et s'éloigne de la nature. Si la posture d'étirement du modèle au dos bien droit est juste de tous les points de vue, la largeur des épaules élégamment musclées contraste avec la finesse de la taille (**fig.**).

'Nu', Suzanne ou Femme assise', marbre, salon des artistes français de 1922. Photos en couleur J. François Delamarre.

Respectueuse de la tradition, son expression artistique manifeste surtout l'ambition de concilier, au sein d'une même œuvre, des références classiques et modernes. Cette aspiration caractérise *'Victoire'*, deuxième envoi de 1922 aux dimensions colossales (**fig**)[380]. En découlent les encore plus colossales et hiératiques figures allégoriques du *Monument à la Défense du Canal de Suez* (1925-1930), construit par

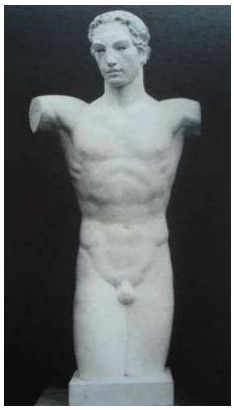
[379] Sûrement Pompilia d'Aprile, modèle de Rodin en 1915. Voir *'III, Les projets et réalisations destinés aux espaces et édifices publics, 1-Les envois de la Villa Médicis à Rome (1921-1924), Suzanne (femme assise), 1919-1921'* (corpus, volume II).
[380] Nous en connaissons la disposition par une photographie.

M. Roux-Spitz dans un esprit de synthèse plastique. Les deux victoires développent un puissant effet de silhouette **(fig.)**.



'*Victoire*', deuxième envoi de Rome (1922). *Monument à la Défense du Canal de Suez, Ismaïlia*, Egypte (1925-1930). Architecte Michel Roux-Spitz.

Un nouveau canon de la figuration du corps humain est constitué par *David* (1924), *Adam* (1928) ou *Diadumène* (1928-1938). Ce dernier est une interprétation libre de la statue de Polyclète. Le rendu musculaire est fluide, les rythmes calmes, le modelé doux, le visage presque féminin (**fig.**).



Diadumène, photo ancienne, documentation familiale.

L'innovation technique du groupe en pierre '*Ronde de jeunes filles*' (1944-1947) installé sur la terrasse extérieure de la suite princière à l'Hôtel George V consiste à exprimer, avec beaucoup de vie et de volume, la perfection classique de corps aux modelés réels. Les trois danseuses exécutées d'après les

croquis réalisés au cours de danse de Janine Solane sont bondissantes, les couettes sautent, les têtes partent en arrière, les bras se lèvent, les jambes dessinent des obliques. La finesse des détails accentue encore la force plastique des vides. Mais les chevilles sont grossies (**fig.**).

'*Ronde de jeunes filles' (groupe pour un jardin)*, plâtre, salon des artistes français de 1944. A droite, groupe en pierre, terrasse extérieure de la suite princière à l'Hôtel George V. Photo en couleur fournie par la direction de la communication de l'Hôtel George V.

Le modelé délaissé au profit de la ligne et le synthétisme des formes fait tout l'intérêt plastique du *Sacré-Coeur* en Acajou de Cuba et de la *Mise au Tombeau* de Chartres en 1934. D'une maigreur souple et languide, le corps du Christ s'incurve et se creuse jusqu'à devenir la forme arrondie du linceul. Cette exagération anatomique fait ressortir le bras bombé au biceps musclé et l'épaule contractée de Joseph. Les mêmes jeux de formes donnent au *Saint-François* de 1934 à l'église Saint-Antoine de Padoue (XVe arr.), un effet d'absence du corps **(fig.)**.

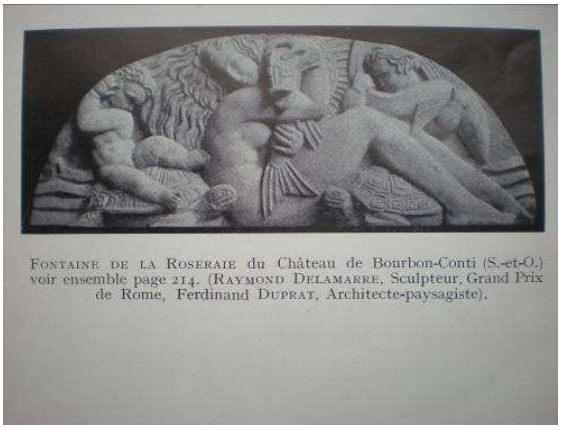
De gauche à droite : *Sacré-Cœur*, Acajou de Cuba, 1930 (carte postale). *Mise au tombeau*, Chartres, marbre de Carrare, 1934-1935. Statue de Saint-François, église Saint-Antoine de Padoue, XVe arrondissement, 1934.

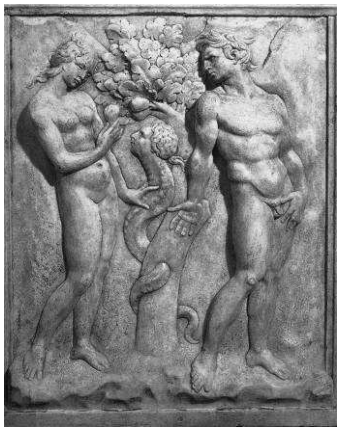
Revenons aux origines du mouvement auquel appartient R. Delamarre et qui prend naissance à la Villa Médicis, en 1920. Nourri par l'enseignement valorisant la collaboration entre 'les trois arts' (peinture, sculpture, architecture), l'artiste est de ce groupe des prix de Rome des années 20 qui réunit chez les peintres François Roganeau, premier grand prix en 1906, Louis Billotey, premier grand prix en 1907, Jean Dupas, premier grand prix en 1910, Robert Pougheon et Jean Despujols, premiers grand prix en 1914, chez les sculpteurs Siméon Foucault, premier grand prix en 1912, Armand Martial, premier grand prix en 1913 auxquels s'ajoutent en 1919 Alfred Janniot, le deuxième de cette promotion d'après-guerre et Elie Vézien, prix de Rome en 1921, enfin chez les architectes et graveurs Albert Decaris, Jacques Carlu et Michel Roux-Spitz, premiers grand prix en 1920. C'est dans les murs de l'école qu'il décide de devenir sculpteur, plutôt que médailleur. Nous pensons que sa recherche de style et ses effets décoratifs le positionnent dans le renouveau classique impulsé par ce cortège d'illustres formé par un noyau dur que France Lechleiter appelle 'l'école Jean Dupas'[381]. Ce groupe pratique un art intellectualisé, imprégné de références multiples et variées, puisant sa plasticité volumétrique aux sources de l'art grec archaïque et au cubisme décoratif, ses élégances auprès des maniéristes italiens ou ses simplifications chez les peintres primitifs. Il donne à l'école de Rome un virage inattendu qui reviendrait aux recherches romaines du peintre bordelais et à son mouvement appelé 'néo-ingrisme' ou 'néo-classicisme'. R. Delamarre se rallie à cette nouvelle formule esthétique que Jacques-Emile Blanche nomme en 1931 '*ingro-bourdello-cubiste*'[382]. C'est ce qu'affirment bon nombre d'oeuvres, par exemple le relief en anse de panier de la roseraie de Bourbon-Conti (1928). Un maniérisme raffiné définit la déformation du canon d'une naïade qui tourne l'ovale de son visage de façon extravagante **(fig)**. L'élégance et le linéaire de ses sculptures retrouvent également l'héritage de Jacopo della Quercia dans le traitement anatomique, les jeux d'assemblage de formes simplifiées et

[381] France Lechleiter, '*Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1963 à 1914*', thèse de doctorat d'histoire de l'art, direction Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, décembre 2008, p. 222 (accessible en ligne). On voudra bien retirer l'inflexion péjorative du préfixe 'néo', qui réduit une esthétique inédite au vulgaire pastiche d'un classicisme antérieur.

[382] Jacques-Emile Blanche, '*Les arts plastiques, La troisième République 1870 à nos jours*', Paris, Les Editions de France, 1931, p. 470. Non consulté par nous, cet ouvrage est cité par France Lechleiter, op. cit, p. 213. Cette formule esthétique est rejetée par l'Académie de France à Rome, dernier bastion de l'art classique, qui qualifie de '*monstrueuses*' ces créatures sous prétexte de synthèse et résultant d'un esprit '*mis à la torture*'. Archives de l'Académie de France à Rome (AAFR), carton 226. Rapport sur les envois de Rome de sculpture, 1922. Cote consultée et citée par France Lechleiter, op. cit, p. 222.

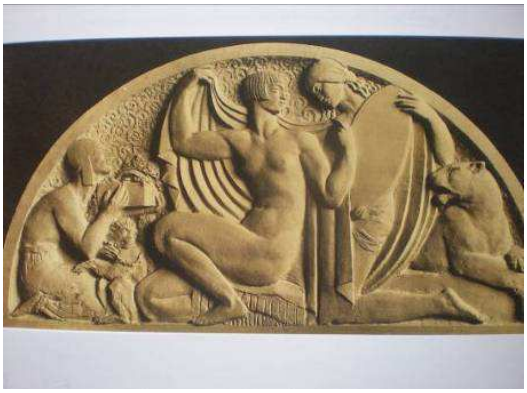
synthétiques, les positions et les gestes affectés. Nous pensons notamment à *Adam et Eve* sur la porte de l'église San Petronio à Bologne, terminée en 1428 **(fig)**.





De gauche à droite : fontaine de la roseraie du château de Bourbon-Conti (photo publiée dans '*Jardins d'aujourd'hui'*, dir. F. Duprat, Paris, 1932). Jacopo della Quercia, *Adam et Eve*, porte de l'église San Petronio à Bologne, terminée en 1428.

L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 marque, sans nul doute, l'attachement de R. Delamarre à l'art français et à une '*école française'* définie par Waldemar George et ses contemporains dans la continuité d'un fonds national. Les reliefs de la fontaine de M. Roux-Spitz installée Cours-la-Reine – dont la forme architecturée de pinacle rend elle-même hommage à l'architecture gothique – défendent la référence maniériste de Jean Goujon, selon P. Vitry qui les qualifie de '*goujonnesques*'. L'affirmation d'un style français oriente également l'inspiration décorative des reliefs '*Persée et Andromède'* et *'Nessus et Déjanire'* réalisés pour M. Roux-Spitz et des tympans '*Pastorale'* et *'Courtisane'* réalisés pour P. Follot. Leur style est en relation avec la modernité et la puissance de Bourdelle et s'inscrit dans la lignée de l'Art déco. On peut voir dans *'Courtisane'* une évocation très raffinée des *'Chansons de Bilitis'* du poète symboliste Pierre Louÿs (**fig**.).



Tympan *'Courtisane'*, 1925, relief de l'*Antichambre*, *'Une Ambassade française'*, Paul Follot décorateur.

A l'Exposition coloniale de 1931, les *Béatitudes* présentées dans le pavillon des missions catholiques illustrent le même propos national : l'esthétique gothique des statues colonnes de Chartres s'harmonise au courant néo-maniériste des années 25. Par la cadence des lignes verticales, des longs plis formant des tubes et des tuyaux, les statues revêtent selon R. Delamarre un caractère '*architectural et symbolique*'[383].

Toute l'œuvre de l'artiste est imprégnée par ce sentiment d'appartenance à la rémanence d'un esprit français. L'exemple flagrant de cette symbolique nationale est fournie par le gigantesque panneau *'Les Arts et Les Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie*, tableau thématique exaltant les vertus normandes (1932-1935). *Diane* illustre le propos en se rapprochant de la célèbre *Diane au Cerf* de Jean Goujon au Louvre. Le type de visage, le port de tête, les bras et les gestes élégants sont semblables (**fig**.).

Dressées au dessus des mots de Valéry, les *'Connaissances Humaines'* du nouveau Trocadéro constituent un aboutissement de cet esprit français que Bruno Foucart appelle *'le moment 1937'* **(fig.)**[384]. Selon Waldemar George, *'le prototype auquel semble se reporter R. Delamarre est 'L'hommage à Goujon' de Janniot*'. Cette prise de position rejoint celle de P. Vitry qui souligne dix ans plus tôt la référence '*goujonnesque*' des reliefs de la fontaine Cours-la-Reine. Waldemar George assimile leur '*idée plastique traduite avec plénitude, aussi bien dans son ensemble que dans ses moindres détails'* aux valeurs esthétiques traditionnelles. Suivant la même inspiration nationale, une

383 Lettre de R. Delamarre en réponse à un article de René Grau paru dans '*Comoedia*', le 10 juin 1932.
384 Bruno Foucart, *'A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937'*, Académie des Beaux-Arts, 2005, p. 23.

vision irénique du travail historique à but didactique est présentée en 1955 dans le relief des Archives Départementales du Cantal à Aurillac (**fig**.).

De gauche à droite : *'Les Arts et les Monuments Régionaux'*, stuc doré (environ 6 X 4 mètres), paquebot *'Le Normandie'*, salle à manger des 1e classe, 1935. Relief des Archives départementales du Cantal à Aurillac, 1955-1956.

R. Delamarre se donne les moyens de déformer la réalité et de reconstruire la grammaire d'un nouveau langage plastique. L. Billotey est celui dont il paraît le plus proche par la disposition de ses personnages immenses, la complexité des raccordements des corps, l'agencement des lignes et la référence marquée à la sculpture. S'il est moins rigide, plus gai que R. Delamarre - la couleur y joue certainement un grand rôle -, on découvre combien ce point de vue se vérifie en comparant la monumentale fresque '*Tragédie*' et les *'Connaissances Humaines'*, toutes deux commandées pour le palais de Chaillot en 1937 (**fig**.). Les deux artistes ont en commun la recherche d'une synthèse personnelle et avant tout, l'harmonie et le rythme de la composition. Ils inventent des anatomies musculeuses aux épaules puissantes, des hanches étroites, des cous-colonnes. Ils ont une poésie de la vie des formes qui provoquent des volumes constamment simplifiés.

De gauche à droite : L. Billotey, '*La Tragédie'*, palais de Chaillot, escalier est, 1937. R. Delamarre, '*Les Connaissances Humaines*', attique nord, côté Passy, palais de Chaillot, bronze, 1937.

Des éclairs de génie apparaissent dans les drapés décoratifs qui souvent, n'ont rien à voir avec ceux d'authentiques vêtements. On passe de la raideur des statues-colonnes des *Béatitudes* de 1931 **(fig.)** à la moelleuse souplesse dont témoignent, par exemple, les plissés des figures du *Monument à Jean Cras* à Brest (1935-1959) (**fig**.). Des vaguelettes ou de superbes enroulements concentrent l'énergie et le mouvement par des chutes surprenantes et par des replis complètement ajourés. Sur le relief en pan coupé de l'Hôtel des Postes de Louviers (1954), le traitement graphique des drapés d'*Iris* est chargé de plis agités et dynamiques complètement indépendants du corps, qui est plus ondoyant (**fig**.). De grandes cassures taillées dans l'écharpe apparaissent comme un signe antithétique qui n'a rien à voir avec la silhouette divine lançant un message subliminal. Comme un vêtement intemporel, ce tissu offre une sinuosité et variété d'arrangement qui exprime l'essence de la figure**.** Le foisonnement de tissus est très travaillé, comme au Centre des Chèques Postaux de Dijon (1956-1962) où les incisions dans le mur sont profondes ou au contraire très légères (**fig.**). Vers 1970, la Vierge Notre-Dame de la mer à l'église Saint-Valéry de Varengeville-sur-Mer développe dans la partie postérieure des plis agités, flottants, roulés, qui donnent un effet baroque afin d'évoquer le vent sur les flots (**fig**.).

De gauche à droite : VIIe Béatitude, pierre, église Notre-Dame-des-Missions à Epinay sur Seine. Architecte Paul Tournon. Le *Monument Jean Cras* inauguré à Brest le 6 octobre 1935, pierre de Pouillenay rose (1935-1959). Détail de l'allégorie marine. Relief *Iris*, façade de l'Hôtel des Postes de Louviers, pierre, 1954. Architecte Pierre Chirol. Photo CNAC. Vierge Notre-Dame de la mer, église Saint-Valéry de Varengeville-sur-Mer, pierre, circa 1970.

Toujours très documenté, R. Delamarre situe les arts du présent par rapport à ceux du passé - et vice-versa - et a la manie de tout vouloir expliquer : ici, il nous montre l'aigle romaine ou impériale, là le lys capétien, plus loin, la tapisserie de Bayeux, les statues colonnes de Chartres, l'abbaye aux Hommes de Caen, la cathédrale de Rouen, la Vierge de Jeanne d'Evreux, le Roman de Renart, le Corbeau et le Renard, la Marquise de Sévigné…. Partout, il nous montre le retour à la tradition nationale servie par une iconographie surabondante et représente côte à côte l'histoire de la France, des Gaulois à la troisième République. Dans le relief *'Les Arts et Les Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie*, il va jusqu'à puiser des sources extrêmement fiables puisqu'il présente le porc-épic, emblème de Louis XII et celui-ci est en effet, pendant plusieurs années, gouverneur de Normandie sous le règne de son cousin Charles VIII.

Martiaux et froids, ses visages participent d'un classicisme sans grande fantaisie. C'est ce que montrent la tête de femme en bronze *'Etude pour une Victoire'* (1923) ou *'David'* quatrième envoi de Rome (1923-1924). *'Diadumène'* (1929-1938) a un visage plus serein et féminin et par sa grande présence fantomatique, la *Douleur* assise du *'Tombeau de la famille Vetter'* du cimetière de la Croix-Rousse à Lyon (1922-1924) donne toute la mesure de son originalité. Digne, stoïque, lointaine, les yeux fermés sur son giron déserté, la pleureuse est insensible au temps qui passe, face à l'éternité, en attente de la résurrection (**fig.**).

De gauche à droite : étude pour une Victoire, tête en bronze, 1923. *'Tête de David'*, marbre noir, 1924. Photo Bernès-Marouteau. La Douleur, *'Tombeau de la famille Vetter'*, nouveau cimetière de la Croix-Rousse, Lyon, 1922-1924, photo Jacques Vetter.

Dans les années de guerre, la figure monumentale de *La Justice* à la porte d'entrée du ministère de la Justice rue Cambon (1943-1946) ou la médaille de l'allégorie de Strasbourg (1944) continuent de révéler le rapprochement vers la mouvance détournant l'artiste du chemin tracé par l'Académie des Beaux-arts (**fig.**).

De gauche à droite : L'allégorie de *La Justice*, fronton de la porte d'entrée du Ministère de la Justice rue Cambon (1943-1946). Les reliefs *La Force* et *La Paix* et *La Prudence et la Loi* prévus pour le fronton de la porte d'entrée du Ministère de la Justice rue Cambon (non réalisés). L'allégorie de la médaille de Strasbourg (1944).

Après-guerre, la rupture avec les lois de la perspective classique s'accentue. La construction du nouveau canon plastique de R. Delamarre aboutit à un formalisme original. Sa recherche de la beauté de la ligne continue de procéder d'une libre interprétation des artistes primitifs italiens et français, ainsi

que des canons maniéristes de l'art de l'école de Fontainebleau. Mais il pousse tellement loin l'analyse de l'allongement du canon qu'on assiste à une déformation et à une fragmentation des anatomies. Il disloque les corps, les figures deviennent élastiques et parfois même déchiquetées. Cette compréhension du corps permet de découvrir différents angles de vue en même temps. Sur le mur nu du Centre des Chèques Postaux de Dijon (1956-1962), *Mercure* bondit dans le vide en faisant un curieux saut élastique (1956-1962). Ses jambes sont vues à la fois pliées et ouvertes. Comme découpée, *Iris* subit une impossible rotation des jambes et lève les bras et la tête dans le sens opposé. Ces recherches n'auraient pas été possibles sans la contribution du cubisme décoratif avant-guerre (**fig.**)[386]. La même observation vaut pour *Prométhée* (1980), qui présente les mêmes caractères (**fig.**). Sur le relief en pan coupé de l'Hôtel des Postes de Louviers (1954), la combinaison des jambes pliées et des bras levés d'*Iris* s'organise selon un formalisme géométrique semblable (**fig**.).

De gauche à droite **:** relief *Iris*, Hôtel des Postes de Louviers, 1954. Centre des Chèques Postaux, Dijon. Les deux reliefs, 1956-1962. *Prométhée au foie dévoré par l'aigle*, médaille, Monnaie de Paris, 1980.

Orphée avance la jambe loin, dans la forme ronde qui accentue la puissance de concentration de sa médaille (1966). Son mouvement symbolise la descente de la musique aux enfers et augure de l'avenir. Inquiet et impatient de voir, il tourne la tête dans le sens opposé. R. Delamarre repositionne son visage idéal sur un cou flexible dont les renflements laissent craindre quelque anomalie thyroïdienne. Comme séparée du corps mince, long et disloqué, cette tête laisse supposer qu'il remonte, ressuscité, en pièces détachées **(fig.)**[387].

[386] Voir la notice : '*Le décor de la porte d'entrée du Ministère de la Justice rue Cambon, 1943-1946'*, corpus, volume II.
[387] Voir l'article dans '*Le Bien Public*' du 19/10/1962.

Médaille *Orphée (*1966).

R. Delamarre sait créer des images fortes qui n'abolissent pas l'art d'imitation, mais qui vous hantent par la beauté de leur réalisme. Depuis ses premières œuvres, il emploie le procédé de la rupture d'échelle que les Egyptiens, les Khmers, les Amérindiens, pratiquent depuis des millénaires et que reprennent les artistes romans et les préraphaélites anglais. C'est ce qu'illustre en 1934 la vision très rapprochée de certains masques disproportionnés alternant avec des morceaux de réalisme le plus total, dans les reliefs monumentaux *'L'Action'* et *'La Pensée'* de la mairie annexe du XIVe arrondissement. Ainsi, l'architecte Georges Sébille se dit '*impressionné par l'habile combinaison, pour mieux dire, l'opposition du module* (...), *adopté pour les deux masques symboliques et celui employé par les figures quasi réalistes des personnages'*[388]. L'artiste zoome sur les visages et emploie d'autres masques dans les reliefs de *'La Passion'* montrant l'alternance de l'action divine et de l'action des hommes, sur la façade de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Nantes (1957-1963). Nous sommes confrontés à un univers qui laisse peu de place pour la rêverie. Le spectateur est conduit dans un univers troublant et hyperréaliste fait de visions et d'amour religieux (le magnificat des anges, les scènes quasi-documentaires d'opérations chirurgicales)…. Les recherches sur certains volumes accentués ou au contraire sur les détails effacés, les rapports des gros plans avec l'espace donnent une vision synthétique du réel **(fig.)**.

[388] Lettre de l'architecte G. Sébille à R. Delamarre, en date du 24 avril 1933, au sujet des reliefs *'L'Action'* et *'La Pensée'* à la mairie annexe du XIVe arrondissement (archives familiales).

De gauche à droite : mairie annexe du XIVe arrondissement (1934). Architecte, G. Sébille. Relief *'L'Action'* et *'La Pensée'*. *'Et les aveugles voient'*, un des seize reliefs de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Nantes, 1957-1963. Architecte, M. Roux-Spitz. Deux autres reliefs : '*Magnificat des anges*', '*le don du sang'*.

La finesse des détails du relief *'Les Arts et Les Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie* (1935) relève pour ainsi dire d'un art de miniaturiste qui justifie ce procédé de la confrontation d'échelle. Celui-ci se systématise dans les années 50. C'est ce qu'illustrent les reliefs de l'Hôtel des Postes de Louviers (1954), des Archives départementales du Cantal à Aurillac (1955-1956), de la mairie de Grand Couronne (1952-1958) …. L'imagination et la créativité semblent désormais faire défaut à R. Delamarre. Loin du fini parfait de '*Suzanne*' (1919-1921), certaines figures du chemin de croix d'Orival (1942) ont un air de déjà vu. Réutilisés 35 ans après le relief *'Les Arts et Les Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie* (1935), les chevaliers normands de la mairie de Grand-Couronne (1952-1958) semblent caractéristiques de cette absence d'originalité. Il est possible que malgré leurs variantes, ces répétitions banalisent la cause que R. Delamarre entendait défendre : attirer l'attention par la puissance architecturale, le rythme et les simplifications de formes réduites à l'essentiel.

Y a-t-il un style R. Delamarre ? La question du rang auquel on doit le placer dans la hiérarchie des sculpteurs prix de Rome des années 20 est moins décisive que celle de la manière qui est la sienne. Marqué par le courant grec archaïque comme Bourdelle et comme Janniot, R. Delamarre est aussi plus symbolique que ces derniers. Ce besoin de symboles pourrait se résumer dans le message de Teilhard de Chardin, *'Tout ce qui monte converge'*, qui résume la vision du jésuite en un véritable acte de foi. Cette formule est représentée sur sa médaille (1951)[389]. D'autres inscriptions sur ses oeuvres pourraient aussi servir de devises à R. Delamarre. Il faut poursuivre ses efforts jusqu'à ce qu'une ascension aride nous mène aux sommets! Dans sa construction équilibrée et parallèle, la locution latine

[389] Le dessin de la colonne élancée vers le ciel autour de laquelle s'enroule une spirale et zigzague une ligne brisée convergeant vers un sommet commun, a été suggéré par un croquis de Teilhard possédé par les enfants du sculpteur. Pour faire le portrait de Teilhard, R. Delamarre allait à la chapelle de la rue Monsieur (VIIe arrt). Voir cette médaille sur le site officiel internet, www.atelier-raymond-delamarre.fr.

'*Ad Augusta per angusta'* est en parfaite harmonie avec '*Ad excelsa per excelsum*' qu'il applique au relief de l'aviation (1930) et à une statue dans la cour d'honneur du lycée Arago à Perpignan (1962). Une autre devise se détache sous l'enseigne des Archives du Cantal à Aurillac, *'Omnia vincit veritas'* ('La vérité triomphe de tout'). Elle est reprise du vers de Virgile '*Labor omnia vincit improbus'* ('*Un travail acharné vient à bout de tout*'), qui pourrait également instaurer un rituel à son image (1955). Mais finissons sur ces apophtegmes.

Cet extrait de la préface de *'Couleur du temps'* de Fernand Demeure nous semble correspondre à notre réflexion sur le travail de R. Delamarre :*'Depuis deux années, 'Le 7e Jour' – où parurent, du reste, ces notices – s'est efforcé de défendre l'Art qu'on osera appeler : pur, c'est à dire l'Art de chez nous, l'Art qui découle de Philippe de Champaigne en passant par Clouet, Fouquet, Fragonard, Watteau jusqu'à David, Ingres, Delacroix, Manet, l'art qui est beauté et mesure, force et luxuriance'*[390]. Ce nationalisme artistique nous semble apparaître pour la première fois, sans doute résultat des deux guerres précédentes contre l'Allemagne. Il fournit le recours aux valeurs éternelles de l'art, comme antidote aux calamités historiques et économiques. Il s'exprime essentiellement pendant l'entre-deux-guerres chez R. Delamarre, mais aussi chez de nombreux artistes tels Léger, Gromaire, Real del Sarte, chez des musiciens tel Debussy ou des écrivains tel Apollinaire qui s'inscrivent dans l'esprit du retour à la tradition française[391]. Pour nous, la beauté est évidente dans *Suzanne,* premier envoi de Rome (1919-1921), le *monument Vetter* au cimetière de la Croix-Rousse à Lyon (1922-1924) ou la *Vierge Notre-Dame des Flots* à l'église Saint-Valéry de Varengeville-sur-Mer (circa 1970). Comment ne pas évoquer la mesure devant la *Mise au tombeau* de Chartres (1934) ou *Les Connaissances Humaines* (1937) ? La force s'exprime dans *Le Monument à la Défense du Canal de Suez* (1925-1930), *Nessus et Déjanire* et *Persée et Andromède* (1925-1935). La luxuriance est illustrée par la *frise des enfants jouant* de l'Hôtel George V (1928) et le relief '*Les Arts et les Monuments Régionaux'* du paquebot *Normandie* (1935).

Les œuvres de R. Delamarre reflètent des tendances pour le moins éclectiques qui dialoguent avec les maîtres anciens et l'art des primitifs. Tout en remontant aux sources (la toreutique romaine, l'art roman, l'art gothique de Chartres, l'art de cour sous Charles V, l'art bourguignon de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle, l'art des châteaux de la Loire, la Renaissance bellifontaine auprès de

390 Fernand Demeure, préface de *'Couleur du temps'*, Pierre Laprade, Henry de Waroquier, Louis Charlot, Ch. Picart le Doux, J.E. Zingg, Jean Marchand, Ed Céria, Ch. Kvapil, Foujita, Marcel Roche / Fernand-Demeure, éd. Le Soudier, Paris, 1927.

391 Rappelons que R. Delamarre évolue dans un milieu catholique fervent et nationaliste. En 1942, il illustre une histoire de France pour les enfants et en 1945 '*Le Miracle de Jeanne'* de René Jeanneret, ouvrage destiné aux petits français.

Jean Goujon, le classicisme versaillais auprès de Guillaume Coustou, le Romantisme de Rude, les sinuosités préraphaélites de Burne-Jones), son orientation en renouvelle l'esprit et abandonne les définitions traditionnelles de l'Art et du Beau. Aussi sommes-nous amenée à supposer une personnalité artistique riche en solutions nouvelles, trouvant sa liberté dans la réinterprétation de la nature pour la conformer à ses propres vues plastiques. Tout à fait représentatifs de l'ensemble de son oeuvre sculpté, ses monuments publics identifient un sculpteur 'sérieux', directeur des *Ateliers d'Art Sacré Art Monumental* (1961-1975). En 1978, sa copie en pierre du groupe colossal *Mars avec un loup à ses pieds* de Guillaume Coustou à l'entrée principale de l'hôtel des Invalides est illustrée dans le très savant ouvrage de Marie-Thérèse Baudry publié par le Ministère de la Culture et de la Communication, *'Principes d'analyse scientifique, la sculpture, méthode et vocabulaire'*[393]. On pourrait aussi, avec Elisabeth Vedrenne, le qualifier de sculpteur 'honnête', dans le sens où il reste toute sa vie attaché à des principes entre innovation et tradition[394]. Nous constatons que cet équilibre, puissant et novateur dans les années 20, n'est plus guère qu'une survivance à la fin des années 50. Ce qui fait ressortir sa spécificité de médailleur et la concilie avec celle de la monumentalité dans les années 30 le dessert, désormais. Cependant, sa démarche ne peut être saisie sans considérer ses recherches sur la primauté d'un langage plastique original et sur la beauté de la ligne qui est convoquée dans bien des œuvres. Sa gymnastique de la vue apprise de Rodin et de sa théorie des profils, son excellence dans l'art d'exprimer le sens des volumes et sa grande lisibilité des formes s'inscrivent avec élégance dans un travail ornemental très personnel, qui recrée et accorde les lignes en prenant souvent une tournure hors des modes. En retrouvant la valeur décorative de l'art, il montre clairement que celle-ci peut donner naissance à des recherches plastiques et analytiques d'une grande inventivité. Souvenons-nous que, pour Maurice Denis, *'L'art ne peut être que décoratif puisque son domaine est la beauté'*[395].

Les emprunts aux maîtres du passé soulignent l'univers esthétique d'un artiste qui donne une traduction personnelle érudite et expressive de thèmes classiques. A ses yeux, les plus hauts moments de l'histoire et de l'histoire de l'art sont des monuments de technique, d'érudition et d'instruction. Ils donnent au

[393] Voir le chapitre consacré à la technique de la taille, le travail de finition et les outils, montage et assemblage, p. 188 (volume I).
[394] Nous empruntons l'adjectif '*honnête*' à Elisabeth Vedrenne : '*Cet honnête sculpteur qui aimait tant les allégories, regardait-il parfois le travail des sculpteurs d'avant-garde, ses contemporains?*', *'Delamarre, la fin d'un atelier'*, Beaux-Arts Magazine, n°121, mars 1994, p. 78.
395 Maurice Denis, conférence à la revue des jeunes, 1919, publiée dans '*Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré'*, Paris, Rouart et Watelin, 1922, pp. 232-234. Recueillie dans '*Les créateurs et le sacré'* par Camille Bourniquel et Jean Guichard-Meili, Cerf, 1956.

monde non seulement des artistes, mais aussi une école. Comment ne pas penser à Maurice Genevoix, qui écrit ces mots à propos du sculpteur Paul Belmondo ? '*Le sculpteur n'a pas démoli de bastilles, n'a point sonné de fanfares contre des moulins à vent. Il s'est contenté de créer : assidûment, un pas, un autre pas, sûr de sa main et de sa docilité laborieuse, au service de la vision intérieure qui transpose la réalité jusqu'à la persuader d'être sienne*'[396]. Ces mots qui rejoignent ceux de Maurice Denis pourraient aussi être appliqués à R. Delamarre.

Certes, son nom est lié à la volonté d'intégrer la statuaire dans la continuité de l'art français, mais ses inspirations composites font de lui un artiste au goût commun, appuyé sur un nationalisme artistique étranger à l'art français auquel il se réfère constamment. Celui-ci est fait de beauté et de mesure, alors que les recherches du sculpteur inventent un nouveau formalisme et un nouvel ordre plastique qu'il répète dans toutes ses oeuvres. Ces recherches rappellent une manière de travailler à laquelle pense Eugène Delacroix quand il écrit dans son journal : '*Ceux qui ont systématisé leur manière au point de refaire toujours de même, sont ordinairement les plus inférieurs et froids nécessairement*'[397].

Mars avec un loup à ses pieds, copie en pierre exécutée par R. Delamarre, du groupe colossal de Guillaume Coustou à l'entrée principale de l'hôtel des Invalides H. 3, 90 m. L. 2, 60 m. P. 1, 30 m. Photo publiée dans *La sculpture, méthode et vocabulaire'* de Marie-Thérèse Baudry, Ministère de la Culture et de la Communication, 1978, cap. IV, La technique de la taille, le travail de finition et les outils, montage et assemblage, p. 188.

[396] '*Paul Belmondo à la Monnaie de Paris'*, catalogue d'exposition, Imprimerie nationale, Paris, 1976.
[397] Voir la fiche '*le Moyen Age'* (volume I).