



CAT. 71

Esquisse pour La Jeunesse

1897

Huile sur toile. H. o, 353 ; L. o, 273

S.b.g. : Eugène Carrière

Inscription (en bas) : LA JEUNESSE

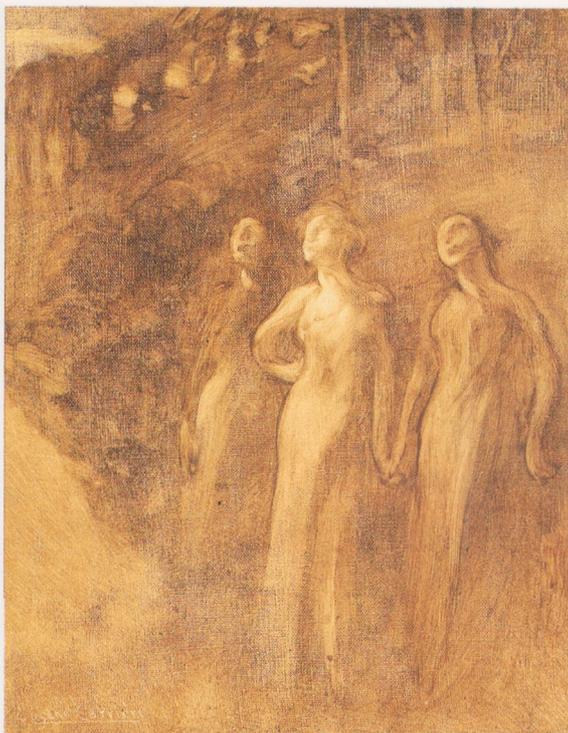
Paris, musée du Petit Palais

HISTORIQUE

Acquis par la ville de Paris en 1897 ;
Paris, musée du Petit Palais (Inv. 3559).

BIBLIOGRAPHIE

J. Laffon, 1981, n° 216 ;
cat. exp. Londres, 1972, n° 26.



CAT. 72

Esquisse pour Les Vieillards

1897

Huile sur toile. H. o, 353 ; L. o, 273

S.b.g. : Eugène Carrière

Inscription (en haut) : LES VIEILLARDS

Paris, musée du Petit Palais

HISTORIQUE

Acquis par la ville de Paris en 1897 ;
Paris, musée du Petit Palais (Inv. 3558).

BIBLIOGRAPHIE

J. Laffon, 1981, n° 215,
cat. exp. Londres, 1972, n° 27.



Les Âges de la vie : anarchie ou conservatisme ?

Aux premiers temps de la troisième République, les hôtels de ville n'étaient pas seulement des monuments où la bourgeoisie pouvait contempler l'image de sa réussite, mais aussi les lieux festifs d'un mode de vie laïc. Les salles de mariage, particulièrement, ont été conçues pour la célébration civile d'un cérémonial jadis religieux. En 1881, l'impressionniste mondain Henri Gervex réalisa la salle des mariages de la mairie du XIX^e arrondissement de Paris. Il exécuta un cycle dont les thèmes étaient l'aide sociale de l'État, le travail industriel moderne, et enfin le mariage en tant que contrat civil¹⁰. L'État ne reconnaissant plus de valeur juridique au mariage religieux, le mariage civil devenait nécessaire pour donner force de loi à l'acte marital. Il y eut également, durant les années 1880, une propagande pour le cérémonial spécifique lié au mariage civil. Le tableau de Gervex représente exactement ce moment d'un acte contractuel festif.

Dans son cycle pour la salle des mariages de la mairie du XI^e arrondissement, Carrière évite soigneusement de mettre en avant la scène du contrat de mariage en tant que convention non naturelle. C'est au contraire le don de vie d'une génération à la suivante qui occupe le devant de la scène. C'est dire que le cycle n'est pas tant consacré à la réalité de la vie d'une petite famille dans la grande ville qu'à la relation entre les générations.

Dans la scène intitulée *Les Jeunes Mères* (cat. 70), une femme à la fois douce et vigoureuse en accompagne une autre plus jeune, sans doute sa sœur, qui tient un nourrisson dans ses bras. Cette dernière calme l'enfant en lui posant la main sur la tête, tandis que le nourrisson saisit la main de sa tante. Par un mouvement superbe, la femme légèrement plus âgée se tourne vers le côté ; cette torsion expressive engendre une combinaison entre une vue de profil et une vue de face qui évoque Michel-Ange. De façon très intimiste, le profil de la femme plus âgée effleure le front de la jeune mère. Derrière, à quelques pas de là, une adolescente regarde sa mère avec une curiosité empreinte de fascination, comme si s'accomplissait dans le groupe principal l'essence de la féminité. Des vêtements simples, mais d'époque indéterminée, s'intègrent au paysage à peine esquissé d'un bosquet au bord de l'eau.

Dans *Les Fiancés*, un jeune homme à la démarche décidée entre dans la scène par la droite et prend de ses deux bras contre sa poitrine la main de sa bien-aimée, tandis que l'adolescente, au centre du motif, est entourée de ses frères et sœurs. Sa plus jeune sœur se colle contre sa hanche, et son petit frère semble l'agripper par l'épaule, comme pour la retenir. La nouvelle famille naît au milieu de l'ancienne ; jamais,

en somme, la femme n'est présentée comme autonome. Dans la scène de *La Nativité* (cat. 73), c'est la grand-mère qui pose pour la première fois le nourrisson contre le sein de sa fille, pendant que le père et le grand-père, à la manière de saint Joseph, se tiennent derrière les personnages du premier plan. Deux petites sœurs prennent également part à l'événement. *Les Vieillards* (cat. 72) enfin, reçoivent la visite de leurs filles dont l'une confie son enfant au bras du grand-père qui se tient debout, tandis que l'autre se penche vers la grand-mère, assise. Carrière présente avant tout *Les Âges de la vie* comme des destins féminins ; la fougue masculine est domestiquée par la fondation de la famille et par la protection de la maternité, sens et but de l'existence féminine. Les antagonismes que les critiques n'avaient cessé de louer jadis ne sont plus maintenant perceptibles que dans la représentation des fiançailles, la composition la plus véhémement et sans doute aussi la plus étrange – que l'artiste eut d'ailleurs du mal à mettre en place (voir *supra*, note 5). C'est avec un élan presque déchirant que la fiancée est enlevée au cercle de ses frères et sœurs.

Il est clair que Carrière avait l'intention, bien que ce cycle soit destiné à évoquer le mariage civil, de faire référence à des thèmes iconologiques religieux. La scène de la naissance, en particulier, rappelle la représentation de la naissance du Christ, certes élargie par le couple des grands-parents. Dans ses souvenirs rédigés peu avant sa mort, le peintre parle de la religiosité de sa mère et des longues heures qu'il passait avec elle dans la cathédrale de Strasbourg :

Je passais ainsi par l'éducation mystique commune à tous les hommes de notre temps, et sans laquelle on ne peut les comprendre ; un si long passé de sentimentalité religieuse ne s'efface pas aisément¹¹.

Un document précieux nous renseigne sur sa conception du mariage. En 1901, Carrière répondit à un questionnaire sur le mariage et ses bases légales qu'avait adressé la revue *La Plume* à diverses personnalités. Les réponses témoignent des grandes tensions qui se font jour vers le tournant du siècle, entre l'émancipation de la femme, y compris comme consommatrice, et la préservation de l'intimité du foyer. Carrière certes fait comme s'il ne tenait pas, en dernier ressort, le cadre du contrat légal pour nécessaire, à l'instar de l'anarchiste humanitaire Élisée Reclus, mais il accepte néanmoins une variante bourgeoise d'émancipation, selon laquelle l'éducation des femmes devrait être limitée à leurs « devoirs » domestiques¹². Le cycle destiné à la mairie de Reuilly apparaît du coup comme l'illustration de ces idéaux, et c'est sur ce fond d'anarchisme qui n'a plus grand-chose de subversif que s'inscrit le refus de Carrière de représenter l'acte légal du mariage :

L'union libre entre des êtres qui ne le sont pas moralement, qui ne disposent d'aucune clarté sur la vie, n'est pas à discuter.

10. J.-P. Sanchez, « Un mariage réaliste : Gervex et la critique du Salon de 1881 », *Henri Gervex 1852-1929*, cat. exp. Bordeaux, Paris, Nice, 1992-1993, Paris (Paris-Musées), 1992, p. 152-161 ; *Le Triomphe des mairies ; Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. exp. musée du Petit Palais, Paris, 1986-1987, p. 114-127.

11. « Premières années », notes écrites en février 1906, manuscrit inachevé, in E. Carrière, 1907, p. 107-108.

12. Silverman, 1989, p. 63-74 ; Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform ; France and Belgium, 1886-1898*, New Haven (Yale University Press), 1961.

La Nativité (inachevé)

vers 1903-1905

Huile sur toile. H. 2,79 ; L. 3,50

Paris, musée du Petit Palais

HISTORIQUE

Entré dans les collections de la ville de Paris en 1906 (après la mort de l'artiste) ; Paris, musée du Petit Palais (Inv. 417).

BIBLIOGRAPHIE

G. Séailles, 1923, p. 200-201 ; E. Faure, 1908, p. 128 ; G. Denoinville, 1909, p. 78, 311 ; J. Laffon, 1981, n° 210.

EXPOSITIONS

1906, Paris, Société nationale des beaux-arts (hors cat.) ; 1907, Paris, n° 214 (1^{re} éd.).

BIBLIOGRAPHIE DU DÉCOR

Gazette des beaux-arts, 1906, 1^{er} semestre, p. 360 ; C. Morice, 1906, p. 206-212, 251-252 ; cat. exp. Paris (2^e éd.), 1907, p. 48-49 ; *Gazette des beaux-arts*, 1907, t. II, p. 19 ; E. Faure, 1908, p. 131 ; G. Denoinville, 1909, Paris, p. 221 ; L. Dimier, 1914, p. 310 ; *Mercur de France*, 1920, 1^{er} septembre, p. 491-492 ; G. Séailles, 1923, p. 200-201 ; R. J. Bantens, 1983, p. 71-72.

Elle existe et on en connaît les résultats. Que la femme sache à quels devoirs son rôle d'épouse et de mère, le mariage la prépare. Que l'homme ait le sentiment de sa responsabilité de la femme, dont la jeunesse est si fugitive et si désarmée dans la vie. [...] Cette éducation faite, les êtres préparés à leur rôle dans la vie, les formalités inutiles tomberont toutes seules. Jusque-là je me contente de demander la recherche de la paternité et la complète responsabilité de l'homme à l'égard de la femme et de l'enfant dans toutes les conditions. La vie est comme le code civil : tout le monde est censé le connaître, on ne l'apprend à personne. Qu'on enseigne¹³ !

Comparé à d'autres réponses au même questionnaire, le caractère fondamentalement conservateur de la réponse de Carrière devient évident. Ainsi, plusieurs prises de position s'opposent à la préservation de privilèges patriarcaux, tandis que Carrière se contente de demander que les pères remplissent leurs devoirs¹⁴.

L'anarchisme humanitaire de Carrière le conduisit aussi à espérer la réalisation de sa vision d'une solidarité humaine eschatologique précisément engendrée par l'individualisme. Sans doute concevait-il sa propre peinture monumentale comme un pas dans cette direction :

Dans l'absence d'un art collectif, le sens de l'art se continue chez les individus. Ils expriment isolément, jusqu'à l'insistant où la communion des hommes exige l'unité des efforts dans une forme totale qui les représente tous. [...] Notre instant est admirable. Toutes les religions sont discutées, et jamais il n'y eut plus de foi. Nous n'avons pas de style, et nous sommes riches d'artistes. Jamais la douceur universelle n'a tant ému l'âme humaine. Jamais l'homme n'a appelé l'homme d'une voix si pressante¹⁵.

Cette forme d'anarchisme pouvait aisément nourrir le doux rêve libéral de la bourgeoisie.

La critique applique alors à l'ensemble des thèmes de Carrière la conception du cycle des « Âges de la vie ». Denoinville fournit l'exemple le plus frappant d'une interprétation conventionnelle, certes redevable à Geffroy et Mirbeau, mais qui intègre néanmoins la vie et l'art dans leur ensemble à des schémas d'ordre cyclique. Tout ce qui est fugitif peut à nouveau être ressaisi par l'ordre cyclique, la vie est soumise à un ordre magique du quotidien :

En 1892, il expose la *Maternité* [cat. 33]. C'est l'exorde de son poème en cinq chants, qu'on peut décomposer de la façon suivante : 1° la Maternité, cette source vitale dont l'enfance est tributaire ; 2° la Famille, ce lien nécessaire ; 3° le Théâtre populaire, ce foyer éducateur et d'émancipation ; 4° le Christ, ce spectre de souffrance et de miséricorde ; 5° Paris, l'Aurore, cette apothéose ! [...] J'ajouterai, pour terminer, que son art exerce une salutaire influence à laquelle on ne peut se soustraire. Eugène Carrière perpétue non seulement la tradition des maîtres anciens, mais il reste, après les artisans de la première heure, celui qui a le plus puissamment contribué à consolider la clef de voûte du nouvel édifice d'humanité sociale¹⁶.

Jacques-Émile Blanche se réjouit que Carrière ait pu trouver l'occasion de démontrer, grâce à la commande de la mairie de Reuilly, les valeurs populaires aussi bien qu'éducatrices de son art :

Mais on voudrait faire de son art un art populaire. Que veut-on désigner par « art populaire » ? Les Fiancés sont un fragment d'un ensemble décoratif que, sauf des pèlerins assez rares, des familles de mariés regarderont seules, dans la mairie du XIII^e arrondissement. Il faut nous réjouir qu'une occasion, quelle qu'elle soit, ait été donnée à Carrière de réaliser sur des murailles, même aussi peu invitantes que celles d'une mairie, son rêve de philosophe et de peintre¹⁷.

M. F. Z.

13. « Sur le mariage et ses garanties légales », réponse à une enquête, in E. Carrière, 1907, p. 25-26.
14. Voici, par exemple, la réponse de Jean Julien à la même enquête : « On peut souhaiter l'union libre de l'homme et de la femme par affection pure ; mais avant, il faut transformer l'ancienne famille romaine et briser l'autorité despotique du père de famille. Il faut faire respecter, en chaque membre, l'autonomie de la personne humaine, limiter la liberté du père à celle de la mère et à celle de l'enfant » (*La Plume*, 15 avril 1901, p. 236).
15. « Conclusions sur l'art d'aujourd'hui », réponse à une enquête faite par M. Charles Morice, *Mercur de France*, septembre 1905, in E. Carrière, 1907, p. 99-100.
16. Georges Denoinville, « Eugène Carrière », *Sensations d'art*, 3^e série, Paris, s. d. [1900], p. 7-30 ; cf. également la critique que fait Denoinville de la série, à l'exception des *Viellards* (cat. 72) : « Si nous examinons la genèse de son œuvre, il s'ensuit que dans l'éternelle évolution elliptique des êtres, tous les actes de leur vie gravitent autour de ces deux foyers primordiaux : les fiançailles, le fait, et la maternité, conséquence positive de l'accord tacite et simultané. Rappelez-vous la beauté de cet immense panneau décoratif, *Les Fiançailles*, exposé cette année à la Nationale, le style des figures, la noblesse des attitudes, la haute symphonie de ce poème biblique. Non moins que de cette œuvre belle *La Naissance* dans la sérénité touchante de ces visages penchés, dans la joie résorbée, dans toute l'harmonie de mystère de la vie procréée. Et successivement, s'échelonnant, tout le mirage superbe et décevant parfois hélas ! de la maternité ! L'éducation. (La peinture, la sculpture.) Le développement graduel, progressif de l'être » (Georges Denoinville, « Quelques peintres d'humanité aux Salons de 1906 », Denoinville, 1909, p. 311).
17. J.-E. Blanche, « Notes sur les Salons d'automne », in *Mercur de France*, décembre 1904, p. 690.

