ERIC GILLIS
FINE ART

MATHIEU NÉOUZE

1874 | 1896

Sculptures Arts Décoratifs

ERIC GILLIS
FINE ART

MATHIEU NÉOUZE

1874
1896
Sculptures & Arts Décoratifs symbolistes

L'écho d'un monde ancien

Juin 2015

ERIC GILLIS FINE ART
catalogue 14
T +32 2 503 14 64
W www.eg-fineart.com
M info@eg-fineart.com
14, rue aux laines | 1000 Brussels | Belgium

MATHIEU NÉOUZE
T +33 1 53 34 84 89
W www.mathieu-neouze.fr
M mathieu.neouze@gmail.com
16, rue de la Grange-Batelière | 75009 Paris | France

« C'est le passé, c'est le passé.
Qui pleure la tendresse morte;
C'est le bonheur que l'heure emporte.
Qui chante sur un ton lassé. »

Jean Moreas, *Les Syrtes* (1884)

La réunion des œuvres présentées ici – une fois n'est pas coutume – semble approcher la quintessence de la sculpture symboliste dans son rapport particulier à l'Antiquité et ses reliquats gothiques et de la Renaissance. La transformation ou plutôt la réinvention récurrente et centrale des thèmes religieux et mythologiques dans le mouvement symboliste en constitue il est vrai une caractéristique majeure – maintes fois explicitée dans la littérature – et semble d'ailleurs le moyen de sa propre promotion comme absolu. Cependant cet emprunt au passé se traduit dans la sculpture symboliste – et cela a été moins étudié – par la recherche de techniques et de formes appartenant à la peinture antique et la statuaire gothique. Gabriel-Albert Aurier, l'un des premiers théoriciens du symbolisme, formulait ainsi dans le *Mercure de France* en février 1892 « … car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste. »

Ainsi dans le présent catalogue Henry Cros se plonge dans les textes anciens et réhabilite la technique de la sculpture en cire polychrome pour produire ces étranges évocations d'un Moyen-Âge fantasmé dans le salon littéraire de Nina de Villard, étranges mais porteurs d'un sens caché. Jean-Léon Gérôme, par le précieux cabinet qu'il réalise pour son ami Charles François Jalabert, se souvient du répertoire iconographique de l'Antiquité grecque qu'il détourne pour évoquer le symbolisme percutant du théâtre classique au temps de la Grèce du Ve siècle. Jean Carriès élabore sa propre technique du grès à la fin des années 1880 et poursuit son travail d'alchimiste dans la Nièvre pour offrir une image transfigurée de *L'Infante*, toute droite sortie du Siècle d' Or espagnol. Enfin, George Minne, sculptant ses *Trois Saintes Femmes* en 1896, se souvient sans doute des gisants du tombeau des ducs de Bourgogne sculptés par Claus Sluter au début du XVe siècle. La spiritualité qui se dégage de ce gothique réinventé s'accompagne d'une tension, d'une douleur puissante propre aux figures du sculpteur flamand. Le visage dissimulé sous l'ombre de leur capuche, ces femmes semblent murmurer d'anciennes incantations. Le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la matérialisation de l'idée en soi.

La fascination des anciens est une évidence mais paradoxalement, ce qui se joue ici dans ce répertoire est l'expression d'un nouveau drame et la formulation d'une Tragédie symboliste qui réinterprète les divinations des civilisations anciennes: mystère, effroi, magie et beauté surnaturelle.

Il est un aspect qui nous fait particulièrement aimer les œuvres symbolistes, c'est qu'il s'agit d'un acte de résistance affirmée à la mécanisation rampante de la civilisation et l'impressionnisme naissant dès les années 1860. Jean Moreas écrivit en 1889 : « Mais, n'avons-nous pas depuis tantôt vingt ans, un art qui renie systématiquement l'Idéal, qui fait de la description matérielle son but immédiat, remplace l'étude de l'âme par la sensation, se racornit dans le détail et l'anecdote, s'inébrie de platitude et de vulgarité ? … C'est contre cet *art moyen*, contre ce parvenu que le Symbolisme proteste. »

C'est ainsi que nous vous invitons à regarder les cinq œuvres présentées ici, toutes exceptionnelles par leur rareté et leur qualité. Elles appartiennent aux chefs-d'œuvres des artistes concernés. Elles rappellent avec force que l'art symboliste – un art polymorphe – est omniprésent à la fin du XIXe siècle.

Mathieu Néouze & Eric Gillis

Henry Cros 1840 Narbonne – Sèvres 1907

Frère du poète Charles Cros, Henry Cros est sans doute l'un des sculpteurs les plus singuliers de sa génération. Artiste érudit à la curiosité insatiable, il développe pendant sa jeunesse une connaissance pointue des langues anciennes et un gout prononcé pour les œuvres de l'Antiquité. La lecture de textes latins et grecs lui permet de découvrir comment les Anciens soulignaient le volume et le modelé de leurs statues grâce à la couleur. Très vite, il oriente ses recherches sur la polychromie dans la sculpture, qui devient sa principale préoccupation tout au long de sa carrière.

Alors qu'il débute en 1861 au Salon avec un buste de son frère Charles, il se livre à des recherches pour remettre à l'honneur la sculpture en cire colorée. Cette technique, lui permettant de réaliser des sculptures polychromes alors que l'usage de la couleur dans la sculpture fait encore débat, suscite autant la curiosité que la perplexité. Edmond de Goncourt en témoigne lors d'une visite à l'atelier du jeune artiste pendant l'hiver 1872 : « Et cette lampe allumée, et ses petits morceaux de cire, qui semblent, en leur boite à cigares, de petits morceaux de chair, (...) me jettent, à la longue, dans une espèce de peur de cette vie magique, que cuisine dans cette cave, ce pale garçon »[1].

Cros, qui réalise ses premières recherches de manière solitaire, impose pourtant assez rapidement ce matériau désuet comme précurseur d'une esthétique moderne. Jean Aicard soutient le jeune sculpteur et souligne les qualités singulières de la cire polychrome : « Cet art des cires est plein de mystères, de secrets, d'attraits. L'art du peintre et l'art du sculpteur se mêlent en lui. Quelle habileté pour fondre les tons justes des couleurs diverses dans une matière si glissante, si fuyante ! Quelle est étrange par elle-même, cette matière qui n'est ni minérale, ni végétale, qui (...) doit garder quelque chose de la vie même »[2]. Que la cire soit utilisée pour les modèles anatomiques, pour les statues populaires de Vierges dans les églises, ou encore pour les têtes de mannequins dans les vitrines de coiffeurs, elle séduit et répugne pour ses capacités illusionnistes. C'est sans doute cette ambivalence qui lui vaut une telle popularité, mais qui laisse également en suspens sa reconnaissance en tant que matériau artistique à part entière. Mais selon Jean Aicard, c'est précisément le potentiel énigmatique de la cire, utilisée jusqu'alors pour les portraits mortuaires, qui en fait sa modernité : « Cet art, qui n'est pas le grand art magnifique qui fleurit aux époques de plénitude et de santé, convient assez à notre siècle fébrile qui dort peu et rêve étrangement »[3].

Cros modèle en 1867 sa première œuvre en cire, un *Charles VII*, et réalise ensuite en 1869 une copie pour Dumas fils de la *Tête Wicar*[4]. Il produit des petits groupes de figures, bas-reliefs ou rondes-bosses d'inspiration principalement médiévale, dont les plus célèbres sont le superbe *Prix du Tournoi*, acquis par l'État au Salon de 1873, ou *Isabeau de Bavière* en 1874 et offerte à la femme du poète José Maria de Heredia, toutes deux conservées maintenant au musée d'Orsay[5].

À partir du début des années 1880, Cros s'éloigne du travail de la cire et explore les possibilités offertes par la pâte de verre, remettant ainsi à l'honneur un procédé considéré par l'artiste comme « restitué de l'Antiquité ». Ses réalisations, masques et bas-reliefs, sont fortement inspirées de la sculpture antique. Au début des années 1890, Cros obtient enfin le soutien de la Direction des Beaux-Arts qui lui octroie un atelier indépendant sur le site de la manufacture de Sèvres. Il peut

1 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, tome V, Paris, 1891, p. 534.

2 Jean Aicard, « M. Henry Cros. – Les cires », *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, n° 9, 22 Juin 1872, p. 67.

3 *Ibid.*

4 Lille, musée des Beaux-Arts.

5 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3661 et 4311.

1

La Belle Viole, 1874

Bas-relief en cire polychrome et rehauts de peinture à l'huile	
Signé du monogramme vers le milieu à gauche *HCROS* entrelacés	
Titré vers le haut à gauche *La Belle / Viole*	
Diamètre	26 cm
Provenance	Madame José-Maria de Heredia (donnée par l'artiste en 1893); Marie de Régnier, née de Heredia; Armand Godoy (donné par Marie de Régnier en 1953)
Œuvres en rapport	*La Belle Olive*, cire polychrome, 14 x 14 cm, collection particulière *Femme à la mandore*, 16 x 13 cm, Paris, musée d'Orsay (aujourd'hui détruite) *La Belle Viole*, dessin d'Henry Cros gravé par A. Prunaire, 1874 (fig. 1)
Bibliographie	Charles Cros (directeur), *La Revue du monde nouveau*, n° 2, 1er avril 1874 ; Maurice Testard, « Henry Cros », *L'Art décoratif*, n°115, Paris, avril 1908, pp. 149-55 ; Emmanuelle Héran, *De l'Impressionnisme à l'Art nouveau*, Paris, 1996, p. 134

Dès ses premières expérimentations, Henry Cros doit chercher des mécènes dont le soutien aussi bien économique que moral se révèle déterminant pour l'évolution de la production. En effet, à l'exception notable de l'achat par l'État du *Prix du Tournoi* en 1873[1], toute l'œuvre en cire polychrome de l'artiste est réalisée sans aucun appui public. Est-ce l'ambivalence de la cire, entre imitation de la vie et matérialisation du rêve, qui conduit autant d'hommes de lettres à soutenir l'œuvre de Henry Cros ? Frère d'un poète, Henry n'a pas seulement fréquenté le cercle de Charles, il a également créé ses propres amitiés littéraires.

Alexandre Dumas fils remarque vite ce jeune sculpteur à la carrière prometteuse, et lui commande en 1869 une copie de la *Tête Wicar* du musée de Lille, alors attribuée à Raphaël et considérée comme un chef d'œuvre de la Renaissance italienne. Cros relève le défi et satisfait les attentes de Dumas qui lui commande également des portraits intimes comme celui de sa fille Jeannine[2] et de sa belle-fille Olga Narischkine. Le poète Jules Laforgue, ami proche et un des premiers collectionneurs de ses cires polychromes, tente de les vendre à Berlin à partir de 1881, alors qu'il est engagé en tant que lecteur de l'itmpératrice allemande Augusta de Saxe-Weimar-Eisenach. Gustave Kahn, ami commun de Cros et Laforgue, et Jean Aicard sont également parmi les premiers amateurs des cires du sculpteur.

La Belle Viole s'inspire d'un recueil de sonnets écrit en 1549-50 par Joachim du Bellay à la manière de Pétrarque et dédié à une maitresse imaginaire, Olive, qui par anagramme s'y transforme en *Viole*. Une ancienne tradition prétend que du Bellay sous le nom d'Olive aurait chanté une jeune fille de grande naissance, Mlle Viole, nièce de Guillaume Viole, évêque de Paris. Ce « roman » est une énième variation d'un des thèmes les plus prisée depuis le 14e siècle, celui de *La Belle Matineuse*, l'histoire d'une femme dont la beauté surpasse celle du monde, plus précisément qui rayonne plus que l'Aurore et le Soleil. Chez du Bellay, c'est le roman d'un amour sans espoir où le poète se consume pour la Belle Matineuse dont il ne reçoit d'elle qu'un « voile blanc », autre anagramme d'Olive… *La Belle Viole* de Cros est sans aucun doute une des œuvres qui représentent le mieux les relations de Cros au monde littéraire. Le médaillon en cire, connu également par un dessin de Cros gravé par Alexandre Prunaire (fig. 1) et paru en 1874 dans la *Revue du monde nouveau*[3],

fig. 1

1 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3661.
2 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 4748.
3 *La Revue du monde nouveau*, n° 2, Paris, avril 1874.

La Belle
Viole

existait en trois versions différentes. Notre cire en est le modèle original et ses dimensions sont deux fois supérieures aux deux autres exemplaires plus tardifs. L'un se trouvait dans la collection Coquelin cadet et est aujourd'hui conservé dans une collection particulière, le second a été acquis par le collectionneur Charles Hayem et ensuite donné au Musée du Luxembourg en 1899. Exposé à la rétrospective Cros de 1922, puis déposé en 1932 au Musée des Arts Décoratifs et en 1960 au Musée de Narbonne, il a été détruit en 1995.

Notre exemplaire, médaillon circulaire bordé d'or dans un cadre carré, a été offert par Cros au poète José Maria de Heredia, ami intime du sculpteur. La jeune femme de profil, vêtue d'un costume médiéval, est très probablement un portrait de Louise Despaigne, épouse d'Heredia. Il semble que la cire était destinée dès sa création à la femme du poète, et on peut s'interroger sur les sentiments non-avoués du sculpteur à l'égard de Louise…

Les échanges d'œuvres entre Cros et Heredia témoignent des liens très étroits les liant: quand l'un offre des cires, l'autre offre des poèmes. En remerciement pour *La Belle Viole*, Heredia dédie à Cros un poème écrit en 1888 et publié en 1893 dans *La Revue des Deux-Mondes* puis dans le recueil des *Trophées*[4]. En retour, Cros offre à Madame José Maria de Heredia son *Isabeau de Bavière*, dix-huit ans après sa création[5]. Selon le souvenir d'Henri de Régnier, le gendre de Heredia, les deux œuvres figuraient dans le salon du poète[6]. Le médaillon a enfin été offert par Marie de Régnier au poète suisse d'origine cubaine Armand Godoy, poursuivant ainsi le destin littéraire de l'œuvre.

Accoudée au balcon d'où l'on voit le chemin
Qui va des bords de Loire aux rives d'Italie,
Sous un pâle rameau d'olive son front plie.
La violette en fleur se fanera demain.

La viole que frôle encor sa frêle main
Charme sa solitude et sa mélancolie,
Et son rêve s'envole à celui qui l'oublie
En foulant la poussière où gît l'orgueil Romain.

De celle qu'il nommait sa douceur Angevine,
Sur la corde vibrante erre l'âme divine
Quand l'angoisse d'amour étreint son cour troublé ;

Et sa voix livre aux vents qui l'emportent loin d'elle,
Et le caresseront peut-être, l'infidèle,
Cette chanson qu'il fit pour un vanneur de blé.

La Belle Viole, José Maria de Heredia, 1888

4 Paris, 1893, p. 96.
5 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 4311.
6 Henri de Régnier, *Vues*, Paris, 1926, p. 66.

2

Les Trois fées, 1881

Haut relief en cire polychrome sur bois, incrustation de verre coloré et rehauts de peinture à l'huile
Signé du monogramme en haut à gauche *HCROS* entrelacés
Signé et daté au revers du panneau *HCROS / PARIS JUIN / 1881*
Titré au-dessus de chaque personnage *Circé / Flora / Médée*

Taille	48 x 33 x 6 cm
Provenance	Collection privée, France; Galerie Fabius frères, Paris
Œuvre en rapport	*Les Trois fées*, aquarelle sur papier, collection particulière (fig. 1)

La particularité du travail de Henry Cros tient sans doute, en grande partie, à la relation sincère et curieuse qu'il entretient avec les œuvres des siècles passés. Les études scientifiques et historiques de Cros, chercheur libre aux goûts singuliers, sont une réponse forte à la fascination des artistes de l'époque pour le Moyen Âge et la Renaissance. En effet, l'époque de Cros est celle de nombreuses découvertes archéologiques qui contribuent à remettre à l'honneur l'art du XVe siècle.

A partir du milieu des années 1860, Cros visite avec assiduité les musées du Louvre et de Cluny. Il est à la recherche des secrets techniques qui ont rendu possible la réalisation des principaux chefs d'œuvre de la sculpture polychrome française et italienne. Ses travaux sont soutenus par Nina de Villard, poétesse et modèle de Manet pour sa *Dame aux éventails*, dont Cros fréquente assidûment le salon en compagnie de son frère Charles. L'artiste partage avec Nina et son cercle d'amis un goût prononcé pour un Moyen Âge - parfois plus littéraire qu'historique - qu'ils mettent en scène dans des représentations théâtrales telles que *La Dompteuse*, pièce écrite par Nina et Anatole France en 1869, pour laquelle Cros réalise les costumes et une partie des décors. Parmi les habitués, Cros rencontre Jean Marras, spécialiste de l'art médiéval travaillant alors à une *Histoire du Moyen Âge*.

La fréquentation du salon de Nina de Villard permet certainement à Cros de développer une image très personnelle du Moyen Âge ne se limitant pas à une imitation de l'art des anciens. En effet, si Cros se réapproprie certains codes médiévaux, c'est pour mieux les retranscrire dans l'actualité des goûts de son époque. Les parures et les habits témoignent parfaitement de l'intention de Cros de respecter un réalisme historique sans pourtant renoncer à l'invention, grâce à de riches incrustations de pierres précieuses et de perles marque de sa signature personnelle. Avec *Les Trois fées*, Cros réalise une œuvre aussi ambitieuse que *Le Prix du Tournoi*, sa cire la plus célèbre[1]. Les compositions en cire de l'artiste de cette dimension, comprenant plusieurs personnages et quelques fois rehaussées de pierreries sont en effet particulièrement rares. Le dessin aquarellé de notre bas-relief (fig. 1), anciennement considéré à tort comme une étude pour le *Prix du Tournoi*, témoigne bien de la proximité entre les deux œuvres, parmi les plus abouties que Cros ait produit. L'aquarelle est ainsi rehaussée de touches d'or et d'argent qui annoncent la préciosité des détails de notre bas-relief.

Si au premier abord *Les Trois fées* semble évoquer une cour française du XVe siècle représentant la châtelaine au centre

fig. 1

1 Paris, musée d'Orsay, inv. RF 3661.

Flora
Medea

entourée de ses deux dames de compagnie, la véritable signification de l'œuvre est bien plus complexe et révèle l'usage particulier de la référence fait par Cros à la mythologie grecque. Circé et Médée, vêtues de costumes bleus, entourent Flora, parée d'une robe plus claire ornée de riches décors floraux. Si l'artiste nomme les trois figures d'après la mythologie antique, leurs rôles mythiques ne sont pas explicités dans la narration de l'image. Seule Flora, porte un attribut reconnaissable. Elle tient dans sa main gauche un bouquet, auquel un enfant ajoute une fleur. La silhouette d'un chien, dans l'angle en bas à droite, complète la scène.

La composition se divise horizontalement en trois parties qui peuvent correspondre à différents niveaux de lecture de l'œuvre. Dans la partie supérieure de la sculpture, les trois fées dirigent chacune leur regard vers un élément essentiel de la composition : Médée porte son attention sur Flora, Circé semble observer l'enfant et Flora contemple le bouquet. Plus bas, les gestes des mains des trois dames sont également révélateurs de la hiérarchie interne de l'image. En effet, Médée et Circé esquissent deux gestes identiques avec leurs mains gauches. Flora, en repliant son bras droit vers la poitrine, semble souligner son rôle, central, au sein de la composition. La partie inférieure du bas-relief est la moins historiquement marquée. Placée à l'avant-plan, elle semble créer le lien entre l'univers légendaire des trois fées et le monde moderne qui est celui de Cros et de ses contemporains. Le geste de l'enfant est ainsi esquissé avec une grande simplicité, loin de toute surcharge symbolique, et la figure du chien contribue à apporter une note de spontanéité presque domestique à cette scène moderne et quasi indépendante au sein de la composition.

Il s'agit ici d'un thème symboliste récurrent. Selon la tradition, Flora est la déesse du printemps et des fleurs qui apporte les arômes au vin, le charme à la jeunesse, la douceur au miel, et est souvent associée avec l'amour. Elle est vue dans l'iconographie symboliste comme la personnification d'un monde ancien dont la valeur doit se situer dans la rencontre avec la modernité naissante. Circé et Médée appartiennent au monde de la sorcellerie et du meurtre, symbole d'un pouvoir omniprésent, réel et onirique, qui survit à travers l'avènement de la modernité.

3

Jean-Léon Gérôme 1824 Vesoul – Paris 1904
Louis Dromard Actif à Paris de 1874 à 1889
Alexandre Falguière 1831 Toulouse – Paris 1900

Cabinet sculpté et peint, exécuté par et sous la direction de J.L. Gérôme, ca. 1880-85

Cabinet
Noyer sculpté et partiellement doré, orné d'un bronze appliqué à patine brune et or
Taille 92,5 x 47 x 31,4 cm
Estampillé à quatre reprises *L. DROMARD*

Pythie, scène du théâtre grec
Huile sur panneau d'acajou à fond doré, inséré dans la porte du cabinet
Taille 30,3 x 17,2 cm
Signé et dédicacé en bas à droite *A SON AMI JALABERT J.L. GEROME.*

Phryné
Bronze à patine dorée surmontant le cabinet
Taille 11 x 3 x 2,5 cm

Provenance Offert par Jean-Léon Gérôme au peintre Charles-François Jalabert (1818-1900); Descendance de Charles-François Jalabert.

Bibliographie Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme, monographie révisée, Catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie, 2000, n° 496, p. 362 (seul le panneau peint par Gérôme reproduit) ;
Laurent Cendras, *Etude d'un cabinet composite du XIXe siècle*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Laure Pellicier, Université Paul Valéry, Montpellier, 1987

Artiste controversé au long de sa carrière, Jean-Léon Gérôme demeure pourtant l'un des peintres les plus célèbres de sa génération. Dès ses premiers envois au Salon après une formation dans l'atelier de Paul Delaroche, l'artiste s'impose comme le chef de file des Néo-Grecs avec *Les Jeunes Grecs faisant battre des coqs* exposé en 1847[1]. Ces jeunes artistes, passionnés par la Grèce antique, veulent en offrir une nouvelle vision, plus proche des récentes découvertes archéologiques. Tout en puisant ses sujets dans l'histoire antique, Gérôme développe la démarche entamée par son maître Delaroche et « transpose la vie commune et vulgaire dans le cadre grec ou romain »[2]. Introduisant ainsi une déviation dans le genre traditionnel de la peinture d'histoire, on l'accuse alors de travestir ce qui est, dans la tradition académique, le genre le plus noble de la peinture.

Qu'il traite de sujets antiques, historiques ou orientalistes, Gérôme privilégie l'anecdote et, mêlant invention personnelle et reconstitution documentaire dans un sens savant de la mise en scène, donne ainsi au spectateur l'illusion que l'histoire se déroule sous ses yeux. Ses tableaux les plus célèbres sont aussitôt largement diffusés par son marchand et beau-père Adolphe Goupil, qui en tire des gravures ornant bientôt la plupart des intérieurs bourgeois en France mais également à l'étranger. A tel point que Zola écrit que « M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires »[3].

Gérôme a pourtant parfaitement compris les aspirations de ses contemporains et y répond en produisant dans une technique impeccable des images fortes qui font revivre le passé. Il ouvre la voie, ce qui sans doute constitue sa véritable modernité au formidable essor que connaîtra le cinéma du XXe siècle, comme l'a récemment montré l'exposition monographique organisée par le J. Paul Getty Museum et le musée d'Orsay[4].

Ce cabinet unique dans l'œuvre de Gérôme est destiné à Charles François Jalabert (1819-1900), l'un de ses amis les plus proches. L'amitié entre les deux hommes naît dans l'atelier de Paul Delaroche. Après la fermeture de celui-ci en 1843, ils accompagnent leur maître à Rome et commencent à exposer ensemble au Salon. Gérôme présente alors Jalabert à Goupil qui diffuse également ses œuvres. S'ils connaissent chacun une carrière artistique différente, Gérôme et Jalabert restent proches. Ils séjournent à Bougival dans la propriété de Goupil et échangent régulièrement leur point de vue artistique. Très lié à la famille Gérôme, Jalabert représente la femme de son ami dans son envoi au Salon de 1870, *Souvenir d'un bal costumé (Madame Gérôme)*[5]. Après la mort de Jalabert en 1900, Gérôme signe d'ailleurs la préface de l'ouvrage qu'Emile Reinaud lui consacre en 1903.

Afin de réaliser le meuble qu'il a conçu, Gérôme s'adresse à l'ébéniste Louis Dromard, actif de 1874 à 1889. A la fois créateur et fabricant, Dromard se différencie des grandes firmes d'ébénisterie comme Fourdinois, Beurdeley ou Grohé en restant fidèle aux traditions artisanales opposées à la fabrication industrielle. Sa production, dont nous pouvons avoir une idée grâce à la vente de son fonds en 1889[6], reflète parfaitement l'éclectisme de l'époque : vitrines, armoires et tables Renaissance, Louis XIV, XV et Louis XVI. Parmi toute cette production, les cabinets néo-renaissance en bois sculpté rehaussé de dorures et parfois peints en grisaille comptent parmi les réalisations les plus réussies de Dromard, et assoient sa réputation. Un exemplaire proche de notre cabinet a ainsi été acquis en 1986 par le musée d'Orsay[7].

Gérôme privilégie sans doute Dromard plutôt que d'autres firmes plus connues car le mode de production artisanal de ce dernier semble plus approprié au projet du peintre. Il ne choisit pas un modèle de cabinet préexistant pour le personnaliser afin de l'offrir à Jalabert. Il conçoit le meuble directement avec l'ébéniste, lui fournit les éléments destinés à y être insérés – le panneau d'acajou peint, la Phryné en bronze – et décide d'un programme iconographique cohérent dans lequel les ornements se répondent.

Conçu sur le modèle de l'architecture antique revue par la Renaissance française, le cabinet dessiné par Gérôme s'organise comme un modèle à la gloire du mouvement néo-grec, et retrace quelques-uns des événements principaux de la carrière de l'artiste. Si tous les éléments décoratifs semblent en effet disparates au premier abord, ils évoquent la Grèce ancienne, et plus particulièrement la religion et le théâtre antique, dans un mélange cher à l'artiste de reconstitution archéologique et d'invention plastique.

1 Huile sur toile, 143 x 204 cm, Paris, musée d'Orsay.
2 Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 », *La Revue française*, Paris.
3 Emile Zola, « Nos peintres au Champs-de-Mars », *La Situation*, Paris, 1er juillet 1867.
4 *J. L. Gérôme, L'histoire en spectacle*, The J. Paul Getty museum, Los Angeles, musée d'Orsay, Paris, 2010-2011.
5 Musée Condé, Chantilly.
6 *Catalogue de très beaux meubles (...) par Louis Dromard*, Paris, Hôtel Drouot, 11, 12 avril 1889.
7 Léon Dromard, *Cabinet*, noyer sculpté et peint en grisaille d'or, Paris, musée d'Orsay, inv. No OAO 1034.

Le meuble s'apparente en effet à un petit temple surmonté de la figure apotropaïque du Gorgonéion, rappel au culte d'Athéna. Les deux têtes de béliers, que l'on retrouve sur le cabinet Dromard du musée d'Orsay, prennent une signification particulière. En effet, placées aux angles supérieurs du cabinet, elles évoquent ici les sacrifices rituels offerts à Athéna lors des grandes Panathénées. Mais ce temple est également théâtre, comme le montre le décor de masques en bronze appliqué sur le registre supérieur du cabinet. Probablement réalisé d'après un dessin de Gérôme, ce bronze à cire perdue très finement exécuté représente les masques de la Tragédie et de la Comédie, évoquant plus particulièrement les trois poètes tragiques et les trois poètes comiques de la Grèce classique du Ve siècle.

Le panneau peint par Gérôme et inséré dans la porte du cabinet accentue cette double lecture. En effet, la Pythie que l'on devine en train d'énoncer l'oracle n'est pas une vraie prêtresse. Sous son masque, l'acteur de théâtre, chaussé de ses cothurnes, joue son rôle tragique. Gérôme reprend ici plusieurs éléments de l'une de ses œuvres les plus célèbres dans sa veine néo-grecque, *Rachel : « La Tragédie »*, réalisée en 1859. Soucieux d'une exacte évocation archéologique, il reproduit le trépied d'après le recueil de la collection du duc de Blacas, trépied réutilisé dans notre panneau. De même, le masque de théâtre que l'on aperçoit sur le pilier sur lequel la comédienne est appuyée est ici porté par l'acteur incarnant la prêtresse. Utilisant un répertoire de formes constitué au long de sa carrière, Gérôme crée ainsi un dispositif théâtral puissant autour de quelques éléments symboliques.

Surmontant le fronton du cabinet, *Phryné* révèle probablement la signification de l'ensemble. Cette sculpture, spécialement fondue par Gérôme pour ce meuble (on ne connaît en effet aucune édition de ce modèle dans ces dimensions), renvoie également à l'un des plus grands succès de l'artiste. Réalisée après 1868 par le jeune sculpteur Alexandre Falguière (1831-1900) sous l'impulsion de Goupil et sous la direction de Gérôme lui-même, *Phryné* traduit en trois dimensions la figure principale de *Phryné devant l'aéropage*, exposé au Salon de 1861[9]. Accusée d'impiété, traduite devant le tribunal, la jeune modèle et maîtresse de Praxitèle échappe à la condamnation à mort grâce au geste de son avocat qui, enlevant brusquement le voile qui la drape, dévoile sa beauté nue, saisissant les juges qui prennent peur à l'idée que l'on puisse porter la main sur cette image de déesse. Le tableau déclenche de vives polémiques et constitue sans doute le point culminant de la période néo-grecque de l'artiste. Surplombant le cabinet, la figure de Phryné rappelle et souligne la conception particulière de la beauté telle que Gérôme l'envisage, nécessairement inspirée de l'Antique.

Offert à Charles Jalabert, compagnon des premières heures, de l'atelier de Delaroche au voyage à Rome, puis du groupe des Néo-Grecs, ce meuble exceptionnel rappelle plusieurs années plus tard l'idéal artistique qui animait les deux artistes, et que Jalabert rappelle encore dans une lettre à Gérôme datée du 17 mai 1881 : « Décidément ce qui est le plus rare à rencontrer dans les œuvres d'art, c'est la vraie beauté, la grande et sérieuse beauté des Antiques »[10].

8 Huile sur toile, 218 x 137 cm, Paris, collections de la Comédie-Française.
9 Huile sur toile, 80,5 x 128 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
10 Emile Reinaud, *Charles Jalabert, l'homme, l'artiste d'après sa correspondance*, préface de J. L. Gérôme, Paris, 1903.

4

Jean Carriès 1855 Lyon – Paris 1894

L'Infante, ca. 1890-94

Grès émaillé	
Taille	62 x 42 x 48 cm
Versions	Cire sur plâtre, 1887, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 12007 Bronze à patine rouge, 1888, Paris, musée des Arts Décoratifs, inv. 34362 Grès émaillé, Paris, musée du Petit-Palais, inv. PPS 415 Grès émaillé, New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1998.28
Expositions	Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, *La Sculpture française au XIXe siècle*, 1986, n° 74 Paris, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, 1997, n° 21 Paris, musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, 2007-2008, n° 44
Bibliographie	Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895, pp. 101, 102 et 148 (repr.); Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997, pp. 67 et 99 (repr.); Amélie Simier, *Jean-Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007, pp.74 et 219 (repr.)

Né à Lyon dans une famille 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'École Nationale des Beaux-Arts, qu'il fréquente de façon irrégulière jusqu'en 1879. Carriès débute au Salon en 1875, mais c'est seulement en 1881 que ses œuvres sont remarquées et les critiques sont 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[1]. A la suite de ce Salon, le peintre Jules Breton commande son buste à l'artiste. La notoriété croissante, Carriès expose en France et à l'étranger. En 1886, il expose huit œuvres à Bruxelles au *Cercle d'art des XX*, et trois de ses bustes sont présentés à New-York dans les magasins Finlay en 1887. En avril 1888, une exposition phare des œuvres du sculpteur se tient dans l'un des salons les plus prisés de Paris, celui du couple Aline et Paul-François Ménard-Dorian, amis et mécènes de l'artiste. Ce haut-lieu républicain réunit régulièrement Zola, Alphonse Daudet, les frères Goncourt, Rodin, Béthune, Renouard et nombre d'hommes politiques de l'époque. L'exposition est un succès suivie d'achats par l'État.

Fortement marqué par la découverte de la céramique japonaise lors de l'Exposition Universelle de 1878, Carriès opère une mutation artistique radicale, après cependant dix années de maturation. Dès 1888, l'artiste se plonge exclusivement dans la sculpture céramique et le grès en particulier, « le mâle de la porcelaine » selon ses propres mots. Son cercle artistique à la Cité Fleurie du boulevard Arago, siège de son atelier, comprend le graveur et imprimeur Eugène Grasset et deux céramistes chevronnées, Alexandre Bigot et Ernest Chaplet. Sur les conseils de son ami Jean Limet – qui deviendra par la suite le patineur d'Auguste Rodin – Carriès visite Cosne-Sur-Loire en 1888 à la recherche d'un endroit pour installer son atelier de céramique et s'établit au château de Montriveau à Saint-Amand-en-Puisaye, une région de grande tradition potière séculaire.

Carriès se fait construire un four et se livre à des essais de cuisson et d'émaillage. Entouré d'assistants locaux, il se lance dans une production intense, prenant conseil auprès de ses amis Chaplet et Bigot. Poursuivant ses recherches sur le grès émaillé, il crée des pots décoratifs, traduit en grès des œuvres déjà exécutées en plâtre ou en bronze, ou modèle de nouveaux sujets destinés à la céramique. L'exposition organisée en février 1889 dans son atelier de la Cité Fleurie présente ainsi le nombre impressionnant de cinq cents pièces d'art ! Ce chiffre contraste d'ailleurs étonnement avec la rareté des œuvres de Carries de nos jours.

L'artiste poursuit avec le grès les recherches menées jusqu'alors sur la patine de ses plâtres et de ses bronzes. Il élabore un nouvel univers de figures, de masques et de bêtes fantastiques revêtus d'un émail raffiné. Inspiré par l'aspect mat des émaux japonais, il recherche et garde jalousement

secrètes des nouvelles formules capables de rendre cette beauté de l'imparfait faisant la richesse de certaines céramiques orientales. Chaque sculpture est le support d'une expérience esthétique et technique où l'émaillage et la reprise directe des détails par la main permet de créer autant de versions différentes qu'il y a de tentatives. Dans ce contexte, l'achèvement de l'œuvre unique devient un idéal revêtant une importance relative, alors que l'imperfection de l'essai fait la richesse de chaque objet produit.

Volontairement absent du Salon de 1891, il prépare celui de 1892 avec ambition et dans le secret de son atelier. Une intuition qui porte ses fruits si l'on en croit Yvanhoé Rambosson qui s'en souvient en ces termes : « En 1892, au Salon du Champ-de-Mars, Carriès fut touché par la gloire. Son exposition spéciale très importante lui donnait enfin la large place à laquelle il avait droit »[2]. En même temps, la princesse de Scey Montbéliard lui commande une porte monumentale en grès pour abriter la partition manuscrite du *Parsifal* de Wagner. Ce projet colossal devient l'œuvre ultime de Carriès qui s'y consacre de manière exclusive jusqu'à sa mort en 1894.

Portrait d'une fillette à la moue boudeuse et au regard immobile marqué par la crainte, la surprise ou le soupçon, *l'Infante* tient fermement dans ses mains une poupée, figure inquiétante de l'homme aux grelots qui annonce déjà les personnages de fantaisie, aux expressions parfois sinistres, que Carriès crée avec le grès pendant les dernières années de sa vie. Arsène Alexandre décrit ainsi la sculpture : « Cette fillette, six ans peut-être, encore un bébé, à peine déjà une petite fille, malgré la grande robe qui tombe à larges plis jusqu'à ses pieds, fillette de sang noble, royal sans doute, est campée dans une attitude de défi et de peur. On ne sait pas ce qu'elle voit, peut-être un gros chagrin, peut-être Madame la mort qui a fait toctoc à la porte. Elle serre contre sa menue poitrine un pantin vidé de son, tout plat et tout piteux. Rien n'est intense et émouvant comme l'expression de cette petite personne dans sa pose toute en retrait, dans son costume aux grands plis, aux opulentes cassures. Carriès en a fait un de ses plus beaux grès et un bronze admirable entre tous, un bronze à la patine rose et un brun violâtre »[3].

L'*Infante* a pourtant, sans aucun doute, bien moins de six ans et s'apparente à une des séries les plus connues de Carriès, celle des têtes de bébés. En effet, elle est inspirée d'un bébé assis sur un coussin et jouant avec un polichinelle, une cire sur plâtre qui appartient aux collections du Musée du Petit Palais. Œuvre éminemment romantique et historicisante, *L'Infante* permet à l'artiste de rendre hommage au peintre qu'il révère entre tous: Vélasquez. Comme le remarque Félix Bracquemond, les sculptures de Carriès recherchent des « effets picturaux »[4], les tons de la patine de notre grès dans les tons du beige et du rose, unique parmi les trois exemplaires, soulignent encore la force expressive des incisions et des reprises que Carriès réalise directement à la surface de la sculpture et enrichissent les plis de la robe, soulignent les mèches de cheveux et précisent les détails de la silhouette du pantin pour rendre cette petite fille encore plus saisissante dans son attitude de défiance face au monde.

Œuvre extrêmement rare dans la production déjà confidentielle de l'artiste (seules deux autres versions en grès sont connues et conservées dans des institutions), *L'Infante*, dont le modèle date de 1887, annonce toute l'étrangeté s'épanouissant chez Carriès à partir de son installation à Montriveau. Le pantin grimaçant, presque étouffé par la poigne de la petite fille, préfigure en effet les visages grotesques ou effrayants qui parsèment la *Porte de Parsifal*. Une œuvre emblématique et symboliste de haut vol.

1 Judith Gauthier, *Le Rappel*, 30 mai 1881.
2 « Jean Carriès au Petit Palais », *L'Art décoratif*, Paris, novembre 1905, p. 167.
3 Arsène Alexandre, *Jean Carriès imagier et potier*, Paris, 1895, pp. 101-102.
4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Paris, 1894, p. 93 (mercredi 4 juillet 1894).

5

George Minne 1866 Gand – Laethem-Saint-Martin 1941

Les Trois Saintes Femmes

Plâtre, 1896	
Numéroté sur la base *1*	
Taille	61,5 x 47 x 26 cm
Référence	Van Puyvelde 20
Provenance	Grégoire Le Roy, Bruxelles; Pierre Hallet, Bruxelles; Collection privée, Gand; Collection privée, Belgique
Bibliographie	Robert Hoozee, *George Minne en de kunst rond 1900*, Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1982, n° 56-57 (illustrations des versions en bronze en en bois)
Exposition	Londres, The Royal Academy of Arts, *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, 1994, n° 56, pp. 204-205 (repr.)

Minne a conçu le groupe des *Trois Saintes Femmes* en 1896. L'œuvre n'est pas datée, mais l'année d'exécution est unanimement admise par les spécialistes. 1895 à 1898 sont des années cruciales dans le périple artistique de l'artiste. Ayant reçu une formation artistique à Gand où il est né en 1866, il s'inscrit en 1895 – à vingt-neuf ans – à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Il s'installe à ce moment dans la capitale et est proche d'Henry Van de Velde. La maison édifiée par ce dernier à Uccle, le Bloemenwerf, est un lieu de sociabilité dont Minne a pu profiter pour étoffer un réseau relationnel (dont Julius Meier-Grafe et Karl-Ernst Osthaus) qui lui permettra d'envoyer ses œuvres, dont les *Trois Saintes Femmes*, dans les pays germanophones. L'artiste vit à Bruxelles jusqu'à l'été 1899 et déménage ensuite à Laethem-Saint-Martin. La création des *Trois Saintes Femmes* s'inscrit dans le contexte de ce séjour bruxellois qui constitue un temps fort dans la carrière de Minne. Plusieurs pièces majeures prennent corps à ce moment : le groupe des *Trois Saintes Femmes*, unanimement reconnu comme la pièce majeure, *Le Fils prodigue* (1896), *L'Homme à l'outre* (1897) et la figure de l'agenouillé qui aboutit au montage monumental de *La Fontaine des Agenouillés* (1898).

On dénombre huit versions des *Trois Saintes Femmes* : deux en plâtre (dont celle qui est proposée ici), quatre en bois et deux en bronze ; auquel il faut rajouter un plâtre grossier (moins fidèle) qui laisse à penser que le moulage a été obtenu différemment. On sait aujourd'hui avec certitude que Minne faisait appel à des praticiens pour le travail du bois et de la pierre. Les exemplaires en plâtre furent conçus par lui et correspondent en cela le plus étroitement à la sensibilité de l'artiste. Elles servent de modèle sur base duquel un amateur détermine le matériau de son choix.

Une version en plâtre des *Trois Saintes Femmes* est exposée au Salon de *La Libre Esthétique* à Bruxelles en 1898. Elle attire l'attention de plusieurs critiques d'art dont Émile Verhaeren qui écrit ceci à propos de Minne : « Sa meilleure œuvre est son groupe les *Trois Saintes Femmes* qui font penser à trois béguines de M. Maeterlinck; elles sont impressionnantes avec leurs visages voilés et les plis unanimes de leurs draperies ». Dès 1900, Minne envoie une version en plâtre en Autriche (Vienne en 1900), en Allemagne (Weimar en 1907, Berlin en 1908, Düsseldorf en 1909), dans les Pays-Bas (La Haye en 1901, Rotterdam en 1903) et en Hongrie (Budapest en 1908).

Un mot sur la provenance. Cette version en plâtre provient à l'origine de la collection personnelle d'un ami proche de Minne : Grégoire Le Roy. Ce dernier n'est donc pas un collectionneur anodin. Poète et dessinateur, directeur du Musée Wiertz, Le Roy est en effet, pour Minne, un compagnon de la première heure. Ami proche de Maurice Maeterlinck et de Charles Van Lerberghe qu'il a connu durant ses années de collège, il a dû entrer en contact avec Minne entre 1886 et 1888. En 1889, Le Roy publie *Mon cœur pleure d'autrefois*, son second recueil de poésie. Ce volume s'ouvre sur un frontispice de Fernand Khnopff et se trouve illustré par des vignettes de Minne. Avec Le Roy, Minne entame un travail d'illustrateur qui le conduit à collaborer ensuite avec Maeterlinck et Verhaeren. *Mon cœur pleure d'autrefois* marque le début d'une longue amitié qui sera ponctuée par divers textes que Le Roy consacre à son ami. Le premier article entièrement consacré à Minne, en septembre

1890, dans la revue *L'Art moderne*, porte sa signature. La provenance de cette œuvre est d'une grande valeur. De fait, il est extrêmement rare de connaître la provenance des sculptures de Minne avant 1900, ainsi que de pouvoir dater de manière précise un tirage de cette même époque.

Cet exemplaire en plâtre du groupe des *Trois Saintes Femmes* porte le chiffre *1* gravé dans sa masse. Il est difficile de préciser quelle technique de moulage Minne a utilisée. La présence d'un chiffre et l'existence d'une autre version en plâtre laissent penser que Minne a utilisé le procédé du moulage à bon-creux, très en vogue à ce moment, qui s'opère sur base d'un modèle original avec un moule réutilisable. À l'époque de Minne, l'utilisation du moule à bon-creux connaît un développement considérable. Auguste Rodin en a très largement usé. Le moule à bon-creux en plâtre permet de tirer une douzaine d'épreuves dont la finesse décroit au fur et à mesure. La qualité plastique de l'exemplaire concerné tend à confirmer qu'il s'agirait de la tête de série.

Pour clore ce point technique, relevons qu'il est courant que la plasticité d'une épreuve en plâtre soit retravaillée par l'artiste. L'exemplaire dont la patine fut retravaillée, s'apparente dès lors davantage à une œuvre originale qu'à un simple tirage. La surface de l'épreuve est traitée à des fins de décoration et de protection. Malgré l'apparence marmoréenne dont elles peuvent alors se parer, bien des épreuves en plâtre sont enduites dans l'optique d'une imitation de matière. Nombre de plâtres de Constantin Meunier, par exemple, sont recouverts d'un enduit imitant le bronze. C'est également dans cette optique qu'il faut percevoir l'enduisage de cet exemplaire des *Trois Saintes Femmes*.

D'un point de vue iconographique, durant la seconde moitié des années 1890, Minne multiplie les thèmes bibliques issus exclusivement du Nouveau Testament : le personnage de Saint Jean-Baptiste (1895), la Cène (1895), le retour du fils prodigue (1896), le baptême du Christ (1899). C'est dans ce contexte qu'il faut situer le groupe des *Trois Saintes Femmes* dont parlent les évangiles de Marc (16.1) et de Luc (24.10). Selon Marc et Luc, trois femmes se rendirent le dimanche matin au tombeau de Jésus et constatèrent que la dalle de pierre qui en fermait l'entrée avait été déplacée, et que le corps du supplicié avait disparu. Comme avec le dessin montrant l'instauration de l'eucharistie ou comme avec le baptême du Christ, Minne choisit de représenter un moment symbolique majeur de la sensibilité chrétienne : la découverte du tombeau vide et l'effroi que cela suscite pour les trois femmes qui font ce constat. Le fait que les visages soient voilés doit être perçu en fonction du thème iconographique. Peut-être est-ce lié au flou qui entoure l'identité même des trois femmes. Le constat du tombeau vide que ces dernières sont amenées à faire débouche sur un événement de révélation les ayant plongées dans la frayeur et qui s'exprime, dans la sculpture de Minne, à travers l'inclinaison du buste et la dissimulation des visages derrière les capuches.

Cet intérêt pour des thématiques néotestamentaires se croise avec un goût pour l'art du Moyen Âge qui est alors, dans le milieu symboliste, un horizon de référence particulièrement fort. Les illustrations que Minne réalise pour ses amis écrivains en sont une expression. La sculpture qu'il expose depuis 1890 est également perçue comme une résurgence moderne des formes artistiques médiévales. Dans un hommage publié en 1923, Maeterlinck précise ainsi que Minne « descend en droite ligne de ces admirables imagiers flamands de l'époque bourguignonne dont le plus génial fut cet extraordinaire Claus Sluter. Il ne les imite point. Il est naturellement comme eux, ils reviennent spontanément en lui ». La référence que fait Maeterlinck aux célèbres pleureuses de Sluter est évidente dans le cas du groupe des *Trois Saintes Femmes*. Si aucun document d'archives ne permet de confirmer que Minne se soit explicitement référé aux pleurants sculptés par Sluter pour concevoir son groupe de 1896, il n'en demeure pas moins que la proximité formelle des figures conçues par les deux artistes, l'érudition des hommes du XIXe siècle et le goût des symbolistes pour le Moyen Âge laissent planer peu de doute.

Un témoignage laissé par Maeterlinck dans son agenda de 1889 au sujet de Minne donne au groupe des *Trois Saintes Femmes* une aura toute particulière : « Promené avec G. Minne ce soir (14 oct). Il me dit très simplement, très maladroitement comme un tout petit enfant, et avec cette difficulté de parler qui lui est toute particulière : 'Parfois, quand j'observe sans être vu un groupe de personnes, vieilles femmes, dames ou hommes, en conversation, j'entrevois tout à coup, quelque chose qui n'est pas de ce temps, ni d'aucun temps, mais d'avant tous les temps peut-être. Cela n'a duré qu'un centième de seconde et je ne sais pas ce que c'est' »[1].

1 Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Archives du future, 2002, S. 967 f., 976.

ENGLISH SUMMARY

1874
1896
Symbolist Sculptures & Decorative Art

The Echo of Ancient Worlds

June 2015

« C'est le passé, c'est le passé.
Qui pleure la tendresse morte;
C'est le bonheur que l'heure emporte.
Qui chante sur un ton lassé. »

Jean Moreas, *Les Syrtes* (1884)

The works gathered here – just the once will not hurt – draws closer the quintessence of the symbolist sculpture in its particular link with the Antiquity and its relics of the gothic and renaissance periods. The transformation, or better, the recurrent and central reinvention of religious and mythological themes in the symbolist movement, is indeed its major characteristics; clarified many times in literature, the means of its own promotion as an absolute. However, this loan from the past manifests itself in the symbolist sculpture with the search for forms and techniques of antique painting and the gothic statuary – a point very much less studied. Gabriel-Albert Aurier, one of the first theoreticians of Symbolism wrote in the *Mercure de France*, in February 1892 "...the true ornamental painting, as understood by the Egyptians, and, most likely, also by the Greeks and the Primitives, is nothing else than an expression of Art encompassing subjectivity, synthesis, symbolism and idealism, all together."

As seen in the present catalogue, Henry Cros analyzed old texts and recreated, in sculpture, the technique of polychrome wax to produce these strange reminiscences of a fantastical Middle Age, loaded with a concealed sense and fantasized in the salon of Nina Villard. Jean-Léon Gérome, through the precious cabinet he designed for his friend Charles François Jalabert, brought back the iconographic repertoire of the Greek Antiquity seen as the striking symbolism of the classical theatre of the 5th century B.C. Greece. Jean Carriès worked out his own technique of stoneware in an alchemist-like work, in the Nièvre, to present a transfigured image of *L'Infante*, straight out of the Spanish Golden Century. Finally, George Minne when sculpting the *Trois Saintes femmes* had in mind the recumbent effigies of the tomb of the Dukes of Burgundy sculpted by Claus Sluter at the beginning of the 15th century. The spiritual mood that comes out of this revisited gothic art carries some tension; a powerful pain linked to the figures of the Flemish sculptor. With their faces hidden by their hoods, these women seem to murmur old incantatory songs. The essential characteristics of the symbolic art is to never obtain a clear conception of the idea itself.

There is a clear, but paradoxical fascination for the Ancients; the stakes here are the expression of a new drama, a way to express a symbolist Tragedy that provides a new interpretation of old civilizations' divinations: mysteries, terror, magic and mystic beauty.

There is one aspect of the symbolist works that makes us particularly appreciate them: they act as a form of resistance against the subtle invasion of the mechanization of the civilized world and the growing presence of Impressionism in the 1860s. In 1889, Jean Moreas wrote: "What about this art that, for twenty years now, systematically negates the ideal, holds its immediate goal within materialistic descriptions, replaces the study of the soul with feelings and wizens itself in details and anecdotes, that intoxicates itself in banality and coarseness...It is against this *art moyen*, against this parvenu that Symbolism makes a stand."

It is in this spirit and mood that we invite you to consider the five works presented here. All are exceptional by their quality and their scarcity. They belong to the masterpieces of the involved artists. They recall with strength that the symbolist art, though polymorphic, was powerfully omnipresent at the end of the 19th century.

Mathieu Néouze & Eric Gillis

HENRY CROS 1840 Narbonne – Sèvres 1907

Brother of the poet Charles Cros, Henri Cros is probably one of the most outstanding sculptors of his generation. An artistic scholar with an insatiable curiosity, during his youth he developed an excellent knowledge of ancient languages and a pronounced taste for works of the Antiquity. Reading Latin and Greek texts enabled him to discover that the antique works were emphasized by the color, the volume and modelling of their statues. He soon focused its research on the use of polychrome in sculpture, which becomes his main interest throughout his career.

Whilst it all began in he Salon of 1861 with a bust of his brother Charles, he engaged in research in order to restore honor to coloured wax sculpting. This mehod, which allowed him to make polychrome sculptures at a time when the technique was still under debate, aroused much curiosity and uncertainty. Edmond de Goncourt reflected on this ambiguous feeling while on a visit to the young artist's studio during the winter of 1872: "And the lighted lamp, and small bits of wax, that appeared in their cigar box, seemed like small pieces flesh (...) threw me head first into a kind of fear of the magical life that created this pale boy in this cellar."[1]

Cros, who first conducted his research in a solitary manner, realized fairly quickly that slightly this outdated material was a precursor to choosing a modern aesthetic. Jean Aicard, who supported the young sculptor, further highlights the unique qualities of polychrome wax: "This art of 'wax' is full of mysteries, secrets and attractions. The art of the painter and sculptor mingle within it. What a skill it is to blend the right shades of various colors in such a slippery material, so fleeting! One thing that is strange in itself, is that the material

1 Edmond et Jules de Goncourt, Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire, tome V, Paris, 1891, p. 534.

that is not mineral nor vegetable, (...) preserves something of life itself"[2].The wax is used for anatomical models, for popular statues of the Virgin in the churches or for modeling heads in barbers shop windows, and it both seduces and repulses within its illusionist capabilities. This ambivilance is without doubt what earned him such popularity, but also left, in suspense, its recognition as a fully fledged artistic material. But according to Jean Aicard, it is precisely the enigmatic potential of wax that gives it its modernity: "This art, which is not the big beautiful art that blooms in fullness and healthy times, quite suits our feverish century sleeping little and dreaming strangely"[3].

In 1867 Cros made a model of Charles VII, his first work in wax, in 1869 and creates a copy for Dumas Fils of the *Wicar Head* of the Museum of Fine Arts, Lille. It produces small, very valuable, groups of reliefs of medieval inspiration such as *Le Prix du Tournoi*[4], presented at the 1873 Salon and acquired by the State, or *Isabeau de Bavière*[5], made in 1874 and offered to the wife of the poet Jose Maria Heredia.

In the early 1880s, Cros abandoned wax and explored the possibilities offered by molten glass, bringing to light something said to be "returned from antiquity." His achievements and his masks masks and base-reliefs, are strongly inspired by ancient sculpture. In the early 1890s, Cros finally gets the support of the Direction des Beaux-Arts, which gives him an independent workshop at the Sevres factory site. He can then get on with the production of larger works, such as the mural fountain, *L'Histoire de l'Eau*[6], created in 1893 and kept in the Musée d'Orsay.

1

La Belle Viole, 1874

Bas-relief in polychrome wax with additions of oil painting
Signed center left with the monogram *HCROS*
Titled upper left *La Belle / Viole*

Size	26 cm
Provenance	Mrs José-Maria de Heredia (given by in the artist in 1893); his daughter Marie de Régnier; given by the latter to Armand Godoy (in 1953)
Related works	*La Belle Olive*, polychrome wax, 14 x 14 cm, private collection; *Femme à la mandore*, 16 x 13 cm, Paris, Musée d'Orsay (destroyed) *La Belle Viole*, engraved by A. Prunaire, 1874 (fig. 1)
Literature	Charles Cros, *La Revue du monde nouveau*, n° 2, 1 April 1874; Maurice Testard, « Henry Cros », *L'Art décoratif*, n°115, Paris, April 1908, pp. 149-55; Emmanuelle Héran, *De l'Impressionnisme à l'Art nouveau*, Paris, 1996, p. 134

2 Jean Aicard, « M. Henry Cros. – Les cires », *La Renaissance littéraire et artistique*, Paris, 1872.
3 *Ibid.*
4 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3661.
5 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 4311.
6 Paris, Musée d'Orsay, inv. OAO 566.

Henri Cros made all his work in polychrome wax without special support of the State, which didn't only earn him *Le Prix du Tournoi* in 1873[1]. Having completed his first experiments he had to look for sponsors whose economic and moral support proved vital for the evolution of his production. Is the ambivalence between the imitation of life and the materialization of the dream that is created by wax, the thing which led many writers to support the work of Henry Cros? Brother of a poet, Henry not only frequented the circle of Charles, he also created his own literary friendships.

Alexandre Dumas fils quickly noticed this young sculptor's promising career, and in 1869 commissioned a copy of the *Wicar Head*, then attributed to Raphael and considered a masterpiece of the Italian Renaissance. Cros undoubtedly met the expectations of Dumas who also commissioned private portraits, like that of his daughter Jeannine[2] and his stepdaughter Olga Narishkin. The poet Jules Laforgue, a close friend of Cros – also one of the first collectors of his polychrome waxworks – tried to sell in Berlin from 1881 when he was hired as a reader of the German Empress Augusta Saxe-Weimar-Eisenach. Gustave Kahn, mutual friend of Cros and Laforgue, and Jean Aicard are still among the first two lovers of the artist's waxworks.

La *Belle Viole* found its inspiration within a collection of sonnets written by Joachim du Bellay in 1949-50, in the manner of Pétrarque. It was dedicated to an imaginary mistress, Olive, an anagram of Viole. An old custom states that du Bellay, under the name of Olive, would have celebrated a young girl of high birth, Miss Viole, the niece of Guillaume Viole, bishop

1 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3661.
2 Paris, Musée d'Orsay, inv. FR 4748.

of Paris. This "novel" was one of many variations of one of the most esteemed 14th century's theme, *La Belle Matineuse*, the story of a woman whose beauty excels the world's, more precisely, that shines more than the dawn and the sun. With du Bellay, it is the story of the poet consumed by hopeless love for the Belle Matineuse, from whom he only received a "voile blanc" [white veil], another anagram of Olive... *La Belle Viole* of Cros is undoubtedly a work whose history is singularly inspired by the relations between Cros and the literary world.

The wax medallion, known by a drawing by Cros engraved by Alexandre Prunaire (fig. 1) and published in the *Revue du Monde Nouveau*[3], exists in three different versions. Our wax is the original model and its dimensions are twice as large as the two copies made later. One is found in the Coquelin collection, the second was acquired by Charles Hayem who gave it to the Musée du Luxembourg in 1899. Exhibited in the retrospective of Cros in 1922 and registered in 1932 at the Museum of Decorative Arts and in 1960 at the Museum of Narbonne, it was later destroyed in 1995.

Our copy, a circular medallion with gold plating in a square frame has been offered by Cros to the poet Jose Maria Heredia, a close friend of the sculptor. The young woman who appears in profile, wearing a medieval costume, is very likely to be a portrait of Louise Despaigne, wife of José Maria de Heredia. It seems that the wax was intended, since its creation, for the wife of the poet.

The exchange of works between Cros and Heredia demonstrate strong ties that bound them: when one offers waxes, the other offers poems. In gratitude for *La Belle Viole*, Heredia dedicated a poem to Cros that he wrote in 1888 and published in 1893 in the *Revue des Deux Mondes* and in the collection of *Trophées*[4]. In return, Cros offers Madame José Maria de Heredia his *Isabeau de Bavière*, eighteen years after its creation[5]. According to the memories of Henri de Regnier, the son of Heredia, the two works were in the living room of the poet[6]. The medallion was finally offered by Marie de Regnier to the Swiss poet of Cuban origin Armand Godoy, continuing the literary destiny of the work.

3 *La Revue du monde nouveau*, n°2, April 1874.
4 Paris, 1893, p. 36.
5 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 4311.
6 Henri de Régnier, *Vues*, Paris, 1926, p. 66.

2

Les Trois fées, 1881

High-relief in polychrome wax on wood, with colored glass inlaying and additions of oil painting
Signed upper left with monogram *HCROS*; signed and dated on the back *HCROS / PARIS JUIN / 1881*
Titled *Circé / Flora / Médée*

Size	48 x 33 x 6 cm
Provenance	Private collection, France; Galerie Fabius Frères, Paris
Related work	*Les Trois fées*, watercolor on paper, private collection

Henry Cros' type of work shows, without doubt, the sincere and curious relationship that he had with the works of former centuries. The historic and scientific studies by Cros, are a strong response to the fascination of the era for the Middle Age and the Renaissance. In effect, the period of Cros is one of the many archeological discoveries, which helps to restore the honor of art to the fifteenth century.

From the middle of the 1860s, Cros visited the Louvre and the Cluny Museums assiduously. He was seeking technical secrets that made the creation of the main masterpieces of French and Italian polychrome sculpture possible. Nina de Villard, a poet

and model for Manet's *Dame aux éventails*, supported his works. Cros tirelessly frequented the Salon in the company of his brother Charles. Cros, Nina and their circle of friends shared a pronounced taste for the Middle Ages – sometimes more literary than historical – through theatrical performances they depicted works such as *La Dompteuse*, a piece written by Nina and Anatole France in 1869, for which Cros creates the costumes and some of the decorations. Amongst the regulars, Cros meets Jean Marras, a specialist in medieval art who worked on the *Histoire du Moyen Age*.

The constant visiting of the Salon of Nina de Villard certainly allowed Cros to develop a very personal image to the Middle Age, which is not limited to an imitation of the ancient arts. In other words, if Cros transcribes some medieval codes it could then enable him to better satisfy the taste of his time. The ornaments and clothes perfectly reflect the intention of Cros; to respect a certain historic realism without, however, renouncing the invention, this is thanks to the rich inlaid pearls, which become his personal signature. With *Les Trois fées* Cros created a work just as ambitious as *Le Prix du Tournoi*[1], his most famous wax. The watercolor drawing of our bas-relief, wrongly considered as a study for *Le Prix du Tournoi*, attests to the proximity between these two works, that amongst the most accomplished that Cros has produced. The watercolor is enhanced with touches of silver and gold, which bring out the precious details of our bas-relief.

At first *Les Trois fées* depicts a French court of the fifteenth century and the lady in the center surrounded by her two attendants, but the true meaning of the work is much more complex and reveals the particular use that Cros historically referenced. Circe and Medea, dressed in blue suits, surround Flora, who is dressed in a bright dress with rich floral decoration. If Cros appointed the three fairies from ancient mythology, their mythical roles are not explicitly in the narrative of the image. Only Flora, wears a recognizable attribute. She holds a bouquet in her left hand to which a child adds a flower. The silhouette of a dog, in the bottom right corner, completes the scene.

The composition is horizontally divided into three parts that could each relate to different levels of reading the work. In the upper part of the sculpture, the three fairies each direct their gaze to an essential element of the composition: Medea turns his attention to Flora, Circe seems to observe the child and Flora contemplates the bouquet. Below, the three ladies hand gestures are also revealing of the internal hierarchy of the image. Indeed, Medea and Circe outline two identical gestures with their left hands. Flora, folding her right arm to the chest, seemingly to emphasize its role, central within the composition. The lower part is the least historically marked. Placed at the forefront, it seems the connection between the history of the universe and legendary three fairies and the modern world that is that of Cros and his contemporaries. The child's gesture is thus outlined with great simplicity, far from any symbolic overload, and the figure of the dog helps bring almost a note of spontaneity to this very modern and almost independent scene in the composition. Flora with the bouquet can then be seen as the personification of an ancient world whose true value must be in the encounter with modernity while sketching her first movements.

Here, we have a recurrent symbolist theme. According to custom, Flora is the goddess of Spring and of the flowers that bring flavor to wine, charm to youth, sweetness to honey, and is often associated to love. In the symbolist iconography, she is perceived as the embodiment of the ancient world whose value lies within the emerging modernity. Circe and Medea belong to the world of witchcraft and murder, symbol of ubiquitous power, real and dreamlike, that survived through the rise of modernity.

3

Jean-Léon Gérôme 1824 Vesoul – Paris 1904
Louis Dromard Active in Paris ca. 1874-89
Alexandre Falguière 1831 Toulouse – Paris 1900

Cabinet carved and painted, carried out by J.L. Gérôme, ca. 1880-85

Cabinet
Walnut with gold, bronze with gold patina
Stamped four times *L. DROMARD*
Size 92.5 x 47 x 31.4 cm

Pythia, scene from the Greek theatre
Oil on mahogany panel with gold background and inserted
Signed and dedicated lower right *A SON AMI JALABERT J.L. GEROME.*
Size 30.3 x 17.2 cm

Phryne
Bronze with gold patina
Size 11 x 3 x 2.5 cm

Provenance Given by the artist to Charles-François Jalabert (1818-1900); thence by descent.
Literature Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme, monographie révisée, Catalogue raisonné mis à jour*, Courbevoie, 2000, n° 496, p. 362; Laurent Cendras, *Etude d'un cabinet composite du XIXème siècle*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1987

1 Paris, Musée d'Orsay, inv. RF 3661.

A controversial artist throughout his career, Jean-Léon Gérôme yet remains one of the most famous painters of his generation, from his first shipments to the Salon after training in the studio of Paul Delaroche. The artist made his entry with *Les Jeunes Grecs faisant battre des coqs*[1]. The young artists were passionate about ancient Greece and wanted to offer a new vision, closer to recent archaeological discoveries. In taking his subjects from ancient history, Gérôme introduced a bias to the traditional genre of history painting. He basically headed toward the process begun by his master Delaroche and "transposes the common and vulgar life into the Greek or Roman context"[2]. He is then accused of misrepresenting what is in the academic tradition, the noblest genre of painting.

He deals with ancient topics, historical or Orientalists, and indeed favors the anecdote, mixing personal invention and documentary reconstruction in a way learned from stage play, and gives the viewer the illusion of history unfolding before his eyes. His most famous paintings are immediately and widely distributed by his dealer and father-in-law Adolphe Goupil, who did engravings that would soon adorn most bourgeois interiors, not only in France but also abroad, so much so that Zola wrote that "Mr. Gérôme works for Goupil, he did a painting because this painting should be reproduced by photography and printmaking and therefore sell thousands of copies"[3].

Yet Gérôme, fully understood the aspirations of his contemporaries, and responded by creating these strong images that bring the past back to light through the use of his impeccable techniques. He opens this pathway, which is without doubt what constitutes his true modernity, as recently shown in the monographic exhibition organized by the J. Paul Getty Museum and Musée d'Orsay[4], to the huge development of the cinema throughout the twentieth century.

This cabinet, unique to the work of Gérôme, was for Charles François Jalabert (1819-1900), one of his closest friends. The friendship between Gérôme and Jalabert was born in the studio of Paul Delaroche. After the closing of the workshop, in 1843, the two artists accompanied their master to Rome and then began to exhibit together at the Salon. Gérôme then introduced Jalabert to Goupil who distributed the majority of his works. Although they each knew a different artistic practice, Gérôme and Jalabert stayed close, they stayed together at Bougival in Goupil's property, and regularly exchanged their artistic point of view. Being very close to the family of Gérôme, Jalabert presented his piece for the Salon of 1870 to the wife of his friend, *Souvenir d'un bal costumé, (Madame Gérôme)*[5]. After the death of Jalabert in 1900, Gérôme wrote the preface of the book, dedicated to Jalabert, by Emile Reinaud in 1903.

Having created the furniture he designed, Gérôme worked with the cabinetmaker Louis Dromard, active from 1874 to 1889. As both designer and manufacturer, Dromard differs from large woodwork firms such as Fourdinois, or Beurdeley or even Grohé as he remained true to the craft traditions and refused industrial production. Its production, we can tell thanks to the auction sales of 1889[5], fully reflects the eclecticism of the era: windows, cabinets and tables of the Renaissance, Louis XIV, Louis XV and even Louis XVI periods.

Amongst all the production the carved Neo-Renaissance cabinets embellished with gilding and sometimes painted in grisaille are some of Dromard's most successful achievements, and cemented his reputation. A copy, similar to our cabinet, was acquired by the Musée d'Orsay in 1986[6].

Gérôme favored probably Dromard rather than other more well-known firms because the artisanal mode of production of the latter seemed more appropriate to the painter for the project. He did not choose an existing cabinet on which to paint and then give to Jalabert. He designed furniture directly with the cabinetmaker, it allowed the specific elements to be

inserted there - painted mahogany panel, *Phryne* in bronze - and decided on a very coherent iconographic program to which all the ornaments are linked.

Designed on the model of ancient architecture reviewed by the French Renaissance, the cabinet designed by Gérôme is arranged like a small temple in honor of the Greek Revival movement, and also contains traces of the main events in the artist's career. If all the decorative elements seem disparate in effect at first, it is because they all evoke ancient Greece, especially religion and the ancient theatre, in an ensemble that is dear to the artist of archaeological reconstruction and plastic invention.

The furniture is similar in effect to a small temple topped by the figure of the apotropaic figure of a Gorgon which refers to the worship of Athena. The two heads of rams, which are found on Dromard's cabinet that kept at the Musée d'Orsay, take on a special significance. Indeed, placed at the upper corners of the cabinet, they evoke the idea of ritual sacrifices offered to Athena at the major Panathenaic Games. But this temple is also a theatre, as shown in the bronze mask decoration applied on the upper part of the cabinet. Probably created from a drawing by Gérôme; this finely executed bronze represents the masks of Tragedy and Comedy, specifically mentioning the three tragic poets and the three comic poets of classical Greece of the fifth century.

The panel painted by Gérôme, inserted in the cabinet door, accentuates this double reading. Indeed, the Pythia that are seemingly going to state the oracle is not a real priestess. Under the mask, the actor, wearing his buskins, plays his tragic role. Gérôme here repeats several elements of one of his most famous works of his Greek Revival vein, *Rachel*, "*La Tragédie*", painted in 1859[7]. Concerned about the archaeological accuracy, he reproduced the three from the collection of the Duke of Blacas, the three we see on our panel. Similarly, the mask that can be seen on the pillar on which the actress is supported is, here worn by the actor who plays the priestess. Using a repertoire of forms made throughout his career, Gérôme thus creates, around a few symbolic elements, a true theatrical device.

Surmounting the pediment of the cabinet, Phryne perhaps reveals the meaning of the ensemble. This small sculpture, specially made by Gerome for this piece (we know not of any other edition of this model in these dimensions), also refers to one of the biggest 'hits' by the artist. Created after 1868 by the young sculptor Alexandre Falguière (1831-1900) under the impulse of the merchant Goupil, the father-in-law of Gérôme, and led by Gérôme himself, Phryne translated the main figure of *Phryné devant l'aéropage*[8] exhibited at the Salon of 1861, into three-dimensions. Accused of impiety and brought before the court, the young model and mistress of Praxiteles escaped the death sentence thanks to his lawyer's gesture of abruptly removing the veil that hid it, unveiling its naked beauty, seizing the judges who were frightened at the idea that one can lay hands on this image of the Goddess. The painting, which triggers heated debates, is perhaps the highlight of the artist's Greek Revival period. Overlooking the cabinet, the figure of Phryne recalls and emphasizes the particular concept of beauty as Gérôme envisaged that was without doubt inspired by the Antique.

Having been offered to Charles Jalabert, this exceptional piece of furniture, several years later, recalls the artistic ideal which then animated the two artists and that Jalabert remembered in a letter to Gérôme dated May 17, 1881: "Certainly the rarest thing to find in a piece of artwork is true beauty, the great and serious beauty of the Antique"[9].

1 Oil on canvas, 1.43 x 2.04 m, Paris, Musée d'Orsay.
2 Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 », Paris, *La Revue française*.
3 Emile Zola, « Nos peintres au Champs-de-Mars », *La Situation*, Paris, 1er juillet 1867.
4 *J. L. Gérôme, L'histoire en spectacle*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Musée d'Orsay, Paris, 2010-2011.
5 Musée Condé, Chantilly.
6 *Catalogue de très beaux meubles (...) par Louis Dromard*, Paris, Hôtel Drouot, 11, 12 April 1889.
7 Léon Dromard, Cabinet, noyer sculpté et peint en grisaille d'or, Paris, Musée d'Orsay, inv. N°OAO 1034.
8 Oil on canvas, 218 x 137 cm, Paris, Comédie-Française collection.
9 Oil on canvas, 80.5 x 128 cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.
10 Emile Reinaud, *Charles Jalabert, l'homme, l'artiste d'après sa correspondance*, foreword by J. L. Gérôme, Paris, 1903.

4

Jean Carriès 1855 Lyon – Paris 1894

L'Infante, ca. 1890-94

Stoneware enameled	
Size	62 x 42 x 48 cm
Other versions	Wax on plaster, 1887, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 12007; Bronze with red patina, 1888, Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 34362 Sandstone enameled, Paris, Musée du Petit-Palais, inv. PPS 415; Sandstone enameled, New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1998.28
Exhibitions	Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, *La Sculpture française au XIXe siècle*, 1986, no. 74 Paris, Galerie Patrice Bellanger, *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, 1997, no. 21 ; Paris, Musée du Petit Palais, *Jean Carriès, La matière de l'étrange*, 2007-08, no. 44
Literature	Arsène Alexandre, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, 1895, pp. 101, 102 et 148 (repr.); Galerie Patrice Bellanger; *Jean-Joseph Carriès, Sculpteur*, Paris, 1997, pp. 67 et 99 (repr.); Amélie Simier, *Jean-Carriès, La matière de l'étrange*, Paris, 2007, pp.74 et 219 (repr.)

Born in Lyon into a very modest family Jean Carriès started an apprenticeship in 1876 with the sculptor Pierre Vermare. Following the encouragement of his master he went to Paris and joined the Dumont workshop at the *Ecole Nationale des Beaux-Arts*, which he attended irregularly until 1879. Carriès began at the Salon in 1875, but it wasn't until 1881 that his works became noticed and the glowing reviews started. "These busts, or rather heads, (...) laid flat without pedestal or base, are so vivid that they seem at first molded from life."[1] Wrote Judith Gautier about his *Charles Ier*. Following the Salon, the painter Jules Breton commissioned his bust to be done by the artist.

With the growing notoriety, Carriès exhibited in France and abroad. In 1886, he exhibited eight works in Brussels' art group of *Les XX*, and in 1887, three of his busts were presented in New York in Finlay stores. In April 1888, a major exhibition of the sculptor's works took place in one of the most esteemed Parisian Salon of Aline and Paul-François Ménard-Dorian, friends and patrons of the artist. This Republican Mecca often hosted Zola, Alfonse Daudet, the Goncourt brothers, Rodin, Béthune, Renouard and many political figures of the time. The exhibition was successful, leading to several acquisitions from the State.

Strongly influenced by the discovery of Japanese ceramics at the 1878 *Exposition Universelle*, Carriès underwent a radical artistic change following after ten years of maturation. Abandoning plasters and bronzes, in 1888 Carriès plunged into ceramic sculpture and stone in particular, "the male of porcelain" in his own words. He was close to Eugene Grasset who lived with him Boulevard Arago in the Cité Fleurie, Carriès also often met with Alexandre Bigot and Ernest Chaplet, both ceramists. On the advice of his friend Jean Limet – who later worked with Auguste Rodin – Carriès, in looking for a place to install his ceramic workshop, visited Cosne-Sur-Loire in 1888. Shortly after he then settled in the region, in Saint-Amand-en-Puisaye, in the castle of Montriveau. Indeed, the quality of the land of Saint-Amand had made a traditional secular pottery region.

Carriès built an oven and commenced numerous baking and glazing tests. Surrounded by some local assistants, he began an intense production taking advice from his friends Chaplet and Bigot. Following continuous research on the glazed stoneware he created decorative pots; stoneware translated from works he had previously executed in plaster or bronze or new models for ceramic translation. The exhibition organized in February 1889 by the artist in his studio in the Flower City, had no fewer than five hundred pieces! This value is surprisingly contrasted with the scarcity, nowadays, of Carrie's works.

Carriès continued with the stoneware research previously done on the patina of his plasters and bronzes. It resulted in a new world of figures, masks and fantastic beasts covered with a fine enamel. Inspired by the Japanese matt glazes, he researched and guarded his secret discoveries of new formulas that were capable of creating the imperfect beauty that lead to the richness of some of the oriental ceramics.

Each sculpture became the holder of an aesthetic and technical experience where enameling and direct resumption of details by the artist's hand created as many different versions as there were attempts. In this context, the completion of the unique work becomes an ideal that is of relative importance, while the imperfection of each test resulted in the richness of each object produced by Carriès workshop.

Voluntarily absent from the 1891 Salon, he prepared ambitiously and in the privacy of his studio for that of 1892. An intuition that pays off if one believes Yvanhoé Rambosson who remembers with these words: "In 1892, the Salon du Champ de Mars, Carriès was touched by glory. It was a hugely important and special exhibition that finally gave him the large fame to which he was entitled"[2]. At the same time, the princess of Scey Montbéliard, born Winnaretta Singer, commissioned a monumental sandstone door to house the manuscript score of *Parsifal* by Wagner. This colossal project became the ultimate work of Carriès, which he worked on exclusively until his death in 1894.

The portrait of a girl with a sullen pout and a set look, marked by fear, surprise and suspicion, *L'Infante* firmly holds a doll in her hands, the disturbing figure of a man with bells who announces the fantasy characters, with those sinister expressions, was created, by Carriès in sandstone during the last years of his life. Arsène Alexandre describes the sculpture: "This small girl, maybe six years old, still a baby, barely a little girl yet, despite the great dress that falls in large folds to her feet, a girl of noble blood, royal no doubt, is camped in an attitude of defiance and fear. We do not know what she sees, perhaps a great sorrow, perhaps Madam Death who has knocked at the door. She holds a worn-out puppet full of sorrow and pity against her chest. Nothing is as intense and moving as the expression of this little person in her pose all withdrawn with the great folds of her costume, the opulent breaks. Carriès created one of his most beautiful sandstone pieces"[3].

L'Infante is undoubtedly less than six years old and is similar to one of the most known series Carriès, that of the heads of babies. Indeed, it was inspired by a baby sitting on a cushion and playing with a puppet, made of wax on plaster that belongs to the Petit Palais collections. The romantic historicizing work, *L'Infante* allows Carriès to pay tribute to the painter he looks towards above all others, Velasquez. As Félix Bracquemond says, the sculptures of Carriès are looking for "pictorial effects"[4] in the shades of the sandstone through the use of beiges and pinks, unique amongst the three examples, which further emphasizes the expressive power incisions that makes Carriès produced directly on the surface of the sculpture that enriched the folds of the dress, emphasizing the hair strands and clarifying the details of the puppet's silhouette to make this girl even more startling in her defiant attitude facing the world.

An extremely rare piece in the already confidential production of the artist (only two other versions in stoneware are known and preserved in Institutions). *L'Infante*, the model of which dates from 1887, heralds the strangeness that will grow in Carries since his setting in Montriveau. The grimacing puppet, half suffocated by the grip of the little girl, prefigures the grotesque or frightening faces scattered on *La Porte de Parsifal*. A genuine and symbolist work of the highest level.

1 Judith Gautier, *Le Rappel*, Paris, 30 May 1881.
2 « Jean Carriès au Petit-Palais », *L'Art Décoratif*, Paris, November 1905, p. 167.
3 Arsène Alexandre, *Jean Carriès imagier et potier*, Paris, 1895, pp. 101-102.
4 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Paris, 1894, p. 93 (mercredi 4 juillet 1894).

5

George Minne 1866 Gand – Laethem-Saint-Martin 1941

Les Trois Saintes Femmes, 1896

Plaster with patina, 1896	
Numbered *1*	
Size	61.5 x 47 x 26 cm
Reference	Van Puyvelde 20
Provenance	Grégoire Le Roy, Brussels; Pierre Hallet, Brussels; Private collection, Ghent; Private collection, Belgium
Literature	Robert Hoozee, *George Minne en de kunst rond 1900*, Ghent, Museum voor Schone Kunsten, 1982, no. 56-57 (bronze and wood version illustrated)
Exhibition	Londons, The Royal Academy of Arts, *Impressionism to Symbolism. The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, 1994, no. 56, pp. 204-205 (repr.)

Minne designed the group of *Les Trois Saintes Femmes* in 1896. The work is not dated, but specialists unanimously accept the year of completion. 1896 is an important year in the biography and career of the artist. Where is Minne at that time? Despite receiving artistic training in Ghent where he was born in 1866, he enrolled in 1895, at the age of twenty-nine, at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels. He settled at this time in the capital, like his friend Henry Van de Velde. The house built by the latter in Uccle, the Bloemenwerf, is a place of sociability which Minne benefited from by expanding a network of relationships that allowed him to send his works, including *Les Trois Saintes Femmes*, to German-speaking countries. The artist lived in Brussels until the summer of 1899. He then moved to Sint-Martens-Latem. The creation of *Les Trois Saintes Femmes* in the context of this stay in Brussels constitutes a high point in the career of Minne. Many major pieces to shape at this time: The figure kneeling, of course, which lead to the monumental installation of *La Fontaine des Agenouillés* (1898) and also *The Prodigal Son* (1896), *L'Homme à l'outre* (1897) and, of course, the present *Les Trois Saintes Femmes*.

There are at least nine versions of *Les Trois Saintes Femmes*: three plaster (including that proposed here), four wooden and two bronze. We now know with certainty that Minne appealed to practitioners for the work with wood and stone. The plaster copies correspond most closely to the sensitivity of the artist and they are the basis on which an amateur model determines the material of choice.

A plaster version of *Les Trois Saintes Femmes* is exposed to *La Libre Esthetique* in Brussels in 1898. It captured the attention of many art critics including Emile Verhaeren who writes about Minne: "His best work is his group *The Three Holy Women* that makes one think of three bonnets by M. Maeterlinck; they are impressive with their veiled faces and the unanimous folds of the drapes." The work is then circulated in Austria (Vienna in 1900), Germany (Weimar in 1907, Berlin in 1908, Düsseldorf 1909), in the Netherlands (The Hague in 1901, Rotterdam in 1903) and Hungary (Budapest 1908).

A word on the provenance. The plaster version originally came from the personal collection of a close friend of Minne: Grégoire Le Roy. This is not a passionate collector. Poet and artist, director of the Wiertz Museum, Le Roy is indeed, for Minne, a companion from the start. A close friend of Maeterlinck and Van Lerberghe whom he met during his college years, he had come in contact with Minne between 1886 and 1888. In 1889, Roy published *Mon Coeur pleure d'autrefois*, his second collection of poetry. This volume opens with a frontispiece of Fernand Khnopff and is illustrated with thumbnails by... Minne. With Le Roy, began illustration work that lead him to then work with Maeterlinck and Verhaeren. *Mon Coeur pleure d'autrefois* marks the beginning of a long friendship that was emphasized by various texts that Le Roy devoted to his friend. The first article devoted entirely to Minne, in September 1890 in the journal *L'Art Modern*, even bears his signature.

This plaster copy of *Les Trois Saintes Femmes* Group bears the number "1" carved in its mass. It is difficult to specify what molding technique was used by Minne. One is aware that the molding is a method of reproducing a shape using a mold. Like the photographic negative, the mold can be drawn, especially by plaster casting, through one or more positive tests. The presence of a number in the existence of several plaster versions suggest that Minne used the casting process to hollow out, very fashionable at that time, which operates based on an original model with a mold that is reusable to a certain extent. At the time of Minne, the use of hollow mold enjoyed considerable development. Auguste Rodin used it widely. The right hollow plaster mold can be drawn from a dozen attempts from which the finesse decreases as you go. The plastic quality of the copy concerned leads us to confirm that this would be the head of the series.

To close this technical point, note that it is common that the artist would rework the plasticity of a plaster test. The reworked copy, as is the case here, is therefore more akin to an original work than a simple cast. The surface of the test is treated for purposes of decoration and protection. A number of plasters by Constantin Meunier, for example, are covered with a coating imitating bronze. It is also in this light that one must notice the spreading of this copy of *Les Trois Saintes Femmes*.

From an iconographic point of view, during the second half of the 1890s, Minne took biblical themes exclusively from the New Testament: the figure of St. John the Baptist (1895), The Last Supper (1895), the return of the prodigal son (1896), the Baptism of Christ (1899). It is in this context that the group of *Les Trois Saintes Femmes* spoken of in the Gospels of Mark (16.1) and Luke (24.10) must be placed. According to Mark and Luke, three women went to the Jesus' tomb on Sunday morning and saw that the stone slab that covered the entrance had been moved, and that the victim's body had disappeared. As with the drawing showing the introduction of the Eucharist, or as with the baptism of Christ, Minne chooses to represent a major symbolic moment of Christian sensitivity: the discovery of the empty tomb and the terror it created for the three women make that determination. The fact that the faces are veiled must be seen in terms of the iconographic theme. Perhaps this is related to the uncertainty surrounding the very identity of the three women. Through the inclination of the bust and concealing the faces behind the hoods Minne evokes the fear felt by the women upon finding the empty tomb.

This interest in the New Testament theme intersects with a taste for art from the Middle Ages, which is then, in the symbolist milieu, a particularly strong reference. The illustrations that Minne makes for his writer friends are an expression. The sculpture that he exhibited from 1890 is also seen as a modern resurgence of medieval art forms. In a tribute published in 1923, Maeterlinck acclaimed that Minne was a "direct descendant of those admirable Flemish Burgundian sculptors of the time, the most brilliant was this extraordinary Claus Sluter. It is naturally like him to spontaneously bring these people back to light." The reference that Maeterlinck makes to the famous mourners by Sluter is a clear comparison in the case of *Les Trois Saintes Femmes* group. If no archive document confirms that Minne explicitly referred to the mourners sculpted by Sluter to design his group in 1896, the fact still remains that the figures designed by the two artists, both scholarship men of the nineteenth century cast little doubt to the influence from the middle ages.

A testimony left by Maeterlinck in his 1889 diary about Minne gives the group *Les Trois Saintes Femmes* a very special aura: "Walking with G. Minne tonight (October 14). He told me very simply, very awkwardly as a whole like small child, with the difficulty of speaking: 'Sometimes when I observe, without being seen, a group of people, old women, ladies or men, in conversation, I suddenly see something that is not of this time or any time, but before all-time maybe. This lasted only a split second and I do not know what it is'"[1].

1 Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail 1881-1890*, édition établie et annotée par Fabrice van de Kerckhove, Brussels, Archives du future, 2002, S. 967 f., 976.

COUVERTURE
Henry Cros, *La Belle Viole*, cat. 1

DOS
Jean-Léon Gérôme, *Cabinet sculpté et peint*, cat. 3

AUTEURS
Virginia Gamna
Eric Gillis
Denis Laoureux
Mathieu Néouze

GRAPHISME
Arthur Calame, Bruxelles

IMPRIMÉ CHEZ
Imprimerie Pauwels Sprl., à Bruxelles en Mai 2015

TRADUCTION
George Wills

PHOTOGRAPHE
Piotr Dzumala, Paris

PHOTOGRAVURE
Olivier Dengis, Mistral Bvba

Remerciements (par ordre alphabétique) à Antoine Béchet, Antoine Cahen, Myriam Chataignere, Marie-Pierre Colas, Julie Ducher, Noémie Goldman, Jawad Maher, Marie-Astrid Neulens, Jean-Luc Olivié, Diane Stordiau, ainsi que le service de documentation du musée d'Orsay.

© Mathieu Néouze et Eric Gillis Fine Art – Juin 2015

MATHIEU NÉOUZE

T +33 1 53 34 84 89
W www.mathieu-neouze.fr
M mathieu.neouze@gmail.com

ERIC GILLIS FINE ART

T +32 2 503 14 64
W www.eg-fineart.com
M info@eg-fineart.com