

The logo for Cahiers de la Méditerranée, featuring the text 'CAHIERS DE LA MEDITERRANEE' in a stylized, blue, serif font.

Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques

Le guerrier sculpté en France de 1871 à 1914 ou le triomphe de l'héroïsme anonyme

Guillaume Peigné



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6219>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 187-200

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Guillaume Peigné, « Le guerrier sculpté en France de 1871 à 1914 ou le triomphe de l'héroïsme anonyme », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6219>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Tous droits réservés

Le guerrier sculpté en France de 1871 à 1914 ou le triomphe de l'héroïsme anonyme

Guillaume Peigné

- 1 La consultation du CD-Rom *À nos Grands Hommes* permet de dresser un constat éloquent sur l'image du guerrier dans la sculpture française entre 1871 et 1914 : sur 2 310 monuments sculptés en France, 266 représentent des scientifiques, 247 des écrivains et seulement 216 des militaires, soit moins de 10 %¹. Le soldat, auquel Émile Verhaeren consacre encore, en 1895, l'une des quatre « Statues » des *Villes tentaculaires* (les trois autres incarnant un Moine, un Bourgeois et un Apôtre), n'est donc plus la figure principale du Grand Homme au sein de la sculpture française et l'époque où David d'Angers accordait la moitié du fronton du Panthéon (fig. 1) aux hommes de guerre et l'autre aux hommes de pensée semble définitivement révolue². Nous sommes tentés d'apporter deux explications à ce phénomène. La première tient à la redéfinition du héros qui marque l'ensemble du XIX^e siècle. La seconde est le traumatisme engendré par le désastre de Sedan.
- 2 Dans la série de conférences qu'il consacre, en 1840, aux « Héros », Thomas Carlyle répartit ces derniers en six types, qui font chacun l'objet d'une conférence : la Divinité, le Prophète, le Poète, le Prêtre, l'Homme de lettres et le Roi, en s'appuyant notamment sur les exemples respectifs d'Odin, Mahomet, Dante, Luther, Rousseau et Cromwell. Significativement, le guerrier est absent de cette liste et Napoléon, dernier personnage historique évoqué par Carlyle, est assimilé à un « Roi » : « Le Commandeur des hommes, celui à la volonté de qui nos volontés doivent se subordonner et se livrer loyalement, et trouver leur bien à agir ainsi, peut être reconnu le plus important des Grands Hommes » et son but, ajoute-t-il un peu plus loin, est « une *Création d'Ordre* »³. Napoléon est donc davantage un héros en sa qualité de meneur d'hommes politique que de meneur d'hommes militaire. Carlyle précise également que, dans le sillage du protestantisme et de la Révolution française, il voit « se préparer le plus béni des résultats : non l'abolition

du Culte des Héros, mais plutôt [...] tout un Monde de Héros »⁴. Dans le fronton du Panthéon, le républicain David d'Angers se montre déjà en phase avec cette idée. À gauche, les hommes de l'art, de la politique et de la pensée sont tous identifiables : « Bichat, Rousseau et Voltaire malencontreusement accouplés, le peintre David, Cuvier, Lafayette, Manuel [...], Carnot, Berthollet, [...] l'astronome Laplace, le magistrat Malesherbes, [...] Mirabeau, Monge et Fénelon », tandis qu'« à droite, il n'y a que le général Bonaparte »⁵. Théophile Gautier adhère difficilement à cette glorification des soldats anonymes qui, par leur sacrifice, ont mérité les honneurs de la Patrie distribuant ses couronnes d'immortalité au centre de la composition. L'expression d'un héroïsme collectif est l'une des grandes innovations iconographiques du XIX^e siècle et, si Gautier y est réticent en sculpture, il loue ce phénomène en peinture à travers l'œuvre d'Horace Vernet, qui « a compris que le héros de nos jours était cet Achille collectif qu'on appelle un régiment »⁶.

- 3 Le désastre de Sedan, qui vit la faillite notable de certains cadres de l'armée française, a contribué à renforcer cette tendance, comme le démontrent les tableaux d'Alphonse de Neuville, commémorant certains hauts faits de résistance française durant la guerre de 1870, ou bien *Le Rêve* d'Édouard Detaille (1888 ; Paris, musée d'Orsay), où des conscrits en bivouac voient, durant leur sommeil, leurs glorieux aïeux mener un assaut victorieux. De 1871 à 1914, la sculpture n'a pas échappé à cette glorification de l'héroïsme collectif et certains statuaires, à l'instar d'Aristide Croisy dans son *Monument au Général Chanzy* (fig. 2) ou de René Carillon dans son *Monument aux morts* de Carcassonne (place Davilla, 1914), n'ont pas hésité à représenter d'imposants groupes de mobiles en pleine action. Mais la figuration d'un régiment coûte beaucoup plus cher en bronze qu'en peinture et c'est pourquoi l'allégorie a connu un regain d'intérêt notable, au point d'apparaître comme un trait spécifique de la période.
- 4 La combinaison d'un guerrier terrestre soutenu par une allégorie céleste est un schéma conceptuel dont le *Gloria Victis* d'Antonin Mercié offre l'archétype le plus précoce mais également le plus abouti (fig. 3). En acquérant le modèle pour le traduire en bronze, avant d'en autoriser la reproduction à toutes les villes qui le souhaitent⁷, la ville de Paris trouve matière à exprimer l'acuité militante de son patriotisme, que l'épisode de la Commune avait quelque peu mis à mal. Au Salon de 1874, la version en bronze obtient la médaille d'honneur, récompense suprême, au premier tour de scrutin, et remporte un succès critique unanime : Armand de Pontmartin y voit « l'inspiration d'un seul interprétant l'idée de tous ; la vision qui répare et qui console, en attendant la réparation suprême et la consolation immortelle »⁸. De son côté, Duvergier de Hauranne estime qu'« il n'y a pas de mots pour exprimer la sublimité de ces deux figures : c'est un de ces poèmes en action dont aucune analyse ne peut donner l'idée »⁹. Comme l'a noté Anne Pinget, « la perfection des corps évoque la Renaissance, la composition les "enlèvements baroques", et l'esprit de l'œuvre une descente de croix héroïque »¹⁰. En rendant gloire au vaincu, ce Saint Michel féminin et profane semble traduire en bronze l'un des espoirs exprimés par Ernest Renan dès 1871 : « une défaite est l'expiation d'une gloire passée et souvent le garant d'une victoire pour l'avenir »¹¹. Beaucoup d'artistes vont par la suite s'inspirer de la composition bipartite de Mercié, en la modulant de façons diverses, préférant notamment recourir au costume contemporain plutôt qu'à la nudité héroïque pour incarner le guerrier français de 1870. C'est le cas de Jean Georges Achard qui, dans son *Monument aux Mobiles de la Gironde* (1913 ; Bordeaux, place du Palais de Justice), juche son allégorie ailée et consolatrice sur un cheval. D'autres placent plutôt leur figure féminine

dans la partie supérieure : André Vermare dans son *Monument aux Enfants de la Loire morts pour la Patrie* (1898 ; Saint-Étienne, square Jovin-Boucharel) et Tony-Noël, dans son *Monument aux Enfants de la Haute-Marne* (1898 ; Chaumont, place Gogueheim) la font respectivement planer au-dessus d'un et de deux mobiles mourant au champ d'honneur. C'est sous ce titre qu'Antonin Carlès conçoit un groupe, commandé par le commandant Hériot, où il combine également, vingt ans après Mercié, allégorie et nudité héroïque, ce qui lui vaut la réprobation d'un critique :

Comment cet homme peut-il être là, vêtu seulement d'un ceinturon et d'une courroie de musette ? Pourquoi a-t-il déposé à ses pieds une cuirasse qui le protégeait sans doute, à moins qu'il ne fût artilleur, comme l'indiquerait le canon voisin ? À quoi répond la figure allégorique qui descend vers lui ? L'approche-t-elle pour sa beauté si éloquemment mise en évidence, ou pour le consoler de mourir ? Si on invoque le privilège de l'allégorie, on ne peut cependant prétendre qu'elle soit affranchie de toute logique¹².

- 5 L'approximation iconographique des allégories est un trait récurrent dans les monuments aux morts de 1870. Elle est patente dans le projet conçu par Auguste Rodin pour le concours du *Monument à la Défense de Paris* érigé à Courbevoie (fig. 4), au point d'avoir donné à l'œuvre un surnom qu'elle conservera par la suite : *L'Appel aux armes*. Dans le catalogue de son exposition parisienne de 1900, Rodin intitulera *La Guerre* ce groupe dominé par une femme dont le visage est comme défiguré par son cri de fureur vengeresse. Ici, fait unique dans notre corpus, l'allégorie et le guerrier sont nus et l'ensemble se singularise par une violence formelle et un modelé très chaotique des visages et des corps, qui expliquent son rejet par le comité. Le vainqueur du concours a mieux répondu aux exigences de ce dernier : commémorer la Défense de Paris plutôt que la Revanche à venir (fig. 5). Barrias adopte pour cela une composition pyramidale et fermée, où un soldat se replie auprès de la Ville de Paris, reconnaissable à sa couronne et derrière laquelle s'adosent un fût de canon et une jeune orpheline. L'observation de Maurice Agulhon sur l'évolution formelle de l'image de la République en sculpture peut être élargie aux monuments aux morts¹³. Jusqu'au milieu des années 1890, on privilégie en effet les compositions défensives (fig. 2), dont le parangon a été fourni par Amédée Doublemard dans son *Monument au maréchal Moncey* (1869 ; Paris, place de Clichy), qui a indubitablement influencé Barrias. Le projet de Rodin est donc formellement, mais aussi iconographiquement, trop en avance : sa composition dynamique, en triangle ouvert vers le ciel, incarne un esprit de reconquête que beaucoup considèrent alors comme trop précoce. À partir de la fin du siècle, la véhémence formelle commence en revanche à s'imposer, comme le montre le *Monument aux Enfants de l'Indre* de Raoul Verlet (1897 ; Châteauroux, place Gambetta), où l'on voit un jeune volontaire castelroussin, représenté nu, surmonté par une imposante figure ailée de la Patrie, directement inspirée par la célèbre *Marseillaise* de Rude (Paris, Arc de triomphe de l'Étoile). Le meilleur exemple de ce type est sans conteste le *Monument aux morts de Montauban* (fig. 6), où beaucoup de biographes de Bourdelle ont voulu voir une tentative de dénoncer les atrocités de la guerre. La déformation expressionniste de ces « figures ébauchées gauchement, mal équilibrées, désarticulées, goitreuses, et cependant impressionnantes »¹⁴, abonde dans le sens de cette interprétation, mais l'œuvre illustre aussi la tendance à privilégier dorénavant les compositions ouvertes et dynamiques, disons même offensives. Comme dans le monument de Vermare à Saint-Étienne ou dans celui de Verlet à Châteauroux, le drapeau tient une place iconographique essentielle, mais Bourdelle va plus loin en lui accordant une place formelle éminente, songeant même au départ à organiser tout

l'ensemble autour de lui, comme le prouvent certaines esquisses conservées au musée Bourdelle à Paris. À l'avant de la troupe, l'artiste place en éclaireur impavide un guerrier à l'épée brandie, avec casque et armure, qui se substitue aux allégories de la Patrie des monuments précédemment évoqués ; son envol n'est pas matérialisé par des ailes mais par la cambrure de son corps et le geste de ses membres, de sorte qu'il forme une diagonale ascendante permettant d'avoir une composition en triangle et non plus pyramidale. La multiplicité des points de vue est un autre atout visuel de l'œuvre. Sur les côtés, deux guerriers dépourvus de costume s'opposent : l'un marche avec une exaltation effrayante vers le combat quand l'autre descend avec crispation vers l'abîme. Dans les deux cas, la nudité leur confère une universalité intemporelle, déjà présente dans les groupes de Mercié et de Rodin. Il s'agit bien, en outre, de héros anonymes, comme tous les soldats que nous avons évoqués jusqu'ici.

- 6 Un mot doit être dit, pour en finir avec les monuments commémoratifs, des héros de l'aventure coloniale, qui, malgré leur importance historique très relative, ont bénéficié d'une surreprésentation au sein de la sculpture publique française, avide de glorifier des héros récents que la Guerre de 1870 ne lui a pas, ou peu, fournis. C'est ainsi que Francis Garnier, simple officier de marine, est récompensé par trois monuments publics de son zèle au Tonkin, qui l'avait conduit à prendre Hanoi avant d'être tué par des mercenaires chinois : une statue de Tony-Noël, érigée à Saigon en 1885 avant d'être reproduite à Saint-Étienne en 1902 (œuvre fondue en 1943), et un buste en bronze, entouré d'allégories sensuelles et d'attributs exotiques, dû à Denys Puech (1898 ; Paris, avenue de l'Observatoire). Le monument de ce type le plus colossal est celui de l'Amiral Courbet, autre acteur de la guerre au Tonkin. Réalisé par les statuaires toulousains Alexandre Falguière et Antonin Mercié, il est d'abord prévu pour Paris, puis finalement inauguré en 1890 à Abbeville, où il se trouve toujours (place de l'Amiral Courbet). Cinq ans de travail sont nécessaires pour élever cette apothéose de 60 m³ de marbre, sans compter les deux canons pris par l'amiral aux Chinois et placés sur les côtés du monument, « à l'exemple des anciens, comme dépouilles opimes ». Dans ce « marbre mouvementé [qui] semble palpiter sous le souffle des batailles », le chroniqueur du *Journal illustré* admire particulièrement « la Victoire michelangelesque [qui] vole près de l'amiral et le conduit [... ainsi que] la figure de la France, très noble, d'une admirable beauté plastique, [qui] symbolise parfaitement le rayonnement doux et fort de sa puissance scientifique et civilisatrice »¹⁵.
- 7 Dans son discours prononcé au nom de la presse lors de l'inauguration, Édouard Hervé espère que l'amiral Courbet fera des émules :
- La vie de Courbet, qui a été un exemple, doit rester un enseignement. Si jamais nous étions tentés de nous laisser aller au découragement, retrempons-nous dans ce fortifiant souvenir. Il ne faut jamais désespérer de notre patrie. Les vertus militaires ne sont pas près de s'éteindre chez les descendants des vieux Gaulois. La France est le pays des grands affaissements et des relèvements inattendus, des douloureuses épreuves et des éclatantes revanches¹⁶.
- 8 La République ne rend pas uniquement hommage aux héros coloniaux de territoires conquis puisque le colonel Villebois-Mareuil, engagé volontaire aux côtés du président Krüger dans la guerre des Boers, a le droit lui aussi à un monument, à la suite d'une souscription lancée par le journal *La Liberté*, pour lequel cet ancien membre du cabinet Boulanger fournissait des articles¹⁷. Inauguré en 1902 à Nantes (place de la Bourse), le groupe de Raoul Verlet reprend un schéma conceptuel déjà rencontré : le colonel y est représenté foudroyé par une balle lors de son dernier combat à Boschof et soutenu par

une allégorie de la France dont le drapeau gigantesque, troué par les balles, va servir de linceul. L'animation circulaire de cette figure féminine contraste subtilement avec l'attitude pour le moins rigide de l'homme de guerre, qui engendre d'ailleurs les réserves de certains critiques¹⁸.

- 9 On ne saurait limiter notre étude aux seuls monuments aux morts. Une foule de guerriers sculptés a également animé les Salons de la Troisième République, avant de finir sur les places ou dans les jardins publics, voire dans les musées. Au sein de ce corpus, on remarque un intérêt particulier des artistes pour des personnages ayant vécu durant quatre périodes considérées comme les plus éminentes de l'histoire militaire française. Les deux premières sont des moments de défense du territoire national : la résistance gauloise face à l'invasion romaine et la Guerre de Cent Ans. Les deux autres correspondent aux derniers grands moments de conquête de l'armée française hors de ses frontières : la série des victoires de Louis XIV et l'épopée révolutionnaire puis napoléonienne. Ces prédilections paraissent logiques alors même que l'on cherche à susciter l'émulation afin de pouvoir récupérer un jour l'Alsace-Lorraine. L'apparition des Gaulois en sculpture date du Second Empire, avec le *Vercingétorix* monumental et debout d'Aimé Millet, érigé à Alésia (1865), et le *Vercingétorix* équestre de Bartholdi, présenté au Salon de 1870 mais érigé seulement en 1903 à Clermont-Ferrand (place de Jaude). Sous la Troisième République, ils deviennent plus volontiers anonymes et se prêtent, eux aussi, à l'alternance entre composition défensive et offensive. Lorsqu'il est seul, le Gaulois avance vers l'ennemi tout en brandissant son glaive, à l'instar du *Réveil patriotique* de Félix Charpentier (1883 ; non localisé), du *Vae Victis* d'Henri Gauquié (1889 ; petit bronze à Valenciennes, réserves du musée des Beaux-Arts) ou du *Jeune Bellovaque vainqueur* d'Henri Gréber (1910 ; marbre à Paris, Louvre des Antiquaires). On préfère en revanche les compositions défensives lorsque le Gaulois est en binôme, comme dans le *On Veille !* d'Edmond Desca (1887 ; Nancy, parc de la Pépinière), ou lorsque, réuni en famille, il se consacre à *La Défense du Foyer* (marbre d'Émile Boisseau, 1887 ; Paris, square d'Ajaccio).
- 10 Parmi les acteurs de la Guerre de Cent Ans, seuls deux personnages jouissent des honneurs de la statue équestre. Du Guesclin est représenté à Dinan, en 1902, par Emmanuel Fremiet¹⁹, puis à Caen, en 1912, par Arthur le Duc. Jeanne d'Arc jouit, elle, d'une popularité inégalée : la version d'Emmanuel Fremiet (1874 ; Paris, place des Pyramides) est suivie par beaucoup d'autres, comme celles de Paul Dubois (1896 ; parvis de la cathédrale de Reims) ou de Mathurin Moreau (1899 ; Montebourg, Manche). Toutes ces œuvres privilégient l'image de la guerrière sur celle de la sainte. Dans sa statue de Chinon (fig. 7), Jules Roulleau pousse à son acmé ce parti pris iconographique, qui satisfait pleinement le chroniqueur du *Figaro* : « les admirateurs de la bonne Lorraine tiendront à s'associer au pieux et magnifique hommage où elle apparaît, pour la première fois, avec le caractère guerrier et patriotique qui convient à la libératrice du sol français »²⁰. Le dynamisme formel de l'œuvre, sans précédent, trouve un écho dans la statue du *Grand Ferré* de Jean Coulon : « ce paysan célèbre par sa taille et sa force athlétique, héros de la Guerre de Cent Ans »²¹, est représenté, comme la *Jeanne d'Arc* de Roulleau, prenant son élan sur un corps d'Anglais, plus précisément sur l'un des cinq qu'il est censé avoir terrassé avec sa hache. Parmi les héros méconnus qui suscitent l'attention des statuaires, le plus étonnant est sans nul doute *Raguénard Lodbrog*, statue d'Hippolyte Peyrol qui, dans le livret du Salon de 1886, prend soin de citer sa source, en l'occurrence Augustin Thierry²². Cet intérêt pour des personnages historiques secondaires est parfois inhérent à un souci de véracité historique. Ainsi, lorsqu'Arthur Le Duc est chargé de commémorer la

victoire décisive de Formigny contre les troupes anglaises de Thomas Kyriel en 1450 (fig. 8), il propose d'abord d'élever « la statue équestre du Connétable de Richemont dont le plâtre est exécuté. Mais le comité lui fait remarquer que le Connétable n'est pas le seul vainqueur et que le jeune Jean de Bourbon, comte de Clermont [...] a participé ardemment à la bataille »²³. L'artiste conçoit dès lors un monument honorant les deux chevaliers, couronnés par une allégorie virevoltante aux cheveux nattés et ceints d'un diadème fleurdelisé, qui personnifie plus certainement la France que la Royauté et n'est pas sans affinités avec certaines figures précédemment évoquées.

- 11 Dans un haut relief intitulé *Patrie ! Défense de l'indépendance nationale à travers les âges*, Émile Chatrousse réunit opportunément les deux types de héros que nous venons d'évoquer : on y voit Vercingétorix et Jeanne d'Arc prêter serment sur l'autel de la patrie. L'artiste, écrivant au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts pour solliciter l'acquisition de son œuvre, dit avoir voulu répondre aux « idées élevées » de ce dernier sur la « destination de l'art » : « C'est bien aussi la voie que montrait M. Jules Ferry, dans un de ses derniers discours aux artistes, quand il nous disait : "Le patriotisme français a, lui aussi, sa vie des saints, sa légende dorée. Étudiez cette histoire, nourrissez-vous d'elle, et vous verrez comme elle est belle, féconde, et comme le Penseur et l'artiste peuvent y puiser des inspirations fécondes et puissantes" »²⁴. Ce discours mérite d'être mis en parallèle avec la définition célèbre que Renan donne, en 1882, de la « nation », notamment dans ce passage où il affirme :

Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale. Avoir des gloires communes dans le passé, une volonté commune dans le présent ; avoir fait de grandes choses ensemble, vouloir en faire encore, voilà les conditions essentielles pour être un peuple. On aime en proportion des sacrifices qu'on a consentis, des maux qu'on a soufferts²⁵.

- 12 On peut comprendre, dans ce contexte, que la Renaissance n'ait pas fourni à la Troisième République un contingent important de guerriers sculptés²⁶. Seul Bayard tire son épingle du jeu : il est figuré à pied par Aristide Croisy (1895 ; Saint-Denis, Maison de la Légion d'Honneur) et à cheval par Pierre Rambaud (1911 ; Pontcharra-sur-Bréda, Isère). Citons aussi l'effigie du *Connétable de Montmorency* par Paul Dubois, érigée devant le château de Chantilly en 1886, qui s'inspire explicitement du célèbre *Colleone* de Verrocchio (Venise, campo dei Santi Giovanni e Paolo).
- 13 Les statues commémorant des soldats du siècle de Louis XIV et de la période révolutionnaire et napoléonienne montrent une nette prédilection pour la représentation équestre. Mais, une fois encore, le choix des hommes est significatif. À l'heure où la République triomphe, Turenne ou le Grand Condé, trop assimilés à la gloire despotique du roi Soleil, n'ont pas le privilège d'une statue publique²⁷, contrairement au Maréchal de Villars et à Philis de la Charce. La ville de Denain (Nord) offre au premier « un monument digne de sa grande victoire du 24 juillet 1712, grâce à laquelle la France, plus heureuse qu'en 1870, conserva ses frontières intactes », comme le souligne l'appel à souscription de 1892. Le « comité, qui compte parmi ses membres les sénateurs, les députés et toutes les notabilités du département du Nord »²⁸, confie à l'un des enfants du pays la réalisation de ce projet : Henri Gauquié conçoit une maquette où le maréchal tend son bâton de commandement pour mener ses soldats à la victoire, tandis que son cheval se cabre avec une élégante ardeur. Le faible succès remporté par la souscription explique l'inauguration tardive de l'œuvre, en 1913. Mais elle sera détruite par les Allemands quatre ans plus tard, si bien qu'il faudra en refondre un nouvel exemplaire, installé en 1924. Réalisée en fer, et

non en bronze, la statue de *Philis de la Charce* (fig. 9) échappera de ce fait aux fontes de statues ordonnées par le régime de Vichy. Sa commande à Daniel Campagne est due à l'initiative personnelle du maire de Nyons (Isère), mais ses héritiers, faute de crédits suffisants, doivent finalement se résoudre à vendre à la ville de Grenoble le modèle de cette « statue équestre en costume du temps de Louis XIV, d'une crâne attitude sur un cheval bien lancé »²⁹. Le costume de Philis ne le cède en rien, au niveau des étoffes comme de la passementerie, à celui du maréchal de Villars et le geste de « celle que la légende appelle la "Jeanne d'Arc dauphinoise" »³⁰ est tout aussi impérieux et résolu. Quant au cheval, il passe, selon Auguste Daligny, « de l'immobilité au saut, ce qui est bien peu vraisemblable et, plutôt que de se préparer à un saut d'obstacle, il a l'air d'exécuter une espèce de *pesade* ; or, cette attitude savante et élégante [...] n'est peut-être pas à sa place sur un champ de bataille »³¹. L'œuvre n'en suscite pas moins l'admiration de la presse locale, qui « s'accorde à louer l'attitude hardie et pleine de grâce de l'héroïne »³², qui préserva le Dauphiné de l'invasion du duc de Savoie³³. On retrouve, à travers ces deux statues, une tendance caractéristique de la statuomanie républicaine : le triomphe de la gloire locale, qui amène chaque ville de France à immortaliser dans le marbre ou le bronze un enfant du pays.

- 14 En 1893, le général Lariboisière reçoit ainsi l'hommage de sa ville natale, Fougères, alors que l'idée en avait été suggérée dans la presse locale dès 1844. Cette imposante statue équestre en bronze est l'œuvre de Georges Récipon, qui s'illustrera plus tard en érigeant sur le toit du Grand Palais, à Paris, ses célèbres *Quadriges*. La même année, on inaugure devant le château de Lunéville la statue de *Lasalle*, général de division et comte de l'Empire (1775-1809). Cette fois-ci, il s'agit d'une initiative personnelle de l'artiste, Henri Cordier, qui présente le modèle en plâtre au Salon de 1891. Beaucoup de chroniqueurs relèvent alors la filiation explicite de l'œuvre avec l'*Officier de chasseurs à cheval chargeant* de Géricault (Paris, musée du Louvre). Paul Leroi affirme néanmoins qu'« il est difficile d'admirer cette énorme machine aux allures de cirque forain [...] en dépit du cheval qui se cabre, du désordre voulu qui règne dans son harnachement, aussi bien que dans l'uniforme du général »³⁴. L'artiste parvient pourtant à obtenir la commande en bronze de son œuvre, grâce à l'initiative d'un groupe d'écrivains militaires voulant rendre un « légitime hommage [...] à un général de cavalerie que son origine messine et ses victoires sur la Prusse rendent doublement cher à la Lorraine et à la France »³⁵. Une subvention notable étant accordée par l'État, l'œuvre peut être érigée dans la ville du roi Stanislas, au grand dam de certains chroniqueurs pour qui « il eût été préférable d'élever ce monument à Briey ou à Longwy, dans l'ancienne partie mosellane restée française »³⁶. En 1894, la ville de Cadenet (Vaucluse) inaugure de son côté la statue du *Tambour d'Arcole* (fig. 10), dont elle a tenu à immortaliser « l'acte de décision juvénile et de bravoure »³⁷. Le statuaire Jean-Barnabé Amy choisit de camper « le petit tambour, nu-tête, allègre et tout vibrant de fièvre patriotique »³⁸, afin de rappeler que la légende napoléonienne a eu ses anonymes mais aussi que la victoire peut sourire à qui possède l'enthousiasme et l'audace de la jeunesse. Or le Tambour d'Arcole était déjà figuré, dans le sillage de Bonaparte, par David d'Angers sur le fronton du Panthéon (fig. 1), sans que Théophile Gautier ne lui prête attention.
- 15 Comme beaucoup d'œuvres que nous avons étudiées, la statue de Cadenet confirme la prédiction formulée en 1840 par Carlyle. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e n'ont pas vu « l'abolition du Culte des Héros » mais plutôt l'émergence de « tout un Monde de Héros », oubliés ou anonymes. Après la débâcle de Sedan, nombreux sont ainsi les monuments

aux morts ayant privilégié la représentation de mobiles en groupe, afin de mettre en exergue cet « Achille collectif qu'on appelle un régiment », pour reprendre l'élégante formule de Théophile Gautier. Les artistes ayant conçu les sculptures commémoratives considérées aujourd'hui comme les plus convaincantes ont tous adopté le guerrier nu et intemporel, épaulé par une figure allégorique (fig. 3, 4, 6). Quant aux monuments les mieux reçus par les jurys et la critique de l'époque, ils ont souvent opté pour la figuration du soldat de 1870 en costume (fig. 5), certains ayant même, à l'instar de Félix Charpentier dans sa *Sentinelle des morts* du cimetière d'Avignon (1899), confié à un mobile isolé la charge d'incarner dans le bronze la défense nationale. À de rares exceptions près³⁹, les soldats contemporains se sont individuellement imposés de façon anonyme au sein de la production sculptée française entre 1871 et 1914, engendrant par là même une redéfinition notable de la notion d'héroïsme, qui n'induit alors plus nécessairement la célébrité. Cette évolution, que l'on retrouve en peinture dans l'œuvre d'un De Neuville ou d'un Detaille, trouve sa source à l'époque romantique, avec l'*Officier de chasseurs à cheval chargeant* de Géricault (1812) ou le fronton du Panthéon (fig. 1). La représentation de guerriers anciens n'a pas échappé à cette tendance, comme en témoignent les Gaulois anonymes d'Edmond Desca et d'Émile Boisseau que nous avons cités plus haut. Si les figures majeures de l'histoire de France, Jeanne d'Arc en tête, ont eu légitimement droit de cité, les salons et les places publiques ont aussi vu l'apparition de tout un peuple de héros oubliés, recrutés dans les périodes fastes de l'histoire nationale, tels que le Grand Ferré ou le Tambour d'Arcole. Cette glorification du guerrier ancien méconnu fait directement écho à celle du soldat contemporain anonyme, ouvrant la voie aux innombrables effigies de poilus qui envahirent la France après 1918, comme au culte du soldat inconnu, qui sera si intense durant tout le xx^e siècle.

ANNEXES



Fig 1. David d'Angers, Fronton du Panthéon ; pierre, 1837 ; Paris ; Cliché de l'auteur



Fig 2. Aristide Croisy, Monument au Général Chanzy ; bronze, 1885 ; Le Mans, place Washington ; Cliché de l'auteur



Fig 3. Antonin Mercié, Gloria Victis ; 1874, bronze ; Bordeaux, place Jean Moulin ; Cliché de l'auteur



Fig 4. Auguste Rodin, Projet pour le monument à la Défense de Paris ; bronze, 1879 ; Paris, musée Rodin ; « Rodin », n° spécial de L'Art et les Artistes, 1914, p. 57.



Fig 5. Ernest Barrias, La Défense de Paris ; bronze, 1883 ; Courbevoie, rond-point de la Défense ; Cliché de l'auteur



Fig 6. Antoine Bourdelle, Monument aux morts, aux combattants et serviteurs du Tarn-et-Garonne ; bronze, 1902 ; Montauban, place de la Bourse ; Cliché de l'auteur



Fig 7. Jules Roulleau, Jeanne d'Arc ; bronze, 1893 ; Chinon, place Jeanne d'Arc ; Cliché de l'auteur



Fig 8. Arthur Le Duc, Monument commémoratif de la bataille de Formigny (1450) ; bronze, 1903 ; Formigny (Manche), place de la mairie ; Cliché de l'auteur



Fig 9. Daniel Campagne, Philis de la Charce ; fonte de fer bronzée, 1901 ; Grenoble, jardin des Dauphins ; Cliché de l'auteur



Fig 10. Jean-Barnabé Amy, Le Tambour d'Arcole ; bronze, 1894 ; Cadenet (Vaucluse), place du Tambour d'Arcole ; Cliché de l'auteur

NOTES

1. . CD-Rom *À nos grands hommes*, musée d'Orsay-INHA-France, Dubuisson-Laurent Chastel, 2004.
2. . Dans l'étude qu'il consacre à l'œuvre, en 1837, Gustave Planche ne manque pas de préciser, au sujet de la Patrie : « Elle ne met pas le guerrier au-dessus de l'historien, l'industrie au-dessus de l'art ; éclairée par les rayons qui lui arrivent de toutes parts, elle proclame dignes de reconnaissance toutes les œuvres qui peuvent servir à la gloire, à l'agrandissement, à l'indépendance, à la liberté de la nation ». Gustave Planche, *Portraits d'artistes*, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 67.
3. . Thomas Carlyle, *Les Héros*, 1841 ; traduction de Jean Izoulet, Paris, Armand Colin, 1902, p. 309 et 320.
4. . *Ibid.*, p. 202.
5. . Théophile Gautier, « Fronton du Panthéon », *La Presse*, 23 novembre 1837, dans *Paris et les Parisiens*, Paris, La Boîte à Documents, 1996, p. 102.
6. . Théophile Gautier, « Horace Vernet », *Le Moniteur*, 23 janvier 1863, dans *Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1880, p. 314.
7. . En 1881, le Conseil municipal parisien décide « d'accorder à toutes les villes qui en feront la demande l'autorisation de reproduire en bronze » le groupe de Mercié alors au square Montholon et placé aujourd'hui dans le vestibule d'entrée du musée du Petit Palais (*La Chronique des arts et de la curiosité*, 25 juin 1881, p. 193). Parmi les autres exemplaires en bronze érigés en France, citons ceux d'Agen (jardin du lycée Bernard Palissy), Bordeaux (place Jean Moulin), Châlons-en-Champagne (place de la Libération), Cholet (place de la République) et Niort (place de Strasbourg).
8. . Armand de Pontmartin, « Salon de 1874 », *L'Univers illustré*, 17 juin 1874, p. 407.

9. . Ernest Duvergier de Hauranne, « Le Salon de 1874 », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1874, p. 689.
10. . Anne Pingeot, catalogue de l'exposition *De Carpeaux à Matisse. La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées du Nord de la France*, Lille, Édition de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982, p. 61.
11. . Ernest Renan, *La Réforme intellectuelle et morale de la France*, 1871 ; repris dans *Histoire et Parole : œuvres diverses*, Paris, Éditions Bouquins-Robert Laffont, 1984, p. 594.
12. . Mab-Yann, « Au champ d'honneur », *Le Magasin pittoresque*, 1894, p. 346, où l'œuvre est reproduite.
13. . Lors du concours de 1879 pour l'érection à Paris d'un monument à la République, sur la place du même nom, beaucoup de sculpteurs semblent avoir écarté « l'image-vivante et dynamique d'une combattante, reflet d'une option radicale, plus révolutionnaire que légaliste », au profit de la traditionnelle allégorie hiératique, « incarnant un idéal politique fondé sur la stabilité et l'ordre, défendu par les républicains de gouvernement » (Guénola Groud et Daniel Imbert, catalogue de l'exposition *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, Paris, Musée du Petit Palais, du 10 mars au 27 août 1989, Éditions Paris-musées, 1989, p. 14). Ces deux types de représentation ont été identifiés par Maurice Agulhon dans *Marianne au combat : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.
14. . Gustave Babin, « Les Salons de 1902, La Sculpture », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XI, 1902, p. 370.
15. . Anonyme, « Nos Gravures : Le monument élevé à Abbeville à l'amiral Courbet », *Le Journal illustré*, 10 août 1890, p. 252.
16. . Anonyme, « Les Fêtes d'Abbeville », *L'Univers illustré*, 23 août 1890, p. 531.
17. . « Le colonel Villebois-Mareuil [...] démissionna de l'armée française et, dès qu'éclata la guerre du Transvaal, s'embarqua sur le premier bateau pour aller mettre son épée au service du président Krüger. Celui-ci le nomma général et le chargea de créer une Légion étrangère regroupant les volontaires de toutes nationalités [...]. Villebois-Mareuil prit directement le commandement d'un petit détachement de cent vingt-cinq hommes pour effectuer un raid en profondeur en direction de Kimberley. Il avait l'intention d'effectuer un coup de main sur la petite ville de Boshof, occupée par des troupes britanniques commandées par le général Methuen ». Gérard de Senneville, *1900 : Journal d'un changement de siècle*, Paris, Éditions de Fallois, 2000, p. 96-97.
18. . « Le héros tombant, les bras en croix, dans une attitude où on ne sent pas suffisamment l'affaissement de la mort » (Henry Marcel, « Les Salons de 1902 », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVIII, 1902, p. 126). « Du moment où le sculpteur voulait représenter son héros mortellement blessé, il fallait que son attitude fût plus écrite, moins indécise, suffisamment émouvante et dramatique » (Paul Leroi, « Salons de 1902. Notes alphabétiques », *L'Art*, 3^e série, t. I, 1902, p. 369-370).
19. . Mentionnons aussi à Dinan, place Duclos-Pinot, la statue pédestre en bronze d'un compagnon de Du Guesclin, Jehan de Beaumanoir, par Arthur Guéniot, qui fut inaugurée en 1911.
20. . Anonyme, « Échos », *Le Figaro*, 22 avril 1893.
21. . Joseph Viple, « Jean Coulon : Sculpteur (1853-1923) », *Bulletin de la Société d'émulation du Bourbonnais*, t. XXIX, 1926, p. 53. Acquis en 1925 par la ville de Moulins et placé dans le jardin du musée municipal, le bronze du *Grand Ferré* a disparu, sans doute durant la seconde guerre mondiale.
22. . « Vers l'an 865, le fameux Raguénard Lodbrog, l'un des plus redoutés parmi les chefs scandinaves, envahit le Northumberland. Vaincu et pris par le roi saxon Aella, il fut plongé vivant dans une fosse remplie de vipères, et pendant son agonie, il jetait fièrement à ses ennemis ces paroles : "Nous avons combattu avec l'épée ; j'étais jeune encore quand à l'Orient, dans les étoiles d'Eirar, nous avons creusé un fleuve de sang pour les loups et convié l'oiseau aux pieds jaunes à un large banquet de cadavres... Nous avons combattu avec l'épée. La mort me saisit, la

morsure des vipères a été profonde... bientôt mes fils me vengeront dans le sang d'Aella. D'aussi hardis guerriers ne prendront pas de repos avant de m'avoir vengé." (*Conquête de l'Angleterre par les Normands*) » (Livret du Salon de 1886, n° 4426). La première édition du livre d'Augustin Thierry date de 1825. Le plâtre du *Raguenard Lodbrog*, dont le bras droit, à l'origine brandi, est cassé, se trouve dans les réserves du musée des Beaux-Arts de Rouen.

23. . Auguste Le Carpentier, *Arthur Le Duc : « Le statuaire oublié »*, Torigni-sur-Vire, Mairie de Torigni-sur-Vire, 1998, p. 209. La statue du Connétable de Richemont, dont le modèle en plâtre date de 1894, sera érigée en 1905 devant l'Hôtel-de-Ville de Vannes, où elle se trouve toujours.

24. . Lettre non datée de Chatrousse adressée au sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts (Archives Nationales, F²¹ 2064). L'œuvre, présentée au Salon de 1885 et attribuée à l'hôtel de Ville de Ham l'année suivante, n'a pas été retrouvée en 2004. Elle est reproduite dans Jacques de Biez, *Le Salon de Paris illustré*, Paris, Jules Lemonnier, 1884, planche 8.

25. . Ernest Renan, « Qu'est-ce qu'une nation ? », conférence prononcée à la Sorbonne le 11 mars 1882, cité par Philippe Forest, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Bordas, 1991, p. 41.

26. . La recherche croisée sur le CD-Rom *À nos Grands Hommes* permet d'obtenir les résultats suivants : parmi les statues publiques érigées en France entre 1870 et 1914, 216 représentent des militaires : 9 sont des Gaulois, 68 des personnages du Moyen Âge (dont 56 Jeanne d'Arc), 3 de la Renaissance, 21 des XVII^e et XVIII^e siècles, 29 de la Révolution, 15 de l'Empire, 8 de l'époque romantique et enfin 28 sont des acteurs de la Guerre de 1870.

27. . *Le Turenne enfant* de Benoît Hercule ne peut être considéré comme un monument public puisqu'il ne relève pas d'une commande. Le modèle en plâtre est acquis par la ville de Paris à l'Exposition Universelle de 1889 et le bronze qui orne aujourd'hui la rue de Turenne n'y a été installé qu'en 1993.

28. . Anonyme, « Chronique », *L'Artiste*, 1894, t. II, p. 312.

29. . Auguste Daigny, « Les Salon de 1899 », *Le Journal des arts*, 17 juin 1899, p. 2.

30. . Félix Maire, « Une héroïne », coupure de presse non datée conservée aux Archives municipales de Grenoble (dossier 1 M 90).

31. . Auguste Daigny, « Les Animaliers au Salon : la sculpture », *Le Journal des arts*, 29 juin 1901, p. 1.

32. . Félix Maire, art. cit.

33. . « Rappelons succinctement les faits. En 1692, la Ligue d'Augsbourg avait coalisé toute l'Europe centrale. Pendant que les armées de Louis XIV guerroyaient en Flandre, Victor-Amédée, duc de Savoie, envahissait la Provence. [...] C'est alors que Philis de la Charce [...] quitte Nyons, sa ville natale, réunit ses vassaux et quelques paysans, les arme et, se mettant bravement à leur tête, court sus à l'adversaire. L'héroïsme qui débordait en elle gagne ces troupes improvisées, et les partisans du duc de Savoie, battus au col de Cabre, durent se replier en hâte. C'était le salut, le Dauphiné ne subissait pas la honte de la défaite » (Félix Maire, art. cit.).

34. . Paul Leroi, « Le 111^e Salon de Paris et le 125^e Salon de Londres », *L'Art*, t. LV, 1893, p. 39.

35. . Anonyme, « Inaugurations », *Revue encyclopédique*, 1893, p. 1269.

36. . Anonyme, « La Statue de Lasalle à Lunéville », *Le Moniteur des arts*, 20 mars 1891, p. 537.

37. . Anonyme, « Le Tambour d'Arcole », *L'Illustration*, 11 août 1894, p. 121 : « Le second jour, comme il fallait passer la rivière pour joindre les Autrichiens, le jeune André Étienne, tambour, se fit transporter d'une rive à l'autre par un sergent. Le sergent nageait, tandis qu'André Étienne, à cheval sur ses épaules, et préservant ainsi sa caisse des atteintes de l'eau, battait la charge. Avec une maestria irrésistible. Les troupes, enlevées par cet exemple, passèrent sur un pont que la mitraille balayait ; et les Autrichiens, écoutant le tambour, devinant l'arrivée des Français, battirent en retraite ».

38. . *Ibid.*

39. . Citons les trois statues du Général Chanzy au Mans (fig. 2), à Buzancy (1884) et Nouart (1886) dans les Ardennes, celles du Général Raoux à Meaux (1892) et du Colonel Bourras à Pompignan

dans le Gard (1892), ou encore celles du Général Margueritte à Fresnes-en-Woevre (1884) et du Général Colson à St-Aubin-sur-Aire (1913) dans la Meuse.

RÉSUMÉS

La défaite de Sedan a eu de profondes conséquences sur l'image du guerrier dans la sculpture française entre 1871 et 1914. D'un côté, on voit se multiplier les effigies de guerriers anciens, recrutés dans les époques les plus glorieuses de l'histoire nationale, qu'ils soient célèbres comme Vercingétorix et Jeanne d'Arc, ou oubliés comme le Grand Ferré et le Tambour d'Arcole. De l'autre, on observe, au sein des œuvres commémorant plus directement la Guerre de 1870, une nette prédilection pour la figure du soldat anonyme, qu'il soit nu ou vêtu, et pour les groupes de mobiles représentés au combat afin de glorifier cet « Achille collectif qu'on appelle un régiment » (Théophile Gautier). L'ensemble de ce corpus traduit une profonde mutation de la notion d'héroïsme, qui conduit moins à « l'abolition du Culte des Héros » plutôt qu'à l'émergence de « tout un Monde de Héros », pour reprendre la prédiction formulée en 1840 par Thomas Carlyle.

The defeat of Sedan had great consequences on the image of warriors in French sculpture between 1871 and 1914. Firstly, there was a considerable increase of images of warriors from the past, drawn from the most glorious times of national history, both well-known figures such as Vercingetorix or Joan of Arc, or unknown ones as “Grand Ferré” or the “Tambour d'Arcole”. Secondly, in public monuments commemorating more directly the War of 1870, one notices a predilection for the anonymous soldier. They could be represented either in group or alone, and glorified “this collective Achilles which is called a regiment” (Théophile Gautier). These two phenomena reflected a significant evolution of the notion of heroism: it was not the end of the cult of heroes as such, but the development of a “World of Heroes” as predicted by Thomas Carlyle in 1840.

INDEX

Mots-clés : guerre de 1870, héroïsme, monuments aux morts, sculpture

Keywords : heroism, war memorials, war of 1870

AUTEUR

GUILLAUME PEIGNÉ

Après avoir consacré sa thèse à *La sculpture néo-baroque en France de 1871 à 1914* (Université de Paris IV, 2005), Guillaume Peigné a participé à l'exposition *Félix Charpentier* au musée Louis Voulard d'Avignon (2005) et publié divers articles, notamment sur « La Contre-Réforme républicaine » (*48/14 Revue du musée d'Orsay*, mai 2006) ou « L'impératif des récompenses : le cas spécifique de la sculpture (1864-1880) » (dans *Ce Salon à quoi tout se ramène*, Peter Lang, 2010).