Mathieu Néouze

Sculptures 1880 - 1910

Sculptures

1880 - 1910

Mathieu Néouze
Tableaux – Dessins - Sculptures

16, rue de la Grange-Batelière
Dans la cour à gauche – 75009 Paris
00 33 (0)1 53 34 84 89 – mathieu.neouze@wanadoo.fr

Exposition
du 19 septembre au 20 octobre 2012

Nous remercions Michèle et Alain Blondel, Allan Chinn, Julie Ducher, Florence et Pierre Fontaine, Albéric Froissart, Sabrina et Gilles Genty, Vincent Lécuyer, Teresa Nielsen, Pierre Sanchez, Philippe Sorel, Anna Zablocki, ainsi que le service de documentation du musée d'Orsay pour l'aide qu'ils nous ont apportée dans la conception et la rédaction de ce catalogue.

Les photographies ont été réalisées par Thierry Jacob.

Dans les deux dernières décennies du dix-neuvième siècle, les principales innovations dans le domaine de la sculpture s'élaborent à Paris. La capitale française devient le lieu de confrontation et de partage de tous les artistes européens, parisiens et provinciaux bien sûr, mais aussi belges, hollandais, suisses, allemands, danois, suédois, ou encore polonais, pour ne citer que quelques nationalités.

Tous ces sculpteurs, qu'ils travaillent isolément ou au sein de groupes constitués, témoignent d'une nouvelle approche de l'art statuaire, qui bouscule la hiérarchie des Arts jusqu'alors mise en place. Ils prônent une nouvelle unité des arts, et un décloisonnement entre les arts décoratifs et les Beaux-Arts. Ces artistes attachent autant d'importance à réaliser une statue en bronze ou en marbre qu'un meuble en bois ou un objet en céramique. Cette démarche est soutenue par la campagne menée par l'Union Centrale des Arts Décoratifs et sa *Revue des Arts Décoratifs*, créée en 1880. Sous leur impulsion, le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts se réforme en 1890 et ouvre en 1891 une section dévolue aux arts décoratifs, dans laquelle vont exposer bon nombre de sculpteurs.

Cette volonté d'œuvrer dans tous les domaines s'accompagne d'une recherche approfondie sur les matériaux et sur la polychromie. Au plâtre, au bronze et au marbre, matériaux traditionnels du genre, s'ajoutent désormais la cire polychrome, la pâte de verre ou encore le grès émaillé. Et même le plâtre, chez un artiste comme Jean Carriès, une fois revêtu de sa patine, n'est plus une œuvre préparatoire mais bien une œuvre achevée.

Les innovations techniques permettent également une plus grande diffusion des œuvres. Les progrès dans le domaine du grès émaillé et la grande qualité des œuvres éditées par les Etablissements Emile Muller et C^{ie} entraînent les sculpteurs à collaborer avec les fabriques de céramique.

Cette nouvelle approche de la sculpture est consacrée en 1895 par l'ouverture de la *Galerie de l'Art Nouveau*. Siegfried Bing y organise le premier Salon de l'Art Nouveau, avec la volonté de montrer des réalisations d'artistes de l'Europe entière, dans tous les domaines artistiques. Les sculptures et les objets décoratifs, meubles, bijoux, ou encore reliures sont tous présentés sur le même plan, sans hiérarchie aucune entre les catégories. L'approche de Bing inspire également Julius Meier-Graefe qui ouvre en 1899 sa galerie *La Maison Moderne*.

Cette exposition, forcément incomplète, tente de présenter en quelques œuvres – aussi bien françaises qu'européennes, mais toutes réalisées ou exposées à Paris – cette nouvelle approche de la sculpture qui voit le jour entre 1880 et 1910.

GRANDE TUILERIE D'IVRY FONDÉE EN 1854
IVRY-PORT près PARIS
LA PLUS VASTE USINE DU MONDE DE PRODUITS CÉRAMIQUES
POUR CONSTRUCTION INDUSTRIE ET PRODUCTIONS D'ART
GRÈS EMILE MULLER
EXECUTION en GRES
des ŒUVRES de MAÎTRES
DE LA
STATUAIRE
SEULE TUILE
POUVANT
PORTER
les noms
MULLER
et
IVRY
Revetements
d'architecture
Sculpture
décorative
Cie TUILERIE D'IVRY
EMILE MULLER & Cie
GARANTIES CONTRE LA GELÉE
SALON
d'Exposition et de
Vente 3 RUE HALÉVY

Catalogue

La période couverte par l'exposition étant relativement courte,
il nous a semblé plus judicieux de présenter les œuvres par ordre alphabétique d'auteurs.

Les dimensions sont exprimées en centimètres,
la hauteur précédant la largeur, puis la profondeur.

René Béclu
(Paris, 1881 – Riaville, Meuse, 1915)

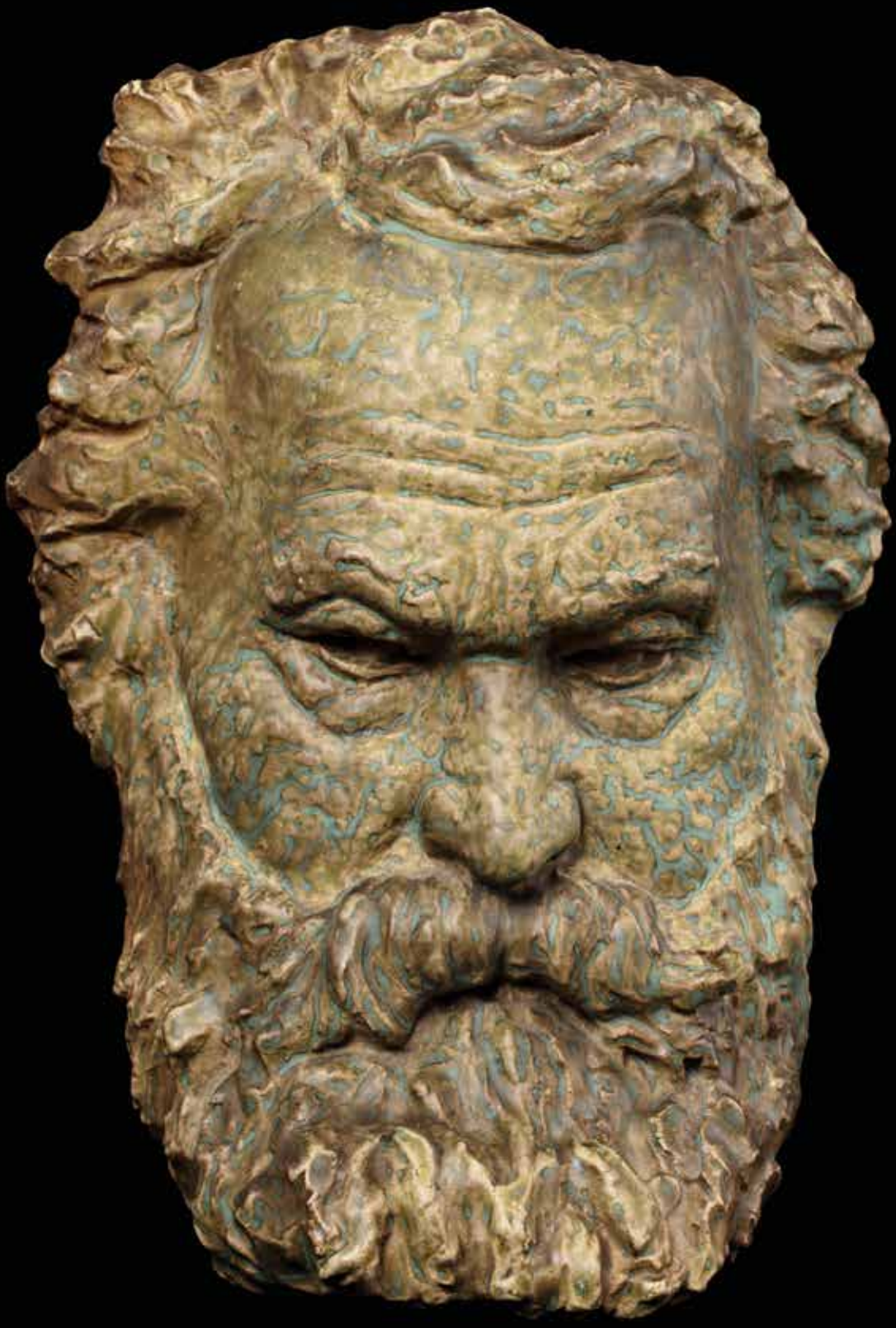
et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

1. Masque de Victor Hugo

Grès émaillé
37×26,5×18 cm
Signé dans la barbe à droite : *R. Béclu*
Signé par le céramiste dans la barbe à droite : *Grès E. Muller*
Cachet au revers : *EMILE MULLER IVRY - PARIS*

On ne connaît que peu de choses de la carrière de René Béclu. Celle-ci s'est en effet arrêtée brutalement – l'artiste avait alors trente trois ans – dans les tranchées de la Première Guerre Mondiale. L'artiste entame sa formation à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier d'Antonin Mercié et d'Hector Lemaire. Dès le début du vingtième siècle, René Béclu expose au Salon d'Automne ainsi qu'au Salon des Artistes Français dont il est sociétaire. En 1913, l'Etat achète son groupe en marbre exposé au Salon des Artistes Français, *Le Secret*. Cette œuvre est toujours visible aujourd'hui, dans le parc de la Tête d'or, à Lyon.
Au sein du Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1919, le peintre Georges Desvallières, qui lui aussi a combattu pendant la guerre, organise une exposition spéciale pour accueillir les œuvres des artistes mobilisés. Cinq sculptures de René Béclu sont alors exposées. Une rétrospective des œuvres des artistes morts pour la Patrie a lieu la même année au Salon d'Automne, dans laquelle figurent également des œuvres de l'artiste.

Notre masque date sans doute des toutes premières années du vingtième siècle. Victor Hugo (1802 – 1885), mort une quinzaine d'années plus tôt, demeure une gloire nationale et nombreux sont les sculpteurs qui veulent laisser une effigie de l'écrivain. Auguste Rodin, le plus célèbre d'entre eux, a réalisé plus d'une centaine d'œuvres autour de la figure du poète, depuis son portrait réalisé en 1883 jusqu'aux deux monuments dont l'un fut érigé en 1909 dans les jardins du Palais-Royal.
Si le traitement du visage d'Hugo par René Béclu demeure assez classique, le format monumental adopté par le sculpteur donne une force et une présence peu commune à la figure du poète. Cette présence est renforcée par le travail du céramiste, qui accentue encore l'étrangeté du visage.
Depuis le milieu des années 1880, les établissements Emile Muller et C^{ie}, jusqu'alors spécialisés dans la céramique architecturale, éditent en grès émaillé des œuvres de sculpteurs contemporains. Cette collaboration avec les plus grands artistes de l'époque, initiée par Louis Muller, fils du fondateur de la fabrique, rencontre un grand succès. Ce travail en commun vise aussi bien la diffusion de modèles sculptés existants que la réalisation d'œuvres à quatre mains, fruits des recherches communes entre le sculpteur et l'émailleur.
L'émail posé sur le masque de Victor Hugo est ainsi éloigné de toute recherche de réalisme. Il vise plutôt à accentuer l'aspect dramatique de la figure, en veinant de bleu turquoise le masque laissé beige. Toutes les rides du visage du poète sont ainsi soulignées par l'émail, faisant ressortir la face austère et inquiétante d'une icône du dix-neuvième siècle.



Léopold Bernstamm
(Riga, Lettonie, 1859 – Menton, 1939)

et Emile Muller et C^ie^, céramiste

2. Buste d'Ernest Renan, 1888

Grès émaillé
50×50×37 cm
Signé par le sculpteur sur le socle à gauche : *Bernstamm*
Signé et cacheté par le céramiste sur le socle à gauche : *E. MULLER / IVRY - PARIS*

Œuvres en rapport :
Buste d'Ernest Renan, marbre, exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, 1888.
Buste d'Ernest Renan, bronze, Versailles, musée national du château, inv. MV 5502.
Buste d'Ernest Renan, grès émaillé beige, Paris, musée de la Vie Romantique.

Bibliographie :
Emile Muller et C^ie^, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, pp. 9, 27 (repr.).

Après une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg dans l'atelier de David Jensen, Léopold Bernstamm est admis en 1874 à l'Académie Impériale de Saint-Pétersbourg. Bien intégré au sein de la société artistique de la ville, l'artiste devient célèbre au début des années 1880 par les nombreux bustes qu'il exécute, d'artistes russes pour la plupart.
Il quitte pourtant la Russie et poursuit son apprentissage à Florence à partir de 1882, puis à Paris dans l'atelier d'Antonin Mercié en 1885. Exposant au Salon à partir de 1886, il se fait remarquer par ses talents de portraitiste qui ont bâti son succès en Russie, et modèle de nombreux bustes des grandes figures de la vie artistique et politique française.
Au cours de sa carrière, Léopold Bernstamm réalise pas moins de trois cents bustes, parmi lesquels celui de Fédor Dostoïevski, du Tsar Nicolas II, de Gustave Flaubert, d'Emile Zola ou encore de Jean-Léon Gérôme. Ses talents de physionomiste lui valent d'être nommé sculpteur en chef au musée Grévin, avant d'en devenir le directeur. Naturalisé français, Bernstamm s'installe sur la Côte d'Azur, à Menton, où il passe les dernières années de sa vie. Il participe alors, à partir de 1921, à la réalisation du jardin Fontana Rosa, y installant à la demande de l'écrivain espagnol Vincente Blasco Ibanez, concepteur du projet, une série de bustes des grands hommes de la littérature universelle.
Quand Ernest Renan (1823 – 1892) pose pour Bernstamm, l'écrivain et philosophe est sans doute l'une des figures les plus importantes des lettres françaises. Professeur au Collège de France, membre de l'Académie française, il est l'auteur d'ouvrages traduits dans le monde entier. Son *Histoire des origines du Christianisme* (1863 – 1883), ouvrage dans lequel il affirme que la Bible doit être soumise à un examen critique comme tout autre document historique, connaît un retentissement considérable.
Si le sculpteur décrit avec précision la physionomie de l'écrivain, il s'attache surtout à rendre la formidable puissance qui émane de l'homme de lettres. Le front large et haut, les cheveux en bataille, le regard vif, tout traduit l'intense vie intellectuelle et la profonde humanité du modèle.
La traduction de l'œuvre en grès émaillé, réalisée par les établissements Emile Muller et C^ie^, transfigure l'œuvre à son tour. Par la pose d'un émail irisé, aux teintes rouges et bleutées, notre buste s'éloigne tout d'un coup d'un simple portrait de commande, au caractère officiel, et se pare d'une étrangeté absente de l'œuvre en bronze.

François Rupert Carabin
(Saverne, 1862 – Strasbourg, 1932)

3. Grenouille, 1907

Plâtre patiné
25×22×24 cm

Œuvre en rapport :
Grenouille, 1907, taille directe en poirier, collection particulière.

Expositions :
1909, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, part. du n°2394 (taille directe en poirier).
1974, Paris, Galerie du Luxembourg, *L'œuvre de Rupert Carabin*, n° 30 (taille directe en poirier).
1993, Strasbourg, musée d'Art Moderne, *Rupert Carabin*, n° 21 (taille directe en poirier).

Originaire d'Alsace, Rupert Carabin s'installe à Paris avec ses parents à la suite de la guerre de 1870. Travaillant d'abord pour un sculpteur sur camées entre 1878 et 1882, il devient ensuite sculpteur dans un atelier du faubourg Saint-Antoine. Carabin n'a en effet aucune formation académique, et tout son savoir vient de la fréquentation des artisans du faubourg. Il en garde un amour particulier pour la taille directe sur bois.
Au début des années 1880, le sculpteur fréquente la bohème artistique dans les cabarets de Montmartre, comme le *Chat Noir* ou la *Nouvelle Athènes*, et se lie étroitement avec les peintres Charles Maurin, Félix Vallotton et Henri de Toulouse-Lautrec. Carabin expose alors ses premières œuvres à partir de 1884 au Salon des Indépendants dont il est l'un des membres fondateurs.
En 1889, le collectionneur et mécène Henry Montandon commande à Carabin une bibliothèque[1] qui assoit durablement la renommée de l'artiste. Cette bibliothèque en noyer sculpté est ornée, dans ses parties hautes et basses, de figures féminines aux formes accentuées, allant du bas-relief à la ronde-bosse. Carabin abolit en effet la frontière entre les arts décoratifs et les Beaux-Arts, et même, pourrait-on dire, entre l'artisanat et l'art, et ce meuble à vocation fonctionnelle est une sculpture à part entière. La bibliothèque est pourtant refusée au Salon des Indépendants, qui n'accepte pas les arts décoratifs. Elle sera enfin exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, qui ouvre une section pour les arts décoratifs en 1891.
Carabin crée dans les années 1890 de nombreux meubles sculptés qui reposent sur les mêmes principes, meubles-sculptures taillés directement dans le bois, desquels émergent des formes féminines. L'artiste rencontre alors un succès considérable.
Après la Première Guerre Mondiale, Carabin retourne s'installer en Alsace et devient Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Strasbourg en 1920, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1932.

Au Salon de 1909, Carabin expose une série de baguiers et vide-poches taillés directement dans le poirier, qu'il appelle *Les Grenouilles*. Ces trois objets mettent en scène une figure de femme aux pieds et aux mains palmés, autour d'un bassin. Le plâtre que nous présentons est le modèle pour l'une d'entre elle. En effet, Carabin modèle d'abord son sujet en terre, puis en tire un plâtre. Si la sculpture lui convient, il attaque alors le bois en taille directe, à partir du modèle en plâtre.
Pourtant, presque aucun plâtre préparatoire de Carabin n'est parvenu jusqu'à nous. Il semble qu'ils aient pour la plupart été détruits lors d'un déménagement par la femme et la fille de l'artiste. Notre plâtre, l'un des rares subsistants, montre déjà la sculpture dans sa forme définitive. Cette femme aux formes rondes, emblématique de l'art de Carabin, ici transformée en grenouille à ses extrémités, s'apprête à rentrer dans son bassin destiné à recevoir menus objets ou bijoux. Objet usuel ? Sculpture ? Les deux sans doute...

1. Paris, musée d'Orsay, inv. OA0872.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

4. Saint Louis enfant

Plâtre à patine « vieux bois »
33×23,5×28 cm
Signé sur le côté droit : *Carriès*

Œuvres en rapport :
Saint Louis enfant, bronze, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 4.
Saint Louis enfant, plâtre patiné, Paris, musée du Petit-Palais, inv. PPS 00599.

Expositions :
1997, Paris, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, n° 4 (bronze).
2007 – 2008, Paris, musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, n° 24 (plâtre).

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895.
Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997.
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Né à Lyon dans une famille très modeste, Jean Carriès entre en apprentissage en 1876 auprès du sculpteur Pierre Vermare. Encouragé par son maître, il gagne Paris et rejoint l'atelier de Dumont à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, qu'il fréquente de façon irrégulière jusqu'en 1879. Carriès débute au Salon en 1875, mais c'est véritablement en 1881 que ses œuvres sont remarquées et les critiques élogieuses. « Ces bustes, ou plutôt ces têtes, (...) posées à plat sans piédouche ni socle, sont tellement saisissantes qu'on les croirait au premier abord moulées sur le vif, écrit un journaliste à propos de son Charles Ier. A la suite du Salon, le peintre Jules Breton commande son buste à l'artiste (cat. n°6).
La notoriété croissant, Carriès expose en France et à l'étranger. En 1886, il est invité à exposer à Bruxelles au Cercle d'art des *XX*, et trois de ses bustes sont exposés à New-York dans les magasins Finlay en 1887. En avril 1888, une grande exposition des œuvres du sculpteur se tient dans l'hôtel particulier de ses amis et mécènes, Monsieur et Madame Ménard Dorian. L'exposition est un succès, suivie d'achats de l'Etat.

A partir de 1888, Carriès délaisse quelque peu la sculpture pour se consacrer exclusivement au travail du grès qu'il proclame « le mâle de la porcelaine ». S'installant dans la Nièvre, l'artiste élabore un nouvel univers de figures, de masques et de bêtes fantastiques revêtus d'un émail recherché, monde réuni dans le grand projet qui occupe l'artiste jusqu'à sa mort : une porte monumentale en grès commandée par la princesse de Scey-Montbéliard pour abriter la partition manuscrite du *Parsifal* de Wagner.

Si l'histoire fascine Carriès, il n'exhibe jamais la puissance et le pouvoir de ceux qui la font, qu'ils soient rois ou évêques. La tête de Charles Ier repose sur un coussin, et Saint Louis n'est pas encore celui qui assoit l'autorité royale face aux grands féodaux. Tout juste roi, âgé de douze ans à peine, Louis IX est à la croisée des chemins et semble interroger d'un regard inquiet mais déterminé son enfance qui disparaît et ses responsabilités à venir.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

5. Loyse Labé

Plâtre à patine vert bronze
68×66×30 cm
Signé sur la manche gauche : *Carriès*

Œuvres en rapport :
Loyse Labé, plâtre patiné, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 12.
Loyse Labé, bronze, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 13.
Loyse Labé, grès émaillé, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 14.
Loyse Labé, grès non émaillé, Paris, musée du Petit-Palais, inv. PPS 00568.
Loyse Labé, bronze, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. B 1258 A.

Expositions :
Paris, 1888, Hôtel Ménard Dorian, n° 7 (bronze).
Paris, 1997, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, n° 12, 13, 14 (plâtre, bronze et grès).
Paris, 2007 – 2008, Musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, n° 9, 10 (grès et bronze).

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895.
Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997.
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Fasciné par les figures historiques, Jean Carriès entreprend, à partir de 1881, une série de bustes à la gloire des personnages du passé. Charles Ier d'Angleterre, Saint-Louis enfant, Frans Hals ou encore Diego Vélasquez peuplent alors la galerie héroïque du sculpteur. Cette source d'inspiration lui permet de sortir de la tradition académique du portrait en buste, en renouant avec la sculpture de la Renaissance. En effet, ces figures ne sont en aucun cas des portraits. Carriès ne cherche pas la ressemblance physique d'avec un modèle qu'il ne connaît pas. Il veut avant tout restituer la personnalité de ces figures, ou du moins celle qu'il imagine à travers leurs œuvres, qu'elles soient politiques ou artistiques.
Le sujet n'a plus besoin d'être mis en valeur par un socle, élément jusqu'alors indissociable du portrait sculpté. Carriès le fait disparaître, et la figure s'offre directement au spectateur, comme posée, imposant sa présence.
Rendant hommage, à trois siècles de distance, à la poétesse de sa ville natale, Carriès se souvient des sculptures du gothique flamboyant de la cathédrale Saint-Jean, qui lui ont fourni dans sa jeunesse un répertoire d'images inégalable. Ce goût pour l'ornement sculpté se retrouve dans le traitement des tissus de l'habit très travaillé de Loyse Labé, ainsi que dans les bijoux qui ornent son cou.
Si aucun des bustes en bronze connus de Loyse Labé n'est daté, on peut penser, selon Arsène Alexandre, qu'au moins deux fontes sont réalisées en 1887. L'une sera exposée dès 1888 lors de l'exposition des œuvres de Carriès à l'Hôtel Ménard Dorian. Notre buste en plâtre, pour sa part, a sans doute été exécuté avant la fonte de 1887.
Une fois encore, Carriès a apporté un soin particulier à la patine de ce buste, lui donnant de subtiles variations de vert et de brun, à l'image du bronze. En effet, l'artiste ne considère pas ses plâtres comme des œuvres préparatoires destinées à être fondues. Notre buste est une œuvre à part entière, rendue unique par la patine qui varie sans cesse d'un modèle à l'autre.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

6. Portrait de Jules Breton, 1885

Plâtre à patine bronze
66,5×57,5×35 cm
Signé sur le devant à droite : *Portrait de Jules Breton Maître Peintre de mon temps par son ami Carriès*
Daté sur la droite : *Paris, en Août 1885*
Dédicacé au dos : *Je dédie ce portrait de Breton à sa fille bien aimée Madame Demont par Carriès*

Provenance :
Collection Achille Cesbron

Œuvres en rapport :
Tête de Jules Breton, 1881, cire, Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3450.
Jules Breton au chapeau, 1885, plâtre platiné, Paris, musée du Petit Palais, inv. PPS 00580.

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895.
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Impressionné par la qualité des quatre sculptures exposées par Jean Carriès au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1881, Jules Breton décide aussitôt de commander son buste au jeune sculpteur. Cette commande prestigieuse marque le début de la reconnaissance pour Carriès. En 1881, Jules breton est en effet un peintre couvert d'honneurs et l'une des figures du mouvement naturaliste.
Carriès commence par modeler un premier buste en cire, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay à Paris, détaillant le visage du peintre, tête nue. Il ne satisfait pourtant ni l'artiste ni le modèle. Reprenant sa composition au printemps 1883, Carriès décide de modifier son idée de départ, et représente alors le peintre à mi-corps, vêtu de sa blouse de travail et coiffé d'un chapeau à large bord. Cette formule, qui fait également le succès du buste de Gustave Courbet réalisé par l'artiste en 1883, remporte l'adhésion du peintre.

S'il ne semble pas exister de version en bronze du buste de Jules Breton, notre exemplaire se pare d'une patine à l'imitation du bronze particulièrement travaillée et très réussie. En effet, à la différence de l'exemplaire à la patine sommaire conservé au musée du Petit Palais à Paris, notre buste semble avoir fait l'objet d'une attention bien plus importante. Détaillant subtilement toutes les nuances de vert et de brun, l'artiste crée une véritable enveloppe de chair qui parvient à donner vie au modèle, au-delà de la simple ressemblance physique.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

7. Epave de théâtre, dit le Cabotin

Plâtre à patine brune
45×40×30 cm

Œuvres en rapport :
Epave du théâtre, dit Le Cabotin, plâtre patiné, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 26.
Epave du théâtre, dit Le Cabotin, bronze, Paris, musée du Petit-Palais : inv. PPS 00386.

Expositions :
1892, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 1464 (bronze).
1997, Paris, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, n° 26 (plâtre patiné).
2007 – 2008, Paris, musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, n° 54 (bronze).

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895.
Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997.
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

En marge de la réalisation de ses premiers bustes de commande, Jean Carriès entreprend à partir de 1879 une série de sculptures beaucoup plus personnelles, qui constitue sans doute le premier ensemble cohérent d'œuvres dans lequel l'artiste affirme son propre style. Ces figures – mendiants, infirmes, types populaires – auxquelles le poète Maurice Rollinat (cat. n°32), poète et ami du sculpteur, donne le nom de *Désolés*, sont exposées au Cercle des Arts Libéraux en 1882.
Si *L'Epave de théâtre*, dit aussi *Le Cabotin*, est rattaché par Carriès au groupe des *Désolés*, il semble qu'il s'agisse pour une fois d'un véritable portrait. En effet, le buste a été conçu pour l'acteur Coquelin Cadet, figure de la Comédie Française, et il s'agit très probablement d'un portrait de ce dernier. On ne connaît pas avec certitude la date de la création du modèle, car le premier bronze daté a été fondu tardivement, en 1892. En revanche, une photographie de Carriès dans son atelier prise vers 1885 et reproduite dans l'ouvrage d'Arsène Alexandre montre à l'extrême droite, sur une sellette, une épreuve du modèle en plâtre.

Carriès reprend ainsi une tradition déjà bien établie chez les peintres et écrivains du dix-neuvième siècle, que l'on pense à la description de la Cour des Miracles par Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris*, ou encore aux gravures d'Honoré Daumier souvent évoquées par la critique en comparaison des œuvres de Carriès. Pourtant, ces modèles pris dans la rue sont bien plus que de simples prétextes pour l'artiste, cherchant à montrer sa virtuosité. S'attachant au rendu précis et délicat de la peau, des regards et des expressions, Carriès souligne la profonde humanité de ses modèles, qui accèdent ainsi à une forme d'universalité.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

8. Le Mendiant russe, 1887

Bronze patiné, fonte à cire perdue
43×53×36 cm
Signé sur le devant : *Carriès J H*
Situé et daté sur l'épaule gauche : *Paris / en 87...*
Signé par le fondeur sur le socle : *P. Bingen fondeur*

Œuvres en rapport :
Le Mendiant russe, plâtre patiné, exposé à la galerie Patrice Bellanger, Paris, 1997, n° 23.
Le Mendiant russe, plâtre patiné, Paris, musée du Petit-Palais, inv. PPS 01209.
Le Mendiant russe, grès, Lyon, musée des Beaux-Arts, inv. 1936-2.

Bibliographie :
Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895.
Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997.
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Expositions :
1892, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 1463.
1895, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 143.
1997, Paris, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, n° 24.
2007 – 2008, Paris, musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, n° 51 (plâtre patiné).

Autre figure de la série des *Désolés*, *Le Mendiant russe* exprime la grande humanité de Jean Carriès avec plus encore de vigueur. Avec sa sensibilité particulière, le sculpteur parvient à faire jaillir l'émotion et la détresse de son modèle, pris dans la rue sans doute, et non dans l'atelier.
Notre buste manifeste avec éclat la collaboration réussie entre Carriès et son fondeur, Pierre Bingen. Rencontré par l'artiste en 1883, Bingen remet en pratique la technique de la fonte à la cire perdue, d'un seul jet, délaissée par les grands ateliers de fondeurs qui lui préfèrent la fonte au sable. Cette dernière permet en effet une plus grande diffusion des sculptures. Une collaboration étroite s'établit entre les deux hommes qui discutent de la qualité des œuvres à chaque étape.

Ce travail « à quatre mains », assez exceptionnel pour l'époque, est déjà souligné par la critique de l'époque. Commentant les œuvres de Carriès, Firmin Javel écrit ainsi : « Les bronzes à cire perdue par un des artisans de Paris le plus méritoire, le plus passionné et envers qui la fortune se montre le plus injustement rigoureuse, M. Pierre Bingen, ont été recouverts de patines surprenantes, vertes, fauves, sobrement orangées, glauques (...)[1] ».
En effet, la finesse de la fonte à la cire perdue se double d'une patine très élaborée. Carriès, qui reproche à la sculpture de son temps sa froideur, son absence d'épiderme, attache une grande importance à la patine de chacune de ses œuvres, qu'elles soient en bronze ou en plâtre. Véritable peau, « épiderme tiède et translucide » selon Emile Gallé, la patine donne vie à ses sculptures au moyen de subtiles variations colorées.

1. F. Javel, « Jean Carriès », *L'Art français*, 30 juillet 1892.

Jean Carriès
(Lyon, 1855 – Paris, 1894)

9. Jeune fille souriant

Grès émaillé
43×28×17 cm

Œuvre en rapport :
Jeune fille souriante, grès émaillé, Paris, musée du Petit Palais, inv. PPS 00392.

Exposition :
2007 – 2008, Paris, musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, n° 39.

Bibliographie :
Amélie Simier, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007.

Fortement marqué par la découverte de la céramique japonaise – et tout particulièrement des grès – lors de l'Exposition Universelle de 1878, Jean Carriès opère une mutation artistique radicale, après cependant dix années de maturation. Délaissant les plâtres et les bronzes, l'artiste va se plonger à partir de 1888 dans la sculpture céramique, poursuivant avec cette nouvelle matière ses recherches de polychromie menées jusqu'alors sur la patine de ses plâtres et de ses bronzes.
Proche d'Eugène Grasset qui habite avec lui boulevard Arago à la Cité Fleurie, Carriès fréquente également Alexandre Bigot et Ernest Chaplet, tous deux céramistes. Sur les conseils de son ami Jean Limet – qui deviendra par la suite le patineur d'Auguste Rodin – Carriès, à la recherche d'un endroit pour installer son atelier de céramique, visite Cosne-Sur-Loire en 1888. Il s'établit juste après dans la région, à Saint-Amand-en-Puisaye, au château de Montriveau. En effet, la qualité de la terre de Saint-Amand en avait fait une région de tradition potière séculaire.

Entouré de quelques assistants locaux, Carriès se lance dans une production intense, prenant conseil auprès de ses amis Chaplet et Bigot. Poursuivant sans cesse ses recherches sur le grès émaillé, il crée alors des pots décoratifs, traduit en grès des œuvres qu'il avait déjà exécutées en plâtre ou en bronze, ou modèle de nouveaux sujets destinés à être traduits en céramique. L'exposition organisée en février 1889 par l'artiste dans son atelier à la Cité Fleurie, présente ainsi pas moins de cinq cents pièces !
S'il est difficile de dater avec exactitude la *Jeune fille souriant*, on peut toutefois penser qu'elle a dû être réalisée un peu avant les années 1890. En effet, aucun bronze ne semble avoir été tiré de ce sujet, et Carriès n'entame sa production céramique qu'à partir de 1888. De plus, à partir de 1890 l'artiste semble totalement absorbé par son « Grand Œuvre » qu'il laisse inachevé à sa mort en 1894 : La Porte monumentale commandée par la Princesse de Scey-Montbéliard.
Plus encore qu'à la forme, Carriès apporte une attention particulière au rendu de l'émail : Un beige épais, tirant jusqu'au brun par endroits grâce aux aléas de la cuisson, aux variations plus accentuées que dans l'exemplaire conservé au musée du Petit Palais à Paris.

Alexandre Charpentier
(Paris, 1856 – Neuilly, 1909)

10. Germaine, 1893

Plâtre
15×12×3 cm
Signé en bas à droite : *Alexandre /Charpentier*
Titré et daté en haut : *GERMAINE / 30 novembre 1893*

Œuvre en rapport :
Germaine, médaillon en bronze, ancienne collection de M^me^ Réjane, localisation actuelle inconnue.

Exposition :
1894, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 34 (bronze).

Après un apprentissage chez un graveur ornemaniste ou, selon une autre version, chez un graveur en bijoux, Alexandre Charpentier poursuit sa formation à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts dans l'atelier du graveur en médailles Hubert Ponscarme. Après plusieurs échecs au Prix de Rome, l'artiste expose pour la première fois huit portraits en médaillon au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1879.
Il rencontre son premier succès au Salon de 1883 avec la *Jeune mère allaitant son enfant*, acheté par l'Etat qui la traduit en marbre. Alexandre Charpentier privilégie alors les sujets intimes, portraits d'enfants, baigneuses, petits portraits en médaillon, traités la plupart du temps en bas-relief, comme la série de portraits des membres du Théâtre Libre réalisée à partir de 1887.
En 1890, Alexandre Charpentier expose pour la première fois en Belgique au Salon des *XX*, fondé par Octave Maus. Il y envoie également des œuvres en 1894, puis expose au Salon de la Libre Esthétique de 1894 à 1909. Il joue ainsi un rôle considérable dans les relations artistiques entre Paris et Bruxelles, aussi bien par les œuvres qu'il envoie que par les liens qu'il noue avec des personnalités aussi diverses qu'importantes, comme Octave Maus, Constantin Meunier ou encore Eugène Ysaÿe.
L'ouverture de la section des arts décoratifs en 1891 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts permet enfin à Charpentier de dévoiler tout son talent. En effet, l'artiste cherche à exprimer son art dans tous les domaines. Tous les objets, même les plus usuels, méritent à ses yeux une attention particulière. Les reliures, pichets, poignées de porte, éléments de serrure, servent alors de supports aux sculptures de l'artiste. Cette volonté de décloisonnement des arts se traduit par la création, en 1896, du *Groupe des Six*, qui devient *L'Art dans Tout*. Le sculpteur Jean Dampt (cat. n° 19 et n° 20) et le décorateur Tony Selmersheim figurent, avec Charpentier, parmi les membres les plus actifs.
L'artiste atteint le sommet de sa réussite le 8 janvier 1901, quand un banquet est organisé en son honneur chez Ledoyen, présidé par Auguste Rodin et Constantin Meunier.

Le portrait de *Germaine*, connu jusqu'alors par la seule mention de sa présence au Salon de 1894, est une véritable redécouverte. Le modèle, Germaine Porel, est la fille de Réjane, l'une des comédiennes les plus populaires du théâtre de la fin du dix-neuvième siècle. Dès le plus jeune âge de sa fille, elle la fait jouer sur scène avec elle, décidant sans doute de sa vocation. Germaine, en effet, devient actrice à son tour.
Les portraits d'enfants constituent un des sujets de prédilection de Charpentier. Avec une grande sensibilité, l'artiste multiplie les effigies de ses propres enfants et de ceux de ses proches. Sans doute commandé par Réjane elle-même (le bronze exposé au Salon lui appartient en effet), le portrait de Germaine a tant plu à l'actrice qu'elle pose à son tour pour le sculpteur, quelques années plus tard.

GERMAINE

Alexandre Charpentier
(Paris, 1856 – Neuilly, 1909)

11. Pot à tisane, 1892

Etain fondu et ciselé
23×22×16 cm
Signé et daté sur la panse : *A. Charpentier / 1892*

Exposition :
1893, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 277.

12. Sucrier avec couvercle

Bronze patiné
14×18×13,5 cm
Signé sur le couvercle : *A. Charpentier*

Exposition :
1893, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°279 (étain).

13. Pichet

Bronze patiné
16×13×16 cm
Signé sur la panse : *Charpentier*
Signé par fondeur sous la base : *Sandoz Edit.*

14. Clochette de table

Bronze patiné
16,5×8×7 cm
Signé sur l'arrière : *Alexandre Charpentier*

Les recherches d'Alexandre Charpentier dans le domaine des arts de la table voient leur aboutissement au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1893. L'artiste expose alors une série d'objets en étain qui rencontrent un vif succès, et les ventes, tant auprès d'institutions publiques que d'amateurs privés sont nombreuses.
Sur la forme épurée d'un objet usuel, Charpentier détache en bas relief ses figures voluptueuses. Le *Pichet* aussi bien que le *Sucrier* jouent ainsi de ces oppositions entre les surfaces laissées nues et les parties sculptées. Cette volonté d'instiller « l'art dans tout » est soulignée par le critique qui évoque les étains de l'artiste dans *La Petite République* : « C'était à la fois original et harmonieux et on y sentait le désir si précieux de donner une apparence artistique aux objets d'usage courant »[1].
Quelques unes de ces pièces, comme le *Sucrier* et la *Clochette de table*, seront ensuite éditées en bronze par Julius Meier-Graefe et commercialisés dans sa galerie *La Maison Moderne*, inaugurée en 1899 sur le modèle de la galerie *L'Art Nouveau* de Siegfried Bing.

1. *La Petite République*, notice nécrologique d'A. Charpentier, 5 mars 1909.

Alexandre Charpentier
(Paris, 1856 – Neuilly, 1909)

Maurice Dufrène
(Paris, 1876 – Nogent-sur-Marne, 1955)

Pierre-Adrien Dalpayrat
(Limoges, 1844 – Paris, 1910)

15. Le Penseur, encrier 1899 -1900

Bronze et grès flammé
12×22×13 cm
Signé sur la base du bronze : *A. Charpentier*
Signatures incisées sous l'encrier : *Dalpayrat* et *M. Dufrene*

Œuvre en rapport :
Le Penseur, 1895, étain et grès émaillé, avec Auguste Delaherche, Paris, musée d'Orsay, inv. OA 01418.

Expositions :
1900, Bruxelles, *La Libre Esthétique*, n° 80.
2002, Beauvais, musée départemental de l'Oise, *Céramistes français autour de 1900 : collection Strobel, Londres.*
2008, Paris, musée d'Orsay, *Alexandre Charpentier, Naturalisme et Art Nouveau*, n° 98.

Présenté au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1895, *Le Penseur* est conçu dès l'origine par Alexandre Charpentier pour s'adapter à un encrier en grès. Le descriptif le souligne en effet : *Couvercle d'encrier en étain pour un grès de Delaherche*.
La réussite de la formule et le succès rencontré par l'encrier de Charpentier et Delaharche incite Julius Meier-Graefe à commander un nouveau modèle au décorateur Maurice Dufrène en 1899 pour le diffuser dans sa galerie *La Maison Moderne*. Dufrène dessine donc cette fois ci la forme de l'encrier à partir de la sculpture, désormais tirée en bronze. Pour les objets réalisés en grès, le décorateur collabore essentiellement avec Pierre-Adrien Dalpayrat, l'un des céramistes les plus renommés de l'époque, qui met au point son fameux « rouge Dalpayrat », garant du succès de ses pièces.
La deuxième version de l'encrier que nous présentons, fruit de la collaboration de trois artistes majeurs dans le domaine des arts décoratifs, rencontre autant de succès que la première. Elle devient même une figure emblématique des productions de *La Maison Moderne*, puisqu'elle figure, avec quelques autres pièces, sur l'affiche commandée en 1900 par Meier-Graefe à l'artiste Manuel Orazi pour accompagner le lancement de sa galerie nouvellement ouverte (fig. 1).
Dans la vitrine qui occupe le fond de l'affiche, l'encrier figure à l'extrême droite.

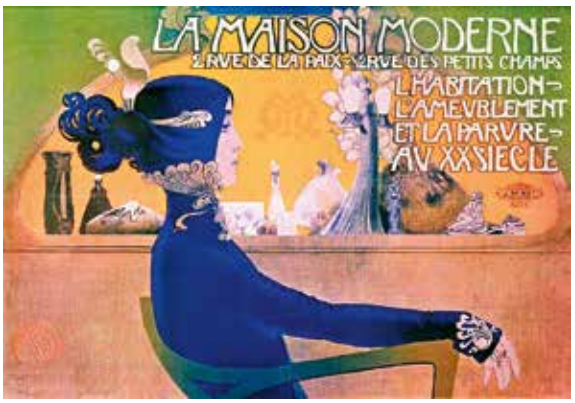


Figure 1

Manuel Orazi (1860 – 1934)
La Maison Moderne, 1900
Lithographie en couleur

Henry Cros
(Narbonne, 1840 – Sèvres, 1907)

16. Portrait de jeune garçon en médaillon

Verre et pâte de verre
11,7×11,7×6 cm

Frère du poète Charles Cros, Henry Cros est sans doute l'un des sculpteurs les plus singuliers de sa génération. Après une formation à Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier du sculpteur Antoine Etex et dans celui du peintre Jules Valadon, il expose pour la première fois au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1864. Très vite, il oriente ses recherches sur la polychromie dans la sculpture, qui devient sa principale préoccupation tout au long de sa carrière.
Jusqu'à la fin des années 1870, la cire est le matériau de prédilection d'Henry Cros. Travaillant avec des cires de couleur teintées dans la masse, il produit des petits groupes très précieux, bas-reliefs ou rondes-bosses d'inspiration souvent médiévale, comme *Le Prix du Tournoi*[1], présenté au Salon de 1873, acquis par l'Etat, ou encore *Isabeau de Bavière*[2], créée en 1874 et offerte à la femme du poète José Maria de Heredia, intime du sculpteur.
A partir du début des années 1880, Cros délaisse la cire et explore les possibilités offertes par la pâte de verre, remettant à l'honneur un procédé qu'il annonce « restitué de l'Antiquité ». Cros se passionne en effet pour les techniques picturales anciennes et publie même en 1884, en collaboration avec Charles Henri, un ouvrage intitulé *L'Encaustique et autres procédés de peinture chez les Anciens, Histoire et technique*. Sa première œuvre en pâte de verre est un médaillon exposé au Salon de 1883. Cros assemble de la poudre de verre de plusieurs couleurs dans un moule réfractaire, qui est ensuite chauffé pour amalgamer les couleurs. Ses réalisations, masques et bas-reliefs, s'inspirent toujours de l'Antiquité.
A partir du début des années 1890, Cros obtient le soutien de la Direction des Beaux-Arts qui lui octroie un atelier indépendant sur le site de la manufacture de Sèvres. Il peut alors s'atteler à la production d'œuvres de très grand format, comme la fontaine murale, *L'Histoire de l'Eau*, créée en 1893 et conservée aujourd'hui au musée d'Orsay. Après sa mort, son fils, Jean Cros, perpétue la technique si particulière apprise de son père et transcrit en pâte de verre des œuvres d'Auguste Rodin et d'Antoine Bourdelle.

Notre médaillon est l'un des très rares portraits contemporains réalisés par l'artiste. En effet, excepté le *Buste de Marie Cros*,[3] épouse de l'artiste, la plupart des œuvres en pâte de verre de Cros s'inspire de l'antiquité.
Si l'identité du modèle ne peut être affirmée avec certitude, il pourrait toutefois s'agir d'un portrait de Jean Cros, le fils de l'artiste, né en 1884. Cros a apporté un soin particulier à la réalisation de son portrait, véritable prouesse technique malgré ses petites dimensions. En effet, malgré les aléas de la cuisson, le visage de l'enfant demeure à la fois expressif et très doux. Fait rare également dans l'œuvre de Cros, le visage n'est pas traité en bas-relief, mais surgit de son support, quasiment en ronde-bosse.
Œuvre intime, qui n'était sans doute pas destinée à être exposée, ce médaillon révèle avec raffinement le regard particulièrement sensible que pouvait porter l'artiste sur ses proches.

1. Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3661
2. Paris, musée d'Orsay, inv. RF 4311
3. Paris, Musée du Petit Palais, inv. PPO 1144

Henry Cros
(Narbonne, 1840 – Sèvres, 1907)

17. Masque antique

Pâte de verre
15,5 × 10 × 3,5 cm
Signé au revers : *CROS*

18. Masque de femme aux yeux verts

Pâte de verre
14,5 × 11 × 2 cm

Le masque antique constitue l'une des sources d'inspiration privilégiée d'Henry Cros. Si le premier masque exposé par Cros au Salon de 1888 évoque plutôt l'antiquité nationale, comme l'indique son titre, *Gallo-romaine*, la plupart des pâtes de verre de l'artiste, qui se multiplient dans les années 1890, fait référence à l'antiquité gréco-romaine. L'artiste expose ainsi à la galerie Bing, au premier Salon de l'Art Nouveau, en 1895, un masque intitulé *Tyrienne*. Cros est à la recherche d'une beauté idéale, archaïque, de la figure féminine, parfois sévère mais intemporelle.

La polychromie délicate et l'aspect translucide apportés par la pâte de verre permettent à ses recherches formelles d'aboutir. Cros révèle sa parfaite maîtrise technique du procédé qu'il a lui-même élaboré. En effet, malgré les aléas de la cuisson qui rendent le résultat souvent imprévisible, l'artiste parvient à poser ses quelques touches de couleur avec précision, pour relever ces figures hiératiques et énigmatiques : une chevelure blonde, des lèvres rouges, des yeux d'un vert profond.
Ces masques de théâtre ou figures de déesses souvent non identifiées s'affirment par leur présence au-delà de tout effet décoratif.

Jean Dampt
(Venarey, 1854 – Dijon, 1946)

19. Buste de jeune fille, 1889

Marbre et lapis lazuli
42×31×23 cm
Signé et daté sur le côté droit : *J. DAMPT / 89*

Après une formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon, Jean Dampt s'installe à Paris où il suit l'enseignement de Paul Dubois en 1874 et 1875. Malgré son échec au Prix de Rome en 1876, il effectue un voyage en Italie et s'imprègne de l'œuvre des sculpteurs de la Renaissance qui le marquent fortement.
Dampt expose au Salon à partir de 1892, et participe la même année au premier Salon de la Rose+Croix. Ses œuvres s'inspirent des écrits ésotériques de Joséphin Péladan, dont il est très proche. *Au Seuil du mystère*, exposé au Salon de 1892, rend ainsi hommage à la théorie de la beauté androgyne énoncée par Péladan. Les commentaires de ce dernier sur l'artiste sont élogieux : « Dampt doit être considéré comme un des plus nobles artistes de ce temps : à un savoir considérable, il joint une conscience extrême et une véritable volonté de l'idéal ».
Cette quête de l'idéal, adossée à une volonté imperturbable – la devise de l'artiste est VOLO – est sans doute ce qui a le plus marqué ses contemporains. « Auprès de lui, j'ai toujours l'impression de m'être approché du vrai sage qui domine la vie sans se laisser dominer par elle jamais, et l'on peut dire que sa clairvoyance méditative plane sur tout de la vie comme l'âme sur ses bustes et ses statues », écrit le critique suisse William Ritter en décembre 1895[1].
Cette recherche constante de perfection se traduit dans des œuvres très raffinées, mêlant les matériaux précieux, comme *Le Chevalier Raymondin et la Fée Mélusine*, petit groupe en acier, ivoire et or réalisé en 1894, exposé au Salon et acheté par la comtesse de Béarn. Celle-ci lui commande également son buste et la « Salle du Chevalier », décor destiné à son hôtel particulier réalise entre 1900 et 1906, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay. Dampt, est en effet curieux de toutes les matières de l'art décoratif. Il est un membre actif du Groupe des Six, renommé par la suite l'Art dans tout, avec les sculpteurs Alexandre Charpentier (cat. n° 10 à 15) et Rupert Carabin (cat. n°3). Comme eux, il n'hésite pas à exprimer ses talents de sculpteur dans le domaine des arts décoratifs et crée également du mobilier et des objets d'art.

Les portraits réalisés par Dampt sont pour la plupart en marbre, matériau parfaitement adapté aux recherches de l'artiste dans sa quête de pureté formelle. Pourtant, comme le rappelle W. Ritter, l'artiste, parfois, tente « un rapprochement vers la couleur, très justifiable (...) puisque la sculpture chrétienne était généralement peinte. On a vu Dampt teinter les yeux de ses statues, voire même leur donner des yeux de lapis. »
Notre buste est l'un des rares exemples subsistant de cette pratique. Avec ses seuls iris en lapis lazuli contrastant sur la blancheur du marbre, cette jeune fille paraît véritablement « animée », douée d'une intense vie intérieure. Dès 1889, Dampt pose ainsi les principes qu'il mettra en pratique tout au long de sa carrière, cherchant à insuffler une âme à toutes ses créations.

1. W. Ritter, « Jean Dampt », *Arte : revista internacional*, décembre 1895.

Jean Dampt
(Venarey, 1854 – Dijon, 1946)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste éditeur

20. Encrier, 1896

Grès émaillé
14×25,2×22 cm
Signé en haut à droite : *J. DAMPT*
Signé et cacheté par le céramiste sur le côté droit : *E. Muller*
Cachet au revers : *EMILE MULLER IVRY - PARIS*

Expositions :
1896, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n°237.
2005 – 2006, Zimmerli Art Museum, *Breaking the mold, Sculptures in Paris from Daumier to Rodin*, n°246.

Bibliographie :
Emile Muller et C^{ie}, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, pp. 10, 22 (repr.).
Phillip D. Cate, *Breaking the mold, Sculptures in Paris from Daumier to Rodin,* Rutgers, New-Jersey, 2005.

Passionné par les arts décoratifs, Jean Dampt a fréquemment collaboré avec les établissements Emile Muller en vue de la réalisation d'œuvres en grès émaillé. Les deux œuvres les plus populaires issues de la collaboration entre Dampt et Emile Muller et C^{ie} sont sans aucun doute le *Chat caressant*[1], et l'encrier que nous présentons, figurant tous deux au catalogue des établissements Muller et C^{ie} édité en 1896.

La forte demande concernant l'encrier a même permis au céramiste d'en multiplier les versions, chacune recevant un émail différent. La technique d'émaillage mise au point par Emile Muller permet en effet d'obtenir les effets les plus variés à partir d'un même modèle.
L'artiste peut ainsi jouer sur les effets de mat et de brillant. Le profil de la jeune fille apparaît subtilement sur le grès laissé nu, comme si elle venait d'être modelée, et se détache ainsi du reste de l'encrier à l'émail très coloré. Notre encrier est l'un des rares subsistants à être complet, car il a gardé son godet en verre teinté d'origine.

1. Musée d'Orsay, Paris, inv. DO.1986-84

DAMPT

Alexandre Falguière
(Toulouse, 1831 – Paris, 1900)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

21. Léon Gambetta, 1884

Grès émaillé
50×22×23 cm
Epreuve d'essai, non signée par l'artiste et sans la marque du céramiste

Œuvres en rapport :
Léon Gambetta, 1884, terre cuite patinée, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1892.
Léon Gambetta, vers 1895, bronze, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3974.

Titulaire d'une bourse municipale qui lui permet d'étudier à Paris à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, Alexandre Falguière est formé dans l'atelier de François Jouffroy. Exposant pour la première fois au Salon de 1857, le sculpteur est lauréat du premier grand prix de Rome de sculpture deux ans plus tard. Falguière séjourne alors à Rome de 1860 à 1865 et se lie d'amitié à la Villa Médicis avec Jean-Baptiste Carpeaux.
Ses premières œuvres rencontrent rapidement le succès, et les commentaires sur le *Vainqueur au combat de coq*[1], envoyé de Rome en 1864 puis *Tarcisius*[2], exposé quatre ans plus tard, sont élogieux. Falguière devient le chef de file de l'école des « Toulousains », regroupant autour de lui les sculpteurs Antonin Mercié, Laurent Marqueste ou encore Denys Puech. Si Falguière est avant tout sculpteur, il expose également des peintures au Salon et exécute en 1894 le décor du plafond de la Salle des Illustres au Capitole, à Toulouse.
Ses œuvres, sans être révolutionnaires dans la forme, sont à la fois sensuelles et élégantes, proches de l'étude du modèle vivant. Elles sont toujours très appréciées du public lors de leur présentation au Salon annuel. Falguière devient professeur à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts en 1882 et son atelier, très actif, contribue à la formation de nombreux jeunes sculpteurs, parmi lesquels Antoine Bourdelle.

En 1884, Alexandre Falguière se voit confier la réalisation d'un monument à la gloire de Léon Gambetta, destiné à la ville de Cahors. L'homme politique est mort deux ans plus tôt, et Falguière avait déjà été chargé de l'exécution de son masque mortuaire[3]. La même année, Falguière exécute un portrait en buste issu du monument qui représente Gambetta en pied, vêtu d'une redingote.
Afin de réaliser ce portrait, Falguière s'est inspiré des bustes sculptés du dix-huitième siècle. Gambetta est présenté comme un nouveau Mirabeau. La tête rejetée en arrière, le traitement libre de la chevelure, l'aspect frémissant des chairs du visage, tout concourt à souligner la force d'âme et de caractère du grand homme.
Ce portrait d'une des personnalités politiques les plus importantes de la Troisième République connaît un succès considérable. Il est aussitôt très largement diffusé, aussi bien en terre-cuite qu'en bronze. Dès 1887, la Manufacture de Sèvres en édite une version en biscuit, qui est l'objet de tirages répétés jusqu'en 1933.

1. Paris, musée d'Orsay, bronze, inv. RF 144.
2. Paris, musée d'Orsay, marbre, inv. RF 174.
3. Cahors, musée Henri Martin, moulage en plâtre, inv. CA 2.123.1.

Pierre Félix Masseau, dit Fix-Masseau
(Lyon, 1869 – Paris, 1937)

22. Le Passé, 1896

Plâtre original patiné, modèle unique
34×24×25 cm
Signé et daté sur le côté gauche : *Fix – Masseau / 96*

Œuvre en rapport :
Le Passé, bronze à la cire perdue (localisation actuelle inconnue).

Exposition :
1897, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, n° 104, bronze.

Bibliographie :
« Fix-Masseau, a French sculptor », *The Artist*, Juillet 1897, (repr.).
Henri Frantz, « Fix-Masseau Sculpteur », *L'Art Décoratif*, Mars 1900, n° 18.

Après une formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et l'obtention d'une bourse de voyage qui lui permet de parcourir la Belgique, les Pays-Bas, et surtout l'Italie, Pierre Fix-Masseau s'impose dès le début des années 1890 comme l'une des principales figures de la sculpture symboliste. Attiré par tous les matériaux, cire colorée, marbre, bronze, plâtre, bois, ivoire ou encore céramique, l'artiste ne se limite pas à la sculpture et travaille dans tous les domaines des arts décoratifs.
Il expose régulièrement au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts à partir de 1893, et produit dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle ses œuvres les plus marquantes. *Le Secret*, exposé au Salon de 1894, est aussitôt acheté par l'Etat. Cette étrange figure de femme drapée, taillée directement dans l'acajou, tenant un petit coffret en ivoire, rencontre un succès considérable et sera éditée en bronze et largement diffusée par le fondeur Siot-Decazeville. L'année suivante, il expose *L'Emprise*, sculpture en grès réalisée en collaboration avec Edmond Lachenal, qui accroît encore sa renommée et sera retenue pour l'Exposition Universelle de 1900. Il participe la même année au premier Salon de l'Art Nouveau, créé à l'occasion de la l'ouverture de la nouvelle galerie de Siegfried Bing à Paris.
Personnalité excentrique, qui n'hésite pas à se travestir en Christ, Fix-Masseau vit pourtant retiré du monde, et ne fréquente que quelques petits cercles d'avant-garde tels celui du Théâtre de l'Œuvre. Intime du directeur de théâtre Aurélien Lugné-Poe, il côtoie également les écrivains « décadents » Jean Lorrain et Rachilde.
Si Pierre Fix-Masseau continue d'exposer au Salon et au Salon d'Automne au début du vingtième siècle, il poursuit par la suite sa carrière en dirigeant l'Ecole des Arts Décoratifs de Limoges jusqu'en 1935, peu avant sa mort en 1937.

Créé en 1896 et exposé au Salon de 1897, *Le Passé* est emblématique de la production de l'artiste au milieu des années 1890. Il privilégie alors les figures féminines, accordant une place particulière à la chevelure ou encore à la main, qui « lui fournit, comme dans *Le Passé*, une sorte de force tragique »[1].
La figure dépasse ainsi le simple portrait pour atteindre une dimension symbolique, soulignée par le titre. « L'artiste semble être descendu jusque dans des profondeurs de l'âme humaine pour nous révéler son désespoir », note ainsi le critique de la revue *The Artist*, commentant *Le Passé* lors de sa visite au Salon de 1897.
Le bronze exposé au Salon et largement publié à l'époque ayant disparu, la redécouverte de ce plâtre original, dont il n'y a probablement jamais eu d'autres tirages, est une découverte importante à ajouter au corpus de l'artiste.

1. Henri Frantz, « Fix-Masseau Sculpteur », L'Art Décoratif, Mars 1900, n° 18.

Pierre Félix Masseau, dit Fix-Masseau
(Lyon, 1869 – Paris, 1937)

23. Réflexion, 1905

Grès émaillé
26×17×12 cm
Signé sur le cou à gauche : *Fix Masseau*

Œuvre en rapport :
Réflexion, bronze, fonds du musée d'Orsay, aujourd'hui perdu.

Exposition :
1905, Paris, Salon d'Automne, n°558, (bronze).

Bibliographie :
L'Art et les artistes, octobre 1905 - mars 1906, p. 58, (repr.).

Exposé en bronze au Salon d'Automne de 1905, *Réflexion*, malgré ses yeux fermés, n'a rien d'un masque mortuaire. Comme souvent, Fix-Masseau donne un titre allégorique à ses sculptures. Le visage est fermé, concentré, en proie à une vie intérieure intense. Le masque devient l'image même de la pensée.
La version en grès que nous présentons renforce encore cette impression voulue par l'artiste. En choisissant un émail laiteux, très pâle, parsemé d'un léger mouchetage brun, le céramiste accentue l'aspect flottant de l'œuvre.

Si nous ne connaissons malheureusement pas l'auteur de l'émail de cette œuvre, nous savons que Fix-Masseau a régulièrement travaillé en collaboration avec des céramistes pour traduire ses plâtres ou ses bronzes en grès. Très attiré par le rendu particulier apporté par cette matière, le sculpteur a sans cesse recherché des collaborateurs capables de lui apporter les plus beaux effets chromatiques. Entre 1895 et 1905, l'artiste a ainsi fait appel à des céramistes aussi renommés qu'Edmond Lachenal, Paul Jeanneney, Alexandre Bigot ou encore Augsute Delaherche.

Jules Franceschi
(Bar-sur-Aube, 1825 – Paris, 1893)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

24. Masque de Charles Gounod, 1894

Grès émaillé
30,4×18×9,7 cm
Signé par le sculpteur sur la gauche : *J. FRANCESCHI*
Signé par le sculpteur au revers : *J. FRANCESCHI sculpt.*
Signé par le céramiste au revers : *E. MULLER / IVRY - PARIS*

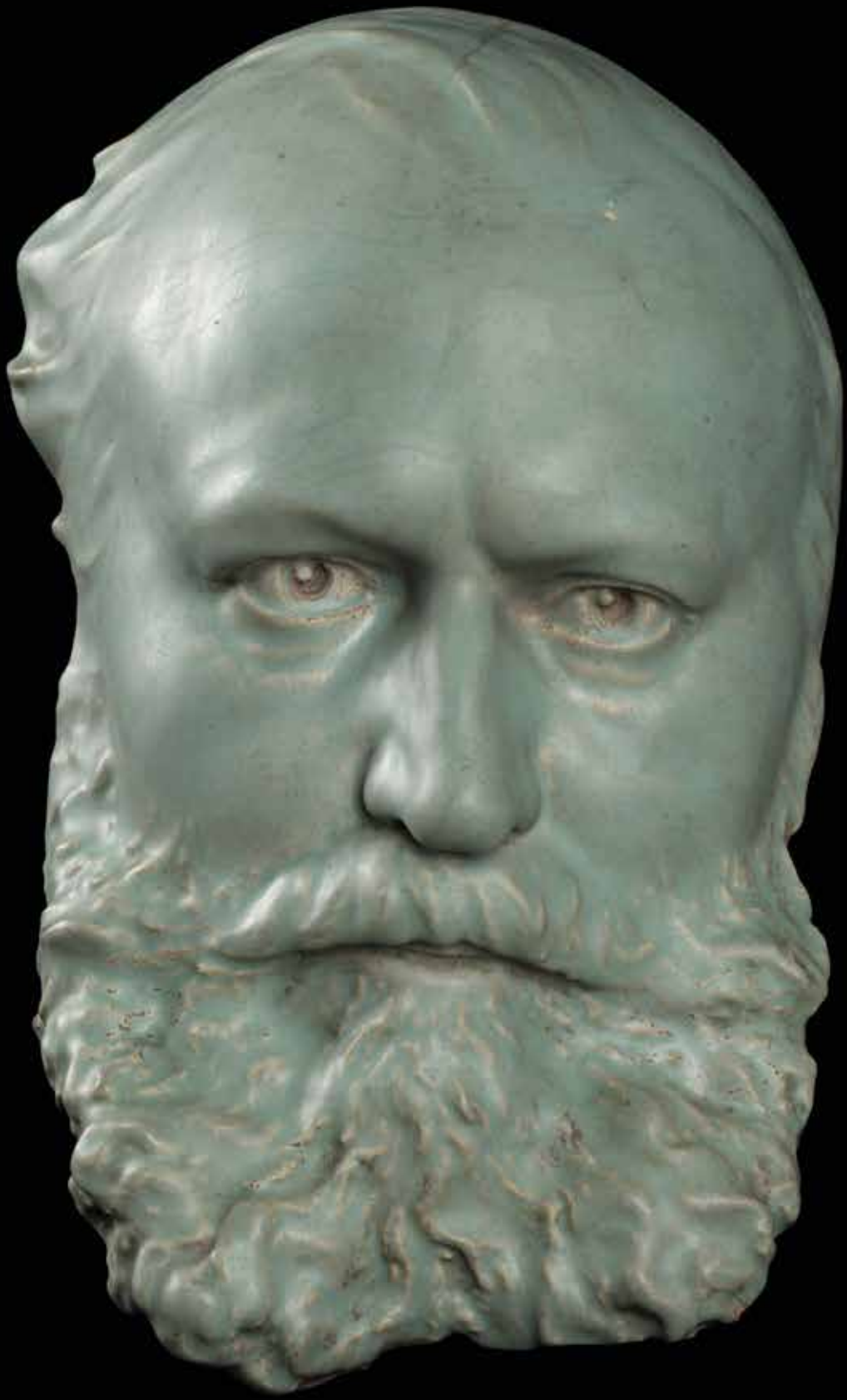
Œuvres en rapport :
Buste de Charles Gounod, cire, Paris, Salon de la Société Nationale des Beaux-arts, 1879.
Masque de Charles Gounod, grès émaillé, Reims, Musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.427.
Masque de Charles Gounod, grès émaillé, Paris, musée de la Musique, inv. E.960.2.1.

Expositions :
1894, Paris, Galerie Georges Petit, *Exposition d'art décoratif moderne*, n° 535.
2008, Paris, musée d'Orsay, *Masques de Carpeaux à Picasso*, n°136.

Bibliographie :
Emile Muller et C^{ie}, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, p. 11, 26 (repr.).
Edouard Papet, *Masques de Carpeaux à Picasso,* Paris, 2008, p. 42 (repr.).

Né d'un père italien mouleur et figuriste actif à Besançon, Jules Franceschi s'installe à Paris et se forme dans l'atelier de François Rude. Le sculpteur expose pour la première fois au Salon de 1848, et obtient rapidement un grand nombre de commandes officielles pour des monuments parisiens, parmi lesquels la Gare du Nord, le Palais du Louvre, l'église Saint-Sulpice, le Palais Royal ou encore l'Opéra et l'Hôtel de Ville.
Jules Franceschi est également un portraitiste renommé, et ses bustes figurent sans doute parmi ses œuvres les plus réussies. Bien introduit dans la société mondaine et artistique de l'époque, le sculpteur prend pour modèle les membres de son entourage prestigieux, comme le peintre Edouard Dubufe, l'écrivain Henri de Régnier, ou le musicien Charles Gounod.

Charles Gounod (1818 – 1893) est l'un des principaux compositeurs français de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Grand Prix de Rome en 1839, chaleureusement accueilli par Ingres à la Villa Médicis – le peintre joue même avec plaisir avec le musicien – Gounod devient célèbre tant par ses opéras que par ses œuvres religieuses.
Il semble que Jules Franceschi ait été tout particulièrement lié à la famille Gounod. En effet, outre le buste du compositeur exposé au Salon de 1879, l'artiste sculpte également en 1883 un bas-relief évoquant plusieurs moments de la *Trilogie sacrée*, dédiée à la Reine Victoria, composée par le musicien en 1882. Franceschi a sans doute assisté à l'audition privée de cette œuvre, donnée à Paris le 20 mars 1883 en présence de Gounod.
Notre masque reprend le visage du compositeur tel que l'a sculpté l'artiste dans le buste de 1879. Transformé en masque, le modèle est débarrassé de tous ses attributs, ne restent que son visage flottant et son expression concentrée. L'ajout par le céramiste Emile Muller d'un émail lisse et vert pâle achève la transformation de l'œuvre. Créée comme un buste d'apparat, de facture classique, elle devient, par le fragment et la couleur, œuvre étrange et symboliste à part entière.



Agnès de Frumerie
(Skövde, Suède 1869 – Hindas, Suède, 1937)

et

Edmond Lachenal, céramiste
(Paris, 1855 – Paris, 1955)

25. Pichet

Faïence et émail mat velouté
30,5×16,5×15 cm
Signé sur la base : *de Frumerie/ scp teur*
Signé sous la base : *E. LACHENAL l Céramiste*

Formée à l'Académie des Arts Libres de Stockholm, Agnès de Frumerie s'installe à Paris en 1891 après un long séjour en Allemagne et en Italie. En 1893, elle épouse le compositeur Garfield de Frumerie, qui la soutiendra toujours dans l'exercice de son métier d'artiste. Elle côtoie alors Claude Debussy, mais aussi Alfons Mucha, Edward Munch, Paul Gauguin ou encore Auguste Rodin.
Admise en 1893 à la Société Nationale des Beaux-Arts, elle rencontre le céramiste Adrien Dalpayrat. Ils travaillent ensemble brièvement à partir de 1895, mais c'est à Edmond Lachenal qu'elle confie exclusivement la traduction de ses œuvres en grès ou faïence à partir de 1897. Leur collaboration ne prend fin qu'en 1907. Leurs œuvres, vases figuratifs d'inspiration très symboliste pour la plupart, sont exposées au Salon à partir de 1897 et rencontrent un grand succès.
Réfugiée en Suède pendant les quatre années de la Première Guerre Mondiale, Agnès de Frumerie rentre en France en 1918, mais finit par la quitter définitivement en 1930. Elle retourne alors dans son pays natal et s'installe à Hindas. Elle lègue alors au Västergötlands Museum un grand nombre de sculptures, grès et pâtes de verre.

Dans ses œuvres réalisées en collaboration avec Edmond Lachenal, Agnès de Frumerie parvient toujours à tirer partie de la forme de l'objet pour exprimer ses talents de sculpteur. Dans notre pichet, Les figures se fondent par endroit dans le décor, ou au contraire, émergent du fond et surgissent en haut relief.
Les formes d'Agnès de Frumerie sont particulièrement bien mises en valeur par le travail de l'émail d'Edmond Lachenal. Vers 1895, le céramiste met en effet au point une technique de glaçure mate au moyen d'acide fluorhydrique, qui donne à l'œuvre un aspect satiné, que l'artiste désignait lui-même comme un émail mat velouté.
Cette œuvre illustre parfaitement le travail de collaboration entre deux artistes qui se mettent chacun au service de l'autre pour produire un objet singulier.

Niels Hansen Jacobsen

(Vejen, Danemark, 1861 – Vejen, 1941)

26. Masque d'Anna Gabriele Rohde, épouse de l'artiste, 1899

Grès émaillé
26×21,5×7 cm
Signé au revers : *NH / Jacobsen*
Situé et daté au revers : *Paris / 1899*

Œuvre en rapport :
Masque d'Anna Gabriele Rohde, grès émaillé, Musée de Vejen, Danemark, inv. VKV 207.

Après une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague, Niels Hansen Jacobsen s'installe à Paris avec sa femme en 1892. Il s'établit alors 65, boulevard Arago, dans la Cité Fleurie, qui regroupe une petite colonie d'artistes scandinaves. Il y côtoie le peintre et décorateur suisse Eugène Grasset, ainsi que le sculpteur Jean Carriès, qui y ont également leur atelier. C'est d'ailleurs Grasset qui recommande Hansen Jacobsen à Auguste Rodin.
Hansen Jacobsen expose au Salon dès 1893 *La Mort et la Charité*, grand groupe inspiré d'un conte d'Andersen.
A partir de 1894, et sans doute sous l'influence de Jean Carriès, Hansen Jacobsen commence à travailler la céramique. Il se fait construire son propre four et expérimente différentes techniques d'émaillage, comparant ses productions aux céramiques asiatiques. Ses œuvres en grès exposées au Salon à partir de 1898, surprennent et étonnent la critique par leurs formes libres et la qualité de leur émail. Parmi celles-ci, l'artiste accorde une place prépondérante à la forme du masque, tantôt naturaliste, comme celui qui représente son épouse, tantôt fantastique, comme le *Masque de l'Automne*[1], d'inspiration beaucoup plus symboliste, faisant allusion au folklore nordique.
La qualité et l'originalité des œuvres de Nils Hansen Jacobsen attirent alors Siegfried Bing qui présente et vend les céramiques de l'artiste dans sa Galerie de L'Art Nouveau, inaugurée en 1895 au 22, rue de Provence.
Après la mort de sa femme lors d'un séjour au Danemark en 1902, Hansen Jacobsen ne revient pas à Paris et s'installe définitivement à Vejen, sa ville natale. Il y transforme une ancienne pension de famille qui lui sert à la fois d'atelier et d'habitation, au sein de laquelle est inauguré en 1924 un musée consacré à l'artiste.

Anna Gabrielle Rohde, première épouse de l'artiste et modèle de notre masque, est très impliqué dans l'art de son mari. Quand elle ne lui sert pas de modèle, elle assiste Hansen Jacobsen dans la réalisation de ses sculptures et participe même à la création de certaines d'entre elles, comme le montre une photographie de l'atelier du couple à Paris.
Parlant couramment français, elle est également très active dans la promotion des œuvres de son mari, et n'hésite pas à emmener amis et relations chez Bing afin de leur montrer les dernières créations de l'artiste. C'est également par son intermédiaire que Justus Brinckmann, époux de l'illustratrice danoise Henriette Hahn, alors proche du couple, achète des céramiques destinées au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg dont il est le fondateur.
Notre masque, qui appartient à la veine naturaliste de l'artiste, est un précieux témoignage de l'art parisien de Niels Hansen Jacobsen et de ses recherches sur l'émail. Si Hansen Jacobsen apprécie tant la céramique, c'est, comme il l'affirme, qu'il « crée lui-même la matière, ce qui n'est pas le cas avec la pierre »[2]. Dans ce portrait sans concession, l'aspect étrange et presque surnaturel de la figure est encore renforcé par l'usage d'un émail recherché, dans laquelle toute la place est laissée au hasard des coulures et des aléas de la cuisson.

1. Grès émaillé, Vejen Kunstmuseum, inv. 203.

2. Aage Brandmose, "Niels Hansen Jacobsen", *Hojskolebladet*, 5 août 1927.

Bernhard Hoetger
(Dortmund, 1874 – Interlaken, 1949)

27. L'Aveugle, 1901

Plâtre à patine bronze
46×48×37 cm
Signé sur la terrasse : *B. Hoetger*

Œuvres en rapport :
L'Aveugle, bronze fondu vers 1905 par Eugène Blot, Poitiers, Musée Sainte-Croix, inv. 953.11.69.
L'Aveugle, grès émaillé par Pierre-Adrien Dalpayrat (localisation actuelle inconnue).

Expositions :
1901, Paris, Salon des Artistes Français, n° 3270 (plâtre).
1905, Paris, Galerie Eugène Blot, *Œuvres de Bernhard Hoetger* (bronze).

Après avoir suivi des cours de sculptures à Detmold (Rhénanie du Nord) entre 1888 et 1896, Bernhard Hoetger poursuit son apprentissage à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Alors qu'il visite lors d'un séjour à Paris l'Exposition Universelle de 1900, l'artiste est fortement marqué par le pavillon qui abrite les œuvres d'Auguste Rodin. Il décide alors de s'installer dans la capitale française.
Les premiers mois à Paris sont difficiles, et les œuvres du sculpteur rencontrent peu de succès. Ayant trouvé un atelier rue de la Grande-Chaumière, Hoetger peut enfin travailler dans de meilleures conditions et expose au Salon des Artistes Français de 1901 ses deux premiers groupes importants : *Les Musiciens* et *L'Aveugle*. Ces deux groupes sont également exposés à Düsseldorf au sein d'une exposition de groupe. Remarqué par la critique, Hoetger rencontre alors le succès. Les visites d'amateurs et de marchands se multiplient à son atelier, et Julius Meier-Graefe, directeur de la galerie *La Maison Moderne*, lui achète plusieurs œuvres et établit un contrat avec le sculpteur. Hoetger crée alors, en parallèle à ses figures inspirées par les mendiants et le monde de la rue, des statuettes plus décoratives, mais moins fortes sans doute, destinées à être éditées par *La Maison Moderne*.
Quittant l'atelier de la rue de La Grande-Chaumière, Hoetger s'installe ensuite à Montmartre, rue Lepic. Avec son voisin, le sculpteur suédois Carl Milles, l'artiste fonde en 1902 la Société des Artistes Réalistes, et modèle de petites figurines en terre cuite qui sont éditées par l'italien Hector Cacciapuotti. A Montmartre, Hoetger fréquente également Steinlen, et participe à la revue satirique *l'Assiette au Beurre*, publiant quinze dessins sur un texte de Jeahan Rictus dans le numéro du 10 octobre 1903 intitulé « Dur Labeur ».
En 1910, l'artiste quitte définitivement Paris et s'installe dans la colonie artistique de Darmstadt, où il demeure jusqu'en 1920.

Exposé au Salon de 1901, *L'Aveugle* est la première œuvre marquante d'Hoetger, et sans doute l'une des plus importantes de sa période parisienne. Elle est aussitôt éditée en bronze par le fondeur Eugène Blot, alors que Julius Meier-Graefe en diffuse des tirages en plâtre dans sa galerie *La Maison Moderne*. Il fait même éditer en 1902 un modèle en grès flammé par le célèbre céramiste Pierre-Adrien Dalpayrat.
Puisant son inspiration dans la rue, Hoetger choisit ses modèles chez les mendiants et les vagabonds, qu'il croise pendant les premiers mois de misère qui marquent son arrivée à Paris.
L'Aveugle annonce déjà le style expressionniste adopté par l'artiste dans les années 1920. Les figures, tendues et ramassées, luttent contre une tempête invisible. Le sculpteur dépasse ainsi l'anecdote et ses figures, universelles et poignantes, reflètent alors toute la difficulté de la condition humaine.

Joseph Mendes da Costa
(Amsterdam, 1863 – Amsterdam, 1939)

28. Singe accroupi

Grès cérame
23×16×21 cm
Monogrammé sur le côté : *JMC*

Recevant une première formation auprès de son père, tailleur de pierre, Joseph Mendes da Costa perfectionne son art à l'Ecole des Arts Décoratifs d'Amsterdam de 1882 à 1885. Dès le début des années 1890, il s'impose rapidement comme le principal sculpteur symboliste des Pays-Bas, considéré par ses contemporains comme l'égal du sculpteur belge George Minne.
Ayant une prédilection pour la céramique, Mendes da Costa commence par travailler la poterie, produisant des vases et des plats en céramique vernissée. Insatisfait de ses œuvres, l'artiste construit en 1889 un nouveau four qui lui permet d'obtenir des grès émaillés de grande qualité. Il réalise alors une série d'animaux particulièrement originale. Ces singes et ces hiboux en grès émaillé comptent parmi les plus grandes réussites de la sculpture animalière de la période. Les céramiques de Mendes da Costa sont exposées et rencontrent le succès partout en Europe. Ses singes, en grès ou taillés directement dans le bois, figurent au Premier Salon de l'Art Nouveau organisé par la Galerie Siegfried Bing en 1895.
A partir de 1900, Joseph Mendes da Costa obtient ses premières commandes publiques. Il conçoit ainsi le décor intérieur et extérieur de la Bourse d'Amsterdam ainsi que ceux du bâtiment de la compagnie d'assurances Utrecht (1903 – 1905). En 1920, Mendes da Costa se consacre à la réalisation du *Conseiller*, sculpture monumentale en taille directe commandée par Madame Kröller-Müller.

Si les recherches plastiques de Mendes da Costa se rapprochent de celles des peintres Jan Toorop ou Johann Thorn Prikker, l'artiste a créé un univers unique et profondément original dans la production sculptée de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle.

Les nombreux singes en grès émaillé réalisés par Joseph Mendes da Costa dans les années 1890 comptent parmi les œuvres les plus célèbres de l'artiste. Tous différents, ils fascinent la critique qui y voit « les plus originales reproductions de la vie animale »[1]. Le commentaire du journaliste Gabriel Mourey sur le *Singe malade*, pourrait même s'appliquer parfaitement à l'œuvre que nous présentons, au sujet très proche : « Comme on le sent seul au monde dans sa souffrance, serrant ses membres, se faisant tout petit pour offrir moins de prise aux coups de la destinée »[2].
L'artiste simplifie les formes, étudie, puis transcrit avec précision l'attitude l'animal, lui donnant ainsi une expressivité hors du commun.

1. Gabriel Mourey, « Mendes da Costa », *Art et Décoration*, janvier 1903, p. 112. .

2. *Ibid.*

George Morren
(Ekeren, 1868 – Bruxelles, 1941)

29. Encrier, 1895

Bronze à patine brune
10×18×12,3 cm
Signé et daté sur le côté gauche : *G. Morren / 95*

Exposition :
1895, Paris, Galerie Samuel Bing, *Premier Salon de l'Art Nouveau*, n°646.
2004 – 2005, Amsterdam, Van Gogh Museum, *L'Art nouveau : la Maison Bing.*

Bibliographie :
G. P. Weisberg, *Les Origines de l'Art nouveau, la Maison Bing*, Paris, 2004, p. 107 (repr.).

Formé à l'Académie d'Anvers où il est l'élève d'Emile Claus, George Morren poursuit son apprentissage à Paris dans l'atelier d'Henri Gervex et d'Eugène Carrière. Membre fondateur du cercle anversois *l'Association pour l'Art*, il fait de fréquents allers et retours entre Paris et la Belgique pour réunir les œuvres qui seront exposées à la première exposition du groupe, qui présente des toiles pointillistes. En 1893, il rencontre ainsi Bonnard, Vuillard, Ranson ou encore Maurice Denis pour faire la promotion de son association.
George Morren expose également à Paris, aussi bien aux salons des Indépendants et de la Société Nationale des Beaux-Arts qu'à celui de la Rose+Croix. Il participe également, en 1894, à l'exposition des *Peintres Impressionnistes et Symbolistes* chez Le Barc de Boutteville.
S'il est avant tout peintre, George Morren est intéressé par tous les domaines de l'art décoratif. Lors du premier Salon de l'Art Nouveau, à la galerie Bing en 1895, l'artiste expose dans presque toutes les sections, qu'il s'agisse de peintures, d'estampes, ou même de vitraux, de bijoux et d'objets d'arts.
Après avoir adopté pendant une brève période un style pointilliste, Morren, passionné par les jeux de lumière, s'oriente vers un style luministe. Il est l'une des figures centrales du cercle *Vie et Lumière*, fondé à Bruxelles en 1904, et s'attache à faire se rencontrer dans sa villa de Saint-Germain-en-Laye les artistes belges et français, dont son voisin Maurice Denis.

En 1895, Siegfried Bing inaugure sa nouvelle galerie parisienne, l'Art Nouveau, en organisant le premier Salon de l'Art Nouveau. Rassemblant des artistes de l'Europe entière, Bing cherche à décloisonner les arts en proposant un rassemblement d'œuvres « modernes », qui touchent à tous les domaines de la création.
L'encrier de George Morren, exposé alors, montre bien cette volonté de ne faire aucune différence entre les Beaux-Arts et les arts décoratifs. Objet usuel tout autant que sculpture, il incarne les principes de l'Art Nouveau qui voit l'art dans tout.
A la structure stricte et presque sévère de l'encrier s'opposent les lignes sinueuses de la figure féminine, toute en rondeurs, elle-même agenouillée en train d'écrire. Morren a sans doute vu les objets d'art décoratif exposés au Salon en 1892 et 1893 par Alexandre Charpentier (cat. n° 11 à 14), et applique à son tour le même principe : une figure voluptueuse se détachant d'un objet aux lignes simples.

G. Moreau
95

Jean-Désiré Ringel d'Illzach
(Illzach, 1849 – Strasbourg, 1916)

30. Perversité, buste, 1877

Cire colorée et carton bouilli
46×25×24 cm
Signé et daté sur le côté gauche : *1877 / RINGEL D'ILLZACH*

Œuvres en rapport :
Perversité ou le Demi Monde, 1877, nu grandeur nature en cire polychrome, Salon de 1879, détruit.
Perversité, buste, (*La Femme à la collerette*), plâtre, non daté, Musée d'art Moderne de Strasbourg.
Perversité, buste, non daté, grès émaillé réalisé par Emile Muller, collection particulière.
Buste de femme, marbre, 1877, Musée d'art Moderne de Strasbourg.

Formé dans l'atelier de Falguière à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, Jean-Désiré Ringel d'Illzach expose au Salon à partir de 1879. Intéressé par tous les matériaux de la sculpture, et plus particulièrement par ceux qui lui permettent de créer des œuvres polychromes, il expérimente sans cesse de nouvelles techniques pour parvenir à ses fins. Marbre, grès, pâte de verre, et tout particulièrement cire colorée en surface, lui permettent de produire des effets recherchés, oscillant entre l'hyperréalisme et l'étrangeté.
Sa première œuvre polychrome, exposée au Salon en 1879, mais créée en 1877, *Le Demi-monde*, ou *Perversité*, met le public particulièrement mal à l'aise. Il s'agit d'un nu féminin, grandeur nature, en cire colorée. Cette œuvre déchaîne les passions, non tant par son caractère indécent, que par son réalisme extrême renforcé par la polychromie. Elle aurait alors été détruite durant le Salon. Seul le catalogue édité par la Société National des Beaux-Arts en garde aujourd'hui le souvenir (fig. 1). Dans l'opinion générale, la sculpture devait s'abstenir de toute intention illusionniste pour ne mettre en valeur que le modelé et le matériau, marbre ou bronze.
Après ce premier coup d'éclat, Ringel d'Illzach continue à exposer au Salon et produit également des œuvres plus conventionnelles, comme la série de médaillons en bronze représentant des personnalités contemporaines du monde des arts, des lettres et des sciences, commandée au début des années 1880 par le directeur de la revue *L'Art*, Paul Leroi.

Figure 1

Perversité
Catalogue du Salon de 1879

Il ne délaisse pas pour autant la cire, retrouvant avec bonheur ce matériau dans les années 1890 dans une série d'œuvres étranges : *Le masque de Maurice Rollinat* (cat. n° 31), *La Femme à la voilette*, ou encore *Incrédulité*. Mélomane et musicien, il expose au Salon de 1897 un ensemble de bustes féminins allégoriques représentant les neuf Symphonies de Beethoven. Ces sculptures en cire, bustes et masques, conservées pour la plupart au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, figurent sans doute parmi les plus grandes réussites de la sculpture symboliste.

Notre buste est sans doute l'une des premières cires colorées réalisées par l'artiste. C'est également un jalon important de la genèse de *Demi-Monde ou Perversité*, exposé au Salon de 1879 et détruit la même année. Avant de réaliser sa sculpture en pied, il semble que Ringel d'Illzach ait effectué plusieurs essais de buste. Un premier marbre (fig. 2), également daté 1877, fixe le visage de la femme, avec des variantes dans le col du vêtement. L'artiste a ensuite dû créer le buste en cire polychrome, reprenant la figure, en y ajoutant une collerette en carton bouilli et peint. Les principes de l'œuvre exposée au Salon sont déjà en place : Taille réelle, emploi de la cire, et ajout de la polychromie. Toujours à partir du même visage, et conservant l'usage de la cire peinte, Ringel d'Illzach achève enfin *Demi-Monde*, qui devient cette femme nue, grandeur nature.
A la vue du buste de *Perversité*, de l'étrangeté de son regard oblique renforcée par l'emploi de la cire et de la polychromie, on peut désormais s'imaginer pourquoi cette œuvre au caractère si précurseur fit scandale au Salon, la critique n'y voyant qu'un goût exagéré du bizarre et de la provocation.

Figure 2

Buste de Femme, 1877
Marbre
Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain

1877

Jean-Désiré Ringel d'Illzach
(Illzach, 1849 – Strasbourg, 1916)

31. Masque de Maurice Rollinat, 1892

Plâtre
32×29×13 cm
Titré au revers sur le côté : *Rollinat*

Œuvres en rapport :
Masque de Rollinat, cire colorée, Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain (fig.1).
Masque de Rollinat, plâtre, Musée Carnavalet, Paris.

Encouragé par George Sand à se lancer dans l'écriture, le poète Maurice Rollinat (1846 – 1903) publie son premier recueil *Dans les Brandes*, en 1877, qui ne rencontre guère le succès. Il rejoint alors le groupe des Hydropathes, qui rassemble au cabaret du *Chat Noir*, à Montmartre, de jeunes poètes décadents autour de la figure d'Emile Goudeau. Les interventions de Rollinat, déclamant ses poèmes en musique, assis au piano, y sont très remarquées.
La parution en 1883 de son ouvrage *Les Névroses*, dans lequel le diable, la mort et le mal sont omniprésents, divise la critique. Certains, comme Paul Verlaine, y voit du « sous Baudelaire », quand d'autres, tels Jules Barbey d'Aurevilly, affirment que « Rollinat pourrait être supérieur à Baudelaire et à Edgar Poe par la sincérité et la profondeur de son diabolisme »[1].
Malade, Rollinat se retire ensuite dans la Creuse afin d'y poursuivre son œuvre, et y meurt en 1903, oublié de ses contemporains.

Si les relations entre Ringel d'Illzach et Maurice Rollinat restent encore à préciser, l'artiste a pourtant pris le poète pour modèle à plusieurs reprises. Parmi ces diverses représentations de Rollinat par Ringel d'Illzach, le masque en cire colorée, pour lequel notre plâtre est préparatoire, est sans doute la plus importante.
Le masque de Rollinat est l'un des six premiers masques en cire colorée exposés au Salon de 1893. Ringel d'Illzach renoue alors avec ce matériau, délaissé semble-t-il dans les années 1880, qui lui permet les effets les plus étranges, qui rappellent parfois même la tradition mortuaire.

Si ce masque, à échelle naturelle, est un véritable portrait, Ringel d'Illzach n'hésite pas pour autant à en renforcer la puissance en accentuant les traits du poète et en développant son extraordinaire chevelure. La ressemblance formelle est vite dépassée par le sculpteur, qui cherche avant tout à exprimer la personnalité inquiétante de l'auteur des *Névroses*.

Figure 1

Masque de Maurice Rollinat, 1892
Cire polychrome
Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain

1. Jules Barbey d'Aurevilly, « Rollinat », *Lyon Revue*, n° 17, novembre 1881.

Jean-Désiré Ringel d'Illzach
(Illzach, 1849 – Strasbourg, 1916)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste éditeur

32. La Fille Elisa, 1896

Grès émaillé
25×26×12 cm
Titré sur le dessus : *LA FILLE ELISA*
Signé par le céramiste sur le dessus : *E. Muller*
Cachet au revers : *EMILE MULLER IVRY - PARIS*

Bibliographie :
Emile Muller et C^{ie}, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, p. 14.

Notre masque tire son titre d'un roman d'Edmond de Goncourt, *La Fille Elisa*, publié en 1877. Il relate l'histoire d'une jeune fille confrontée au vice dès son plus jeune âge, devenue prostituée, puis meurtrière, condamnée à mort, graciée, emprisonnée, qui finit par sombrer dans la folie. Ce sombre tableau, comme l'affirme l'auteur dans la préface de l'ouvrage, ne vise pas à susciter « l'amusement des jeunes demoiselles en chemin de fer », mais bien, pour « la jeune et sérieuse école du roman moderne », à décrire, et éventuellement, à dénoncer. Le roman est adapté pour le théâtre et la première est jouée au Théâtre Libre d'Antoine en décembre 1890. La pièce, l'un des plus grands succès du Théâtre Libre selon Edmond de Goncourt, est interdite par la censure dès le 19 janvier 1891.
Un tel sujet ne peut qu'inspirer Ringel d'Illzach, qui a déjà produit de nombreux masques féminins, souvent étranges, en cire pour la plupart. Vers le milieu des années 1890, il se tourne vers les établissements Emile Muller et C^{ie} pour produire une nouvelle série de trois masques, en grès émaillé cette fois ci.

Ces masques, figures féminines une fois de plus, sont pour deux d'entre eux des allégories : *Hantise*[1], et *Crédulité*[2]. Le troisième masque, celui que nous présentons, donne un visage terrible à l'héroïne du roman de Goncourt, aveugle, accablé par les épreuves, terrifiant.
S'il existe une version de *Crédulité*[3] en cire antérieure au grès, les deux autres masques ont été conçus exclusivement pour le grès. Ces trois masques sont tous revêtus d'un grès particulier, peu commun chez Emile Muller : Une matière mate, assez épaisse, en grande partie monochrome. Ocre pour *Hantise*, rehaussé de quelques touches de couleur, brun sombre pour *Crédulité*, et beige et brun pour *La Fille Elisa*. Ringel d'Illzach explore une nouvelle fois, par ses sujets et par la matière, le registre de l'étrange qu'il affectionne tant. Des trois masques issus de la collaboration entre Ringel d'Illzach et Emile Muller, *La Fille Elisa* n'était jusqu'alors connu que par une mention dans le catalogue édité par Emile Muller en 1896, dans lequel le masque n'est pas reproduit. Grâce à cette redécouverte, *La Fille Elisa* a enfin un visage.

1. Musée d'Orsay, Paris, inv. OA01339.
2. Collection particulière, Paris.
3. Musée d'Art moderne et contemporain, Strasbourg, inv. 55.997.3.1

Waclaw Szymanowski
(Varsovie, 1859 – Varsovie, 1930)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

33. Triton, II

Grès émaillé
80×50×40 cm
Signé sur la droite : *W. Szymanowski*
Signé par le céramiste sur la droite : *Grès E. Muller*
Exemplaire unique

Œuvres en rapport :
Triton I et Triton II, modèles en plâtre, localisation actuelle inconnue.

Expositions :
1902, Vienne, XV^{e} Exposition de la Sécession Viennoise.
1903, Cracovie, Société des Amis des Beaux-Arts.
1903, Varsovie, Association des Beaux-Arts.
1911, Paris, Musée Galliera, *Exposition des établissements Emile Muller*.

Bibliographie :
Hanna Kotkowska-Bareja, *Waclaw Szymanowski*, Varsovie, 1981, n°50, (repr.).

Peintre et sculpteur, Waclaw Szymanowski entame sa formation dans l'atelier de Cyprian Godebski à Varsovie, avant de poursuivre ses études à Paris à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts auprès d'Eugène Delaplanche entre 1879 et 1880. Il achève son apprentissage de la peinture et de la sculpture à Munich entre 1880 et 1882, et y dirige une école de peinture de 1891 à 1893. Dès 1883, il expose régulièrement à Cracovie et à Varsovie.
A partir de 1895, Szymanowski s'installe à Paris où il réside jusqu'en 1905. Il expose alors au Salon des artistes français ainsi qu'à l'Exposition Universelle de 1899. Membre de l' « Art nouveau » de Munich et de Vienne, il participe à toutes les expositions de la Sécession Viennoise entre 1898 et 1902. Ses œuvres, dont il discute parfois de la réalisation avec son ami Antoine Bourdelle, sont alors fortement marquées par l'esthétique symboliste. Sa première exposition individuelle se tient à Cracovie à la société des Amis des Beaux-Arts puis à l'association des Beaux-Arts de Varsovie en 1903. A partir de 1905, l'artiste retourne vivre en Pologne, à Cracovie, puis à Varsovie.

Au début de l'année 1902, le peintre polonais Théodore Axentowiz (1859 – 1938) commande à Szymanowski une sculpture en forme de mascaron destinée à servir de fontaine dans le jardin de sa maison. Dans une lettre datée du 6 mai 1902, le sculpteur suggère que la bouche de la figure soit entre-ouverte, laissant jaillir l'eau, et ajoute qu'il fera également un pendant représentant une femme.
Les deux œuvres sont réalisées en grès par les établissements Emile Muller et C^{ie}, matière parfaitement adaptée à la destination de l'œuvre. Elles sont présentées à la Sécession Viennoise de 1902, puis à l'exposition personnelle du sculpteur à Cracovie et à Varsovie en 1903. Axentowicz choisit finalement le *Triton I*, et le pendant que nous présentons demeure chez le céramiste, qui l'expose une nouvelle fois en 1911.
Prenant un parti aussi décoratif qu'architectural, Szymanowski détache du fond sa figure en ronde-bosse, la faisant jaillir du mascaron comme l'eau jaillit de sa bouche.

James Vibert
(Carouge, Suisse, 1872 – Plan-les-Ouates, 1942)

et Emile Muller et C^ie^, céramiste

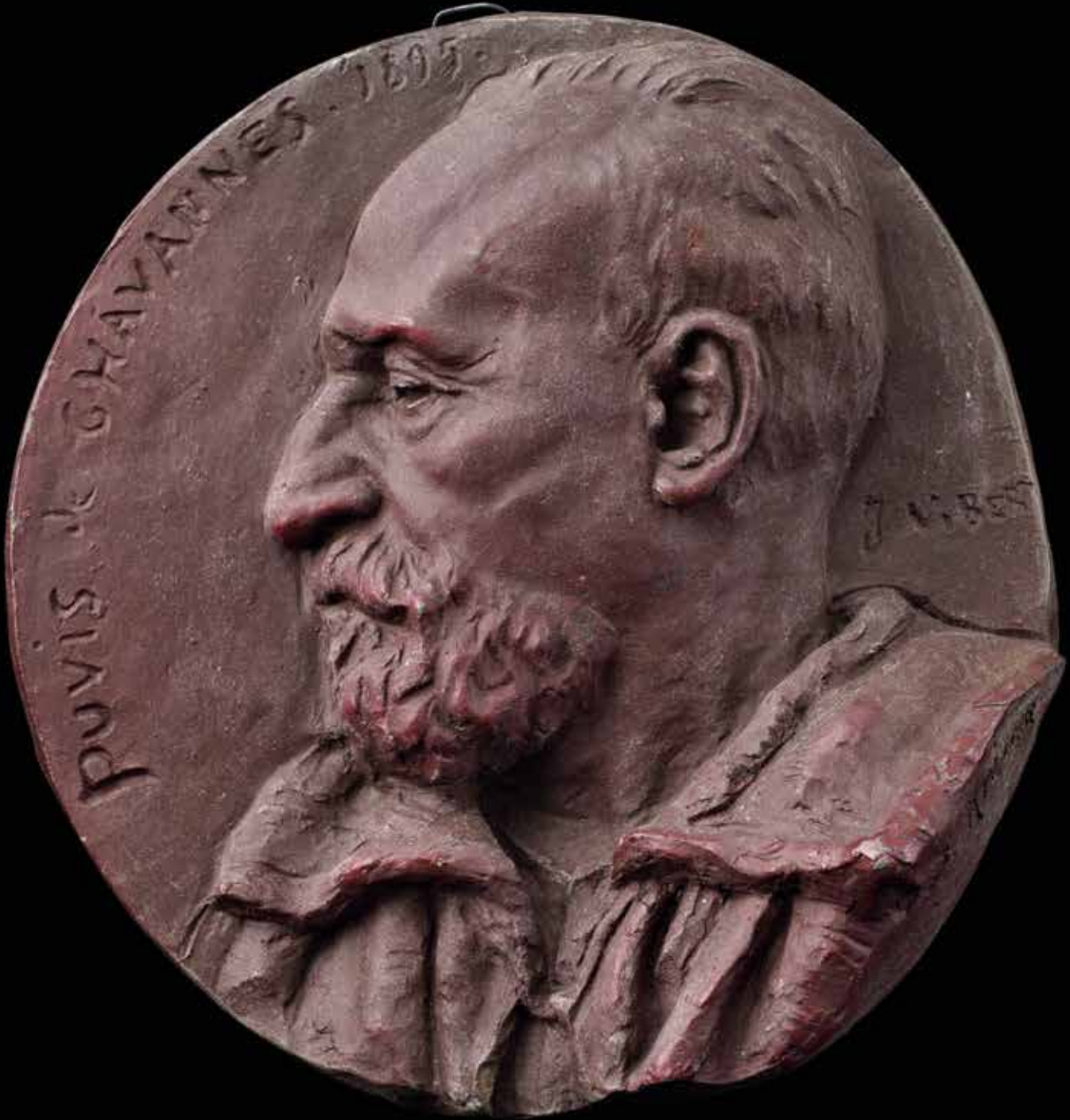
34. Puvis de Chavannes, 1895

Grès émaillé
28,5×27,5×9,5 cm
Signé au centre à droite : *J. Vibert*
Titré et daté sur la gauche : *PUVIS de CHAVANNES . 1895*
Signé par le céramiste sur la droite : *E. MULLER Ce te*
Cachet au revers : *EMILE MULLER IVRY - PARIS*

Bibliographie :
Emile Muller et C^ie^, *Catalogue de l'exécution en grès d'un choix d'œuvres des maîtres de la sculpture contemporaine*, Paris, 1896, p. 15.
Jean de Fontanes, *La vie et l'œuvre de James Vibert, statuaire suisse*, Genève, 1942, p. 137.

Après une formation à l'Ecole des Arts Industriels de Genève, James Vibert poursuit son apprentissage à Lyon auprès d'un ferronnier d'art. Revenu à Genève à la fin de l'année 1889, Vibert reçoit en 1890 sa première commande, le *Guide du Mont-Blanc*, sculpture monumentale réalisée en plâtre. En 1892, Vibert s'installe à Paris avec son frère, ce dernier venant d'obtenir son diplôme de graveur à l'Ecole des Arts Industriels.
La visite du premier Salon de la Rose+Croix impressionne le jeune sculpteur, qui y voit les œuvres de ses compatriotes Ferdinand Hodler, Rodo, Eugène Grasset ou encore Carlos Schwabe. Il se lie aussitôt avec le milieu des artistes symbolistes rassemblés autour de la figure du Sâr Péladan. Il participe ainsi au deuxième Salon de la Rose+Croix en 1893. La sculpture alors exposée, *Vita in Morte*, s'inspire de la *Vita Nova* de Dante. Représentant un buste d'homme vigoureusement modelé qui émerge d'une masse informe, elle est fortement imprégnée de l'esthétique symboliste alors recherchée par l'artiste. Proche du poète Paul Verlaine, le sculpteur participe également au Salon de la Plume.
En 1894, Vibert rentre dans l'atelier d'Auguste Rodin, dans lequel il travaille dix-huit mois, en compagnie de François Pompon. Il assiste le maître dans la réalisation du Balzac. A l'occasion de ses voyages à Genève, Vibert pose pour le peintre Ferdinand Hodler, dont il devient très proche. Sous l'influence de Hodler, sa sculpture monumentale évolue alors vers une stylisation renforcée. Membre fondateur du Salon d'Automne en 1903, il est nommé la même année professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Genève. Il rentre alors en Suisse, où il poursuit désormais sa carrière.

Pierre Puvis de Chavannes (1824 – 1898) exerce une influence considérable sur la jeune génération d'artistes symbolistes des années 1890. En 1895, l'artiste est au sommet de sa gloire. Ses grands décors, comme celui de l'amphithéâtre de la Sorbonne (1886 – 1889), sont admirés et pris pour modèle par les peintres idéalistes. Puvis de Chavannes lui-même encourage ces jeunes artistes, et défend très tôt l'art de Rodin et de Maurice Denis. Vigoureusement modelé en fort relief, notre médaillon représente le peintre de profil, vêtu de sa blouse de travail. James Vibert ne cherche pas à réaliser l'effigie officielle d'une personnalité reconnue et célébrée. Le jeune sculpteur de vingt-trois ans veut au contraire rendre un hommage à l'homme et à l'artiste, au modèle admiré qui pose un regard bienveillant sur l'éclosion d'une nouvelle génération de peintres et de sculpteurs.


PUVIS DE CHAVANNES 1895

James Vibert
(Carouge, Suisse, 1872 – Plan-les-Ouates, 1942)

et Emile Muller et C^{ie}, céramiste

35. L'Idée

Grès émaillé
17×24×20 cm
Signé sur la droite : *VIBERT*
Signé et cacheté par le céramiste sur la droite : *E. Muller*
Cachet au revers : *EMILE MULLER IVRY - PARIS*

Exposition :
1900, Paris, Exposition Internationale, Groupe II, Classe 10, n°35-1.

Comme les nombreux artistes symbolistes qu'il côtoie lors des dix années qu'il passe à Paris, James Vibert porte un intérêt tout particulier aux arts décoratifs, et plus encore à la céramique. Il suit en cela l'exemple de son maître Auguste Rodin, qui a longtemps collaboré avec la Manufacture de Sèvres. Les établissements Emile Muller et C^{ie}, qui travaillent également avec des artistes comme Jean Dampt (cat. n°20) ou Eugène Grasset, deviennent le partenaire privilégié du sculpteur suisse. Exceptées quelques œuvres réalisées par Massier ou Dalpayrat, il semble en effet que la plupart des objets en céramique conçus par Vibert aient été édités par la maison Muller. Cette production demeure cependant assez faible, et limitée à la période parisienne de l'artiste. Quatre objets de Vibert sont ainsi annoncés dans le catalogue édité par les établissements Emile Muller et C^{ie} en 1896.
Pourtant, James Vibert considère ces objets d'art en grès aussi représentatif de son travail que ses sculptures. En effet, lors de l'Exposition Universelle de 1900, l'artiste présente dans la même vitrine un ensemble d'objets en céramique autour de sa sculpture *Vita in Morte*, présentée en 1893 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et au deuxième Salon de la Rose+Croix.

Notre encrier, présenté lors de l'Exposition Universelle, fait partie d'une série de trois encriers conçus par James Vibert : *L'Idée*, *Inspiration*, tous deux traduits en grès par Emile Muller et C^{ie}, et *l'Aurore*, réalisé par Pierre-Adrien Dalpayrat. Ils reposent tous sur le même principe de conception : Un couple se détache en ronde-bosse, verticalement, d'une masse rocheuse qui constitue la base de l'encrier. Ces objets reprennent les préoccupations symbolistes chères à l'artiste. Dans *l'Idée*, la femme, muse et symbole de la pensée, se penche vers l'homme, l'artiste, pour lui souffler dans l'oreille les thèmes de ses œuvres à venir.

© Mathieu Néouze, 2012
Crédits photographiques : Tous droits réservés.

Réalisation : PAPIER AND CO

Achevé d'imprimer en juillet 2012
sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil (93).

16, rue de la Grange-Batelière
Dans la cour à gauche – 75009 Paris
00 33 (0)1 53 34 84 89 – mathieu.neouze@wanadoo.fr