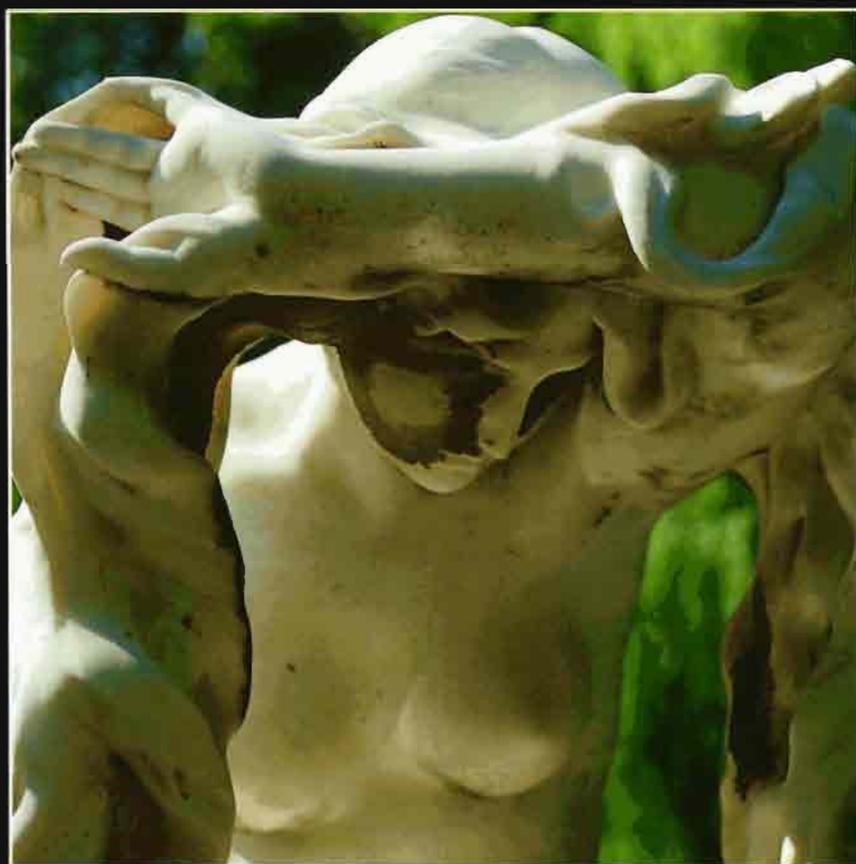


D'OMBRE, DE BRONZE ET DE MARBRE

SCULPTURES EN VAL-DE-MARNE

1800 - 1940



IMAGES
DU PATRIMOINE

Couverture

Le par Victorien-Antoine Bastet,
Choisy-le-Roi, parc de la mairie.

Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France

D'OMBRE, DE BRONZE ET DE MARBRE

SCULPTURES EN VAL-DE-MARNE

1800-1940

Textes

Véronique Belle

Photographies

Christian Décamps



ÎLE-DE-FRANCE, INVENTAIRE GÉNÉRAL
DES MONUMENTS ET DES RICHESSES ARTISTIQUES DE LA FRANCE
DIRECTION REGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES
D'Ombre, de bronze et de marbre, sculptures en Val-de-Marne, 1800-1940;
sous la direction de Dominique Hervier
réd. Véronique Belle; fotogr. Christian Décamps; cartogr. Pascal Pissot.-
Victor Stanne, 1999.- 120 p. : ill. coul.; 30 cm.-
(Images du Patrimoine, ISSN 0299-1020; 191).
ISBN 2-911330-30-7

© Inventaire général ADAGP
Édité par Victor Stanne
Dépôt légal : novembre 1999 - ISBN 2-911330-30-7

Couverture
Ève par Victorien Antoine Bastet, Choisy-le-Roi.

Cet ouvrage a été réalisé par

la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France,
Service régional de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France

sous la direction de

Dominique Hervier, *conservateur général du Patrimoine, conservateur régional*

Il est édité dans le cadre d'une convention État - Conseil général du Val-de-Marne

avec la participation rédactionnelle de

Serge Pitiot, *conservateur du Patrimoine*

Enquêtes d'inventaire topographique

Marie-Agnès Férault, Catherine Rochant,
Hélène Jantzen, Véronique Belle, Xavier de Massary

Recherche documentaire

Véronique Belle

Cartographie

Pascal Pissot

Relecture

Bureau de la méthodologie, Sous-direction des Études, de la documentation et de l'Inventaire général
Pierre Curie, *conservateur du Patrimoine*, Aline Magnien, *conservateur du Patrimoine*
Renaud Benoit-Cattin, *conservateur en chef du Patrimoine*

Maquette

Christian Décamps, Véronique Belle

Assistance informatique pour l'index

Frédéric Pascaud

Coordination technique

François Corbineau

Fabrication

L'Atelier, A.D.I.G., Nantes

**La documentation a été établie dans le cadre d'une convention État – Conseil général du Val-de-Marne
avec le concours des services du département et particulièrement des Archives départementales**

elle est consultable :

Direction régionale des affaires culturelles
Centre régional de documentation du Patrimoine
127, avenue Ledru-Rollin – 75011 PARIS
Tél. 01 56 06 51 20 ou 01 56 06 51 30

Archives départementales
10, rue des Archives
94000 Créteil Cedex
Tél. 01 45 13 80 50

Nous exprimons notre gratitude la plus vive à

la Documentation du Musée d'Orsay dont les ressources sont inépuisables, et M^{me} Laure de Margerie,
la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris et M. Daniel Imbert,
le Service de documentation du Musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt

Nous tenons également à remercier tout particulièrement

les archives municipales de Choisy-le-Roi et M^{me} Bonga-Bouna,
les archives municipales d'Ivry-sur-Seine et M^{me} Michèle Rault,
les archives municipales de Maisons-Alfort et M^{me} Myriam Lavie,
les archives municipales de Nogent-sur-Marne,
les archives municipales du Perreux-sur-Marne,
les archives municipales de Saint-Maur-des-Fossés et M^{me} Boreux,
les archives municipales de Saint-Maurice et M^{me} Bernadette Tény,
les archives municipales de Villeneuve-le-Roi et M^{lle} Sylvie Larcheron,
les archives municipales de Vincennes et M^{me} Christine Kauffmann

le musée municipal de Saint-Maur-des-Fossés et M^{me} Boustany,
le musée Adrien-Mentienne à Bry-sur-Marne et M^{me} Calvarin,
le musée des Beaux-Arts de Reims et M. Jonot,
le musée municipal de Brunoy,
le musée Bouchard, et M. et M^{me} Bouchard,
la conservation des musées d'Angers

l'École nationale vétérinaire d'Alfort, M. Christophe Degueurce et M^{lle} Grison,
l'hôpital Esquirol,
la Manufacture nationale de Sèvres et M^{me} Tamara Préaud

M^{me} Geneviève Bresc-Bautier et M. Guilhem Scherf, conservateurs au département des sculptures du musée du Louvre,
M^{me} Antoinette Le Normand-Romain, conservateur en chef au musée Rodin,
M. Pierre Mollier, directeur de la bibliothèque, des archives et du musée du Grand Orient de France,
M. Jacques Philippon, conservateur du Patrimoine, sous-direction de l'archéologie,
M. Armand Amann (†), conservateur en chef du Patrimoine à la D.R.A.C. Île-de-France

les descendants des artistes et des modèles pour leur gentillesse et les renseignements inédits qu'ils nous ont apportés
M^{me} Aublet, M^{me} Duruy, MM. Froment-Meurice et Poydenot et M^{me} de la Boulaye, M^{me} Guisset de Saint-Marceaux,
le général Lalande, M^{me} Laplace, M. Leblanc-Barbedienne et M^{me} Libert

et aussi

la Société historique du Plessis-Trévisé et M^{me} Canda,
la Société historique et archéologique de Rungis et M^{me} Cassin,
la Société d'Études et de Documentation historiques de Villecresnes et de ses Environs et M. Dormont,
la Société historique de Villiers-sur-Marne et de la Brie française et M. Daniel Poisson

M. Audfray, ancien maire de Bry-sur-Marne,
M. Robert Laporte, conseiller municipal délégué, premier maire adjoint honoraire de Thiais

les conservateurs des cimetières de Chennevières-sur-Marne, Fontenay-sous-Bois, Le Kremlin-Bicêtre, Neuilly-sur-Seine,
Le Perreux-sur-Marne, Saint-Maur-des-Fossés, Villeneuve-Saint-Georges, Vincennes et Vitry-sur-Seine

sans oublier

Brigitte Blanc, Catherine Boulmer, Roselyne Bussière et Laurence de Finance
chercheurs au service régional de l'Inventaire Île-de-France

À la mémoire de Joël Perrin (1947-1999)
*conservateur en chef du Patrimoine
qui a soutenu et encouragé cette étude*

Crédits photographiques :

Christian Décamps, © Inventaire général, ADAGP 1999

sauf :

Jean-Bernard Vialles, © Inventaire général, ADAGP 1999,
p. 10, 30, 34, 66c, 66d, 81b, 89 (vignette), 94f et 96a ;

© Rouen, Musée des Beaux-Arts. Photographie Didier Tragin / Catherine Lancien, p. 16 ;
Musée d'Orsay, p. 15, 25 et 59c ; Bulloz, p. 56c.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Introduction | 9 |
| Mythes et métamorphoses | 36 |
| Inspiration biblique et littéraire | 52 |
| La Guerre et les Fruits de la guerre | 58 |
| Nourrices et enfants | 62 |
| Éternelles éphémères | 66 |
| <i>Et l'effort fait saillir ses muscles de métal</i> , Hérédia | 68 |
| Rêves de faunes, nymphes et satyres | 70 |
| Sculpture animalière | 72 |
| Les métiers | 78 |
| Édifices publics et allégories républicaines | 80 |
| <i>Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux !</i> Hugo | 86 |
| Sculpture funéraire | 98 |
| La fonderie Susse | 112 |
| Quand une restauration devient nécessaire, | 114 |
| Bibliographie | 115 |
| Index | 117 |

Avertissement

Les dimensions des œuvres sont exprimées en centimètres.
Dans les notices, les sculptures en marbre,
sauf mention contraire, sont en marbre blanc.

« Alors, en allumant le poêle, il se plaignait, d'une voix de colère. Ah! quel chien de métier que cette sculpture! Les derniers des maçons étaient plus heureux. Une figure que l'administration achetait trois mille francs, en avait coûté plus de deux mille, le modèle, la terre, le marbre ou le bronze, toutes sortes de frais; et cela pour rester emmagasinée dans quelque cave officielle, sous le prétexte que la place manquait : les niches des monuments étaient vides, des socles attendaient dans les jardins publics, n'importe! la place manquait toujours. Pas de travaux possibles chez les particuliers, à peine quelques bustes, une statue bâclée au rabais de loin en loin, pour une souscription. Le plus noble des arts, le plus viril, oui! mais l'art dont on crevait le plus sûrement de faim. »

L'Œuvre, Émile Zola, 1886.



Narcisse par Charles-Louis Malric, marbre, 1904, Choisy-le-Roi, parc de la mairie.

Nombreuses sont les statues qui ornent places, squares et lieux publics du Val-de-Marne. L'analyse de l'origine de ces œuvres par l'étude de leur itinéraire (présentation à des Salons, à des expositions), de leurs auteurs et de leur mode d'acquisition (dépôts des administrations, commandes spéciales, dons des artistes ou de particuliers) permet d'appréhender les goûts et les pratiques artistiques du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle dans le domaine de la sculpture. L'examen de la répartition des œuvres sculptées dans les communes du Val-de-Marne rend manifeste un déséquilibre lié à l'histoire administrative de ce département dont l'existence est récente. C'est en effet face à un développement démographique considérable, accompagné d'une urbanisation toujours plus poussée depuis le début du XX^e siècle, qu'il a fallu repenser des structures administratives pratiquement inchangées depuis 1790. La loi du 10 juillet 1964 a donc réorganisé les anciens départements de la Seine et de la Seine-et-Oise et a donné naissance à huit nouveaux départements dont celui du Val-de-Marne. Ce dernier est formé de vingt-neuf communes de l'ancien département de la Seine et de dix-huit autres qui ont appartenu à l'ancien département de la Seine-et-Oise, le tout formant un total de quarante-sept communes. Or la direction des Beaux-Arts du département de la Seine fut à l'origine de la présence importante de sculptures dans les communes qui dépendaient de sa compétence.

L'inventaire des monuments et des richesses artistiques du Val-de-Marne réalisé de 1983 à 1998 a permis de recenser deux cent treize sculptures (rondes-bosses et reliefs, encore existantes ou disparues dont cent soixante-six sont présentées dans cet ouvrage). Les monuments aux morts et la sculpture religieuse ont été volontairement écartés de cette étude en raison de l'abondance de la matière et pour des raisons d'homogénéité du corpus, bien que certaines pièces soient de grande qualité (comme la *Sainte Colombe* et la *Sainte Geneviève* en terre cuite à Chevilly-Larue, le *Saint Louis* et le *Saint Maurice* de Bousseau à Choisy-le-Roi, ou encore le *Coq* de Pompon sur le clocher de l'église Sainte-Germaine à Cachan). Ces deux domaines feront peut-être un jour l'objet d'une synthèse dans un autre ouvrage.

C'est avec bonheur que l'on assiste depuis une quinzaine d'années à un regain d'intérêt pour la sculpture du XIX^e, après cinquante années de mépris pour la statuaire académique de cette époque. On se rappelle l'exposition sur la *Sculpture française au XIX^e siècle* tenue au Grand Palais en 1986, qui coïncida avec l'ouverture du musée d'Orsay, la même année. Si l'on a toujours reconnu à cette statuaire une grande qualité d'exécution, célèbre par-delà nos frontières, il a souvent été reproché à certaines de ces sculptures d'être de banales repro-

ductions de la statuaire antique ou des copies trop fidèles du corps humain, de simples académies en somme, alors qu'une analyse attentive, rendue possible grâce à un recul désormais suffisant, apporte aujourd'hui des nuances à ce jugement sans appel, coupable d'avoir jeté dans l'oubli une production artistique dont nous sommes les héritiers, sans toujours en avoir conscience. Plus récente encore est la lente redécouverte de la sculpture figurative de la première moitié du XX^e siècle, complètement occultée par la sculpture d'avant-garde, issue du modernisme, de l'abstraction et du cubisme.

La statuomanie

La fourchette chronologique des œuvres proposées dans cet ouvrage s'échelonne de la fin du XVIII^e siècle, avec un buste de Boizot à l'École vétérinaire de Maisons-Alfort, à 1950. Si les sculptures qui datent de la première moitié du XIX^e siècle sont très peu nombreuses, on constate en revanche une multiplication croissante des œuvres à partir de 1860 avec un pic

qui concerne les décennies 1890 (vingt-trois sculptures) et 1900 (trente), apogée qui ne s'arrête qu'avec la Première Guerre mondiale (dix œuvres de 1910 à 1914). L'Entre-Deux-Guerres voit une reprise honorable de la production sans que l'on revienne jamais à la situation antérieure. On constate ici un phénomène bien étudié par les historiens et les historiens de l'art : la statuomanie.

Longtemps réservés à la statuaire religieuse puis à la glorification des monarques, les lieux publics se peuplent, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de sculptures civiles.



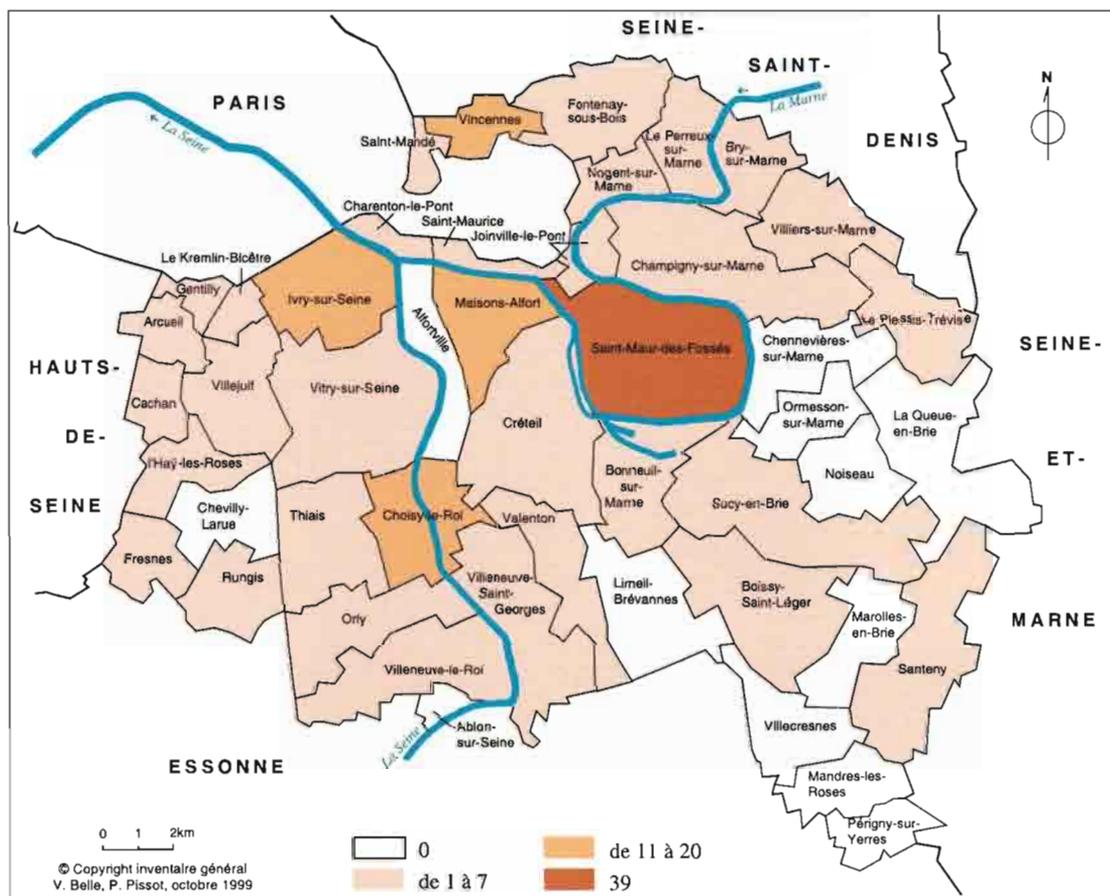
Inauguration de la statue de Bernard Palissy en 1860 à Joinville-le-Pont, statue en porcelaine blanche et biscuit blanc, conçue et fabriquée par monsieur Gille, propriétaire des villas Palissy à Joinville et fabricant de porcelaine (dont les produits étaient recherchés pour l'embellissement des parcs et jardins, d'après un journaliste de l'époque), statue disparue. B.N. Estampes, topo Va 94.

Selon Maurice Agulhon, « C'est en effet la ville agrandie, élargie, aérée du XIX^e siècle qui a produit les places, les boulevards, les perspectives et les promenades, et qui a appelé les monuments pour en meubler l'espace. À cet égard, les statues des grands hommes forment une partie (numériquement importante, et peut-être même la plus importante) d'une catégorie plus vaste » (cité dans 1986 Paris, p. 242). La seule retouche à faire à cette analyse concerne la proportion des monuments aux hommes célèbres ou aux gloires locales qui reste relativement faible en Val-de-Marne (au nombre de vingt-neuf, soit 14 % du corpus total). Ces monuments aux grands hommes ont pour but de rappeler leur travail ou leurs sacrifices à la mémoire des vivants, aux nouvelles générations, d'exprimer la reconnaissance publique et d'exalter les sentiments républicains. On remarque, à cet égard, la place de choix nouvellement accordée aux scientifiques, la science représentant pour l'homme du XIX^e siècle le comble du progrès, l'assurance d'un avenir meilleur pour tous, le moyen définitif de lutter contre



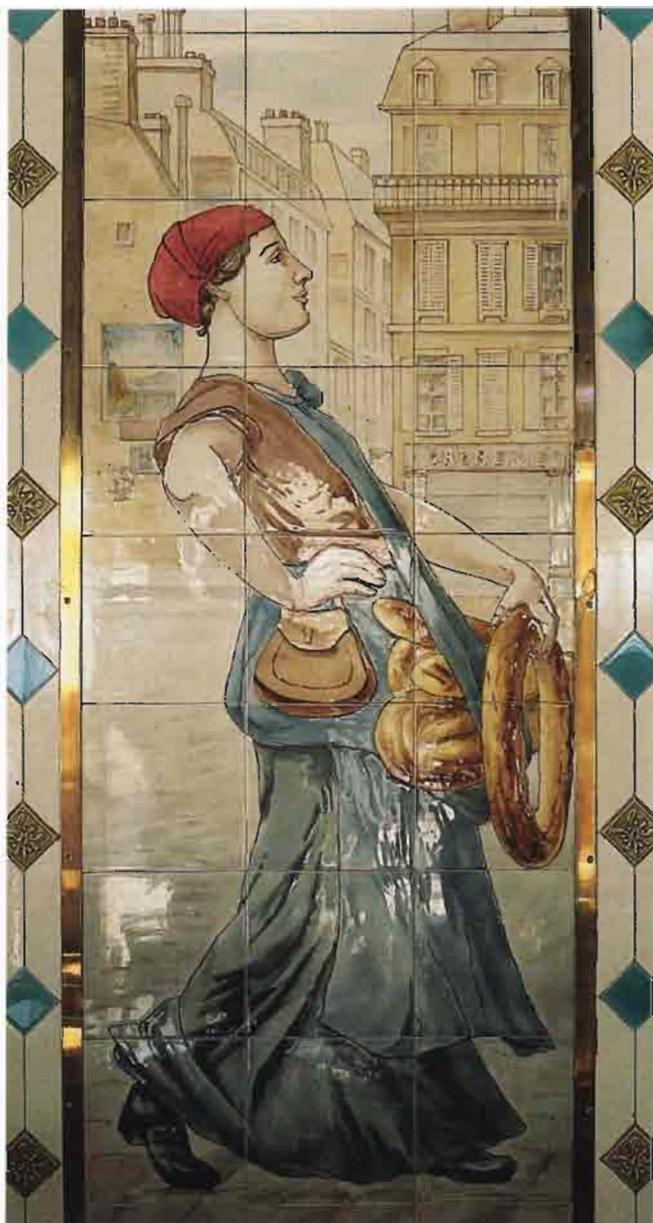
Ancien département de la Seine
 Ancien département de la Seine-et-Oise
 Limites du département du Val-de-Marne

Département du Val-de-Marne constitué en 1964 à partir des départements de la Seine et de la Seine-et-Oise



Densité, par commune, des sculptures monumentales et des bustes recensés par l'Inventaire général de 1983 à 1998 (sculpture religieuse et monuments aux morts étant exclus de cette étude)

l'obscurantisme (École vétérinaire d'Alfort, hôpital Esquirol). La multiplication des statues vient accompagner les équipements municipaux qui se développent sous la III^e République : les communes se sont dotées de mairies, d'écoles, de lavoirs, d'abattoirs, de bains-douches. Tous ces édifices, qui affirment la primauté de la République dans le domaine du progrès social et industriel, doivent être agrémentés d'œuvres d'art. Ainsi s'enflamme Henri Jouin (biographe de David d'Angers) dans son *Esthétique du sculpteur* en 1888 : « L'œuvre sculptée a sa place en plein air. Ce n'est pas tout. Le suprême privilège de la sculpture, c'est de pouvoir vivre où est le peuple [...] C'est donc ce terrain qu'il faut peupler de statues comme il est peuplé de travailleurs [...] Que la sculpture soit l'atmosphère de l'ouvrier » (cité dans 1985 Renard, p. 113). On voit là une politisation de l'espace (au sens large du terme) qui conquiert un paysage jusque-là christianisé (1986, *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Agulhon p. 136). La presse se fait sans cesse l'écho des inaugurations qui se succèdent (statues de Daumesnil, Bouley, Esquirol, Palissy), et les relate en détail. Ce phénomène est si bien inscrit dans



La Porteuse de pain, panneau en carreaux de céramique, d'après la sculpture de Jules-Félix Coutan fondue sous l'Occupation mais dont le plâtre est conservé au musée du Petit Palais à Paris. Boulangerie, 9, rue Louise-Michel à Choisy-le-Roi.

la mentalité de l'époque qu'un journaliste s'exclame avec candeur, dans *La Gazette*, lors de l'appel à souscription lancé en 1880 pour l'érection d'un monument à la mémoire de Rouget de Lisle : « Beaucoup de nos lecteurs s'étonneront sans doute d'apprendre que, depuis quarante-quatre ans qu'il est mort [en 1836 à Choisy], Rouget de Lisle n'ait point encore de statue. » Quant à Henri Chapu, il reconnaît dans une lettre à ses parents, en juin 1860 : « (...) j'avoue que si quelque chose peut exciter ma convoitise ce serait une statue pour une place publique » (1991 Le Mée, p. 43).

Sur un autre plan, certaines statues correspondent si bien à l'air du temps que ce qu'elles représentent peut être transposé en littérature. Ainsi *La Porteuse de pain*, bronze de Jules Félix Coutan (1848-1939) exposé au Salon de 1882 et installé dans le square de la Tour Saint-Jacques à Paris, a peut-être donné son nom à *La Porteuse de pain*, roman de Xavier de Montépin (1884-1885), dont l'histoire se déroule en partie à Alfortville. La sculpture est reproduite quelques années plus tard en carreaux de céramique pour orner une boulangerie de Choisy-le-Roi. La statue, malheureusement fondue sous l'Occupation, tend à devenir le symbole d'une profession.

La multiplication de ces statues est liée, d'une part, à un enrichissement général de la société, et d'autre part aux progrès techniques, notamment ceux dus à Achille Collas (1795-1859), inventeur, à partir du pantographe des dessinateurs, du pantographe des sculpteurs qui permet de reproduire avec exactitude une statue tout en la réduisant ou en l'agrandissant. « Le mécanicien Achille Collas n'a-t-il pas un peu fait pour la statuaire ce que Gutenberg avait longtemps avant lui réalisé pour l'imprimerie ? » (1992 Chevillot, p. 61). Cette « réclame » faite en toute modestie lors du rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1867 par Ferdinand Barbedienne est révélatrice de la force pédagogique attribuée à l'époque à la sculpture publique. Elle permet en effet de rendre accessibles la beauté et la connaissance à toutes les classes de la société (on voit là la reprise d'un phénomène qui s'attachait auparavant à l'art religieux). La reproduction des œuvres classiques les plus célèbres en est une des manifestations.

L'évolution des goûts au cours du XIX^e siècle se ressent dans le choix des œuvres éditées : la faveur glisse des sujets historiques et religieux à la scène de genre. Toutefois, la localisation des sculptures dans la commune est loin d'être anodine. Une hiérarchie des espaces s'est mise en place : les grands hommes, les allégories républicaines, les fontaines, qui sont pourvues d'une fonction utilitaire, se dressent sur les places publiques, lieux d'histoire et de sociabilité. Les squares et parcs, espaces plus intimes, s'animent quant à eux d'allégories rêveuses et plus ou moins lascives, tandis que les *Petits faunes à la chèvre*, les *Athlètes*, le *Joueur de ballon* trouvent parfaitement leur place dans les stades, ainsi que la *Guerre*, démonstration de force physique, certes, mais peut-être placée aussi à dessein dans un but éducatif et moralisateur. Cependant, il existe des solutions moins tranchées : ainsi la toile marouflée que Maurice Chabas réalise en 1902 pour le décor de l'hôtel de ville de Vincennes témoigne de l'environnement de la statue du général Daumesnil, plus végétal qu'aujourd'hui. Située à la place d'honneur devant la mairie, l'œuvre n'en est pas moins entourée de parterres de fleurs animés par des enfants jouant à la balle et au cerceau aux côtés de leur mère.



Statue en terre cuite peinte qui ornait jusqu'à une date récente le parc de l'hôtel de ville de Rungis, installé dans une ancienne demeure. Pastiche de deux œuvres célèbres conservées au Louvre, elle associe le corps de Marie Leszczyńska, reine de France, représentée en Junon par Guillaume I^{er} Coustou en 1731, à la tête de la comtesse du Barry, favorite de Louis XV, copie presque identique du buste d'Augustin Pajou datant de 1773. Les attributs de Junon ne semblent pas avoir été repris, à moins qu'ils n'aient disparus, tandis que l'avant-bras droit adopte une position très différente, et que le poignet gauche présente également des dissemblances.

La prolifération des œuvres d'art dans les jardins est un phénomène relativement tardif à Paris : à partir de 1880 et ce, chaque année, le conseil municipal vote l'acquisition de sculptures exposées au Salon dans le but d'ornier les jardins de Paris et des communes de banlieue situées dans l'ancien département de la Seine. Jusque-là, dans la capitale, la nature est à l'honneur dans un but hygiéniste, la sculpture jouant un rôle très secondaire. Le souci constant, par la suite, de faire pénétrer l'art dans toutes les couches de la société en lui conférant un rôle pédagogique inverse le système de valeurs. L'art sort des lieux officiels pour gagner un univers plus quotidien.

La vie artistique au XIX^e siècle et au début du XX^e

L'un des événements majeurs de la vie artistique est le Salon, annuel, sans lequel l'artiste ne peut connaître la consécration et donc recevoir récompenses et commandes officielles ou particulières. Il a pour origine une délibération de l'Académie royale de peinture et de sculpture, datant du 5 février 1650, instituant le principe d'une fête annuelle célébrant la fondation de l'Académie ; l'article XXV des statuts de 1663 donne à cette fête la forme d'une exposition. Il faut attendre 1667 pour qu'ait lieu la première exposition officielle ouverte au public (1990 Loire). L'exposition annuelle de l'Académie se tient pour la première fois dans la Grande Galerie du Louvre en 1699, puis en 1725 dans le Salon carré du Louvre et sera de ce fait tout simplement appelée Salon à partir de 1737. Au XIX^e siècle, celui-ci se déroule généralement au printemps. En outre, c'est souvent à l'issue de cette manifestation que l'artiste qui a présenté un plâtre obtient la commande de l'œuvre dans un matériau noble et « définitif », marbre ou bronze.

Différents salons rythment la vie artistique de l'époque : le Salon des Artistes français, dit par la suite Salon des Champs-Élysées, installé après l'Exposition universelle de 1855 dans le Palais de l'Industrie et ce jusqu'en 1897, puis à partir de 1900 dans le Grand Palais, le Salon des dissidents ouvert au Champ-de-Mars en 1890 par la Société Nationale des Beaux-Arts, le Salon d'Automne (créé en 1903), le Salon des Tuileries créé par le mouvement des sculpteurs indépendants en 1923, mouvement qui veut se dégager à la fois du carcan étouffant de l'École des Beaux-Arts et de l'influence écrasante de Rodin, le Salon des Indépendants et le Salon des Arts décoratifs.

Certaines manifestations exceptionnelles donnent d'autres occasions aux artistes de faire connaître leurs œuvres, comme l'Exposition spéciale de la Ville de Paris et du département de la Seine au sein de l'Exposition universelle de 1889. Le conseil municipal saisit cette occasion pour enfourcher son cheval de bataille qui sous-tend la politique de conservation des modèles originaux en plâtre : la Commission municipale des Beaux-Arts s'insurge contre

le nombre élevé de statues laissées en réserve et réclame « la création d'un musée des modèles afin que le public puisse juger l'ensemble des œuvres acquises, disséminées dans Paris » [et dans les communes de banlieue] (1989 Paris, Imbert, p. 253).

La vitrine de l'art officiel de l'époque est alors le musée du Luxembourg, fondé en 1818 par Louis XVIII pour présenter un choix d'œuvres des artistes vivants. Il est enrichi presque exclusivement par des achats aux Salons, par quelques commandes de l'État puis par la générosité privée. Dix ans après la mort des artistes, les œuvres les plus appréciées vont automatiquement au Louvre, les autres étant envoyées en dépôt dans les musées de province ou dans les administrations. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, les collections du musée du Luxembourg sont transférées au palais de Tokyo pour constituer le musée d'Art moderne.

Des galeries d'art ou des hôtels de vente privés permettent également aux sculpteurs d'exposer et de vendre leurs œuvres. On ne citera que la célèbre galerie Georges Petit, ouverte en 1881, 8, rue de Sèze.

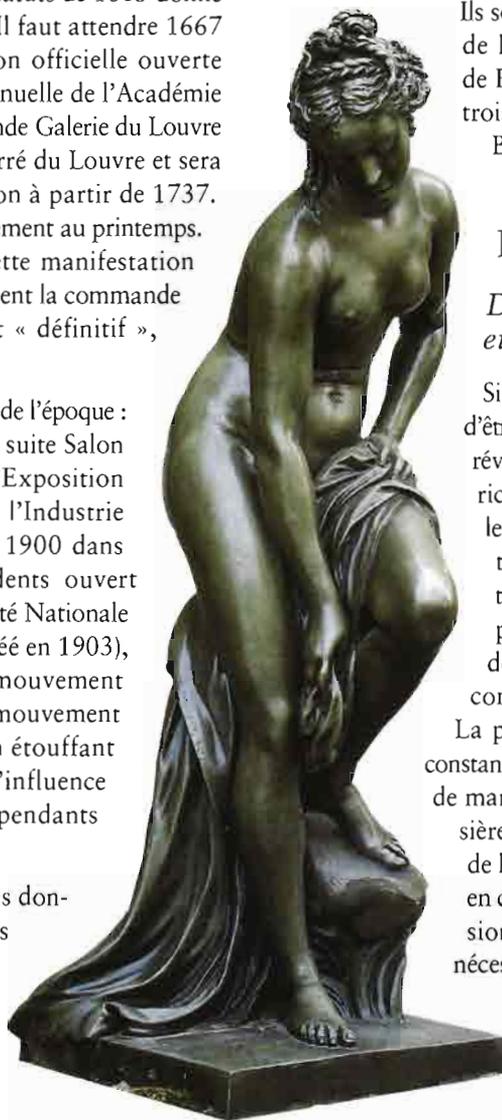
Enfin, l'une des consécration officielle les plus flatteuses pour l'artiste est d'être décoré de la Légion d'Honneur.

Ils sont cinquante-sept à avoir été jugés dignes de la recevoir (beaucoup plus que les prix de Rome !) : on dénombre dix-sept officiers, trois commandeurs, un grand officier (Alfred Boucher), mais aucune femme.

Les sculpteurs

Des talents, des compétences et des origines multiples

Si l'on a souvent accusé les jeunes sculpteurs d'être incultes, l'étude du corpus en Val-de-Marne révèle en fait des tempéraments d'une extrême richesse, des personnalités curieuses de tous les arts. La comparaison de l'atelier du sculpteur Georges Gardet et de l'atelier de peinture d'Albert Aublet, peintre et sculpteur, permet de comprendre ce qui, pendant des siècles, a fait considérer la sculpture comme un art moins noble que la peinture. La première est en effet le fruit d'une lutte constante avec la matière, qui induit éclats de pierre, de marbre, traces de terre, de plâtre et de poussière, présence d'eau pour humidifier la terre, de linges mouillés pour recouvrir le modelage en cours, alors que la peinture, mode d'expression qui se contente de deux dimensions, nécessite moins de matériaux et d'instruments, et offre donc un aspect plus intellectuel. L'atelier d'un sculpteur, contrairement à celui d'un peintre, ne peut donc pas, par définition, contenir d'objets qui n'aient pas de lien direct avec la pratique astreignante de son art, à moins de les condamner à une durée de vie très courte. Le compte que dresse Arthur Guéniot après la réalisation



Vénus au bain ou Baigneuse, copie en bronze de l'œuvre de Christophe Gabriel Allegrain (marbre, 1767, musée du Louvre), propriété de la Société historique de Villiers-sur-Marne et de la Brie française. La maison Susse et le Val d'Osne éditérent tous deux cette sculpture du XVIII^e siècle.



Georges Gardet dans son atelier du hameau Boileau à Auteuil. La maquette des Éléphants combattant un tigre, œuvre en fonte de fer aujourd'hui à Choisy-le-Roi, se trouve dans l'atelier au moment de la photographie. Musée d'Orsay (87 MO-C-1051).

de *Rêverie* (p. 47) permet de prendre conscience du poids matériel et financier d'une sculpture. En effet, si le travail personnel de l'artiste constitue sur le papier le plus gros budget, c'est en réalité le plus compressible. La statue est en effet vendue 5 000 f au département de la Seine alors que Guéniot chiffre son prix réel à 7 504 f (soit une différence de 2 504 f). Le poste le plus élevé devient alors le « trio » marbre-praticien-moulage avec un montant de 2 630 f (1 680 + 750 + 200); viennent ensuite les frais de modèle et de chauffage, probablement évalués ensemble parce qu'il s'agit d'un nu (864 f), puis le travail du sculpteur estimé à 182 jours au tarif de 20 f la journée (soit un total de 3 340 f desquels il faut retirer les 2 504 f de rabais, ce qui ramène le salaire du sculpteur à 836 f!); en dernier arrivent les impôts et loyer (525 f) et enfin les transports, emballages et déplacements (145 f).

Nombreux, en fait, sont les artistes qui possèdent plusieurs cordes à leur arc, à l'instar d'Albert Aublet, et sont à la fois peintres et sculpteurs : Zacharie Astruc (également critique d'art), Henri Allouard (d'abord libraire, pour obéir à la volonté paternelle), Alfred Boucher, Paul Dubois (aussi conservateur du musée du Luxembourg et directeur de l'École nationale des Beaux-Arts), Aimé Millet, Isidore Bonheur, Arthur Guéniot. D'autres sont également graveurs en médaille : François Niclausse, Henri Dropsy, Auguste Maillard, Henri Chapu, Abel La Fleur (auteur du double portrait en médaillon des époux Marque, fondateurs des jardins ouvriers d'Ivry, non reproduit dans cet ouvrage), Raoul Lamourdedieu, Henri Levasseur, Alexandre Morlon (auteur de la *Danseuse au cabri* de Créteil) et Sylvain Salières. Capy travaille chez Christofle et collabore notamment au surtout en bronze doré de Napoléon III.

Par ailleurs, certains des sculpteurs sont déjà issus d'une famille d'artistes, comme Froment-Meurice qui appartient à une dynastie d'orfèvres. Isidore Bonheur est le frère du peintre et sculpteur Rosa Bonheur tandis qu'Hippolyte Peyrol est leur neveu. Henri Cordier est le fils de Charles, célèbre pour avoir remis à l'honneur la polychromie dans la sculpture. Louis Rochet est fils d'un sculpteur ornemaniste et François Pompon celui d'un ébéniste. Enfin, Alfred Lenoir est le petit-fils d'Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, et fils de l'architecte Albert Lenoir, auteur du projet de création du musée de Cluny et directeur de l'École des Beaux-Arts.

Certains, pour survivre, sont praticiens et exécutent pour des sculpteurs, qui ont reçu des commandes ou sont déjà au faite de la gloire, les œuvres définitives en marbre ou pierre à partir du modèle original en plâtre réalisé par le sculpteur. Edme-Marie Cadoux exécute des travaux de praticien vers 1892 pour Boucher et Oliva. En 1880, il est élu par ses pairs président de la Chambre syndicale des Sculpteurs-praticiens. Capellaro est praticien de Rude, Duret, Etex, Guillaume, Dumont et Carpeaux. Quant à Saupique et Pézieux, ils sont praticiens de Rodin.

Dans un tout autre domaine, on compte des sculpteurs écrivains ou documentalistes soucieux de témoigner sur les artistes de leur temps et principalement les sculpteurs : Auvray fonde en 1860 la *Revue artistique et littéraire*, collabore à la *Revue des Beaux-Arts* et termine le *Dictionnaire des artistes français* entrepris par Bellier de la Chavignerie. Zacharie Astruc est très prolifique (cf. p. 36), tandis qu'Hubert Lavigne (à qui on doit *l'Enfant à la coquille* de Villeneuve-le-Roi, non reproduit dans cet ouvrage) publie un recueil consacré à *l'État-civil d'artistes français, billets d'enterrement ou de décès depuis 1823*. Anatole Marquet de Vasselot (auteur d'un buste d'Henri Martin

à Saint-Maur) entre à la Société des gens de lettres grâce à ses ouvrages, *Histoire du portrait en France* et *La Sculpture à l'époque de la Renaissance*.

Le rôle social des sculpteurs dépasse parfois le champ artistique : Mathurin Moreau (*Enfant au canard* de Gentilly et *l'Avenir* à Vincennes, non reproduits) devient maire du XX^e arrondissement de Paris à la fin de sa carrière.

On compte par ailleurs quelques artistes natifs de l'actuel Val-de-Marne, Henri Vidal, auteur du médaillon d'Abel Adrien Colas à Saint-Maurice, ainsi que Charles Canivet de Chastel, à qui l'on doit *Floréal*, nés à Charenton, Clémentine Dissard, née à Alfortville, et Anna Quinquaud, auteur du portrait de P.A. Templier à Cachan fondu par la maison Susse, originaire d'Arcueil.

De façon plus anecdotique, on remarque une forte présence d'artistes nés à Valenciennes (à l'instar de Watteau et de Carpeaux) : Auvray, Crauk, Desruelles (qui accède en 1939 au fauteuil de Georges Gardet à l'Institut), et Fagel.

L'impossibilité pour les femmes de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts ne facilite pas l'éclosion de talents féminins. Cependant, les plus volontaires persistent, aidées en cela par l'Académie Julian dont les cours sont ouverts aux femmes. Elles restent toutefois peu nombreuses. Sont recensées, en Val-de-Marne, Marie-Louise Lefèvre-Deumier, qui exécute plusieurs portraits du Prince Président Louis-Napoléon et de l'impératrice Eugénie, Laure Coutan-Montorgueil, M^{me} Bertaux, fondatrice en 1881 de l'*Union des Femmes Peintres Sculpteurs Graveurs Décorateurs* (UFPS), Clémentine Dissard et Anna Quinquaud.

Les sculpteurs étrangers sont encore plus rares : Ferdinand Leenhoff, né aux Pays-Bas, à qui l'on doit la *Byblis changée en source* de Fresnes, et Enrico Chiaradia, sculpteur italien,

auteur de la figure féminine (une allégorie de la Résurrection ou le portrait de la veuve du défunt (?), elle-même d'origine italienne) du monument sépulcral Favier à Bry, connu aussi pour la statue équestre de Victor Emmanuel II élevée à Rome, Piazza Venezia.

Leur formation

L'enseignement de l'École des Beaux-Arts est l'un des passages obligés de l'élève-sculpteur désireux de faire carrière. Il est suivi par au moins trente-six de nos sculpteurs. Le but qui sous-tend l'enseignement dispensé pour les élèves de moins de trente ans à partir de 1801 est le Prix de Rome, qui permet au lauréat de passer cinq puis quatre années à la Villa Médicis, la dernière année étant consacrée à l'exécution, en marbre, d'une figure grandeur nature généralement présentée au Salon et presque toujours achetée par l'État. Sont visibles en Val-de-Marne les travaux de Duret (*Mercure inventant la lyre* à Rungis, p.40), et d'Octobre (*le Remords* à Saint-Maur, p.58). Vingt de nos sculpteurs sont des prix de Rome totalisant vingt-quatre récompenses car le second grand prix ne paraît pas toujours satisfaisant et le lauréat se représente afin de gagner le premier grand prix (Laitié, Milhomme, Rude, Fagel).

L'enseignement, qui repose essentiellement sur le dessin (d'après le modèle vivant, d'après l'antique, d'après la bosse fondé sur une importante collection de moulages), est dépourvu de toute application pratique et entraîne de ce fait la création d'ateliers privés dont les maîtres sont souvent également professeurs à l'École des Beaux-Arts (Cartellier, Bosio, David, Pradier, Ramey, Dumont, Duret, Jouffroy) et dont la réputation est en partie liée au nombre de récompenses obtenues dans les concours. Cette lacune contribue à assurer le succès de la Petite École, l'École gratuite de dessin fondée par Louis XV



Un Vendredi au Salon des Artistes français, 1911, par Jules-Alexandre Grün, huile sur toile, 1911, Rouen, musée des Beaux-Arts. On aperçoit, sur la partie gauche de la toile, le sculpteur Boisseau, à la barbe blanche, en train de se pencher vers l'homme assis au premier plan (d'après un document établi par le musée des Beaux-Arts de Rouen à partir d'une gravure parue dans l'illustration du 6 mai 1911).

en 1766, appelée à partir de 1850 l'École spéciale de dessin et de mathématiques appliqués aux arts industriels et qui devient, en 1877, l'École nationale des Arts décoratifs. Elle forme de grands artistes tels que Fantin-Latour, Carpeaux, Dalou et Rodin. Millet, Rouillard, Chapu, Boisseau, Dalou, Desbois, Cordier, Chatrousse, Fagel, Michel, Steiner, Gardet, font également partie de la liste des anciens élèves de l'École des Arts décoratifs dressée en 1894.

L'étude de l'anatomie, si importante pour les sculpteurs, pousse les plus zélés d'entre eux à travailler « d'après cadavre » (David d'Angers). Pour leur part, les sculpteurs animaliers se rendent à la fauverie du jardin des Plantes, fermée au public le matin pour que les artistes puissent y travailler en paix.

À partir de la réforme de 1863, trois ateliers de sculpture sont ouverts aux Beaux-Arts, confiés à Dumont, Jouffroy et Guillaume. L'École devient alors un bastion de la tradition sans l'ouverture sur le monde extérieur qu'apportaient les ateliers privés. Si, à la fin du XIX^e siècle, il est reconnu aux élèves sortant de l'École des Beaux-Arts un style et une technique remarquables, l'oubli de toute originalité personnelle, en revanche, constitue le reproche principal fait à leur rencontre.

Les auteurs étudiés dans le cadre du recensement de la sculpture publique et funéraire du Val-de-Marne ont été formés auprès de nombreux maîtres. Certains ateliers attirent plus d'élèves que d'autres : Dumont, Falguière, Jouffroy, Mercié, Cavelier, Thomas, David d'Angers, Marqueste, Barrias, Coutan, Pradier et Millet. Nombreux sont les élèves qui choisissent de multiplier leurs chances en travaillant dans plusieurs ateliers. Clésinger, Cordier, Barre, Lenoir, Moreau et Saulo, quant à eux, reçoivent l'enseignement de leur père. Puis, avec le temps et l'expérience, certains d'entre eux deviennent maîtres à leur tour comme Injalbert, Duret, Chapu, Rouillard, etc.

Leur carrière

Certains sont reconnus par leurs contemporains et poursuivent une belle carrière. Bouchard, Desruelles et Dropsy sont professeurs à l'École des Beaux-Arts de Paris. Raoul Lamourdedieu y est professeur de sculpture pratique en 1930. Niclaussé, enseignant à l'École des Arts décoratifs, est chef d'atelier à l'école des Beaux-Arts. Chapu et Bouchard sont professeurs à l'Académie Julian (créée par Rodolphe Julian en 1868, dans le passage des Panoramas), tandis que le premier est membre du jury de la section sculpture à l'Exposition nationale des œuvres les plus remarquables des artistes vivants exécutées depuis 1878, exposition qui a lieu au Palais des Champs-Élysées à l'automne 1883.

Les contemporains attribuent parfois à ces artistes des apports qui s'avèrent n'être que des redécouvertes. Selon Jules Escarguel, l'art du portrait a connu un renouveau grâce à Oliva : « Avant Oliva [qui a, entre autres choses, exécuté de nombreux bustes de Napoléon III] les statuaires respectueux de la tradition antique ne creusaient pas l'œil de leurs figures. Oliva n'hésita pas à indiquer la prunelle par une excavation de la bulle et il rendit ainsi au regard toute sa vie et toute la vérité de son caractère propre. Le succès fut si complet que tout le monde imita l'audacieux et que l'on ne voit plus aujourd'hui un seul portrait sculpté qui ne s'éclaire de cette fenêtre ouverte comme sur la pensée intérieure, sur l'âme même du modèle. » Le sujet n'est pas neuf, et le sculpteur



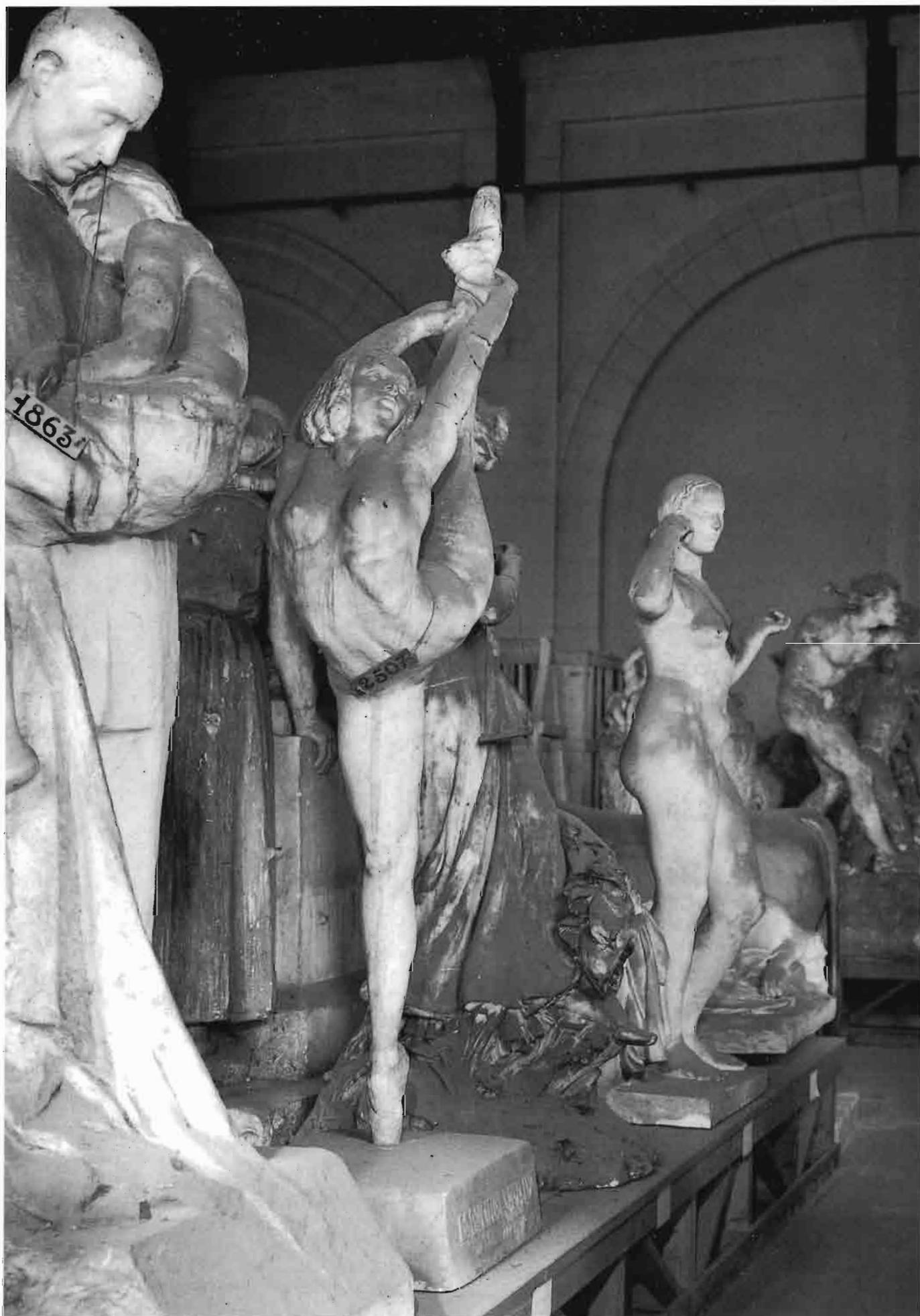
Salle des fêtes de Champigny-sur-Marne, décor situé sur l'élévation antérieure.

Falconet (1716-1791) avait déjà fait part de son sentiment : « La sculpture ne doit point marquer les prunelles parce qu'elle ne doit point colorier... Il y a d'ailleurs plus d'art et d'avantage à laisser penser au spectateur l'action des yeux ».

En 1900, Rodin, Bourdelle et Desbois ouvrent l'Institut Rodin. Des associations se constituent et perdurent comme celle formée par l'architecte Adrien Chancel et le sculpteur Camille Lefèvre qui travaillent ensemble à la maquette d'un projet de monument commémoratif de l'Assemblée nationale constituante à Versailles, en 1881, précédant le décor de l'hôtel de ville d'Ivry-sur-Seine.

Certains artistes, enfin, tels Charles Vital-Cornu, Victorien Bastet, Georges Gardet, Jacques Froment-Meurice, Charles Perron, Serge Yourievitch, Paul Roussel, sont représentés par plusieurs œuvres dans le département du Val-de-Marne.

Nombre d'entre eux ont participé aux grands travaux de la seconde moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e. Les œuvres de ces artistes sont visibles dans la capitale ainsi que dans toute ville de province qui se dote d'un musée, d'un hôpital, d'une gare, etc. Mais l'on passe quotidiennement devant leur production sans y prendre garde. Pierre Granet et Léopold Steiner, par exemple, prennent part au décor du pont Alexandre III à Paris, avec deux des pégases qui somment les quatre pylônes, ainsi que Gustave Michel avec *La France moderne* et Alfred Lenoir avec *La France de Charlemagne*. Qui longe la Seine sous le pont de Bir-Hakeim peut admirer les huit forgerons de Gustave Michel. On doit au même auteur la silhouette de Jules Ferry au jardin des Tuileries. La façade du nouvel Hôtel de Ville de Paris peut constituer un musée en plein air des sculpteurs actifs au moment de sa reconstruction. Il en va de même du décor du nouveau Louvre. Aimé Millet est l'auteur de l'allégorie de l'Amérique du Sud exécutée en fonte pour le Palais du Trocadéro, bâti



Le dépôt des sculptures de la Ville de Paris à Ivry-sur-Seine. Au second plan, le plâtre de la Danseuse Sacha Lyo, heureusement conservé puisque le bronze, déposé à Bry-sur-Marne, a été fondu sous l'Occupation.

à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, et aujourd'hui mise en valeur sur le parvis du musée d'Orsay. Injalbert sculpte les cariatides de l'Opéra comique à Paris et participe au décor de l'hôtel de ville de Tours. Auvray réalise cinq cariatides de l'hôtel de ville de Valenciennes. Qui remarque encore la frise de l'histoire de l'art, en grès polychrome, de l'actuel Grand Palais à laquelle Fagel prend part ? Et l'on passe devant la fontaine Saint-Michel à Paris sans lever le regard vers le groupe en bronze de Francisque Duret.

Le champ d'action de ces sculpteurs ne se limite pas toujours au territoire national et des distinctions, parfois tout à fait surprenantes, illustrent des carrières inattendues. Ainsi Arthur Guéniot est fait chevalier de l'ordre royal du Cambodge à la demande de l'explorateur Pavie. Une grande partie de la carrière d'Anna Quinquaud repose sur les voyages qu'elle fait au Niger, au Soudan et en Guinée dans les années 1920.

L'acquisition des sculptures : le choix des hommes

Les dépôts de l'État, du département de la Seine, de la Ville de Paris et du musée du Louvre.

Le système de dépôt s'impose dès l'origine à ceux qui gèrent les collections publiques françaises, constituées des collections royales, des biens confisqués puis, à partir de 1794, des œuvres pillées au cours des campagnes en Europe : la répartition des œuvres d'art en province est ressentie comme un devoir, ce qui n'empêche pas de conserver les chefs-d'œuvre à Paris. Un parallèle peut être fait avec le musée du Louvre, légataire, entre autres, d'Alfred Chauchard, qui conserve les plus belles pièces et met en dépôt les œuvres secondaires, au lieu de les engranger dans les réserves.

S'ensuit également une politique d'achat et de commande dans les Salons, l'État se sentant le devoir de soutenir les arts et les artistes. Cependant, certains d'entre eux se sentent délaissés et les réclamations affluent. Ainsi Canivet de Chastel demande-t-il au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de lui acheter *Floréal* en 1902.

Depuis 1872, la Commission municipale des Beaux-Arts de la Ville de Paris, qui tient à affirmer son rôle de mécène face à l'État et cherche à embellir la ville par la création de places, de squares et à l'équiper d'édifices publics, se rend au Salon des Artistes français puis, à partir de 1890, au S.N.B.A., pour commander, d'après les plâtres exposés, des œuvres dont elle détermine le matériau d'exécution. Sont impliquées dans ce processus deux administrations, la Ville de Paris et le département de la Seine ; les conseillers municipaux et généraux sont les mêmes personnes, seuls les budgets diffèrent. Avant la guerre de 1870, les œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris sont entreposées, après leur achat au Salon, dans l'Hôtel de Ville et divers locaux annexes. Après 1871, certaines d'entre elles font un passage dans les combles de l'Hôtel Carnavalet puis, les commandes de sculpture se multipliant, il est décidé de construire le Musée des collections artistiques de la Ville de Paris à l'angle des rues Gros et La Fontaine à Auteuil. À partir de 1902, les pièces majeures sont exposées au Petit Palais, nouvellement édifié. Le musée d'Auteuil ferme alors ses portes. En 1974, après avoir été menacés de destruction, les mille

quatre cents plâtres de la collection sont entreposés dans l'ancienne usine de traitement des eaux de la Ville de Paris à Ivry-sur-Seine (1979 Burollet).

Le dépôt se fait toutefois sous conditions. La municipalité demandeuse doit prendre en charge les restaurations éventuelles (comme ce fut le cas pour les *Éléphants combattant un tigre* en fonte de fer, à Choisy-le-Roi, où la ville dut faire exécuter un lessivage total, un grattage des traces de rouille, une peinture au minium de plomb ainsi qu'une patine grise analogue à celle qui recouvrait le groupe avant le dépôt en 1951, travaux réalisés par un entrepreneur de peinture choisyen, président de la section locale des artistes indépendants), le transport, l'installation des œuvres et donc la fabrication des socles ; elle est aussi responsable des œuvres après dépôt, lui-même consenti à titre précaire et révocable. Ainsi, la *Femme au singe* de Camille Alaphilippe, mise en dépôt à Saint-Maur en 1936, retourne-t-elle au Petit Palais en 1985. Il est même parfois stipulé, dès l'autorisation du prêt, que le transport de l'œuvre, au moment de son retour éventuel au dépôt, sera assuré par le dépositaire.

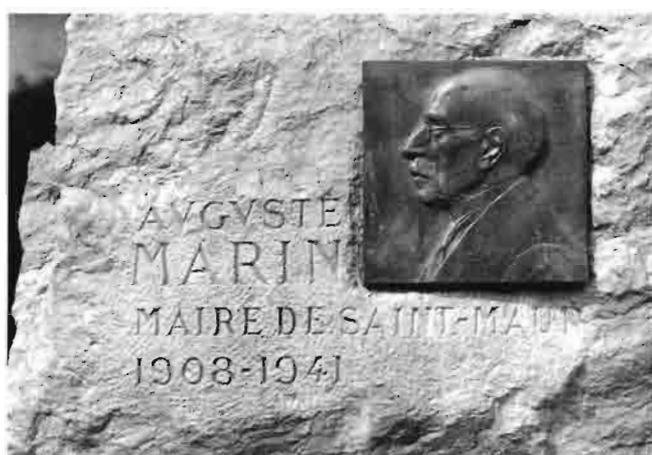
Cependant, les dépôts n'ont aucun caractère systématique et une demande d'attribution d'œuvres d'art, en bonne et due forme, doit être rédigée (même si elle répond à une proposition du Conseil général), ce qui sous-entend une participation active de la municipalité demandeuse. Les courriers qui règlent, entre administrations, les modalités pratiques des dépôts sont en outre parfois empreints de marques d'amitié favorisant le bon déroulement des tractations ainsi que le respect du choix que le représentant du Conseil municipal a pu faire au dépôt, ou, tout au moins, son ordre de préférence.

En Val-de-Marne, les dépôts commencent au XX^e siècle.

À Maisons-Alfort, selon un schéma classique et par la délibération du 14 avril 1907, « Le Conseil municipal sollicite du Conseil Général de la Seine le don de deux statues artistiques [adjectif qui exclut par là les représentations d'hommes célèbres, les allégories républicaines, mais qui ne correspond pas nécessairement pour l'amateur d'aujourd'hui à une valeur artistique sûre] pour être placées dans le parc de la mairie en face de la salle des fêtes [demande exaucée vingt-cinq ans plus tard]. Il prend l'engagement de prendre à sa charge les frais de transports de ces deux statues ainsi que l'acquisition des socles sur lesquels elles devront être placées. Il approuve pour régularisation une vente de vieux matériaux à M. Imberto pour la somme de 980 fr. »

La commune de Saint-Maur, quant à elle, inscrit ses demandes dans un programme beaucoup plus vaste et ambitieux et s'organise en conséquence. La Commission d'esthétique de Saint-Maur siège de 1910 à 1914. Elle est présidée par Auguste Marin, maire de 1908 à 1941 et surnommé plus tard « le père aux squares ». L'une de ses principales préoccupations est la conservation du tour de Marne, et l'établissement de squares à proximité de la rivière. L'assemblée se décline alors en trois sous-commissions, celle des Beautés naturelles, celle des Bâtiments et architecture et celle des Beautés artistiques. En 1910, M. Carlus, auteur de la *Cruche cassée* (mise en dépôt à Saint-Maur en 1924), fait partie de cette dernière sans pour autant être conseiller municipal. Les trois autres membres ont tous des professions ayant un lien avec leur mission et ne sont donc pas des administratifs : Quinton est peintre,

Chameron est peintre et professeur de dessin, Bussart est graveur en taille douce et conseiller municipal. En 1911, le Conseil général du département de la Seine propose à la commune l'acquisition de sculptures disponibles au dépôt des marbres pour l'ornementation de la mairie. Comme il se doit, la commune n'a à payer que le cinquième de la valeur des dites œuvres, les quatre autres étant supportés par le Conseil général. Les photographies des œuvres ne donnant pas satisfaction, les membres de la Commission se rendent au dépôt pour faire un choix d'œuvres approprié à la destination projetée, le choix étant soumis par la suite au Conseil municipal, s'il juge à propos de faire cette acquisition. La Commission ne semble plus siéger après 1914, mais le maire, également conseiller général, sollicite à plusieurs reprises, notamment en 1924 et 1926, le directeur des Beaux-Arts de la préfecture de la Seine pour qu'il lui accorde le dépôt d'œuvres d'art. En 1924, sur les douze statues demandées, le *Lévite d'Ephraïm*, le *Remords* et *Salammô* sont signalés comme étant très importants, sans plus de précision, mais l'on note que ce sont des thèmes d'inspiration biblique et littéraire.



Vue partielle du monument à la mémoire d'Auguste Marin, maire de Saint-Maur-des-Fossés de 1908 à 1941, érigé dans le square du même nom. Le portrait en bronze est dû à Henri Dropsy (1885-1969), à qui l'on doit également les bas-reliefs qui animent l'entrée de l'école maternelle de l'ancien orphelinat Adolphe Chérioux à Vitry-sur-Seine.

On perçoit ici l'importance que les édiles accordent à l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes par le choix des sujets. Cependant, peu de traces écrites en témoignent car il est fort probable que les échanges d'opinions demeuraient au stade de discussions entre les conseillers municipaux, notamment au moment du choix dans les différents dépôts.

La ville d'Ivry réclame et obtient en 1911 trois statues dont les sujets à caractère républicain (la *République* de Granet), social (*Egregius faber* de Charles Perron) et naturaliste (*Dans la vie* où Vital-Cornu fige les traits d'une femme livrée à elle-même avec deux enfants en bas âge) trahissent un choix délibéré de l'équipe municipale. Or, pour contrecarrer les critiques véhémentes de certains concitoyens quant au coût élevé de ces statues, le maire Jules Coutant (1854-1913, ouvrier mécanicien, député et maire d'Ivry, et qui n'a aucun lien de parenté avec le sculpteur Jules Félix Coutan, cité plus haut) fait imprimer une affiche où il justifie ses choix par des raisons presque uniquement pratiques, dénuées de toute volonté politique : certes, si le but est d'« embellir la ville d'Ivry », il s'agit aussi d'« établir des refuges comme cela se fait partout sur les places encombrées (...), cela facilite la circulation

des voitures en les obligeant de prendre la droite et peut faire éviter un grand nombre d'accidents ». Ainsi sont conférées à la *République* de la place Parmentier des fonctions d'agent de la circulation ! En outre, la participation financière de l'État et du département est minutieusement détaillée et tend à prouver le bénéfice complet de la commune. À cette époque, le style adopté par les élus reste en accord, malgré un glissement vers le naturalisme, avec les allégories du travail qui ornent la façade de l'hôtel de ville depuis 1896. En revanche, un demi-siècle après l'inauguration de l'édifice, la municipalité obtient des statues qui s'inspirent de l'Antiquité pour orner l'escalier d'honneur de la mairie, statues dénuées de tout caractère politique.

À Choisy-le-Roi, le propos des édiles diffère des précédents mais correspond néanmoins à un cas de figure classique. La ville de Choisy acquiert en 1903 « une superbe propriété [pour y installer la mairie] entourée d'un parc qui est destiné à être transformé en jardin public. Afin de rehausser la beauté de ce jardin (...), j'ai [le maire] l'honneur de solliciter le don (sic) de quelques statues provenant soit des magasins du département, soit de ceux de la Ville de Paris. » Afin de parer à un éventuel refus, le maire, qui semble tenir à l'ornement de ce nouvel espace public, est prêt à renoncer à un décor déjà prévu : « Ces statues pourraient nous être allouées en échange de la décoration picturale de la salle des mariages de l'ancienne mairie pour laquelle le Conseil général avait voté un crédit et qui devait être exécuté par M. Bourgeois. » Trois sculptures sont alors attribuées à la ville de Choisy-le-Roi, dont la fontaine de Jean-Victor Badin, intitulée *Le Repos du faune*. L'auteur se déplace avec son praticien le jour de l'installation de l'œuvre (le 21 novembre 1904) pour diriger les travaux conduits par l'architecte communal, Léon Bonnenfant, les plombiers et les maçons. Si certaines sculptures sont mises en dépôt plusieurs années après leur création, il n'en va pas de même pour la reproduction en marbre de la *Fortune* de Laure Coutan-Montorgueil, exposée au Salon de 1905. Celui-ci fermant ses portes le 30 juin, et une fête étant prévue dans le jardin de la mairie le 2 juillet, le transporteur d'œuvres d'art Mathias est vivement encouragé à effectuer son travail le 1^{er} juillet ! De nouvelles demandes de dépôt de sculptures émanent de la municipalité de Choisy en 1948 lors de l'aménagement d'un jardin d'enfants. Trois œuvres « se rapportant à la jeunesse » lui sont alors destinées (*L'Enfant au crabe* de M^{lle} de La Fontaine, *Souffle printanier* de Marquet de Vasselot et une fontaine par Millet). Elles sont détruites en 1949 à Choisy au cours d'un incendie, mais le préfet de la Seine, après enquête, décide « qu'aucune réparation ne sera exigée de la commune pour la perte des trois sculptures », ceci « à titre tout à fait exceptionnel ». Dénuée de tout ressentiment, la Direction des Beaux-Arts de la Ville de Paris concède à Choisy six nouvelles statues, de 1949 à 1951, pour animer jardins publics et stade de la commune.

À Vincennes, on observe le même processus : il est question en effet, sous le mandat de Léon Bonvoisin, maire entre 1929 et 1944, de décorer les nouvelles salles et les différents services de la mairie. Les dépôts affluent en 1931, 1933, 1934, 1935 (année de l'inauguration de la mairie), et 1936. Puis ils reprennent après la guerre sous l'égide d'Antoine Quinson, maire de 1947 à 1966, avec des constantes puisque ce dernier demande le remplacement en pierre de la *Voix des cloches*, due à un artiste vincennois, Eugène Arsal, et fondue sous l'Occupation.



Le miroir d'eau du parc de la mairie de Choisy-le-Roi. Au second plan, l'Ève de Bastet découvre sa nudité, et le Narcisse de Malric contemple son reflet dans l'eau. Sur la pelouse, à droite, le Chien hurlant à la lune de Froment-Meurice.

Le maire de Fresnes demande et obtient, en 1951, l'attribution de cinq statues à la suite d'une visite au dépôt des marbres, situé alors rue La Fontaine à Paris. Sur ces cinq statues dont les dates s'échelonnent de 1879 à 1932, quatre dont la *Force* de Lamourdedieu, sont destinées au parc des Sports. Or la même année, Choisy-le-Roi obtient la *Guerre* pour le stade Jean-Bouin, et Vincennes, le *Réveil d'Adam* de Dallion et *Andromède* de Roland de Lamarre (non reproduits dans cet ouvrage) pour la « décoration artistique du stade ». La statuaire gagne des lieux encore peu explorés. On peut cependant citer le stade de Sucy-en-Brie, orné d'un *Athlète* dès 1930, et ceux de Saint-Maur, dotés de deux statues en 1935-1936 (*Petits faunes à la chèvre* et *Athlète saluant*).

Enfin, en 1963, le maire du Plessis-Trévisse sollicite du directeur des Musées de France le prêt du *Maréchal Mortier, duc de Trévisse*, statue alors conservée au château de Versailles. Le dépôt est consenti « pour une durée de trois ans renouvelable par tacite reconduction ». L'inauguration de la statue permet ainsi au maire de donner une couleur historique à la fête patronale du Plessis, tenue le 23 juin 1963.

Si, comme on vient de le voir, les démarches d'un maire ou de ses adjoints sont à la source de nombreux dépôts, il arrive parfois que l'artiste ou sa famille soient à l'origine de l'emplacement des sculptures. Il arrive aussi que l'œuvre ne prenne pas le chemin souhaité d'abord par son auteur. Ainsi, la ville de Neuilly-sur-Seine décline en 1905 l'invitation d'Arthur Guéniot à solliciter du Conseil général le dépôt

de *Rêverie*, aujourd'hui dans les jardins de la bibliothèque de Saint-Maur. En revanche, on peut supposer que le dépôt des *Éléphants attaqués par un tigre* de Gardet à Choisy (p. 74) est le fruit de démarches effectuées dès 1947 par la veuve de l'artiste, avec l'appui de ses relations. Un architecte de ses amis l'encourage à s'adresser au directeur des services d'architecture et d'urbanisme de la Ville de Paris et à lui faire sentir combien le groupe « constituerait un motif intéressant et amusant » et comment « en mettant cette œuvre en bonne place, il fera valoir le capital artistique de la Ville de Paris ». Il arrive également que la commune traite directement avec la veuve de l'artiste, comme ce fut le cas pour la *République* de Granet, et qu'elle reçoive une subvention de l'État quelques mois après l'acquisition.

Les souscriptions

Il s'agit là d'un véritable fait de société et le Val-de-Marne en compte de nombreux témoignages tels les monuments à Watteau, Daumesnil, Duruy, Nocard, Daguerre, Gaillard, etc. L'appel à souscription vise à faire participer le plus grand nombre afin de le faire contribuer à la réalisation d'un projet commun. L'on retrouve ici le souci pédagogique de transmission des hauts faits et qualités des grands hommes aux jeunes générations, mêlé d'un sentiment de reconnaissance. Ainsi les Villeneuvois tiennent à dédier à Victor Duruy « le témoignage durable du souvenir de ses concitoyens » qui voyaient en lui « un grand ministre réformateur, un historien,

un bon serviteur de la France qui leur a légué l'exemple d'une vie consacrée tout entière à la science et à la patrie ». L'inauguration du monument donne lieu à une « grande fête universitaire et patriotique ».

Le président que s'est donné le comité de souscription pour l'érection du monument de Rouget de Lisle à Choisy-le-Roi, Benjamin Raspail, député de la circonscription, a eu l'heureuse idée de conserver toutes les coupures de presse et les courriers échangés avec le secrétaire du comité. Ce dossier, œuvre de documentaliste, est aujourd'hui très précieux. Il restitue en effet l'esprit dans lequel une souscription pouvait être conduite (cf p. 96). L'appel à souscription insiste pour que le monument existe par le fruit de « la volonté libre et spontanée des citoyens français » et non par une volonté officielle ou par une entreprise gouvernementale. Une large diffusion est assurée par la presse de gauche qui touche même l'étranger puisqu'*El Libre examen*, journal mexicain, lui consacre un entrefilet. Les souscriptions affluent de toute la France, que ce soit de l'Aude (1,50 f d'un instituteur), de Vervins (50 f), du Conseil municipal d'Ivry (100 f), du Conseil général d'Oran (200 f), de l'Industrielle fanfare de Puteaux (12,60 f) ou du Crédit lyonnais (850 f). Les loges maçonniques sont également sollicitées (La Fraternité d'Avallon dans l'Yonne, 5 f). Le programme de l'inauguration du monument, le 23 juillet 1882, prévoit plus de trois jours de festivités en tout genre : exécution de la Marseillaise, cela va de soi, mais aussi concert, salves de bombes, secours extraordinaires aux indigents, déclamation de poésie, feu d'artifice, fête vénitienne sur la Seine, bal, fête foraine et remise des palmes d'officier d'Académie au sculpteur Léopold Steiner...

Les dons

Le buste de Claude Bourgelat de Boizot offert par Louis XVI à l'École vétérinaire de Maisons-Alfort est un témoignage de reconnaissance au fondateur des écoles vétérinaires d'Alfort et de Lyon.

Les dons d'un maire ou d'un adjoint, la Marianne de Nogent donnée par Louis Lepage, ancien maire-adjoint, la *Révolution française* offerte en 1894 par M. Dequen, maire de Vincennes, à sa ville, et la copie en bronze du portrait en médaillon de Rouget de Lisle par David d'Angers, donnée par M. Brault, ancien maire, pour le quatrième tombeau du compositeur à Choisy-le-Roi, semblent naturellement émaner d'un sentiment profondément républicain.

Le don par un artiste ou sa famille est souvent provoqué par l'impossibilité de conserver des œuvres ou de les déplacer (pièces monumentales, prix du transport) au moment d'un déménagement ou pour régler la succession d'un artiste. Ainsi Froment-Meurice, contraint de quitter son atelier d'Épinay-sous-Sénart, dans l'Essonne, pour des raisons financières, préfère offrir plusieurs de ses œuvres à des musées (Poitiers, Rouen, Chantilly) plutôt que de les céder à bas prix. Il donne ainsi un *Chien hurlant à la lune* à la ville de Choisy, cette dernière prenant à sa charge les frais de transport. C'est également dans ce cadre qu'un don à la ville de Thiais est suscité par l'ancien maire de la commune, M. Jacques, pour l'ornement d'une de ses places publiques avec une fontaine érigée en 1935. Pour éviter la destruction des œuvres et pour honorer et respecter la mémoire de l'artiste, le souci de la famille est alors de trouver un endroit décent, ou mieux encore, un site



Jardin public à Bry-sur-Marne, rue de Noisy-le-Grand. Au centre du portique, le Grand homme nu ou Athlète par Jean-Claude Bagnies de Saint-Marceaux.

qui mette la sculpture en valeur. C'est ce à quoi parviennent le père de Veber et la veuve de Bagnies de Saint-Marceaux. Ce dernier cas est en outre exemplaire car c'est grâce à l'un des praticiens de l'artiste, qui connaît personnellement le maire alors en fonction à Bry, que le don est fait, avec d'autant plus d'enthousiasme que le maire est lui-même sculpteur. Une place de choix est réservée aux deux sculptures dans la ville. Mais parfois, la famille se préoccupe tant de trouver une place prestigieuse que de longues tractations finissent par tourner court. Il en va ainsi de ce que l'on pourrait appeler « le feuilleton de la *Fiancée du lion* ». Les premiers épisodes consistent en des lettres que Mme veuve Henri Fouques envoie de juillet 1908 à décembre 1909 au maire de Choisy-le-Roi, dans lesquelles elle l'entretient de sa volonté d'offrir à la commune l'œuvre ultime de son défunt mari (1857-1903), la *Fiancée du lion*, exposée au Salon des Artistes français de 1903. Enfin, en janvier 1910, le temps d'une lettre officielle au maire est venu, où elle propose en outre de faire exécuter le modèle original en plâtre en fonte de fer patinée bronze, afin qu'elle puisse « être placée sur l'une des pelouses du joli parc de la gracieuse mairie de Choisy ». En février 1910, le Conseil municipal accepte l'offre de M^{me} Fouques. Un mois plus tard, le maire informe la généreuse donatrice de la décision du Conseil et la remercie de son geste. À quoi la veuve du sculpteur s'empresse de répondre qu'elle s'occupe immédiatement de la réparation du moule et de la fonte. Cette soudaine accélération des événements n'est que de courte durée. En effet, en novembre 1911, c'est au tour du maire de relancer la veuve de l'artiste, car toujours point de statue à l'emplacement choisi. Une dernière lettre semble clore l'affaire, dans laquelle M^{me} Fouques regrette « que la commune de Choisy-le-Roi où bien des personnes fortunées n'aient pu m'aider dans la dépense énorme d'un bronze, et qu'ayant pris la décision de la supporter à moi seule, j'avais pensé devoir accorder mes préférences à la Ville de Paris, ville natale de l'artiste. Le groupe la *Fiancée du lion* a donc été fondu à mes frais, par la maison Leblanc-Barbedienne et sera sous peu, je l'espère du moins, placé à Paris qui en a accepté le don. »

Les dépôts des familles peuvent être évoqués ici, car les motivations sont comparables à celles d'un don (la *Lanceuse de globos* et les *Petits faunes à la chèvre* de Charles Perron, à Saint-Maur).

Gustave Leblanc-Barbedienne, quant à lui, offre en 1909 à la commune de Villeneuve-le-Roi, dont il est l'un des administrés et dont il présidera les destinées de 1911 à 1919, une somme devant contribuer à l'achat du terrain nécessaire à l'aménagement d'une place publique et d'un square. Le projet est cependant condamné à un long sommeil en raison de la Première Guerre mondiale, puis de l'urgence à bâtir des équipements sociaux, et le jardin public n'est inauguré qu'en 1952. Leblanc-Barbedienne y ajoute, comme une perle dans un écrin, une épreuve en bronze de la *Zingara, danseuse napolitaine* due à Jean-Baptiste Clésinger et fondue par l'entreprise familiale sous Ferdinand Barbedienne (p. 67).

L'on doit à un Rothschild le don au département de la Seine de plusieurs œuvres dont la *Femme au chat* de Kinsburger qui met la statue en dépôt à Saint-Maur.

Enfin, Marguerite Nocard offre à l'École vétérinaire d'Alfort le buste de Pasteur dû à Dubois, en souvenir de son père, Edmond Nocard, directeur de l'École.

Une fois arrivées dans la commune, les statues n'en ont pas pour autant fini leurs pérégrinations. Car l'aspect monumental de leur socle ou leur propre poids (*Narcisse*, p. 9, compte allègrement 910 kgs) ne leur évitent aucunement les déplacements, motivés par des considérations esthétiques, politiques, voire purement matérielles : l'*Athlète au repos* de Niclausse à Sucy-en-Brie effectue un demi tour, le buste et le piédestal du monument à Delacroix subissent plusieurs déménagements, *Sisyphes*, autrefois devant la mairie de Fresnes, gagne un endroit plus intime et plus propice à une réflexion existentielle en étant déplacé dans le jardin de la bibliothèque municipale, et *Rouget de Lisle* occupe plusieurs endroits avant de revenir à son emplacement d'origine.



La Lecture, statue en pierre de Jacques-Maurice Boyriven, exposée au Salon des Artistes français de 1912, acquise par le département de la Seine et mise en dépôt à Saint-Maur en 1917, square Émile-Zola.

Thèmes et styles

L'inventaire de l'actuel Val-de-Marne, entité administrative récente, ne représente qu'un échantillon des goûts des communes de la banlieue parisienne du début du XIX^e siècle à 1940. N'est donc proposée ici qu'une vision partielle des phénomènes qui ont pu se produire dans les villes plus ou moins grandes, ainsi que dans les communes plus rurales qui forment la proche périphérie de la capitale (avec tout ce que cette proximité enrichissante mais aussi écrasante peut induire), la Seine-Saint-Denis et les Hauts-de-Seine n'étant pas inclus dans cette étude.

L'enchevêtrement des styles, pour reprendre une expression désormais consacrée, rend compte de la cohabitation de mouvements qui se définissent pourtant les uns par rapport aux autres. Néo-classicisme (*Horace et Lesbie* de Guillaume), romantisme (*Lion rugissant* de Cordier), orientalisme (le *Charmeur de serpents* d'Aublet), réalisme (la façade de l'hôtel de ville d'Ivry), expressionnisme (*Sisyphes* de Desbois), symbolisme (*Femme au nénuphar* de Froment-Meurice), puis retour aux qualités de clarté et d'équilibre de l'Antiquité classique (la *Force* de Lamourdedieu) se suivent et se mêlent, avec pour maître mot l'éclectisme. Ce mode de pensée est déjà bien ancré dans les esprits de la première partie du XIX^e siècle puisque Alfred de Musset en propose dès 1836 une analyse virulente : « Pour donner une idée de l'état où se trouvait alors mon esprit,

je ne puis mieux le comparer qu'à un de ces appartements comme on en voit aujourd'hui, où se trouvent rassemblés et confondus des meubles de tous les temps et de tous les pays. Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que ce soit. On rencontre dans les rues des gens qui ont la barbe taillée comme du temps de Henri III, d'autres qui sont rasés, d'autres qui ont les cheveux arrangés comme ceux du portrait de Raphaël, d'autres comme du temps de Jésus-Christ. Aussi les appartements des riches sont des cabinets de curiosités : l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Enfin nous avons de tous les siècles, hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque : l'éclectisme est notre goût : nous prenons tout ce que nous trouvons, ceci pour sa beauté, ceci pour sa commodité, telle autre chose pour son antiquité, telle autre pour sa laideur même ; en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche » (*La Confession d'un enfant du siècle*, ch. IV). Ce bilan, amer probablement en raison de sa précocité, ne satisfait plus aujourd'hui, car le XIX^e siècle ne copie pas servilement ses prédécesseurs, mais en propose une réinterprétation. Le choix, jamais anodin et qui est à la base de l'éclectisme, est en effet toujours révélateur des motivations de l'artiste ou du commanditaire.

La photographie de l'atelier d'Aublet est à ce titre édifiante, dans un siècle qui érige peu à peu l'éclectisme comme principe, par le déploiement de références considérées comme essentielles, exposées à la vue du visiteur et susceptibles de vivifier l'inspiration de l'artiste : partition de Chopin ouverte sur le piano, tapisserie du XVIII^e siècle, tapis et objets orientaux, gravures de mode, panneaux de bois néogothiques... L'on sent ici combien l'histoire, la découverte de pays lointains et les différentes techniques artistiques exercent un attrait puissant et font partie du bagage indispensable de l'artiste éclairé. La description de l'hôtel particulier du peintre Fagerolles que fait Émile Zola dans *L'Œuvre* (ch. X) atteste que l'atelier d'Aublet se rattache à un phénomène de société : « L'intérieur était d'un luxe magnifique et bizarre : de vieilles tapisseries, de vieilles armes, un amas de meubles anciens, de curiosités de la Chine et du Japon, dès le vestibule ; (...) un escalier de bois sculpté, où flottaient des bannières, où montaient en panache des plantes vertes. Mais, en haut, l'atelier surtout était une merveille, assez étroit, sans un tableau, entièrement recouvert de portières d'Orient ».

Le néoclassicisme et les références à l'Antiquité restent longtemps l'un des bastions de l'art officiel. L'Académie place, de plus, l'allégorie au sommet de la hiérarchie des genres et dans un rapport sur les envois de Rome de 1872, les assertions suivantes trouvent encore leur place : « Les chefs-d'œuvre de l'Antiquité, source et type éternel du grand art », « le style pittoresque qui ne convient pas aux études sérieuses qu'on va faire à Rome ». Certains mythes sont récurrents comme celui de Prométhée, ou celui de Narcisse, ce dernier très fréquemment traité dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Les baigneuses (Jules Jouant à Saint-Maur) et les sources (Julien Caussé à Choisy-le-Roi) ne perdent pas une faveur déjà séculaire mais sont loin d'égaliser les œuvres du XVIII^e siècle. Dans un tout autre ordre d'idée, les athlètes évoquent la Grèce ancienne et les jeux olympiques. Le poète José-Maria de Hérédia (1842-1905) préfigure l'engouement des sculpteurs pour ces thèmes

avec *Les Trophées* (1893). Si, après la défaite de la guerre de 1870, les représentations sportives sont faites dans un but d'exaltation patriotique, elles glissent progressivement vers un souci décoratif (le *Joueur de ballon* à Saint-Maur, le *Rieur* à Cachan) pour finalement concentrer, après la boucherie de 1914-1918, la foi dans la construction d'un monde nouveau.

L'historicisme, le goût pour l'archéologie et l'orientalisme s'inspirent des campagnes du général Bonaparte en Égypte, relatées par Vivant-Denon en 1802, de *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (1811), de la révolte des Grecs contre les Turcs, à partir de 1821, de la prise d'Alger en 1830 par Charles X, qui attirent le regard vers cette partie du monde et incitent au voyage. Les artistes retrouvent dans les pays d'Afrique du Nord et au Proche-Orient une Antiquité vivante qui constitue pour eux non seulement un voyage dans l'espace mais également dans le temps, plus particulièrement dans le monde de la Bible : « Une fois au moins par jour, au pied d'un olivier, au coin d'un bois de cactus, on rencontre la Fuite en Égypte (...). Celle que nous voyons surtout, à chaque puits, c'est Rebecca (...) c'est bien la fille de la Bible. » (*La Vie errante*, Guy de Maupassant, voyages effectués en 1887-1888). Les expositions coloniales (1906, 1922, 1931) nourrissent la métropole de rêves lointains, avec un déplacement progressif vers le réalisme et le goût pour l'anecdote.

Dans un autre domaine, la popularité de Bernard Palissy (1510-1589) s'explique sans doute en partie par la parution en 1855 de *La Vie des grands hommes* écrite par Lamartine qui consacre quelques pages au céramiste. Peinture et sculpture s'emparent alors de ce sujet.

La femme est sans cesse mise à contribution pour incarner les idées et les concepts les plus difficiles à exprimer. Ce phénomène s'intensifie avec le courant symboliste à partir des années 1880. Mais dès 1835-1836, Théophile Gautier fait mine de s'en plaindre sous la plume de son héros, le chevalier d'Albert, dans *Mademoiselle de Maupin* : « Depuis le Christ on n'a plus fait une seule statue d'homme où la beauté adolescente fût idéalisée et rendue avec ce soin qui caractérise les anciens sculpteurs. La femme est devenue le symbole de la beauté morale et physique : l'homme est réellement déchu du jour où le petit enfant est né à Bethléem (...) Avant le doux et galant conteur de paraboles, c'était tout le contraire ; on ne féminisait pas les dieux ou les héros que l'on voulait faire séduisants ; ils avaient leur type, vigoureux et délicat en même temps, mais toujours mâle ». Puis, au tournant du siècle, un certain nombre de sculptures s'affranchissent délibérément du prétexte mythologique, historique ou littéraire et, tout en adoptant un filon allégorique, traite le nu féminin pour lui-même, faisant ainsi la joie des collectionneurs. Pourtant, à partir de Rodin, cette sculpture est très décriée et l'on taxe parfois ses formes de « mollesse savonneuse » (Claude Lapaire dans le catalogue de l'exposition *Statues de chair, sculptures de James Pradier (1790-1852)*, Genève 1985-1986, Paris, 1986). Le choix des titres, qui refusent tout emprunt à des allégories démodées, dénote une sensibilité particulière – *Douce Langueur*, *Gazouillis*, *Frisson de la vague* à Maisons-Alfort, ou encore de Bastet : *L'Abandonnée* (également par Vital-Cornu), *Fille des champs*, *Fleur des Tropiques*, *Grains de beauté*, *Sensitive*, *Vigne mourante*, *Fleur du Vésuve* (cette dernière par Roussel). Ces mignardises prêtent aujourd'hui à sourire.

Le thème de l'enfant, quant à lui, est fréquemment lié aux jeux aquatiques par le biais des fontaines, surtout celles en fonte de fer, largement éditées. On peut toutefois citer la *Cruche cassée* de Carlus en pierre. Deux exceptions méritent l'attention : le *Faune endormi* de Badin à Choisy-le-Roi et la mystérieuse *Femme au nénuphar* de Froment-Meurice, à Thiais. Ce dernier, plusieurs années après la création de cette œuvre, revit avec émotion ces moments : « Je ne sais pourquoi, ni comment, il me vint à l'idée de composer une petite fontaine pour un coin de parc. Histoire, sans doute, de faire jaillir un filet d'eau sur un nénuphar de marbre, que des fougères relieraient à un bassin ou un miroir d'eau tout émaillé de rapides et rouges cyprins. Sur mon nénuphar, je figurerais un tas de petites bêtes

crachant ou s'ébattant dans l'onde. Et puis, j'imaginai un corps de déesse (le motif !) paré de grandes ailes de chauve-souris et suspendu au col de quelque saurienne gargouille. Un faune des eaux présenterait un serpent tentateur aux regards de la dame. Un vrai aquarium quoi ! Et dans cet aquarium, quelle confusion ! À cette époque, je ne voyais pas simple, j'étais romantique et j'aimais les complications. Depuis, j'ai bien changé. Je ne puis vous dire à quel point je m'amusais à combiner toute cette fantasmagorie, à jouer avec les arabesques que me dictaient les gestes des animaux, à jouer avec les ombres et les lumières. Tout baroque qu'était mon projet, j'avais si grande joie à demeurer avec mes modèles, et à les bien connaître avant de donner au marbre le reflet de leur vie, qu'il m'en souvient encore ... »



Albert Aublet dans son atelier. Photographie, musée d'Orsay (93 MO-C-1037).



Fontaine des Rosettes, Fontenay-sous-Bois. Collection A.D. Val-de-Marne.

Les allégories républicaines

Dix-neuf allégories de la République ou de la Révolution française ont été inventoriées en Val-de-Marne. Ce nombre est très probablement provisoire car il arrive encore régulièrement que certaines Marianne soient extirpées d'un fond de grenier où elles ont été reléguées pendant des décennies pour avoir perdu la faveur des édiles.

C'est un ecclésiastique, l'abbé Grégoire, député à la Convention, qui fait adopter cette première image officielle du nouveau régime. À son instigation, au lendemain de la proclamation de la République, en 1792, la Convention décrète que le sceau de l'État « portera pour type la France sous les traits d'une femme vêtue à l'antique, debout, tenant de la main droite une pique surmontée du bonnet phrygien ou bonnet de la liberté. » Maurice Agulhon a raconté comment le nom de Marianne avait été donné aux allégories républicaines : « La plus ancienne occurrence connue et attestée de l'emploi de Marianne pour désigner la France en République est une chanson de Guillaume Lavabre qui figure, imprimée sur une feuille volante, dans une collection de la Bibliothèque nationale, *La Guérison de Marianne*, datant des premières semaines de la République (...) Quant à savoir pourquoi cette personnification s'est faite sous le prénom de Marianne, la bonne méthode historique m'oblige (...) à renoncer à l'expliquer ». Il n'y eut jamais de modèle officiel imposé : « La République n'a jamais fait de lois pour organiser dans le détail le mobilier des mairies ». De plus, probablement le besoin s'est-il fait sentir, en 1870, de remplacer les bustes de l'empereur Napoléon III, incarnation de l'autocratie, par « une incarnation de l'État, c'est-à-dire de la République sous sa forme abstraite ». « La République française s'est dotée de ses attributs en les empruntant à la Liberté », comme le bonnet phrygien (1990 Abeles).

Le besoin de créer une image de la République n'a jamais donné lieu à querelles. Il n'en va pas de même du bonnet phrygien dont la présence semble indispensable pour les républicains les plus avancés, et provocante pour les modérés, la Commune s'étant faite sous le signe du bonnet rouge. En 1871, après l'écrasement de celle-ci, c'est la droite conservatrice qui détient la majorité au Parlement. Élu président de la République, Adolphe Thiers interdit l'utilisation du bonnet phrygien qui lui rappelle les sombres journées de la Commune et qu'il considère comme un « symbole séditionnel, synonyme d'anarchie. »

Les communes ouvrières des environs de Paris ont tendance à ériger un édifice avec une représentation de la République, sur une place publique. Le phénomène se vérifie à Ivry avec l'érection, en 1911, de la statue due à Granet sur la place Parmentier (p. 81). Jusqu'en 1877, l'administration n'installe dans les édifices publics que des tirages en plâtre de modèles semi officiels, comme celui créé en 1876 par Angelo Francia (1833-après 1884) et offert par l'artiste au président de la République. L'absence de bonnet phrygien traduit un idéal modéré. Un exemplaire décore encore la salle des mariages de la mairie du XIII^e arrondissement de Paris tandis qu'un autre préside au travail des élus de Saint-Maurice et de Boissy.

Le problème de la création d'un buste de la République, offrant les qualités d'un modèle officiel, s'est posé aux édiles parisiens dès 1878. Comme pour l'érection dans Paris d'une statue monumentale, le Conseil municipal tient ici à jouer un rôle militant afin que le symbole incarne bien ses convictions démocratiques. Il impose le bonnet phrygien, dont l'usage est toujours interdit en 1878, comme l'un des attributs indispensables du buste. Cependant, le désir de créer un modèle exemplaire se heurte à la difficulté



Buste de la République par Angelo Francia, bronze, Thiébaud et fils fondeurs, 1876. Saint-Maurice, hôtel de ville.

de confondre en une seule figure la nécessaire idéalisation d'un emblème officiel et les qualités de modernité requises pour symboliser un régime de progrès. Ce problème entraîne l'échec du concours ouvert en 1879 pour créer le buste de la salle des mariages de la mairie du XIII^e arrondissement (1991 Berne, cat. 409).

Le centenaire de la Révolution suscite un regain de ferveur populaire pour Marianne. De nouveaux bustes apparaissent dont celui d'Injalbert, très apprécié. Le maire du Perreux met à profit la fête nationale du 22 septembre 1892, qui commémore le centenaire de la première République, pour inaugurer la nouvelle Marianne, don de son auteur Gustave Michel. Ce dernier, sculpteur célèbre en son temps, a créé ainsi un modèle original pour la commune où il vit avec ses parents. L'œuvre ne paraît d'ailleurs pas avoir été conçue en prévision du centenaire de la République, mais peut-être plutôt pour la nouvelle mairie, inaugurée en 1891, et dont la décoration intérieure se poursuit en 1892. Plusieurs réjouissances sont prévues pour la fête nationale, mais le Conseil municipal décide en outre « qu'un lunch, auquel les dames seront admises, sera donné (...) » à l'occasion de l'inauguration du buste de la République. Quelques années plus tard, l'esprit républicain qui règne en France au tournant du siècle, ainsi que la valeur symbolique accordée à l'effigie de Marianne, incite le préfet de la Seine, sur la proposition de l'Inspecteur en chef des Beaux-Arts d'allouer « à M. Maillard, statuaire, une somme de 1000 fr pour lui permettre de faire une réduction du buste de la République qui lui a été acquis au Salon de 1902 et dont les exemplaires pourront être accordés aux sociétés du département, comme prix à décerner dans leurs concours ». Une réduction en plâtre de ce buste est aujourd'hui conservée à Vincennes (p. 84).

La sculpture funéraire

Un parcours systématique des cimetières anciens et nouveaux (à l'exception des cimetières parisiens d'Ivry et de Thiais, et du cimetière communal de Gentilly, situé aujourd'hui à Paris) a permis



Tombeau de J.-F. Adam (mort en 1862), tenant dans la main gauche le plan d'Adamville, quartier de Saint-Maur qu'il fit lotir. Saint-Maur-des-Fossés, église Saint-François de Sales. Collection A.D. Val-de-Marne.

de recenser deux cent trente sept monuments sépulcraux dans le Val-de-Marne, que les chercheurs ont jugé représentatifs des habitudes locales ou, au contraire, exceptionnels. Certains cimetières se révèlent plus riches que d'autres (Vincennes, Saint-Mandé, Ivry ...) et l'on peut déceler, même là, un phénomène bien humain d'émulation.

Dans ce corpus, trente-quatre sépultures portent un décor sculpté dépassant un simple répertoire ornemental. Deux tombeaux d'église ont été recensés : celui d'un prélat à Ivry, le tombeau du cardinal de la Rochefoucauld dans la chapelle de l'hôpital Charles-Foix (1656), et celui du fondateur du quartier d'Adamville à Saint-Maur, J.-F. Adam, par Francisque Duret (classé M.H. en 1988).



Tombeau de la famille Quiquandon, sculpture à l'effigie de la petite Julie Verdier, décédée en 1883 à l'âge de onze ans. Cimetière de Vincennes.

Une datation précise de cette sculpture funéraire s'avère très souvent difficile. Une concession peut être, en effet, acquise plusieurs années avant qu'une première inhumation y ait lieu, de même qu'un élément sculpté peut être réalisé plusieurs années après un décès, notamment dans le cas d'une souscription, à cause du temps nécessaire pour collecter les fonds. Par ailleurs, un portrait du défunt ornant la sépulture est, en fait, très souvent réalisé du vivant du modèle (Hector Malot à Fontenay-sous-Bois, G. Leblanc-Barbedienne à Villeneuve-le-Roi, Jules Coutant à Ivry); il est possible également que Camille Alaphilippe (1874-après 1934), pris en photo aux côtés de Georges Toudouze en 1901 à la Villa Médicis, ait réalisé le portrait de son père, l'écrivain Gustave Toudouze, pour le tombeau de l'Haÿ-les-Roses, avant sa mort survenue en 1904. Néanmoins, le tombeau le plus ancien de ce corpus semble être celui des époux Belle-Rossi, orné d'un médaillon double sur sa face antérieure, et d'un petit bas-relief, rarissime quant à l'iconographie (p. 109), situé sur sa face postérieure. Trente années le séparent du monument élevé à la mémoire d'Armand Carrel, à Saint-Mandé, par l'ami de celui-ci, David d'Angers car, ainsi que le déclarait ce dernier, les cimetières ont fonction de constituer « les glorieuses archives du genre humain » avant que les monuments aux grands hommes ne gagnent les places publiques. Ceux-ci ne remplacent cependant pas nécessairement les monuments érigés dans les cimetières, même si ces derniers restent toujours, dans le Val-de-Marne, d'une grande sobriété (Daguerre à Bry-sur-Marne, Rouget de Lisle à Choisy-le-Roi, Daumesnil à Vincennes). Le souci de rappeler aux yeux des générations futures le génie, les hauts faits et les qualités précieuses des prédécesseurs, d'en faire une valeur d'exemple, constitue un but pédagogique qui se déplace, quelques décennies plus tard, vers les monuments publics aux grands hommes

situés hors des cimetières, puis vers les monuments aux morts des guerres de 1870 et de 1914-1918.

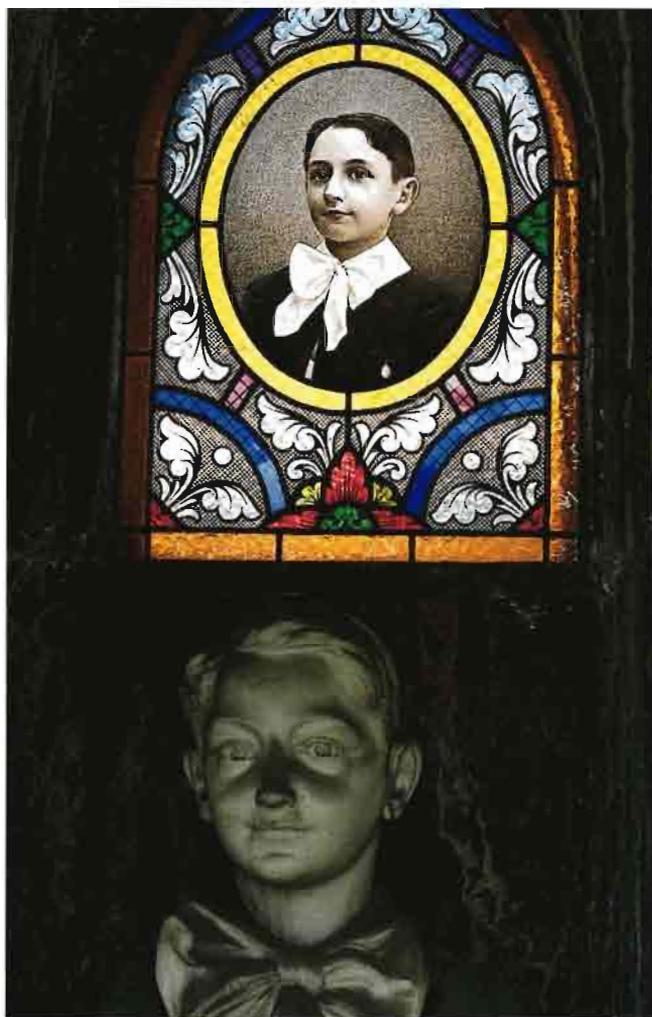
Le Second Empire voit, dans l'actuel département du Val-de-Marne, une lente éclosion de la sculpture funéraire dont le fleuron est probablement la *Douleur* du tombeau d'Adèle Gallien à Saint-Mandé. Suit un développement constant qui semble s'arrêter à la fin des années vingt.

L'élite bourgeoise aspire à la notoriété individuelle la plus large et à l'aura de la consécration post-mortem. Persuadés que l'oubli est le « second linceul des morts » (Lamartine) et profitant d'une nouvelle législation, les notables peuvent assouvir leur ambition de pérennité par l'individualisation de la sépulture que matérialise bientôt la pose d'une pierre tumulaire, dans la tradition princière du monument funéraire.

Le décret du 23 prairial an XII (12 juin 1804), « acte de fondation du culte des morts » pour Philippe Ariès, est le fruit de plusieurs années de réflexion sur les conditions d'inhumation et l'état des cimetières depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. Deux articles concernent plus particulièrement la sculpture funéraire : le n° 10 (« il pourra être fait des concessions de terrain aux personnes qui désireront y posséder une place distincte et séparée pour y fonder leur sépulture et celles de leurs parents ou successeurs, et y construire des caveaux, monuments et tombeaux ») et le n° 12 (« chaque particulier [aura le droit], sans besoin d'autorisation, de faire placer sur la fosse de son parent ou de son ami une pierre



Maquette en plâtre par Antoine Etex d'un premier projet pour la chapelle funéraire de la famille Raspail érigée dans le cimetière du Père-Lachaise. Bas-relief conservé à Créteil.



Chapelle funéraire de la famille Maigniet-Duguet, buste et vitrail représentant Paul Laignier, mort à quinze ans en 1920. Cimetière de Vincennes.

sépulcrale ou tout autre signe indicatif de sépulture »). Car, si le cimetière est un lieu public, les concessions sont des terrains privés. Ceci vaut au tombeau d'Armand Carrel de devenir le lieu de pèlerinage des républicains puisqu'il leur était impossible, pour raisons politiques, d'élever un monument public hors du cimetière. Cette époque est magistralement dépeinte par Alfred de Musset, en 1836, dans *La Confession d'un enfant du siècle* (« on se ruait à l'enterrement d'un député libéral »). L'inhumation de la femme de François-Vincent Raspail « décédée à Doullens le 8 mars 1853, victime de son dévouement conjugal » au Père-Lachaise donne lieu, dans le même esprit, à une manifestation anti-gouvernementale en 1853 : l'épithète précise en effet que « cinquante mille citoyens ont accompagné jusqu'ici sa dépouille mortelle ». Une sculpture en plâtre, identique au marbre qui orne la chapelle de la famille dans ce cimetière (le modèle original ?), due à Etex, est conservée à Cachan dans l'ancienne demeure du fils de Raspail (p. 107), tandis qu'une maquette d'un premier projet finalement modifié appartient à la fondation Raspail, léguée au département de la Seine; selon Antoinette le Normand-Romain, le choix du sculpteur s'est porté sur Etex probablement en raison d'affinités politiques.

Parallèlement, les cénotaphes deviennent un des types de fabriques les plus appréciés dans les jardins à l'anglaise, que l'on songe au parc d'Ermenonville où se trouve le tombeau

de Jean-Jacques Rousseau dans l'Île des Peupliers, ou bien au musée des Monuments français où Alexandre Lenoir dispose çà et là des tombeaux, dont celui d'Héloïse et Abélard, au milieu de cyprès, de pins et de peupliers.

La multiplication des tombeaux ornés d'allégories ou de portraits, phénomène nouveau au XIX^e siècle rendu possible par la juxtaposition des corps et non plus leur superposition, qui avait été de règle jusque-là, fait des cimetières des musées des Beaux-Arts et des galeries des grands hommes. La visite dominicale au cimetière qui émane du désir de rester en contact avec ses chers disparus est alors un acte complètement intégré à la vie sociale. Le haut-relief qui orne le tombeau de la famille du marbrier Robin à Ivry en est une illustration flagrante, attendrissante et un peu gauche.

Le lien, très important pour la mentalité du XIX^e siècle, qui associe la nature à la belle mort, n'est plus perceptible de nos jours en raison de la densification des inhumations et de l'urbanisation qui a « rattrapé » les cimetières déplacés hors des villes depuis la fin de l'Ancien Régime. Les tombes des Basseville et de leur servante, réunies au sein d'un enclos végétal à Vitry (p. 107), en constituent aujourd'hui un rare vestige, et l'on peut de nouveau citer des vers de Lamartine qui témoignent des liens profonds entre les auteurs romantiques et l'attitude de l'homme du XIX^e siècle devant la mort : « L'impitoyable mort a glacé ta paupière, Mais ton ombre tressaille au milieu des cyprès ».

Hormis les croix, peu de tombes allient l'idée de la mort aux consolations de la religion. Pourtant, tel est le vœu de Chateaubriand : « Qu'on place au monument d'un chrétien d'un côté les pleurs de la famille et les regrets des hommes ; de l'autre les sourires de l'espérance et les joies célestes ; un tel sépulcre des deux bords duquel on verrait ainsi les scènes du temps et de l'éternité serait admirable ». L'iconographie de la chapelle Renauld à Saint-Mandé illustre cette dialectique entre la douleur et l'espérance. Car au XIX^e siècle, si la mort est douloureuse, ce n'est pas parce qu'elle signifie la fin des plaisirs de la vie, comme on le pensait au Moyen Âge, mais parce qu'elle constitue une séparation des êtres chers. La mort personnelle passe à l'arrière-plan, et permet de recomposer dans l'au-delà la cellule familiale et amicale. Les vers que Louis Renauld fait graver dans la chapelle familiale (p. 102) trahissent ainsi les sentiments très profonds qu'il porte à sa femme, plus forts

que sa foi. Ainsi, peu à peu, l'espérance disparaît pour ne plus laisser place qu'à la douleur de la séparation. On ne s'étonne donc pas de trouver, en Val-de-Marne comme partout, de nombreuses allégories de la douleur prenant les traits d'une femme voilée, le visage caché au creux de ses mains, offrant parfois l'image de la plus profonde affliction (tombeau Barth). Elles relèvent en outre pour la plupart du courant néoclassique.

Le portrait conserve la place de choix qu'il occupe depuis l'Antiquité dans la sculpture funéraire. On ne compte qu'un portrait agenouillé, celui de la jeune Juliette Geysendorf, avec à ses côtés un livre ouvert où est gravé un quatrain de Musset

et une lyre qui témoignent des dispositions artistiques de la jeune fille. Un extrait de la dernière lettre qu'elle envoie à son père tient à présenter la jeune fille dans ses attentions filiales les plus quotidiennes : « Cher Père, En l'honneur de ta fête, la salle à manger sera fleurie dimanche de mimosa. Ta fille qui te souhaite une bonne santé et qui t'embrasse. » La famille de la petite Julie Verdier, morte en 1883 dans sa onzième année a voulu immortaliser son air de sage écolière rêveuse et son goût pour la lecture, tandis qu'une longue épitaphe, effacée par le temps, ne témoigne plus ni de ses qualités ni de l'amour dont elle était l'objet. La volonté désespérée de perpétuer les traits de l'être cher, trop tôt disparu, pousse les parents du jeune Paul Laignier, décédé en 1920 à l'âge de quinze ans, à superposer à un buste en marbre le portrait du jeune homme peint sur vitrail à partir d'une photographie, moyen « objectif » de lutter contre l'oubli et donc contre la mort. Comme ailleurs, on peut trouver l'effigie d'un mari



Tombeau de la famille Berne-Bernard à Maisons-Alfort où est inhumé le zouave André Jean Édouard Bernard, décédé le 26 novembre 1914 dans le Pas-de-Calais. Les attributs militaires en céramique portent la signature de Dugue et Théis.

et de sa femme réunis dans la mort. Ces doubles portraits sont, en Val-de-Marne, des bas-reliefs ou des bustes, mais ils sont héritiers d'une longue tradition qui exprime des sentiments fort anciens et universels. Citons à cet égard les époux représentés sur une reproduction d'un sarcophage étrusque provenant de Cerveteri conservée au musée national de la Villa Julia à Rome (vers 520 av. J.-C.) ou celui du musée du Louvre.

À Villejuif, un masque mortuaire constitue le seul ornement de la tombe d'un homme décédé en 1934. Il témoigne d'un phénomène général au XX^e siècle : les masques, conservés jusqu'alors au sein des familles, sont exposés dans les lieux publics.

Parmi les sépultures les plus intéressantes du Val-de-Marne comptent celles ornées d'un ange qui emporte l'âme du défunt et symbolise l'espérance d'une vie future, inspirée par la foi chrétienne. Ce motif n'apparaît, selon Antoinette Le Normand-Romain, qu'à partir de 1830. Les anges veillent aussi bien sur des tombeaux que sur des chapelles funéraires, ces dernières dérivant de la chapelle latérale située dans l'église (du temps où l'on pouvait encore y être enterré) et connaissant une large faveur dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le courant romantique et le goût archéologique pour l'art du Moyen Âge remettent à l'honneur les gisants. Le monument d'Héloïse et Abélard, complété pour agrémenter le Musée des Monuments français et transporté au Père Lachaise, n'est certainement pas étranger au phénomène. Un seul exemple de cet engouement est connu en Val-de-Marne, celui du tombeau de Gustave Larroumet à Villecresnes (p. 110).

La prolifération de fleurs sur les tombes, qu'elles soient sculptées au pied de l'allégorie, sur la tombe elle-même ou qu'elles figurent sous la forme de couronnes en céramique, illustre les vers composés par le poète Jacques Delille (1738-1813) :

*Et si jamais tu te reposes
Dans ce séjour de paix, de tendresse et de deuil,
Des pleurs versés sur mon cercueil
Chaque goutte en tombant fera naître des roses.*

Rilke, quant à lui, accorde aux fleurs qui se nourriront de son corps un rôle de lien avec ceux qui l'aiment (« Ce cœur un jour s'arrêtera », *Poèmes épars*, 1884-1897) :

*Ainsi ne serez-vous pas tout à fait
séparés du mort que je suis
puisque les fleurs sont messagères
entre vous et moi !*

Les ailes sont un motif fréquent et transcrivent l'aspiration à un au-delà ; le sablier rappelle que « le temps nous est strictement compté ». On trouve également de nombreux flambeaux renversés.

Le symbolisme gagne la sculpture funéraire au début du XX^e siècle avec un lien qui semble se tisser entre les vivants et le monde des ombres. La présence de la vestale faisant apparaître dans des volutes de fumée le visage d'un défunt sur le tombeau Fessat-Rozier à Saint-Maur évoque-t-elle des relations avec le spiritisme qui se développe depuis le milieu du XIX^e siècle ?

On peut tirer de l'étude des tombeaux du Val-de-Marne la même conclusion que pour la plupart des cimetières français : les sépultures les plus belles, qui concentrent à la fois éléments sculptés, vitraux et épitaphes développées ou poétiques, sont majoritairement celles d'enfants morts en bas âge ou morts avant d'avoir pu fonder leur propre famille (Maurice Gaumard, mort pour la France en 1914 à 22 ans et enterré à Vincennes), ou encore celles d'épouses.

Parmi les sculpteurs qui ont œuvré dans l'actuel Val-de-Marne, certains ont la commande de tombeaux prestigieux. Ainsi Aimé Millet, à qui l'on doit la *Douleur* du tombeau d'Adèle Gallien, est chargé par l'entremise de Viollet-Le-Duc de l'exécution de trois gisants pour la chapelle royale de Dreux

(*Madame Adélaïde et Ferdinand de Montpensier* en 1877 et *Louis de Montpensier* en 1878). Alfred Lenoir, auteur de *Victor Duruy*, a réalisé le gisant de la duchesse d'Aumale pour la même chapelle. Paul Dubois, celui du duc d'Aumale, et Chapu, celui de la duchesse d'Orléans. On doit au ciseau de Jean Auguste Barre le tombeau de la reine Hortense de Beauharnais (1854-1857) à Rueil-Malmaison (Hauts-de-Seine). Enfin, Frédéric Brou, auteur du projet (jamais réalisé) du monument à l'écrivain Villiers de l'Isle-Adam, sculpte la *Douleur*, déplorant la mort de son ami intime Léon Bloy, décédé en 1917 à Bourg-la-Reine (92) où se trouve son tombeau.

Les œuvres, souvent présentées au Salon avant de trouver leur place définitive au cimetière, permettent à certains artistes d'obtenir d'autres commandes dans le même domaine.

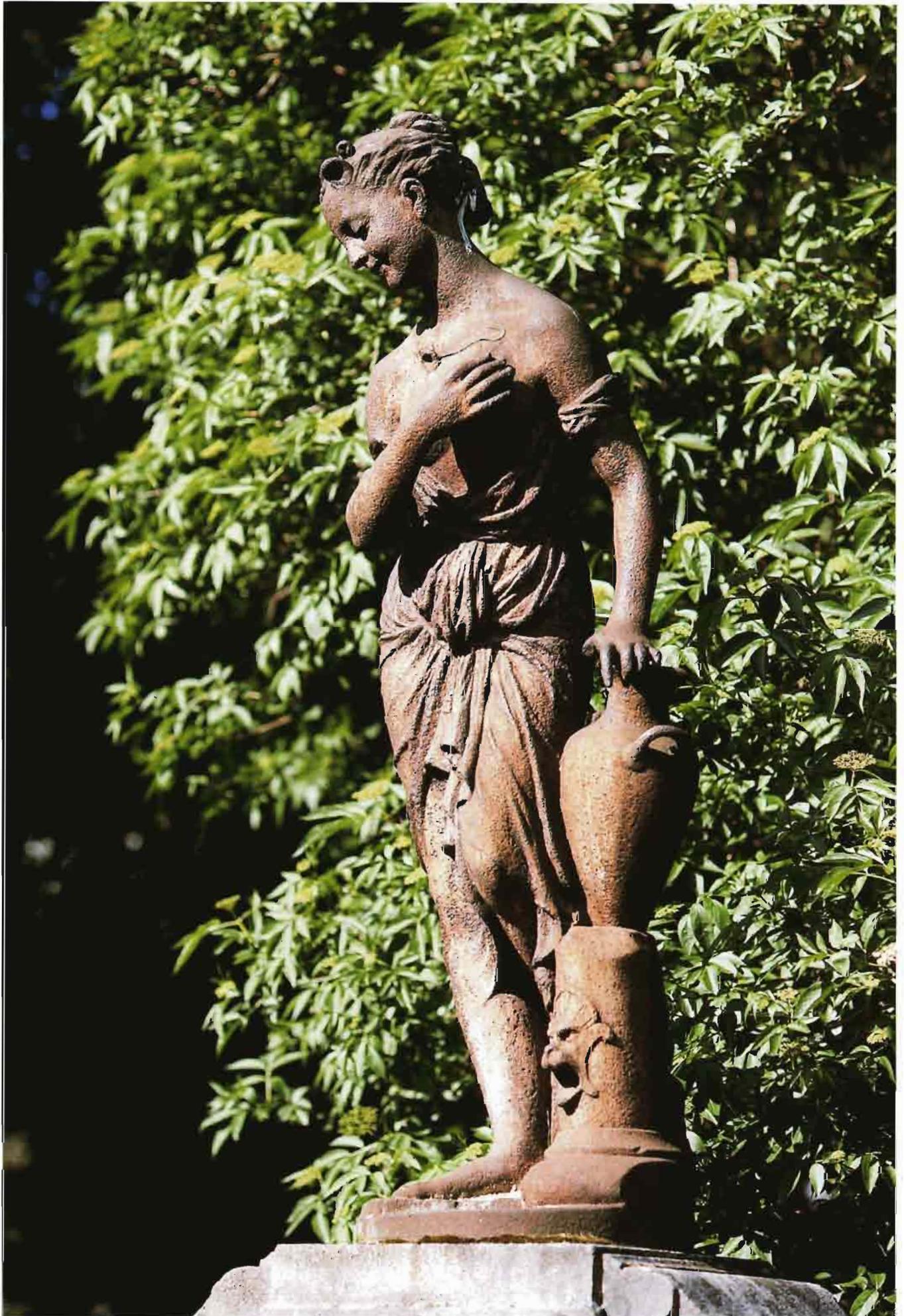
Enfin, le Val-de-Marne peut s'enorgueillir de posséder le tombeau familial de quatre sculpteurs, Roussel, Popineau, Gaudet et Legastelois (auteur du buste de Gaston Soufflay et de bas-reliefs ornant le dispensaire de Saint-Maur, non reproduits), de celui d'un peintre, Belle, par son fils, également artiste, d'un membre d'une dynastie de grands fondeurs, Gustave Leblanc-Barbedienne, des célèbres manufacturiers Boulenger et d'un marbrier, Robin.

Les matériaux



La sculpture inspirée par « Sara la baigneuse », poème tiré des Orientales (XIX) de Victor Hugo, semble être chère à M^{me} Léon Bertaux, puisqu'elle la présente au Salon à trois reprises : le plâtre y est exposé en 1873, le marbre en 1878 et le bronze en 1882. Une inscription apposée sur le socle reprend une partie d'une strophe du poème d'Hugo : « Elle est là, sous la feuillée, / Éveillée / Au moindre bruit de malheur ; / Et rouge, pour une mouche / Qui la touche, / Comme une grenade en fleur ». B.N. Estampes, Topo Va 94.

Le marbre est le matériau noble de la sculpture par excellence. D'ailleurs les sujets bibliques ne sauraient être traités dans un autre matériau (il n'y pas d'*Ève* de Rodin ou de Despiau, œuvres coulées en bronze, dans le Val-de-Marne). Savoir le travailler est digne de tous les éloges. Ainsi s'exclame Gautier en admirant la *Zingara* de Clésinger, « M. Clésinger pétrit le Carrare comme de la cire, et il en fait tout ce qu'il veut. » L'image n'est d'ailleurs pas neuve car Diderot met également sur le même plan matériau plastique et matériau dur pour louer les qualités du sculpteur Falconet : « C'est qu'il pétrit la terre et le marbre » (cité dans 1991 Beaulieu). Plus tard,



La Première parure, Henri Giraud, 1870, fonte de fer, Saint-Maur-des-Fossés, square de l'Abbaye.



Aède, par Alphonse-Amédée Cordonnier, pierre, acquis par la Ville de Paris au Salon de 1924 et mis en dépôt à Saint-Maur en 1935, square de l'Abbaye.

Astruc s'extasie devant une œuvre d'Oliva : « Le marbre lui obéit; la nature lui est soumise. » (*Les Quatorze stations du Salon*). Transparaît ici la lutte avec la matière, qui est le propre de la sculpture.

Le marbre peut être préféré au bronze pour une statue destinée à un jardin, ce matériau se détachant mieux sur un fond de verdure, alors que le bronze, lui, ressort sur un fond d'architecture. Le sculpteur choisit parfois le bloc de marbre qui lui convient dans le stock que possède l'administration.

Le recours à des praticiens, qui reproduisent le modèle de l'artiste avec fidélité grâce à différentes méthodes, a provoqué le foisonnement des plâtres évoqué plus haut. Les conserver, ainsi que les maquettes, permet de juger de l'évolution de la pensée de l'artiste. Le plâtre est souvent, en effet, le fruit du travail direct de l'artiste alors que le matériau définitif (marbre ou pierre) porte l'empreinte du travail intermédiaire des praticiens. Ces derniers assurent parfois différents services : un courrier d'Alexandre Berring-Nicoli, dirigeant une entreprise de travaux d'art à Carrare, propose au sculpteur Guéniot plusieurs qualités de matériau (marbre blanc clair ou marbre statuaire de 1^{er} choix) ainsi que plusieurs degrés d'intervention : mise aux points rasés avec un millimètre de coquille, mise aux points très rasés avec le coup de crayon apparent, la mise aux points très rasés représentant « presqu'une pratique finie ».

Lorsque le modèle original en plâtre subsiste en bon état, il permet en outre de mieux percevoir, comparé au marbre ou à la pierre exposés aux intempéries depuis des décennies, la volonté et le sentiment de l'artiste. Ainsi, le modèle de plâtre, qui fait partie des collections du musée municipal de Bernay (Eure), conserve encore toute la finesse des traits du visage du *Prométhée* d'Astruc (p. 37).

Un autre matériau est également très utilisé, notamment pour la sculpture funéraire, la roche d'Euville (Meuse), pierre calcaire compacte. On peut regretter, en revanche, que beaucoup de statues et ornements funéraires aient été taillés dans le calcaire d'Ile-de-France, facile à travailler mais trop friable.

Peu d'artistes travaillent en taille directe à la fin du XIX^e siècle. L'on peut cependant citer Clésinger, Chapu, Henri Cordier, Desbois qui utilisent le marbre, le bois et l'ivoire. Il faut attendre le début du XX^e siècle pour que cette technique renaisse. Joseph Bernard, en s'attaquant aux œuvres en pierre de grandes dimensions, en est le principal artisan. La *Pergola de la Douce France* à Étampes (Essonne) est un manifeste artistique en faveur du retour à la sculpture en taille directe. Saupique, auteur d'une *Marianne* à Saint-Maur (non reproduite), et Lamourdedieu y ont participé.

La polychromie fait un retour remarqué sous le Second Empire grâce à Charles Cordier (1827-1905). Elle peut procéder de l'utilisation de matériaux de différentes couleurs (la *Lanceuse*



Lully enfant par Adrien Gaudes, 1885, plâtre, dépôt des œuvres d'art de la Ville de Paris. Le bronze, commandé en 1886, fait partie de l'exposition spéciale de la Ville de Paris lors de l'Exposition universelle de 1889, gagne le Petit Palais de 1902 à 1939, est mis en dépôt à Saint-Maur, square de la Pie, puis est fondu sous l'Occupation.



Nonia, danseuse à Pompéï, par Paul Roussel, hôtel de ville de Vincennes.



Le Torrent, par Louis Auguste Joseph Bertrand, plâtre exposé au Salon en 1900. Le bronze est érigé vers 1931 sur les glacijs du château de Vincennes et détruit pendant la Seconde Guerre mondiale. B.N. Estampes, Topo Va 94.

de globos, p. 47) ou être constituée d'un matériau unique peint (*Mátho et Salammbô*, p. 56). Le sculpteur peut aussi jouer du contraste entre une figure soigneusement polie se dégageant du bloc de marbre brut, à peine dégrossi. Ce moyen d'expression, largement utilisé par Rodin, marque des sculpteurs tels que Vital-Cornu, Malric, Cazaux, Nicot, Brou, Malan, etc.

Le bronze est l'autre grand matériau de prédilection des sculpteurs et dépasse même, en nombre, le marbre pour ce qui concerne notre corpus.

Jusqu'au XIX^e siècle, la fonte est pratiquée par le sculpteur ou par des ouvriers spécialisés placés sous son contrôle. Au début du XIX^e apparaissent des maisons spécialisées dans la fonte d'art dont les premiers et les plus grands représentants sont Barbedienne et Susse. Très vite, elles deviennent de véritables industries qui prennent intégralement en charge la réalisation de la fonte depuis l'exécution du moule jusqu'à la patine et au cirage. De grandes maisons s'ouvrent : Thiébaud et fils (fondée en 1787), Thiébaud frères, Eck et Durand (vers 1838), E. Gruet jeune, F. Barbedienne (fondée en 1838). Ferdinand Barbedienne (1810-1892), son créateur, est président de la Chambre syndicale des Fondateurs (vers 1889). La recherche de la qualité qu'il veut offrir à ses clients s'appuie sur des critères quantifiables : les sculpteurs dont il édite des œuvres sont comblés d'honneurs et officiellement consacrés ; ils sont membres de l'Institut ou médaillés du Salon, Grand Prix de Rome, décorés de la Légion d'Honneur. À partir des années 1860, l'édition d'une œuvre s'attache à suivre de près son apparition au Salon. À la mort de Ferdinand, Gustave Leblanc-Barbedienne, son neveu, reprend le flambeau. D'autres marques de fonderie, qui témoignent de la circulation des œuvres, ont pu être relevées au cours des enquêtes d'Inventaire : M. Denonvilliers, Le Val d'Osne, Antoine Durenne, Jaboeuf et C^e, Rent Fulda, C. Matifat, Andro, H. Rouard, Valsuani, Hébrard, Delafontaine, Alexis Rudier,

A. Rolland, Trébosc, Fumière et Gravignat frères, Soyer et Inge, fondeurs exerçant en Ile-de-France et dans d'autres régions, voire à Rome comme R. Polzoni.

Rares sont donc les sculpteurs qui, pour la fourchette chronologique choisie, fondent leurs pièces eux-mêmes. Un seul témoignage a pu être relevé. Il s'agit d'Henri Cordier qui « voulut même exécuter ses bronzes, être son propre fondeur. Durant plusieurs années, il passa des jours et des nuits dans la rougeur des fours et il obtint des fontes très curieuses. » Quant à Froment-Meurice, il patine lui-même une série de bronzes présentée à l'Exposition universelle de 1900.

Deux techniques principales sont utilisées, la fonte au sable d'une part, et la fonte à la cire perdue d'autre part, qui offre un meilleur rendu des détails, tels les costumes, les muscles des athlètes, des danseuses ou des animaux, le pelage de ces derniers. Sa fidélité à l'œuvre est difficilement égalable. À l'inverse, Henri Jouin reproche à Hélène Bertaux d'avoir transcrit *Sara la baigneuse* en bronze alors qu'elle existait déjà en marbre : « Cette dernière métamorphose n'est pas heureuse. Le bronze est trop sévère et trop sombre pour un corps juvénile sans vêtement ». Les avis sont pourtant partagés. Valleyres, conquis par *Une Heure de la nuit* de Pollet (musée de Grenoble), s'épanche : « Et puis j'aime cette chaude couleur du bronze florentin ! (...) Elle me fera toujours préférer pour la statuaire les métaux foncés au marbre d'un éclat trop hardi » (cité dans 1995 Chevillot, p. 392).

Si les sculpteurs animaliers préfèrent le bronze, Georges Gardet travaille néanmoins à découvrir des matériaux peu utilisés par la statuaire, comme le marbre gris de Belgique, laissé aux fabricants de cheminées, ou à rechercher des oxydes pour obtenir des colorations artificielles afin de mieux suggérer les nuances infinies de la nature.

Les bronzes fondus pendant la Seconde Guerre mondiale

*De ces hommes dont les statues,
Du flot des temps toujours battues
D'un tel signe sont revêtues
Que, si le hasard les abat,
S'il les détrône de leur sphère,
Du bronze auguste on ne peut faire
Que des cloches pour la prière
Ou des canons pour le combat !*

Les strophes célèbres d'Hugo (« À David d'Angers, statuaire » *Les Feuilles d'automne*, 1828) sont déjà le reflet de vicissitudes liées à l'usage d'un matériau doté de nombreuses qualités.

Si la paix règne en France en 1882 et incite le ministre de la Guerre à fournir généreusement le bronze nécessaire à la réalisation du *Rouget de Lisle* de Choisy-le-Roi, faveur déjà accordée à la ville de Metz pour son *Maréchal Ney* et à bien d'autres, les temps de guerre, en revanche, inversent totalement ce phénomène. De nombreuses sculptures en bronze sont en effet fondues pendant l'occupation allemande en application de la loi du 11 octobre 1941 sur la récupération des métaux non ferreux. Certes, des gloires locales aujourd'hui oubliées ont alimenté les creusets, mais on regrette amèrement la perte des *Danseuses* de Yourievitch, du *Torrent* de Louis Bertrand cédé à Vincennes, ainsi que de certains bronzes animaliers, et en particulier du groupe d'Auguste Cain, *Aigle et vautour se disputant un ours mort* (non reproduit dans cet ouvrage) déposé à Champigny-sur-Marne.

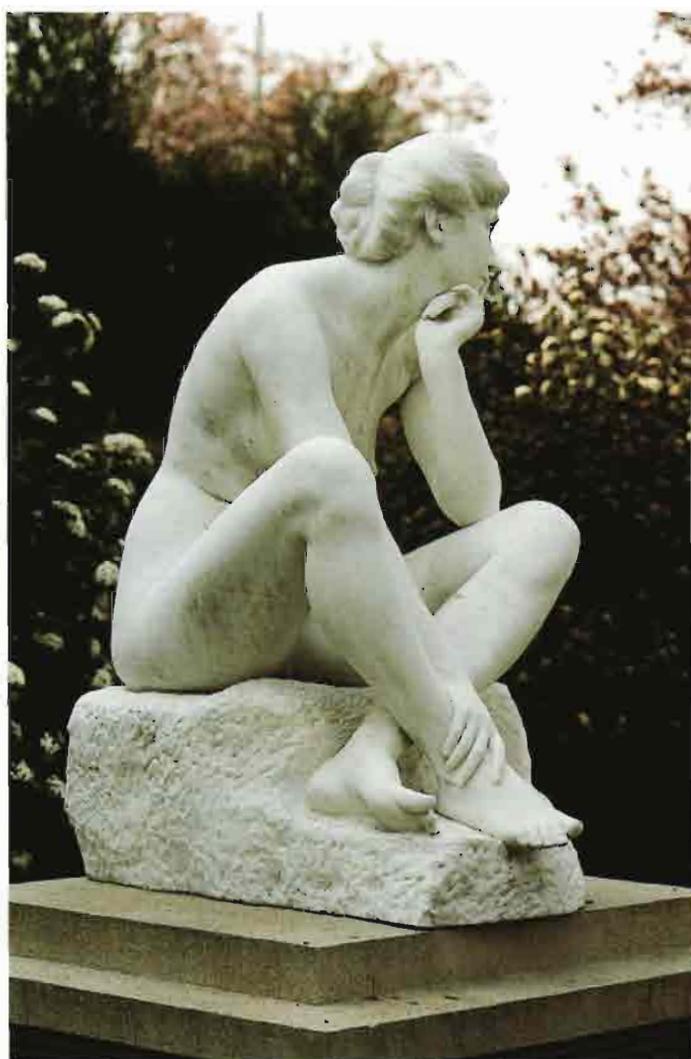
Conclusion

Ainsi en va-t-il du destin précaire de ces œuvres d'art, dont la mobilité est un des caractères majeurs : par leur statut lui-même d'une part, puisque beaucoup sont des dépôts révocables, et parce qu'elles sont le fruit d'une époque et de goûts, d'autre part, soumis aux caprices de la mode.

Si les grands noms de cette longue période sont parvenus jusqu'à nous, Pradier, Barye, Rodin, Claudel, Bourdelle, etc.,

l'étude de la sculpture publique et funéraire en Val-de-Marne permet de redécouvrir ceux d'Astruc, Desbois, Roussel, Gardet, Octobre, Boisseau, d'Houdain, Froment-Meurice, Cordier, Aublet, Saulo et Lamourdedieu.

Entité administrative récente, le Val-de-Marne a eu à cœur de continuer dans la voie tracée par ses prédécesseurs. Une partie de ses efforts s'est portée sur l'acquisition d'œuvres contemporaines et l'ouverture à Vitry-sur-Seine du musée départemental qui permettra l'accès aux collections du fonds départemental d'art contemporain (FDAC) en témoignera bientôt.



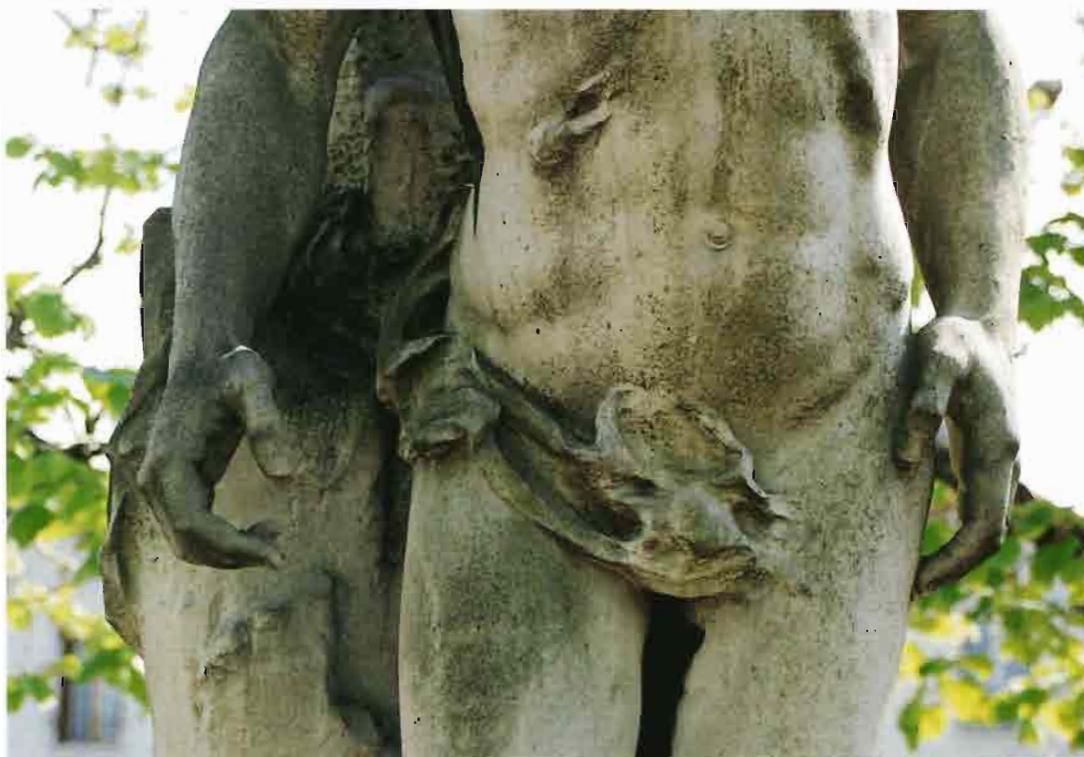
Rêverie, par Arthur Guéniot, Saint-Maur, jardin de la bibliothèque.

Le Repos de Prométhée

Marbre, par Zacharie Astruc (1833-1907), signé. Villejuif, Centre hospitalier Paul-Guiraud, 55, avenue de la République. H. : 310. L. : 76. P. : 78.

Le plâtre original du Repos de Prométhée est exposé au Salon de 1891 et acquis par l'État en 1902. Commandé par l'État en 1904, le marbre est présenté au Salon des Artistes français en 1906 et mis en dépôt à Villejuif en 1907. Il représente l'un des épisodes les plus connus du mythe de Prométhée : Zeus, mécontent d'avoir été trompé par le Titan au profit des hommes lors d'un sacrifice solennel, décide de ne plus envoyer le feu aux mortels. Prenant à nouveau le parti des hommes, Prométhée dérobe le feu pour le leur apporter. Le châtement ne se fait pas attendre : le Titan est enchaîné par des liens d'airain sur le Caucase, un aigle lui dévorant le foie qui renaît toujours. L'aigle a ici pris la forme d'un vautour sous le ciseau d'Astruc. Par ailleurs, il semble que l'auteur ait voulu traiter le visage comme le portrait d'un de ses amis artistes (celui d'Édouard Manet?). Le mythe de Prométhée a inspiré de nombreux artistes depuis le XVIII^e siècle : Nicolas-Sébastien Adam en 1762 (Louvre), James Pradier (1790-1852) en 1827 (jardin des Tuileries), le peintre Henri Lehmann (1814-1882) en 1850 (Désolation des océanides au pied du roc où Prométhée est enchaîné, musée de Gap) et des poètes (Byron, Shelley). Celle d'Astruc est l'une des rares représentations du Titan (avec celle de Gustave Moreau en 1868) où le premier rôle ne soit pas donné aux tourments physiques du héros, évoqués néanmoins par sa blessure au foie et le désordre de ses cheveux.





En effet, comme l'indique l'inscription du cartouche « Le vautour repu sommeille » et livre un instant Prométhée (symbolisant ici l'artiste ?) à de pénibles pensées sur sa condition, celle des hommes en général, et peut-être plus particulièrement sur celle des hommes de la fin du XIX^e siècle. L'importance donnée au regard et aux mains, ainsi que la présence menaçante du vautour au-dessus de la tête de Prométhée et non près de son foie, renforcent ce sentiment.

Zacharie Astruc (que Degas orthographiait Zacharias Truc) est un personnage parmi les plus attachants de la sphère artistique de son époque. S'il a toujours dessiné, il est surtout un critique d'art au ton volontiers humoristique (Les Quatorze stations du Salon, 1859). Il joue un rôle non négligeable comme défenseur de l'impressionnisme et comme diffuseur du japonisme. Les liens qui l'unissent à Édouard Manet (1832-1883) sont multiples : le tableau Olympia doit sans doute son nom à un sonnet d'Astruc, par ailleurs auteur d'une sérénade intitulée Lola de Valence illustrée par le peintre; Astruc sculpte le buste de Manet, Manet peint le portrait d'Astruc, et Fantin-Latour immortalise la scène dans sa toile L'Atelier des Batignolles (1870, musée d'Orsay) où les deux artistes sont entourés de Schölderer, Renoir, Zola, Monet, Maître et Bazille. Astruc retourne à la peinture à partir de 1869, puis à la sculpture à partir de 1871. Son œuvre la plus connue dans ce domaine est peut-être Le Marchand de masques (1883), installé dans le jardin du Luxembourg, où figurent Corot, Dumas, Berlioz, Corpeaux, Faure, Delacroix, Balzac, Barbey d'Aureville, Gambetta, Hugo, Gounod et Banville.

Une allégorie des Arts (peinture, sculpture, littérature) due à Raymond Sudre (né en 1870) veille, songeuse, sur le tombeau de Zacharie Astruc, enterré au cimetière du Montparnasse.

Mythes et métamorphoses

Sisyphe

Bronze, par Jules Desbois (1851-1935), signé. Fresnes, bibliothèque municipale, 26, rue Maurice-Ténine. H. : 164. L. : 75. P. : 60.

Sisyphe, qui a provoqué la colère de Zeus, est condamné à rouler éternellement un rocher au sommet d'une pente, rocher qui retombe aussitôt et que Sisyphe doit remonter inlassablement. Contrairement à certains de ses contemporains (Sain, 1909; Grégoire) qui montrent Sisyphe le corps tendu en plein effort, Desbois suit une veine expressionniste et insiste ici sur l'absurdité de la condition de l'homme voué à un destin qui n'apporte qu'épuisement, amertume et angoisse.

La main tendue et crispée, inapte à accomplir un destin implacable, et la tête retombée lourdement en sont les parfaits symboles.

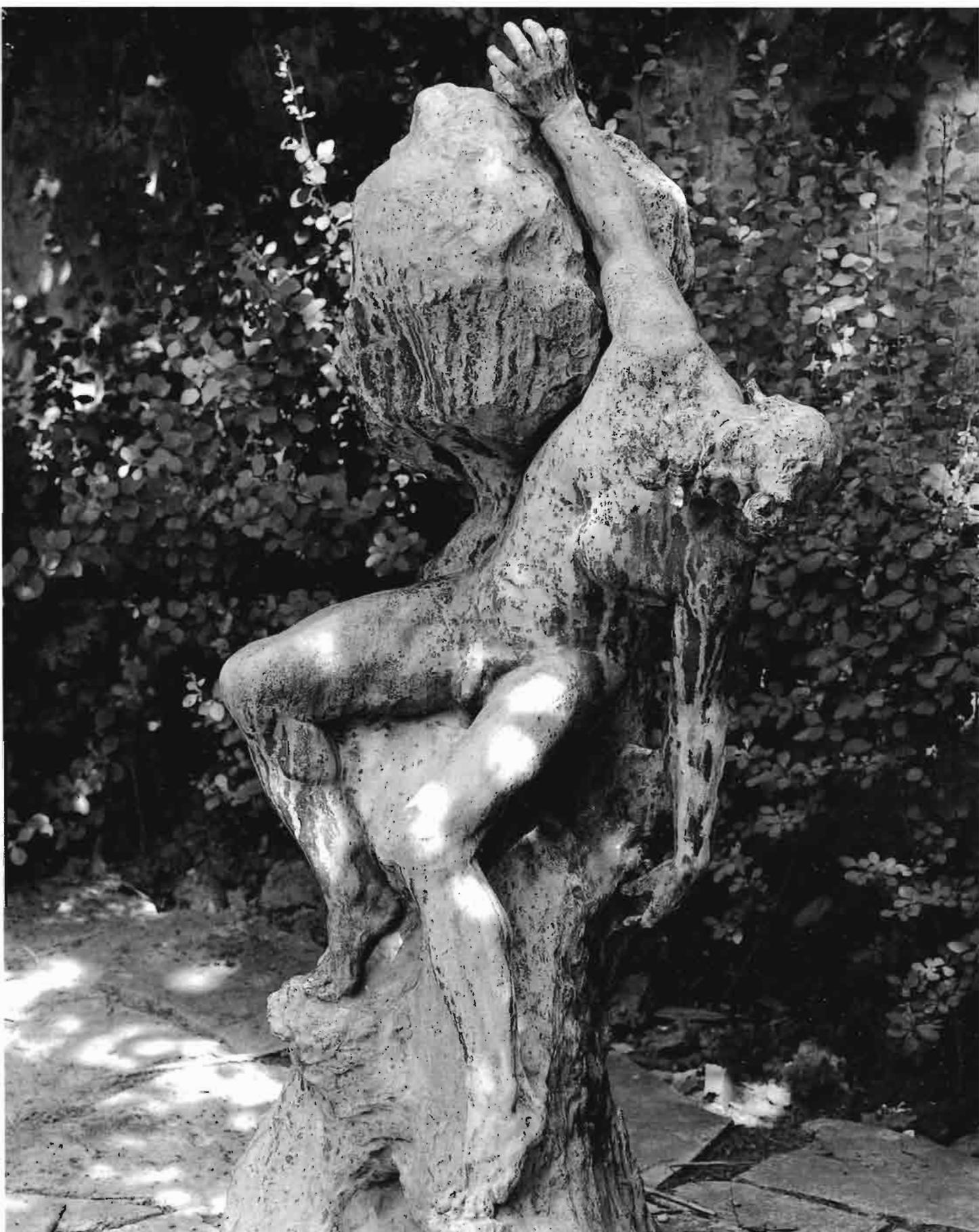
Ce thème semble cher à Jules Desbois, collaborateur d'Henri Bouriché à Angers puis de Rodin, et reflète sans doute sa quête existentielle, car l'œuvre de Fresnes est la traduction en bronze d'une statue monumentale de 3,50 m de hauteur, Le Rocher de Sisyphe, dont le plâtre est terminé en octobre 1908 et la version en pierre de Savonnières (Meuse) exécutée en 1910, aux frais de l'artiste. Celui-ci en obtient l'acquisition par l'État, renonçant en contrepartie à la commande de la Danse.

En 1911, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts demande son installation au jardin des Tuileries, mais sans succès. Le Rocher de Sisyphe trouve finalement sa place devant la halle Tony Garnier à Lyon. Par ailleurs, Desbois exécute une version en bois du torse de Sisyphe, acquise par l'État en 1925 et attribuée au musée du Luxembourg; une étude du buste, en plâtre, est également conservée au musée des Beaux-Arts de Tours.

Le bronze de Fresnes est dans un premier temps installé devant la mairie pour orner par la suite les jardins de la bibliothèque municipale.

Un musée consacré à Jules Desbois est ouvert depuis 1987 à Parçay-les-Pins (Maine-et-Loire), dans la maison natale de l'artiste.







Mercure inventant la lyre

Bronze, par Francisque Duret (1804-1865), signé, porte la marque du fondeur Delafontaine. Rungis, hôtel de ville, 2, rue Sainte-Genève. H. : 170. L. : 70. P. : 60.

Ce bronze, posthume, est le fruit d'une série de péripéties. La première version de cette œuvre est un marbre, travail obligatoire de cinquième année de l'École des Beaux-Arts, commencé à Rome et achevé à Paris en 1829. Ce marbre est médaillé au Salon de 1831. Propriété du duc d'Orléans, il est brisé au Palais-Royal en 1848. Une épreuve en bronze, placée au foyer de l'Opéra, disparaît dans un incendie. Le bronze de Rungis est exécuté à la demande de la veuve de Duret sous la surveillance des sculpteurs Eugène Guillaume (1822-1905) et Henri Chapu (1833-1891). M^{me} Duret désire en effet l'offrir au Louvre pour qu'il soit placé à côté du Danseur et de l'Improvisateur, également œuvres de son mari.

Mercure est ici représenté à l'instant où il invente la lyre à partir de la carapace d'une tortue et des intestins de bœufs qu'il a dérobés à Apollon puis sacrifiés. Ce dernier, séduit par les sons produits par le nouvel instrument, échange son troupeau contre la lyre. Le traitement de ce Mercure aux muscles fins et allongés annonce, avec quelques décennies d'avance, le courant néo-florentin dont Paul Dubois sera l'une des figures de proue.





L'Enlèvement d'Eurydice

Marbre avec caducée en plomb,
par Paul Eugène Breton
(1868-1933), signé.
Villejuif, Centre hospitalier Paul-Guiraud,
55, avenue de la République.
H. : 270. L. : 120.

Ce groupe sculpté, exécuté
en 1902, est acquis par Alfred
Chauchard (1821-1909),
fondateur des magasins du Louvre,
négociant et amateur d'art,
et revient par legs à la Ville de Paris
en 1913. Il est mis en dépôt
à Villejuif le 29 octobre 1921.

Eurydice est enlevée par Mercure,
consacré au service de Zeus
et à celui des dieux infernaux
Hadès et Perséphone, et tout
particulièrement chargé de conduire
l'âme des défunts aux enfers.
Le corps abandonné de la jeune
fille, à peine dissimulé par
un voile, épouse la course vive
de Mercure. Breton s'inspire
très directement de Zéphir
enlevant Psyché (Louvre)
d'Henri Ruxthiel (1775-1837),
en inversant simplement la position
des bras. En outre, le traitement
du ventre et des jambes d'Eurydice
rappellent Psyché. Le thème avait
déjà été traité, dans la même veine,
en 1883, par le sculpteur
Félix Martin (1844-1916).

Mythes et métamorphoses

L'hôtel de ville d'Ivry-sur-Seine

Horace (a-b) et Lesbie (c-d)

Marbre, par Eugène Guillaume
(1822-1905), signés et datés 1894.
H. : 220. L. : 80. P. : 60.

Les termes en plâtre d'Horace,
poète latin, et de Lesbie,
inspiratrice de Catulle,
par Eugène Guillaume,
l'un des tenants du néoclassicisme,
complètent en 1880 l'ensemble
déjà constitué par les poètes grecs
Anacréon (1875) et Sapho (1876),
acquis par la Ville de Paris.
Quand les statues en marbre
des deux premiers sont achevées,
en 1894, les quatre termes
sont réunis pour orner,
à partir de 1895, la salle des fêtes
du nouvel Hôtel de Ville de Paris,
Anacréon et Sapho
ayant jusqu'alors été placés
dans l'appartement du préfet
aux Tuileries. En 1936, l'ensemble
est à nouveau dispersé,
et Horace et Lesbie sont mis
en dépôt à la mairie d'Ivry en 1943.
Les maquettes en plâtre patiné
terre cuite font l'objet
d'un don par M. Olivier Lefuel
et M^{me} Robert Cointreau,
arrière-petits-enfants de l'artiste,
au musée d'Orsay en 1984,
pour trois d'entre elles, et en 1986,
pour Lesbie. L'angelot, qui s'appuie
sur l'épaule gauche de Lesbie,
lorsque Guillaume exécute
la maquette, est finalement sculpté
dans le marbre sur la hanche droite
de la jeune femme.



a



b



c



d

Néréïde (e-f)

Marbre, par Augustin Moreau-Vauthier
(1831-1893), signé et daté 1877.
H. : 152. L. : 67. P. : 106.

Le modèle en plâtre de la Néréïde
apparaît au Salon de 1875.
Le marbre est acquis par la Ville
de Paris au Salon de 1877.
Les critiques sont alors unanimes :
le corps est admirablement rendu
mais le visage, en revanche,
n'en a pas les qualités :
« (...) On pourrait reprocher,
sans se montrer sévère
à sa belle tritonne, quelque
irrégularité dans les traits.
Ce visage-là doit se rencontrer
plus facilement dans les allées
de nos promenades qu'au fond
des grottes de la mer Égée.



Mais comment ne pas pardonner cette physionomie fantaisiste à une déesse qui nous montre un dos si bien modelé, des bras d'un si beau galbe terminés par des mains qui ont de l'esprit jusqu'au bout des ongles. », « Une tête parisienne et mondaine gâte la Néréide de M. Moreau-Vauthier ». Ces considérations n'empêchent pas Alfred Chauchard d'apprécier cette œuvre puisqu'on en retrouve une réduction en marbre dans le legs qu'il fait au Louvre. La sculpture, attribuée à Ivry en 1940, est également présentée à l'Exposition universelle de 1878. Hormis des qualités plastiques indéniables, cette figure se distingue par un mouvement hélicoïdal répondant au coquillage et à la vague sur lesquels elle repose. Ainsi, les lignes formées par les chevilles, les genoux, le bassin, les épaules et les bras se déclinent-elles en plans successifs qui s'étagent en parfaite harmonie, tout en renforçant le port majestueux de la Néréide.

Daphnis et Chloé (g)

Marbre, par Ernest Guilbert (1848-après 1913), signé et daté 1886. H. : 135. L. : 90. P. : 107.

Le plâtre est exposé au Salon de 1883 et acquis par la Ville de Paris. Henri Jouin, biographe de David d'Angers, formule le souhait (que l'artiste ne semble pas avoir entendu) de voir le visage de Chloé moins caché par celui de Daphnis dans le marbre, commandé en 1884. Celui-ci orne le Théâtre du Châtelet jusqu'en 1886. Il est présenté à l'Exposition universelle de 1889.



Jouvence (h)

Marbre, par François-Émile Popineau (1887-1951), signé. H. : 119. L. : 56. P. : 58.

La statue, tout empreinte de délicatesse, est exposée au salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1933 et acquise par le département de la Seine par arrêté du 25 août de la même année. Une Source, du même auteur et de composition très proche, anime le square Aristide-Briand à Bagnères-de-Bigorre. La famille de l'artiste repose au Kremlin-Bicêtre, sous les ailes protectrices d'un ange dû au ciseau de Popineau.

La Perle

Marbre, par Henri Louis Levasseur (1853-1934).

Fresnes, parc des Sports.

H. : 250. L. : 110. P. : 130.

Le groupe en plâtre est acquis par la Ville de Paris au Salon des Champs-Élysées de 1896 pour la somme de 5 000 f. Le marbre est acheté l'année suivante pour un montant de 10 000 f. Exposé comme fontaine au Salon des Artistes français de 1898, il provoque alors des réactions pour le moins diverses. Ainsi, L. de Fourcaud dans la Revue des Arts décoratifs s'afflige : « M. Levasseur accommode en fontaine la genèse de la perle issue de l'huître, et fait surgir une sorte de Vénus d'une large coquille soutenue par un dieu marin. Impossible de s'arrêter à ce spécimen d'art moyen, d'essence bourgeoise. », tandis que Léonce Bénédict, conservateur du musée du Luxembourg et futur conservateur du musée Rodin, commente dans la Gazette des Beaux-Arts : « M. Levasseur dont la fontaine, La Perle, est conçue dans le souvenir rajeuni des beaux décorateurs français d'autrefois, avec beaucoup de discrétion, de tenue et de goût, chose peu commune aujourd'hui ». La sculpture poursuit ensuite sa carrière et figure à l'Exposition universelle de 1900. Une réduction en terre cuite est commandée par la Ville de Paris en 1907. Le plâtre original est détruit pour cause de vétusté puis rayé des inventaires en 1939.

La jeune femme sortant de sa coquille rappelle celle que Bouguereau peint en 1879 pour la Naissance de Vénus (musée d'Orsay).





Byblis changée en source

Marbre ou pierre,
signé Ferdinand Leenhoff
(Pays-Bas 1841 - Nice 1914)
et daté 1879. Fresnes, parc des Sports.
H. : 195. L. : 64. P. : 50.

La Ville de Paris acquiert le plâtre original ainsi qu'une épreuve en bronze au Salon de 1877, pour la somme de 12 000 f. Une version en marbre est exposée au Salon de 1879 et placée en 1882 dans les jardins du Ranelagh. Une épreuve en bronze est également conservée au Rijksmuseum, à Amsterdam.

Éprouvant un amour coupable et non payé de retour pour son frère Caunos, Byblis, prise de folie, éveille la pitié des nymphes qui la transforment en une source intarissable, à l'image des larmes de la jeune fille. Y font écho le regard triste et résigné de Byblis, ainsi que les lignes calmes, souples et fluides de son corps aux muscles fuselés, et du drapé sur le point de glisser de son épaule.

Ferdinand Leenhoff était le beau-frère d'Édouard Manet et il servit de modèle pour le personnage de gauche dans le Déjeuner sur l'herbe (1863). Il est l'auteur du buste de Manet qui veille sur le tombeau de ce dernier à Paris, au cimetière de Passy.

Mythes et métamorphoses

La Fortune (a)

Marbre, par Laure Coutan-Montorgueil (1855-1915), signé.
Choisy-le-Roi, parc de la mairie,
avenue Léon-Gourdault.
H. : 190. L. : 60.

La Ville de Paris acquiert le modèle en plâtre au Salon des Artistes français de 1902. La commande de l'œuvre définitive est passée en 1903-1904 et le marbre est présenté au Salon de 1905. Il offre une vision souriante de l'allégorie puisque ce nu académique, toutefois agrémenté d'une coiffure moderne, vogue sur la roue de la fortune en répandant une pluie de roses. On doit aussi à Laure Coutan-Montorgueil le buste d'André Gill, peintre, caricaturiste et dessinateur qui illustra l'enseigne du cabaret montmartrois auquel son nom est associé par un jeu de mots, « Le Lapin agile ». Ce buste se trouve au cimetière du Père-Lachaise.



Flore voilée (?) (b)

Marbre, signature illisible.
Saint-Maur-des-Fossés,
jardins de la bibliothèque,
23, avenue Henri-Martin.
H. : 153. L. : 51. P. : 67.

Cette statue est acquise par la ville de Saint-Maur en 1939. Un souffle léger semble animer la fine silhouette dont le drapé, traité avec virtuosité, et les fleurs effeuillées font penser à une sculpture funéraire du XIX^e siècle, à moins qu'il ne s'agisse tout simplement de Flore caressée par Zéphyr.



Femme repliée sur elle-même (c)

Pierre, signature illisible.
Arcueil, jardin du Centre de santé
Mai-Politzer, rue du 8 mai 1945.
H. : 72. L. : 74. P. : 44.

La forme ramassée de cette femme, lovée sur elle-même, et où l'on devine encore le bloc de pierre dont elle est issue, inspire de nombreux artistes comme Dalou, Delbet, Maillol, Manolo...





La Lanceuse de globos (d)

Visage et bras en marbre rose de Milan, jupe et socle en marbre jaune de Sienne, drapé en marbre noir de Belgique, par Charles Perron (1862-1934), signé et daté 1910.

Saint-Maur, jardins de la bibliothèque.
H. : 180. L. : 60. P. : 54.

C'est dans les souvenirs d'un voyage qu'il fait au Pérou, en 1888, que Charles Perron puise son inspiration pour cette statue : il évoque ainsi un jeu pratiqué pendant les fêtes du carnaval qui consiste à s'envoyer de petites balles (globos) qui crèvent au moindre choc et d'où s'échappe un liquide odorant. Le roi des Belges pense acquérir l'œuvre à l'Exposition de Gand de 1913. La famille de l'artiste la met en dépôt à Saint-Maur en 1938.

Rêverie (e)

Marbre de Carrare, par Arthur Joseph Guéniot (1866-1951), signé et daté 1905.

Saint-Maur-des-Fossés, jardins de la bibliothèque.
H. : 120. L. : 57. P. : 95.

C'est Frémiet qui aurait trouvé le titre de cette œuvre dont une certaine Carola Banza a été le modèle. Le plâtre figure au Salon de 1904 et le marbre y est exposé l'année suivante, et acquis par la Ville de Paris. Une réduction en est éditée sous le nom de Doux rêves par la Manufacture nationale de Sèvres qui en vend une quarantaine d'exemplaires jusqu'en 1928. Le musée des Beaux-Arts de Reims conserve deux épreuves en plâtre de Rêverie. Il est à noter que Guéniot, très pieux, comme beaucoup d'élèves de Gustave Moreau, est l'auteur de nombreuses statues religieuses.

Songe d'avenir (f et g)

Marbre, par Jean Alexandre Pézieux (1850-1898), signé.

Saint-Maur, square Victor-Basch.
H. : 150. L. : 80. P. : 70.

Le modèle en plâtre est acheté par la Ville de Paris au Salon de 1896. Le corps de la jeune femme n'est pas sans rappeler, même de façon lointaine, l'Odalisque de Pradier (1790-1852) et la Baigneuse dite de Valpinçon d'Ingres (1780-1867). Pézieux est également l'auteur de la Douleur qui orne la chapelle Retlinger au cimetière Montparnasse (1897).

Mythes et métamorphoses

Les jardins de la mairie de Maisons-Alfort

Manon (a)

Marbre, par Victorien Antoine Bastet (1853-1905), signé.
H. : 122. L. : 180. P. : 69.

La statue est achetée pour la somme de 12 000 f au Salon de 1904 par la Ville de Paris qui la met en dépôt à Maisons-Alfort en 1933. Le personnage semble s'inspirer de façon lointaine de l'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut de l'abbé Prévost, parue en 1731 et 1753, transposée en 1884 à l'opéra par Jules Massenet.



Gazouillis (b)

Marbre, par Frédéric Hexamer (1847-après 1906), signé.
H. : 138. L. : 56. P. : 65.

L'œuvre, présentée au Salon de 1887, connaît immédiatement une carrière internationale : dès l'année suivante, elle figure à l'Exposition d'Art français de Copenhague, en 1889, elle est visible à l'Exposition universelle, pour traverser la Manche, en 1908, à l'occasion de la Franco-British Exhibition organisée à Londres. La critique de Maurice Hamel, dans la Gazette des Beaux-Arts, permet de comprendre le sentiment de l'époque : « Une jeune fille agenouillée et causant avec les oiseaux dans leur langage, s'arrête au bord de la sensiblerie, son ravissement est si ingénue, et ses formes si pures qu'elle nous prend nous aussi à la pipée ».





Frisson de la vague (c)

Marbre, par Pierre Curillon
(1866-1954), signé.
H. : 145. L. : 71. P. : 75.

Le modèle en plâtre et le marbre sont acquis par la Ville de Paris au Salon de 1911.

Le sac et le ressac évoqués par le mouvement de la vague et la pose onduleuse et prudente de la jeune fille ne sont pas étrangers au japonisme qui voit le jour à la fin du XIX^e siècle et inspire des artistes comme Camille Claudel avec la Vague (vers 1893-1895), ou Georges Lacombe (1868-1916) avec Marine bleue, Effet de vagues (vers 1893).

Douce langueur (d)

Marbre, par Charles Vital-Cornu
(1851 ou 1853-1927), signé.
H. : 114. L. : 76. P. : 83.

Le marbre est exposé au Salon de 1898 et acquis par la Ville de Paris. Le modèle en plâtre est donné par le sculpteur à cette même administration en 1902.

L'auteur suit, avec Douce Langueur, une veine qu'il a déjà exploitée dans le Spleen exposé au Salon de 1897 (musée des Beaux-Arts de Grenoble). Et pour reprendre l'analyse de Catherine Chevillot, « Dans la figure endormie, ou subissant l'envoûtement des songes ou de l'ivresse (...) on hésite à dire si ce corps alourdi se fond dans la pierre ou s'il en émerge » (1995 Grenoble, p. 438).

Le Printemps (e)

Marbre, par Louis Henri Nicot
(1878-1944), signé.
Saint-Maur-des-Fossés,
square Victor-Basch.
H. : 200. L. : 131. P. : 96.

Acheté par le département de la Seine au Salon de 1913, ce groupe est mis en dépôt à Saint-Maur dès 1916. Il évoque puissamment le Baiser de Rodin commencé en 1888 et présenté au Salon en 1898. Nicot lui a emprunté jusqu'au titre puisque un autre baiser du maître, à la composition extrêmement différente, est intitulé Éternel printemps (vers 1884, musée Rodin, Paris).

Mythes et métamorphoses



Vers l'Amour (a et vignette)

Marbre, par Alphonse Emmanuel de Mancel de Perrin (1866-après 1932), signé. Saint-Maur-des-Fossés, square des Lacs. H. : 152. L. : 96. P. : 90.

Le groupe en plâtre est acquis par la Ville de Paris en 1896 et le marbre en 1897. La date du dépôt remonte à 1927. Le catalogue de la maison d'édition « G. Leblanc-Barbedienne, Successeur, Bronzes et objets d'art », de 1911, propose la même sculpture en deux tailles (49 ou 65 cm de hauteur) intitulée Vers l'amour ou Idylle. Le mouvement des deux têtes et des épaules est une pâle citation de l'Amour et Psyché de Canova (vers 1803).

L'Énigme (b)

Marbre, du même auteur, signé. Saint-Maur, jardins de la bibliothèque. H. : 150. L. : 115. P. : 80.

L'Énigme est exposée au Salon de 1901 et appartient à la Ville de Paris. Elle est également éditée par la Manufacture de Sèvres. Un tableau de Gustave Doré portant le même titre et s'inspirant de deux vers de Hugo témoigne du succès du thème dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en particulier chez les artistes « visionnaires » et chez les symbolistes.



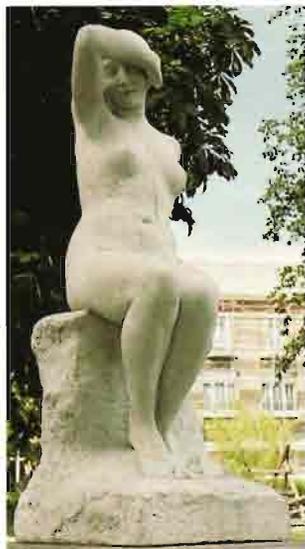


Pressentiments

*Pierre, par Veber (dates inconnues).
Villejuif, Centre hospitalier Paul-Guiraud,
55, avenue de la République.
H. : 170. L. : 95*

*Ce jeune couple, prêt à affronter
les coups du destin, est présenté
au Salon de 1896. Donné
à la Ville de Paris vers 1898-1899
par le père de l'artiste décédé,
à condition qu'il soit placé
dans le VI^e arrondissement,
le groupe est retiré du square
du Bon-Marché en novembre 1913,
puis mis en dépôt à Villejuif
le 29 octobre 1921.*





Ève, « Elle s'aperçut qu'elle était nue »

Marbre, par Frédéric Brou (1862-1926), signé et daté 1899. Saint-Maur-des-Fossés, square de Hameln. H : 160. L : 58. P : 65.

Le modèle en plâtre de cette Ève est envoyé au Salon de 1897 et la traduction en marbre au Salon de 1899. Cette dernière figure à l'Exposition universelle de 1900. Elle est acquise par le département de la Seine et mise en dépôt à Saint-Maur en 1926.

La représentation d'Ève est récurrente à cette époque : Eugène Delaplanche (1836-1891) l'a saisie après le péché, en 1869, puis avant le péché en 1890. Paul Dubois (1829-1905) est l'auteur de plusieurs versions de l'Ève naissante, Rodin, à son tour, s'empare du thème de 1880 à 1899, et Despiau (1874-1946), enfin, en 1923. L'Ève de Brou fut immédiatement comparée par la critique à celle de Rodin. Les formes pleines des deux modèles et le visage caché par le bras les rapprochent en effet.

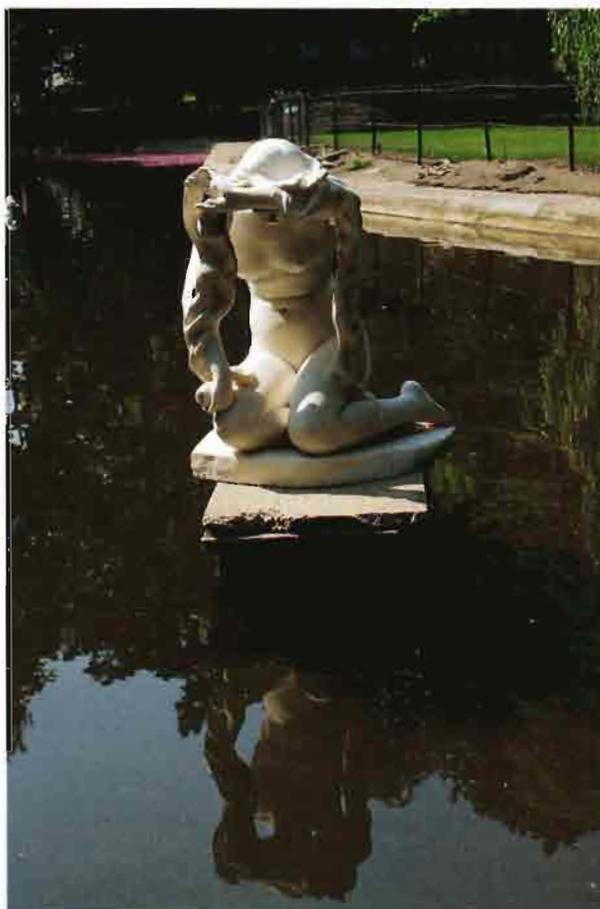
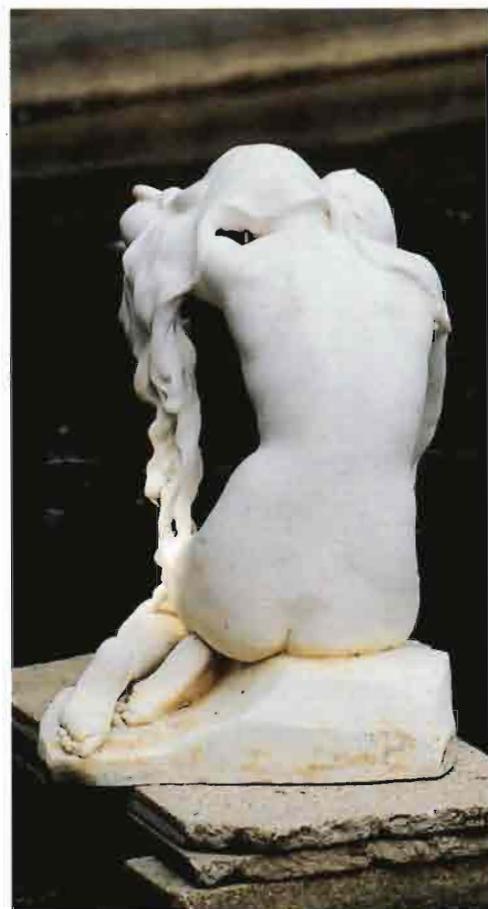




Ève

Marbre, par Victorien Antoine Bastet (1853-1905), signé et daté 1898. Choisy-le-Roi, parc de la mairie. H : 81. L : 58.

La statue est acquise par le département de la Seine au Salon de 1903, entreposée rue La Fontaine à Paris, puis mise en dépôt à la demande du maire de Choisy à partir de 1952. Le traitement choisi par Bastet s'avère très différent des Ève précédemment évoquées par le côté gracile du modèle et par ses gestes maniérés. Il correspond en revanche au goût de ses contemporains : le geste de la jeune femme dégageant les cheveux de son visage est utilisé pour exprimer l'idée de commencement. L'Ève de Bastet en est une illustration, mais également l'Aurore de René de Saint-Marceaux (1845-1915), en 1895 (musée des Beaux-Arts de Lyon), l'Aurore, encore, de Denys Puech (1854-1942), présentée au Salon de 1901 (musée d'Orsay), ou le Matin d'Hector Lemaire (1846-1933), édité par la maison Susse (catalogue de 1905). Lemaire n'hésite pas à reprendre le même mouvement pour une statue intitulée le Soir, achevée en 1908 pour le jardin des Tuileries.



Le crime des Benjaminites de Guivéa

Un lévite, originaire de la montagne d'Ephraïm, parti chercher sa concubine à Bethléem pour la ramener chez lui, s'arrête avec elle, son serviteur et deux ânes pour passer la nuit à Guivéa, cité habitée par des Benjaminites. Un vieillard les accueille chez lui : « (...) voici que les hommes de la ville, des vauriens, cernèrent la maison, frappèrent violemment contre la porte et dirent au vieillard : Fais sortir cet homme qui est entré chez toi afin que nous le connaissions. Le propriétaire de la maison sortit et leur dit : Non, mes frères, je vous prie, ne commettez pas le mal. Maintenant que cet homme est entré chez moi, ne commettez pas cette infamie ! Voici ma fille qui est vierge, je vais donc la faire sortir. Les hommes ne voulurent pas l'écouter. Alors le lévite saisit sa concubine et la leur amena dehors. Ils la connurent et la malmenèrent toute la nuit jusqu'au matin, et au lever de l'aurore ils l'abandonnèrent. Son mari se leva de bon matin, ouvrit la porte de la maison et sortit pour reprendre sa route, et voilà que sa concubine gisait à l'entrée de la maison. Lève-toi, lui dit-il, et partons ! Pas de réponse. Alors il la chargea sur son âne et gagna sa localité. Arrivé chez lui, il prit un couteau et, saisissant sa concubine, la découpa, membre après membre, en douze morceaux qu'il envoya dans tout le territoire d'Israël. Or, quiconque voyait cela disait : Jamais n'est arrivée ni ne s'est vue pareille chose depuis le jour où les fils d'Israël sont montés du pays d'Égypte jusqu'à ce jour ! » S'ensuivit une guerre entre les fils de Benjamin et les fils d'Israël.

**Ancien testament,
Livre des Juges, 19.**





Le Lévite d'Ephraïm

Marbre, par Jules Jacques Labatut (1851-1935), signé. Saint-Maur, square de l'Abbaye. H. : 212. L. : 133. P. : 122.

Le marbre, commandé par l'État en 1908, est exposé au Salon de 1910. L'attrait des artistes du XIX^e siècle et du début du XX^e pour ce passage de la Bible est dû au conte, Le Lévite d'Ephraïm, que Jean-Jacques Rousseau écrivit en 1762 dans un ton sentimental, diamétralement opposé à celui du texte original. Le tableau d'Auguste Couder, Le Lévite d'Ephraïm, obtient un grand succès au Salon de 1817. En 1878, le peintre Guay (1848-1920) saisit l'instant où le lévite retrouve sa concubine gisant sur le seuil de la porte (musée de Grenoble). Vers 1898, Jean-Jacques Henner (1829-1905), avec Le Lévite d'Ephraïm et sa femme morte, montre le lévite se penchant sur le corps de la jeune femme comme une Pietà inversée. Mais ce ne sont pas là les sources d'inspiration de Labatut. Celui-ci transpose, dans ce groupe sculpté, Le Bon Samaritain qu'Aimé Morot (1850-1913) peint en 1880 (musée du Petit Palais). Il en reprend presque « trait pour trait » la composition en inversant simplement la place du personnage-titre et en remplaçant, bien sûr, l'homme blessé par la concubine. Toutes les lignes de la composition sont comme tirées vers le bas par des diagonales qui convergent vers un point situé plus bas que le museau de l'âne, comme pour accentuer le poids du crime et du chagrin qui fait plier le lévite et l'animal et les mène vers un destin funeste.

Mâtho et Salammbô

Marbre autrefois peint, par Théophile Barrau (1848-1913), signé et daté 1892. Saint-Maur, square de la Pie. H. : 200. L. : 130. P. : 120.

« Il était à genoux, par terre, devant elle; et il lui entourait la taille de ses deux bras, la tête en arrière, les mains errantes; les disques d'or suspendus à ses oreilles luisaient sur son cou bronzé; de grosses larmes roulaient dans ses yeux pareils à des globes d'argent; il soupirait d'une façon caressante, et murmurait de vagues paroles, plus légères qu'une brise et suaves comme un baiser. Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner; des nuages la soulevaient, et, en défaillant... », Gustave Flaubert, Salammbô, 1862, ch. XI.

L'on voit combien Barrau, dans ce groupe, reste fidèle au texte de Flaubert, presque trente ans après la parution de Salammbô. C'est au Salon de 1888 que le plâtre original est exposé puis acquis, en 1889, par la Ville de Paris qui en commande le marbre. Celui-ci est envoyé au Salon de 1892. Le succès immédiat est récompensé par une médaille de première classe et vaut à l'artiste la croix de chevalier de la Légion d'Honneur. Le groupe, qui était partiellement peint, ne porte plus aujourd'hui aucune trace de polychromie. L'apport de couleurs à la statuaire est un phénomène alors objet de controverses : « Voyez : déjà, çà et là, l'influence de M. Gérôme [sculpteur, 1824-1904] se marque sur des statues qui se teignent du rose inquiétant; voici dans cette manière une coquette Salammbô pâmée aux bras de Mâtho » (Geffroy, La Vie artistique, 1893), un avis auquel s'oppose celui de Pottier (La Gazette des Beaux-Arts, 1892) : « C'est une excellente composition dont les lignes s'agencent avec art et où les tons gardent une harmonie discrètement pénétrante. L'homme surtout est une étude très juste de pose et de coloris ». Le personnage de Salammbô inspire alors de nombreux artistes et permet de laisser libre cours à un érotisme brûlant, toutefois décentement frappé du sceau d'un Orient « archéologique » : Rivière (1857-1912) en 1895 et Ferrary (1852-1904) en 1899.





Madame Roland (a et b)

Marbre, par Charles Vital-Cornu (1851 ou 1853-1927). Saint-Maur-des-Fossés, square de Hameln. H. : 274. L. : 85. P. : 133.

L'État achète cette œuvre datant de 1899 pour en faire don à la Ville de Paris qui la met en place à Saint-Maur en 1927. Madame Roland (1754-1793) adhère, dès 1789, aux idées révolutionnaires. Conseillère et âme du mouvement girondin, elle est enfermée à la suite de la chute de la Gironde et condamnée à mort par le tribunal révolutionnaire. Conduite vers la guillotine, elle eut cette phrase restée célèbre : « Liberté, que de crimes on commet en ton nom ! » Les qualités principales de cette statue résident dans le soin apporté au traitement du costume.

Iphigénie sacrifiée (c)

Marbre, par Noël Jules Girard (1816-1886), signé. Orly, jardin public, allée des Bois. H. : 110. L. : 120. P. : 68.

Cette statue, malheureusement très mutilée (visage bûché, bras et jambe droits manquants), est présentée à l'Exposition universelle de 1855. Donnée par l'auteur à la Ville de Paris en 1877, elle est installée dans le vestibule du théâtre du Châtelet.

Ayant encouru la colère d'Artémis, Agamemnon et sa flotte sont immobilisés à Aulis par l'absence complète de vent. Le sacrifice de la propre fille d'Agamemnon, Iphigénie, peut seul apaiser la déesse. La légende d'Iphigénie inspire les grands tragiques grecs (Eschyle, Sophocle, Euripide), puis Racine, Glück, etc., le dénouement ne consistant pas toujours, selon les auteurs, dans le sacrifice de la jeune fille. Le corps d'Iphigénie qui épouse ici les formes de l'autel dédié à Artémis, orné d'un arc et d'un croissant de lune, semble incarner l'idée de total renoncement. Le titre et la composition, proche de la Mort de Laïs due en 1850 à Roland Mathieu-Meusnier (1824-1896), viennent renforcer ce sentiment et l'on ne peut que déplorer, à contempler les courbes et contre-courbes de son dos, la disparition du visage de la jeune fille.



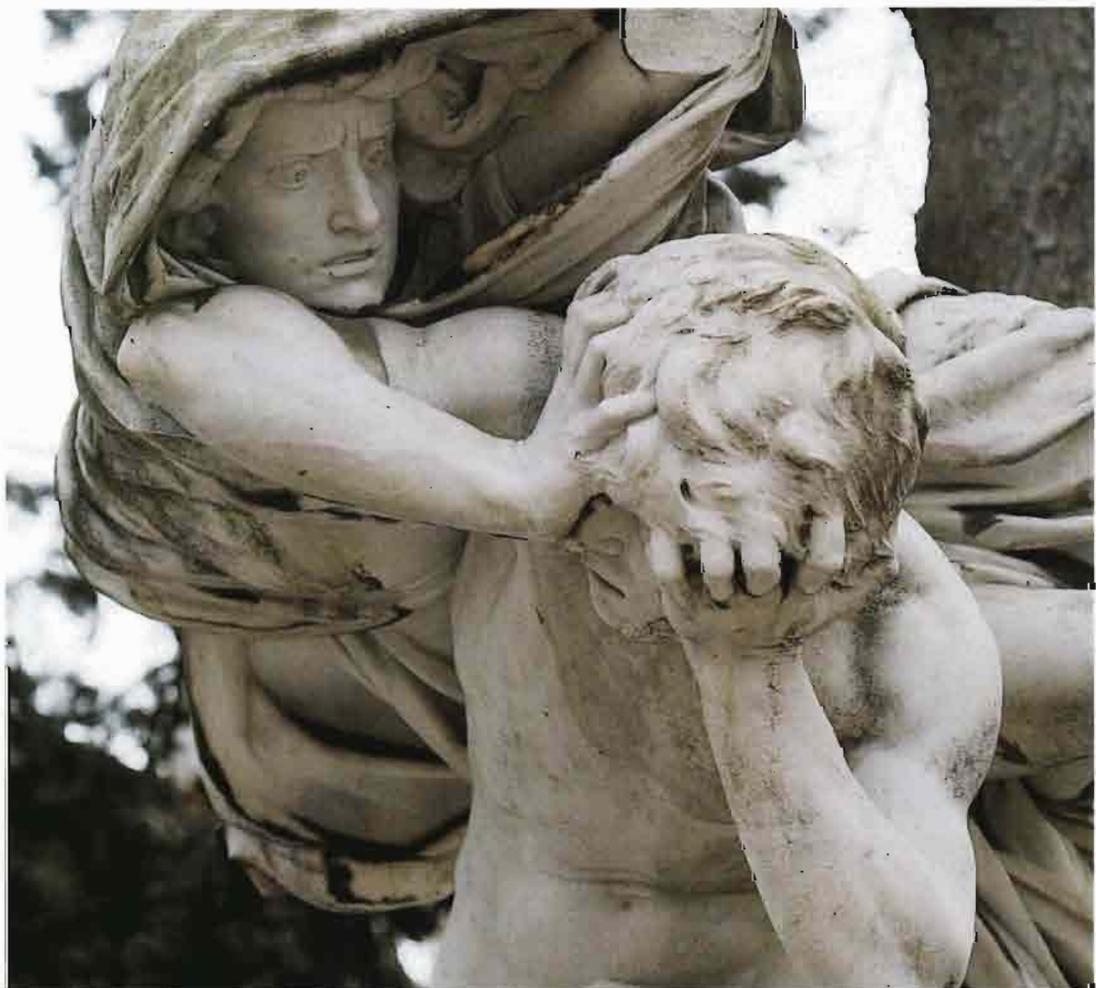
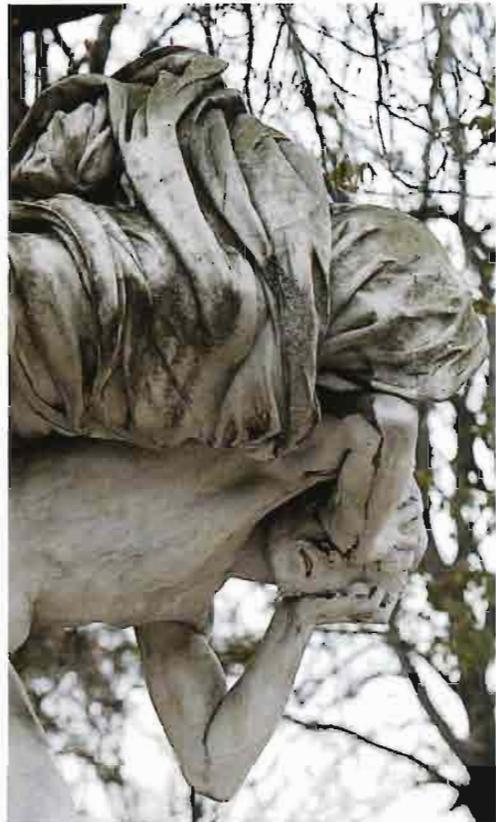
Le Remords

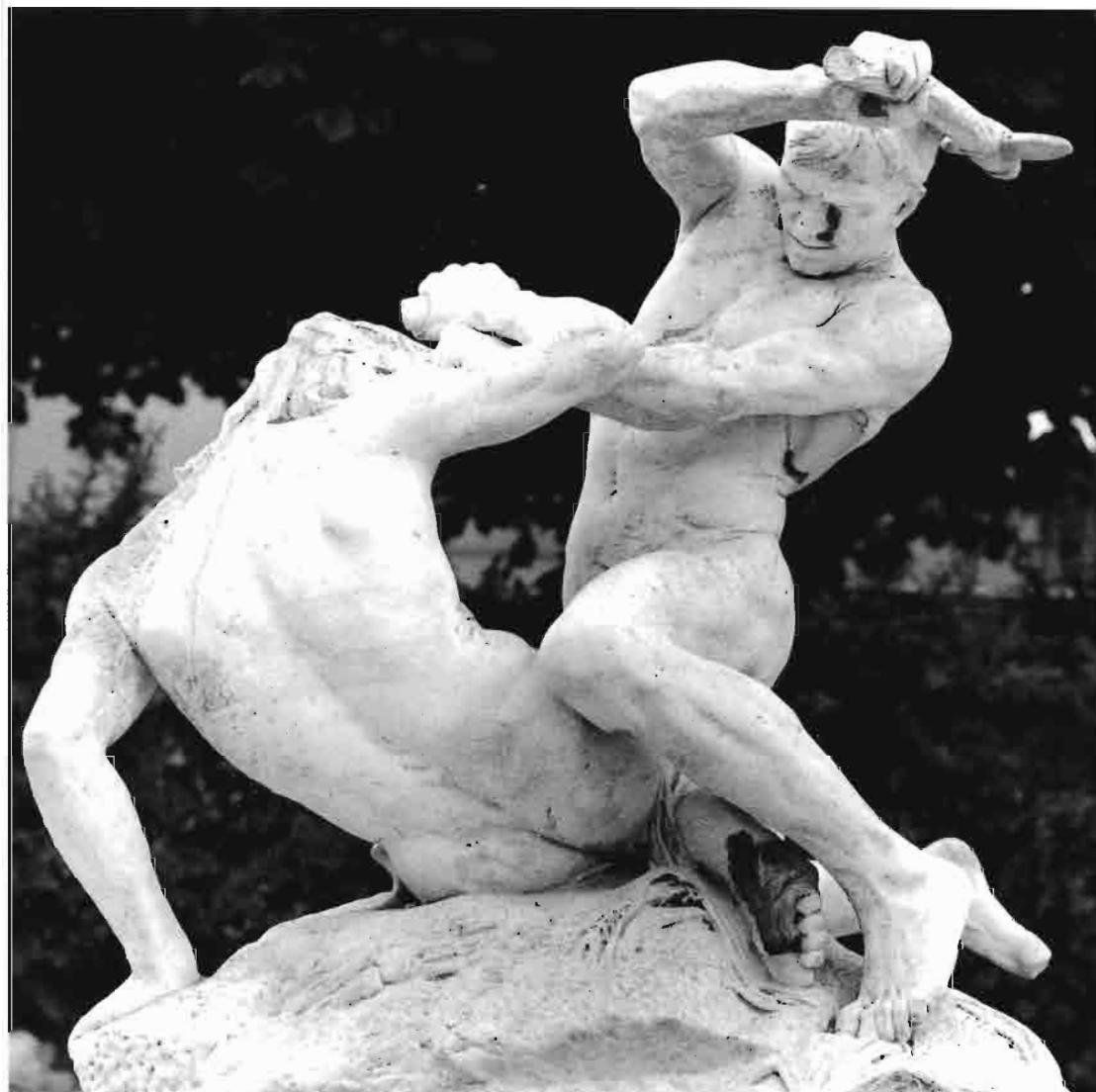
Marbre, par Aimé Octobre (1868-1943),
signé et daté Roma 1898.

Saint-Maur-des-Fossés,
square Saint-Hilaire.

H. : 355. L. : 130. P. : 175.

Prix de Rome en 1893,
c'est à la Villa Médicis qu'Aimé
Octobre conçoit le Remords,
dans l'exercice imposé de dernière
année consacrée à l'exécution
en marbre d'une figure grandeur
nature. Le modèle en plâtre
est présenté au Salon de 1899
et lui vaut une médaille
de première classe. Le marbre,
acquis la même année par la Ville
de Paris pour la somme de 11 000 f,
est installé à Saint-Maur en 1936.
L'artiste donne le modèle original
en plâtre en 1901 au musée
de Poitiers où il est détruit en 1950.
Selon Anne Pingoot, la composition
en triangle est un avatar des
groupes de la Danse de Carpeaux
et du Triomphe de Bacchus
de Dalou, mais ici posé sur
la pointe (1986, Paris, p. 342).
Le déséquilibre ainsi suggéré
et les plis du drapé symbolisent
la violence des sentiments éprouvés.
L'œuvre évoque « La Conscience »,
poème tiré de La Légende
des Siècles de Victor Hugo (parue
de 1859 à 1877 et refondue
en 1883) où Caïn se perd dans
une fuite inutile après le meurtre
de son frère Abel (« L'œil était
dans la tombe et regardait Caïn »),
thème fréquemment traité
en cette fin de siècle. La source
d'inspiration d'Octobre paraît
d'autant plus claire que l'homme
qu'il représente poursuivi
par le remords tient beaucoup
du Caïn que François Chiffart
(1825-1901) dessine pour illustrer
« La Conscience » en 1885.





La Guerre

Marbre, par André d'Houdain (1860-1904), signé.
Choisy-le-Roi, stade municipal Jean Bouin.
H : 192. L : 151. P. : 154.

Ce groupe est acheté par la Ville de Paris au Salon de 1893, exposé un temps au musée Galliera puis mis en dépôt à Choisyen 1951. D'Houdain l'intègre d'abord dans une composition à trois étages, mais se ravise aussitôt.

Un témoignage nous en rend compte : « (...) La mort plane au-dessus, drapée dans un suaire (c). Permis en peinture, le fantôme devint trop viable et trop palpable en sculpture (...) C'est ce que comprit notre compatriote M. d'Houdain car un beau matin, nous avons revu le groupe découronné de la Mort. A-t-il eu raison? Peut-être, car si, d'un côté, il a enlevé une pensée philosophique, d'autre part, il s'est débarrassé de critiques désagréables. », (Le Libéral, 7 juin 1893). On ne sait si la base, cantonnée de quatre allégories de la mort (un vieillard, un soldat, une mère pleurant son jeune enfant, une jeune fille apeurée), subit le même sort au même moment ou un peu plus tard. L'œuvre, telle qu'elle se présente aujourd'hui, n'en paraît pas moins forte pour autant, avec une construction où les vides comptent autant que les corps des deux hommes pour signifier force ou défaite. L'affrontement de deux corps masculins est étudié, la même année, par Félix Charpentier (1856-1909) dans les Lutteurs visibles à Bollène (Vaucluse). Otton (1811-1890) avait lui-même sculpté, en 1867, la Lutte moderne, le coup de hanche inspiré de la réplique romaine d'un original grec, les Athlètes de Florence.



Les Fruits de la guerre

Marbre, par Émile André Boisseau (1842-1923), signé.

Saint-Maur-des-Fossés, square de la Convention.

H. : 170. L. : 93. P. : 93.

Le Salon de 1892 expose le plâtre qui a pour sujet une jeune veuve assise, ses enfants blottis contre elle, victimes innocentes de la guerre, sur la tombe de son mari mort au champ d'honneur. On peut supposer que c'est le marbre qui figure à l'Exposition universelle de 1900. Le dépôt à Saint-Maur est accordé par la Ville de Paris en 1927. Le jeune garçon qui appuie son visage sur les genoux de sa mère peut être perçu comme une citation partielle de l'Ugolin de Carpeaux dont le bronze date de 1860.

Les Fruits de la guerre s'inspirent des allégories de la charité (Paul Dubois, 1879; Carpeaux). Boisseau semble affectionner ce thème et cette composition puisqu'il les reprend dans Amour maternel, en 1902, groupe édité par la maison Barbedienne.





La Défense du foyer (1884), dont le marbre est mis à l'honneur lors de l'Exposition spéciale de la Ville de Paris au cours de l'Exposition universelle de 1889, témoigne déjà du travail de l'artiste autour de cette composition (aujourd'hui au square des Invalides à Paris). Une réduction en bronze ornait la salle des séances de la mairie du Perreux-sur-Marne. On peut penser que le modèle de la jeune mère posa également pour les Fruits de la guerre. Notons que ces deux œuvres de Boisseau se situent dans la douloureuse atmosphère d'exaltation patriotique qui suit la guerre de 1870-1871.

Un groupe en pierre, situé également à Saint-Maur dans le carré militaire du cimetière Rabelais II, traite du même sujet mais n'est pas empreint de la même émotion contenue. Il figure en effet une veuve et ses trois orphelins accablés par le chagrin. Il s'inscrit d'ailleurs dans un contexte tout à fait différent : dû au ciseau d'Édouard Cazaux, qui vécut à Saint-Maur de 1920 à 1974, date de sa mort, c'est une étude pour le monument aux morts de la guerre de 1914-1918 de Biarritz.



Nourrices et enfants

Nourricière (a)

Marbre, par Émile François Chatrousse (1829-1896), signé et daté 1891.

Saint-Maur-des-Fossés, square Émile-Tillon.

H. : 162. L. : 100. P. : 93.

Le modèle en plâtre est présenté au Salon de 1891. Sa traduction en marbre prend le même chemin l'année suivante. Exposée temporairement au musée Galliéra, la sculpture est attribuée à Saint-Maur par la Ville de Paris en 1927. Elle hérite, comme les Fruits de la guerre évoqués précédemment, des allégories de la charité, de la mère nourricière (enfant allaité qui s'endort, repu) et de la terre nourricière (faucille et gerbe de blé). On peut citer le Labeur paysan et la famille, à la composition parfaitement identique, de Jean Gautherin (1879, disparu, Monument à la République).

La Nourrice ou Nounou (b)

Marbre, par Auguste Maillard (1864-1944), signée.

Saint-Maur-des-Fossés, square des Lacs.

H. : 220. L. : 100. P. : 73.

Un tout autre ton est donné à cette nourrice, plus citadine que la précédente. Le réalisme, les vêtements contemporains et la tendresse remplacent l'allégorie et l'impression de dignité dans cette statue qui figure au Salon des Artistes français de 1909. De nombreuses œuvres de l'artiste sont visibles dans les Hauts-de-Seine. On lui doit également la Marianne de l'hôtel de ville de Vincennes.

Le Joueur de ballon (c)

Bronze, par Clémentine Dissard (1890-après 1956), signé, porte la marque du fondeur H. Rouard. Saint-Maur-des-Fossés, stade Adolphe-Chéron. H. : 120. L. : 55.

Clémentine Dissard, née à Alfortville, expose régulièrement au Salon des Artistes français de 1914 à 1956.

Le Rieur (d)

Bronze, par Félix Alfred Desruelles (1865-vers 1954?), signé. Cachan, Foyer des P.T.T. H. : 120. L. : 80. P. : 92.

L'œuvre est présentée au Salon de 1907. Une version en bronze, identique et coulée en 1955, orne le square de la Poterne à Valenciennes, ville natale de l'artiste.





Portrait d'enfant (e)

Bronze, par Frédéric Brou (1862-1926), signé et daté 1903. Vincennes, hôtel de ville. H. : 92. L. : 36. S. P. : 36.

La mise en dépôt par la Ville de Paris de ce Portrait d'enfant traité dans un style néo-régionaliste se fait en 1935.

La Voix des cloches (f)

Pierre, par Eugène René Arsal (1884-après 1961), signé. Vincennes, rue Raymond-du-Temple. H. : 160. L. : 74.

Ce groupe, exposé au Salon de 1930 (sous forme de plâtre), séduit le maire de Vincennes qui ne ménage pas ses efforts pour que l'artiste, son administré, obtienne une commande du département de la Seine. Celle-ci, réalisée en bronze, trouve naturellement sa place devant l'église Notre-Dame, puis est fondue pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1950, le maire alors en exercice prend à son tour sa plume pour que cette version en pierre soit exécutée aux frais de l'État.

La Cruche cassée (vignette)

Pierre, par Jean Carlus (1852-1930). Saint-Maur, square de la Convention. H. : 124. L. : 93. P. : 52.

Cette fontaine murale, aujourd'hui privée de ses fonctions utilitaires, est acquise au Salon de 1912 et mise en dépôt par la Ville de Paris en 1925. Le style de l'artiste est aisément reconnaissable dans une œuvre très voisine intitulée Le Petit Chaperon rouge que l'on peut voir à Buenos Aires ! C'est ici le portrait d'une toute petite fille, contrairement à la Cruche cassée de Greuze, qui évoquerait ainsi plutôt l'histoire de Cosette.



Nourrices et enfants

Les Contes de Perrault

Bas-reliefs en granit (?),
par Maurice Saulo (1901-1963), signé.
Maisons-Alfort, groupe scolaire
Jules-Ferry, 218, rue Jean-Jaurès.
H. : 64.



Trois registres situés de part
et d'autre de l'entrée principale
des écoles primaires relatent
chacun l'un des contes de Perrault :
le côté gauche est orné de Riquet
à la houppe, du Petit Poucet
et de Cendrillon tandis que
le côté droit transporte l'écolier
dans l'univers du Chat botté,
du Petit Chaperon rouge
et de Peau d'Âne. Les bas-reliefs
en plâtre sont présentés
au Salon des Artistes français
de 1934. Le groupe scolaire,
dû aux architectes André Dubreuil
(1895-1948) et Roger Hummel
(1900-1983), est inauguré
le 17 février 1935.



Les années 20 et 30
sont particulièrement friandes
de décors soignés qui apportent
un peu de fantaisie et de rêve
aux écoles. Certains thèmes
sont récurrents et les Contes
de Perrault arrivent en bonne place,
auprès des Fables de La Fontaine
et des chansons françaises.
Citons, à Ivry-sur-Seine,
la peinture murale qui orne
le préau de l'école maternelle
Michelet où apparaissent
à nouveau le petit Poucet, Cendrillon
mais aussi la Belle au bois dormant
et Barbe bleue. Cette peinture
est due à Georges Delplanque,
artiste-peintre domicilié à Ivry-
sur-Seine et L. Delpech (1938).
Mais la comparaison se fait
en faveur de Maurice Saulo
qui sait donner à ses œuvres
un style très personnel.

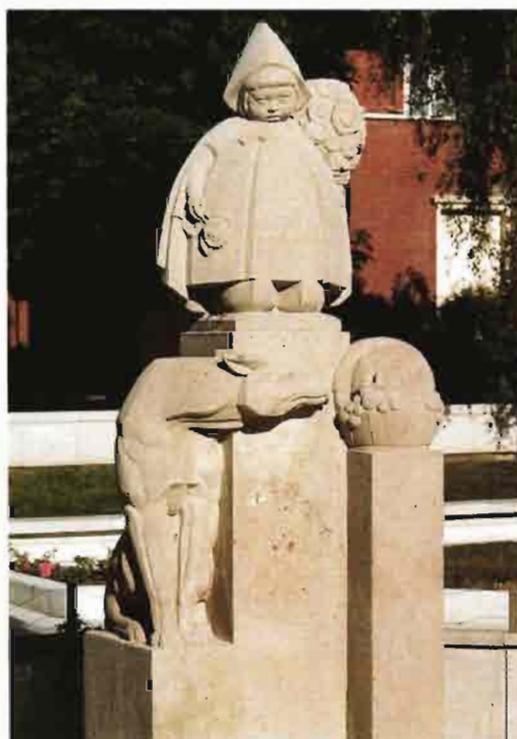
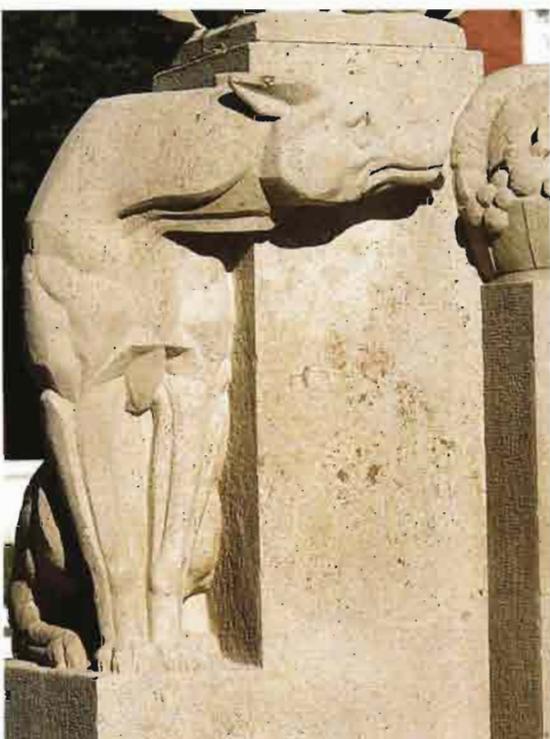




Le Petit Chaperon rouge

*Granit, par Maurice Saulo, signé.
Maisons-Alfort, groupe d'Habitations
à Bon Marché, square Dufourmantelle.
H : 300. L : 130. P. : 110.*

Ce n'est probablement pas par hasard que ce petit Chaperon en granit blanc se détache sur un fond de briques d'un rouge soutenu. Cet ensemble d'immeubles, lui aussi dû aux architectes Dubreuil et Hummel, est inauguré en 1934. Maurice Saulo, élève de son père Georges Saulo et de Coutan, affectionne particulièrement ce conte puisqu'il le reprend dans les bandeaux qui courent le long de l'entrée des écoles Jules-Ferry. Le caractère calculateur et rusé du loup, rendu par un traitement fait d'angles et d'arêtes vives, s'oppose aux formes rondes et pleines de l'enfant, tout de confiance et d'innocence, et aux courbes de son bouquet et de son panier.



Éternelles éphémères

Nonia danseuse à Pompéi (a et b)

Bronze, par Paul Roussel (1867-1928), signé. Vincennes, hôtel de ville. H : 195. L : 89. P : 47.

Le plâtre de Nonia est exposé au Salon de 1906. La Manufacture de Sèvres l'édite en 1907 et reprend le buste de Nonia sous le titre accrocheur de Fleur du Vésuve. Un autre exemplaire, en bronze, répertorié depuis 1922 comme provenant de l'appartement du préfet, est placé à Vanves le 24 mars 1934 (détruit en 1941). D'après le souvenir des descendants de l'artiste, Nonia serait tout simplement le prénom de la très jeune fille qui a posé pour Paul Roussel. L'artiste s'est ici employé à rendre, avec beaucoup de talent et de finesse, les muscles longilignes du corps gracile de la danseuse. Les courbes fluides de ce corps lisse s'opposent, pour mieux s'épanouir, aux ondulations d'une coiffure sophistiquée.



La Danseuse Nattova (c) et La Danseuse Sacha Lyo (d)

Bronze, par Serge Yourievitch (1876-1969). Bry-sur-Marne, fondues pendant la Seconde Guerre mondiale. B.N. Estampes, Topo Va 94.

Rien d'éthéré dans ces représentations de danseuses acrobatiques, émigrées de Russie après la révolution russe, qui se produisaient dans des cabarets et des cafés-concerts. Elles affichent avec fierté leur puissante musculature sans laquelle ces positions ne sauraient être tenues. Il ne s'agit plus ici de gommer les longues heures de travail et de souffrance d'une vie vouée à la danse. Yourievitch, en traitant ces corps de femme avec un réalisme poussé à l'extrême, est l'héritier d'une part de Degas, et d'autre part de Rodin, peut-être plus particulièrement de la série des Mouvements de danse modelés vers 1910. C'est d'ailleurs après avoir rencontré Rodin que Yourievitch devient sculpteur. Les modèles en plâtre de ces deux sculptures figurent respectivement aux Salons d'Automne de 1923 et 1932. La Danseuse Nattova est commandée en bronze par la Ville de Paris et paraît au Salon des Tuileries en 1924, et la Danseuse Sacha Lyo est exposée au Salon des Indépendants en 1933. Le dépôt à Bry date de 1934. Un bronze à cire perdue du fondeur Valsuani passe en vente à l'Hôtel Drouot en 1987 et cinquante plâtres originaux de Yourievitch en 1996.





La Zingara, danseuse napolitaine

Bronze partiellement doré,
par Jean-Baptiste dit Auguste Clésinger
(1814-1883), signé et daté Rome 1858,
porte la marque F. Barbedienne fondeur.
Villeneuve-le-Roi, jardin public,
avenue Leblanc-Barbedienne.
H. : 217. Ø : 71.

La statue de Villeneuve-le-Roi est une édition en bronze de l'œuvre en marbre exécutée à Rome en 1858. Cette édition est due à la maison de Ferdinand Barbedienne (1810-1892). Son neveu et successeur, Gustave Leblanc-Barbedienne, et sa famille habitent Villeneuve-le-Roi de 1892 à 1954. C'est pourquoi la Zingara, ainsi qu'un buste du Christ et une Mater Dolorosa, également dus à Clésinger et conservés dans l'église Saint-Pierre Saint-Paul, sont donnés par Gustave Leblanc-Barbedienne au début des années 40 à la commune de Villeneuve. Le poète Charles Baudelaire, également critique d'art, n'apprécie pas entièrement l'œuvre originale en marbre présentée au Salon de 1859 : « Voilà une figure d'un jet élancé et enthousiasmant; mais voici des draperies qui, voulant paraître légères, sont tubulées et tortillées comme du macaroni. M. Clésinger attrape quelquefois le mouvement, il n'obtient jamais l'élégance complète. ».

Les propos de Théophile Gautier, en revanche, sont dithyrambiques : « La Zingara est une statue pleine de vie et de mouvement; elle danse, rythmant ses pas au son du tambour de basque, et sa draperie volante se festonne comme une écume légère autour de ses beaux pieds nus; le marbre où sont modelées ses formes jeunes et vigoureuses semble avoir du sang dans les veines, et en le touchant, on s'étonnerait volontiers de ne pas le trouver tiède comme de la chair. Nous ne parlerons pas des difficultés que le ciseau a dû rencontrer à fouiller par-dessous ces plis tuyautés et voltigeants. M. Clésinger pétrit le Carrare comme de la cire, et il en fait tout ce qu'il en veut. », Variétés du 21 septembre 1859.



Et l'effort fait saillir ses muscles de métal ...



Athlète saluant (vignette)

Bronze, par Guiraud-Rivière, signé, porte les marques du fondeur Andro et de la S⁶ Ed. Etling Edrs. Saint-Maur-des-Fossés, stade Adolphe-Chéron. H. : 153. L. : 72.

Acquis par le département de la Seine en 1924 et mis en place en 1936.



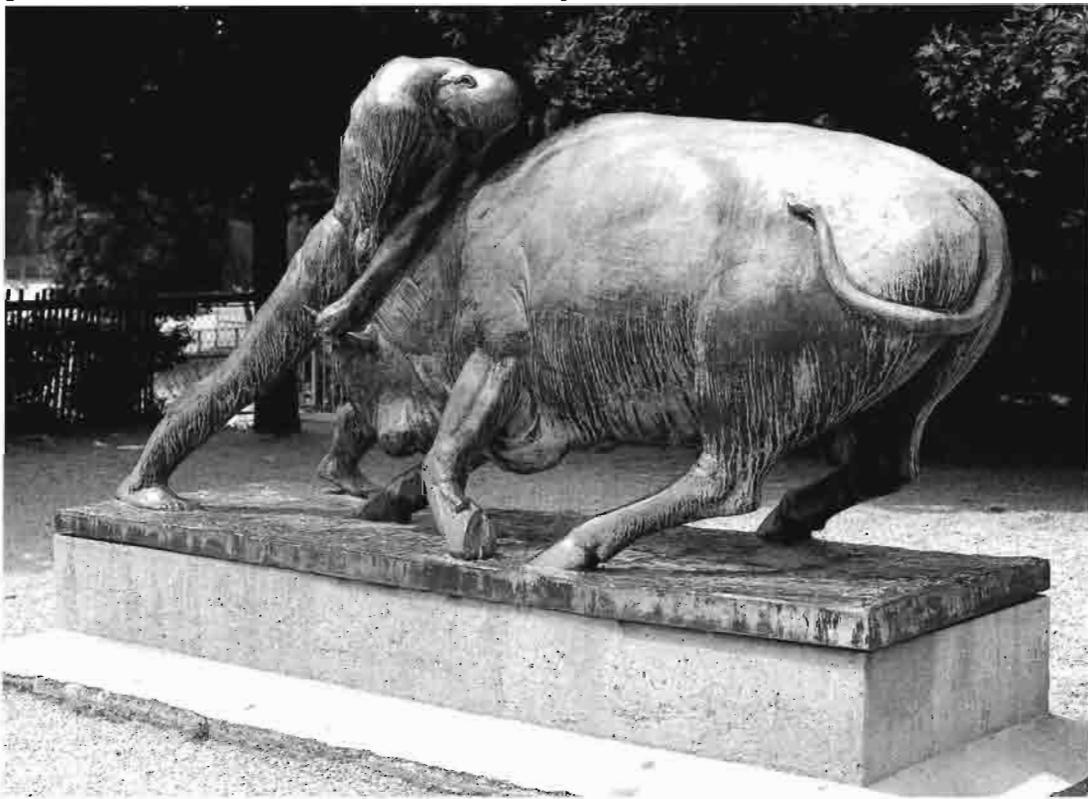
Athlète au repos (a)

Pierre, par François Paul Niclausse (1879-1958), signé.

Sucy-en-Brie, stade Paul-Meyer. H. : 214. L. : 68. P. : 74.

Carte postale A.D. Val-de-Marne.

Cette statue est offerte en 1930 à l'Union Athlétique Intergadz'arts (c'est-à-dire des « gars » des Arts et Métiers) par J. Marfan, P. et A. Meyer, et M. Mahut qui y font équipe vers 1900. C'est une version presque identique au plâtre original exposé aux Salons des Artistes français de 1924 et 1926, au Salon des Tuileries de 1924, et à sa traduction en pierre figurant au Salon de 1928 (feuille de vigne et branche gauche du tronc d'arbre exceptés). André Mourlon, champion de France du 100 mètres, a servi de modèle. Le plâtre original est conservé depuis 1982 au musée municipal de Mont-de-Marsan. L'Athlète au repos en pierre visible à Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis, square Marmottan) fait partie des collections de la Ville de Paris. Le retour à l'Antique est ici flagrant tant il évoque le Doryphore de Polyclète dont une réplique romaine est visible au musée national de Naples.





**Athlète
ou Grand homme nu (b)**

Plâtre patiné bronze,
par Jean-Claude Bagnies
de Saint-Marceaux (1902-1979), signé.
Bry-sur-Marne, jardin public,
3, rue de Noisy-le-Grand.
H. : 240. L. : 87. P. : 79.

La veuve de l'artiste
fait don de ce plâtre original
à la commune de Bry en 1979
grâce à l'intermédiaire
de M. Joachim, praticien
de Bagnies de Saint-Marceaux,
qui connaissait personnellement
le maire de Bry, lui-même sculpteur.
La traduction en pierre de cette
œuvre réalisée vers 1947-1950
est acquise par l'État en 1952
et mise en dépôt dans
la commune de Jeumont (Nord).
Bagnies de Saint-Marceaux
est le petit-fils du sculpteur René
de Saint-Marceaux (1845-1915)
et il eut pour maître l'un
des praticiens de son grand-père,
Pompon (1855-1933). Il est
d'ailleurs l'auteur de nombreuses
sculptures animalières.

La Force (c, d et vignette)

Bronze, par Raoul Lamourredieu
(1877-1953), signé, porte la marque
d'Alexis Rudier, fondeur à Paris.
Fresnes, parc des Sports.
H. : 170. L. : 337. P. : 105.

Cette œuvre de Lamourredieu,
où se ressent l'influence de Bourdelle,
est acquise avec le plâtre original
par la Ville de Paris, en 1932,
pour la somme de 80 000 f.
Le modèle en plâtre est détruit
par arrêté du 11 janvier 1949,
pour cause de vétusté. Le bronze
est mis en dépôt dans la commune
de Fresnes en 1951. Puissance
et tension sont ici magistralement
rendues par le rythme rapide
de lignes diagonales parallèles,
dont la cadence s'accroît encore
au niveau du torse de l'homme et
du cou du taureau. La patte avant
gauche de l'animal, en venant
rompre cet accord, laisse entrevoir
la défaite imminente du taureau.



Rêves de faunes, nymphes et satyres

Le Repos du faune (a)

Bronze et pierre calcaire,
par Jean Victor Badin (1848-1913),
signé et daté 1904, porte l'inscription
« fondu par le Val d'Osne ».
Choisy-le-Roi, parc de la mairie.
H. : 109. L. : 42.

Ce faune fut placé à cet endroit
pour orner une fontaine alimentée
par une source provenant
des Orvilliers à Thiais et fermée
après l'ouverture du cimetière
parisien de Thiais. Le socle
est orné d'un masque de Silène.
Cette œuvre, présentée au Salon
d'Automne de 1904, appartient
à la Ville de Paris. Les titres
de Badin trahissent son attirance
pour un univers onirique peuplé
des hôtes invisibles des bois
et des rivières: Nymphes endormies,
Nymphes au réveil, La Source dort,
Femme au repos...

Femme au nénuphar (b et c)

Marbre et bronze,
par Jacques Froment-Meurice (1864-
1948), fonte par « Rudier l'ancien ».
Thiais, place du Général-Leclerc.
H. : 280. L. : 95. P. : 100.

Cette fontaine, ainsi que le buste
d'homme qui couronne le monument
aux morts de la guerre de 1914-
1918, a été donnée à la ville
de Thiais par l'artiste vers 1934,
époque où il quitte son atelier
d'Épinay-sous-Sénart, ne pouvant
tout emporter pour des raisons
financières. Présentée à l'Exposition
universelle de 1900, la fontaine
est érigée à Thiais sur une décision
du Conseil municipal de 1935.
Cette œuvre originale se rattache
au courant symboliste dans lequel
évolue souvent Froment-Meurice.
Mais on doit aussi à l'artiste de
nombreuses sculptures animalières
(dont le chien de Choisy) et
l'on sait qu'il suivit l'enseignement
de l'École vétérinaire d'Alfort
où est conservé le plâtre
du monument aux morts de
l'école de cavalerie de Saumur
où s'inclinent deux centaures.
Il est aussi l'auteur du monument
à Frédéric Chopin élevé dans
le parc Monceau à Paris.





Nymphes et satyre

Grès céramique,
par Jean Antoine Injalbert (1845-1933),
signé et daté 1897, porte la marque
de fabrique « grès Émile Muller ».
Ivry-sur-Seine, hôtel de ville.
H. : 93. L. : 145. P. : 104.

Un vase en marbre semblable
à celui d'Ivry, mais un peu
plus haut (104 cm de hauteur),
est exposé au Salon de 1897,
puis en 1905 et 1906.
Il est acquis par l'État par arrêté
du 10 mai 1906 et attribué
au musée du Luxembourg en 1907.
Conservé au Sénat de 1917
à 1984, ce vase en marbre
est aujourd'hui visible dans
le restaurant du musée d'Orsay.

Nombreuses sont les œuvres
d'Injalbert ornées de nymphes
et de satyres.

La tuilerie Muller (briques
et céramique architecturale
et décorative) qui édite ce vase
en grès céramique est installée
à Ivry, entre 1854 et 1960 environ.

Injalbert est l'auteur d'un modèle
de Marianne très répandu dont
quelques exemplaires se trouvent
dans le Val-de-Marne.





Le Charmeur de serpents (Tunis)

Bronze, par Albert Aublet (1851-1938), signé et daté 1923, porte le cachet du fondeur « cire perdue Leblanc-Barbedienne à Paris ». Champigny-sur-Marne, Cœuilly, place de la Résistance. H. : 176. L. : 140. P. : 104.

Ce bronze, propriété de la Ville de Paris, se rattache au courant orientaliste apparu au XIX^e siècle et qui s'attarde jusqu'au siècle suivant. Héritier du mouvement romantique, il se nourrit des liens nombreux avec les colonies et se teinte de réalisme. Aublet s'est en effet rendu en 1883 en Algérie en passant par l'Espagne, en compagnie de son maître Gérôme, peintre et sculpteur (1824-1904), et il passe plusieurs années de sa vie en Tunisie. De nombreux artistes se sont plu à interpréter la scène, orientale s'il en est, d'un homme maniant des serpents. Le sculpteur Charles Bourgeois (1838-1886), est l'auteur de deux Charmeurs de serpents : le premier, vers 1862, met l'accent sur le pouvoir ensorcelant de la flûte, tandis que le second (1874) montre le corps à corps direct de l'homme et du reptile. Un souvenir de Paul Landowski (1875-1961), auteur d'une statuette intitulée Fakir aux serpents (1908, musée Landowski, Boulogne-Billancourt), s'applique aisément au Charmeur d'Aublet : « ...Il tourne, saute au son d'une discordante musique. Il s'arrête, prend dans son sac un tas de couleuvres et les met dans sa bouche... » (Journal, 1903, Tunis).





Lion rugissant

Bronze, par Henri Cordier (1853- 1926), signé, porte la marque « Jabœuf et Cie fondeurs ». Orly, jardin public, allée des Bois. H. : 85. L. : 200. P. : 105.

Le jeune sculpteur Henri Cordier produit d'abord des études de chevaux et d'animaux domestiques, puis se tourne, à la suite de voyages en Turquie et en Égypte, vers les fauves et plus particulièrement les lions. À l'instar d'autres artistes comme Rouillard, il se rend fréquemment au Jardin des Plantes à Paris pour y étudier les animaux et les observe de si près qu'il est blessé à plusieurs reprises. On en apprécie d'autant plus le coup de patte que donne ici le lion, toutes griffes dehors. Car, dans la lignée de Barye et des sculpteurs romantiques, Cordier s'attache à saisir le fauve dans un moment de tension extrême : regard, mâchoires ouvertes et muscles tendus s'accordent à rendre la puissante colère du lion. Ce bronze est acquis par la Ville de Paris au salon de la Société nationale des Beaux-Arts de 1901 et mis en dépôt à Orly en 1931.



Sculpture animalière

Éléphants combattant un tigre

Fonte de fer, par Georges Gardet (1863-1939), signée, porte la marque A. Durenne Paris. Choisy-le-Roi, parc Maurice-Thorez. H. : 328. L. : 460. P. : 177.

Ce beau groupe sculpté est influencé par l'œuvre d'Antoine-Louis Barye (1796-1875) et par le mouvement romantique, qui s'attache à représenter la lutte entre la vie et la mort au moment de son paroxysme, lorsque la violence et le combat pour la vie sont à leur comble. Dans cette lignée, le courage d'une mère pour défendre ses petits est un thème fréquemment traité. L'expression de ces instincts les plus vitaux n'empêche cependant pas un rendu réaliste et soigné des détails, comme l'épiderme des éléphants.

Le modèle original en plâtre des Éléphants combattant un tigre est exposé au Salon de 1910, puis à l'Exposition coloniale de 1931 où il est acheté par l'État qui l'offre à la Ville de Paris. Cette réplique en fonte, qui date vraisemblablement de 1932, est mise en dépôt à Choisy en 1952.

Georges Gardet, sculpteur animalier de talent, élève d'Aimé Millet et d'Emmanuel Frémiet (1824-1910), a également sculpté un Drame au désert ou Panthère et python, au parc Montsouris à Paris, des groupes de lions et enfants sur le pont Alexandre III, ainsi qu'un groupe de cerfs dans le parc du château de Sceaux, sans oublier le Chien danois d'Ivry-sur-Seine (p. 77).





Sculpture animalière



Chienne dogue de forte race avec ses petits (a et vignette)

Fonte de fer peinte,
par Pierre-Louis Rouillard (1820-1881).
Champigny-sur-Marne, cité-jardin,
rue Francis-de-Pressensé.
H. : 130. L. : 176. P. : 116.

Cette fonte, tenant de la scène de genre, est un retraitage partiel du décor de la cour Lefuel au Louvre, autrefois cour des écuries de Napoléon III. Ce programme sculpté est composé de quatre groupes en bronze dus au sculpteur animalier Pierre-Louis Rouillard, tous présentés au Salon de 1859 : à la chienne dogue s'ajoutent le Loup étreignant sous sa patte un petit chien, le Combat d'un loup et d'un chien dogue, et le Sanglier arrêté par un chien.

Une Chienne dogue, en fonte de fer due à la fonderie de Durenne à Sommevoire, est exposée à Londres en 1888. On doit à Rouillard le Cheval à la herse fondu par Durenne pour le Palais du Trocadéro en 1878, aujourd'hui sur le parvis du musée d'Orsay.

Chien hurlant à la lune (b)

Marbre de Carrare,
par Jacques Froment-Meurice, signé.
Choisy-le-Roi, parc de la mairie.
H. : 118. L. : 154.

L'œuvre, exposée en 1902 aux Arts réunis chez Georges Petit, est donnée par l'artiste à la commune de Choisy en 1933. Ni aboiements intempestifs, ni pose majestueuse pour ce chien hurlant à la lune. On retrouve là le goût des symbolistes pour la communion des êtres avec le monde de l'invisible, avec un univers empreint de poésie où se reflète le monde intérieur.





Chien danois (vignette)

Marbre veiné gris, par Hippolyte Peyrol (1856-1929), signé.
Fresnes, parc des Sports.
H. : 118. L. : 148. P. : 67.

La statue de ce chien, pris sur le vif, est mise en dépôt par la Ville de Paris à Fresnes, en 1951.



Chien danois (c)

Marbre gris de Belgique, par Georges Gardet (1863-1939), signé.
Ivry-sur-Seine, square des Alliés.
H : 82. L. : 55. P. : 147.

Ce chien danois à l'allure altière est acquis par la Ville de Paris au salon de 1889. Il s'inscrit dans la tradition classique des sphynx, lions et chiens en pierre ou en marbre qui somment les portails des châteaux, ornent leurs allées d'honneur ou leurs vestibules. Un couple de chiens en marbre, à la pose légèrement différente, est d'ailleurs visible au château de Chantilly tandis qu'une version en bronze se trouve à Maisons-Laffitte.



Loup (d)

Pierre. Maisons-Alfort, jardins de la mairie.
H. : 70. L. : 155. P. : 55.

C'est la posture rampante du loup en chasse que le sculpteur (non identifié) a voulu saisir ici.

Chiens courants ou Quatre chiens de chasse de la marquise d'Uzès (e)

Marbre?, par Émile Perrault-Harry (1878-1938), signé.
Ivry-sur-Seine, square Jules-Coutant.
H. : 120. L. : 138. P. : 168.

Cette meute de chiens de chasse haletants, prêts à répondre à l'appel de leur maître, est exposée au Salon de 1905.

Potier à son tour

Marbre, par Jean-Baptiste Hugues (1849-1930), signé et daté 1897. Choisy-le-Roi, parc de la mairie. H. : 180. L. : 87.

Le modèle en plâtre est acquis par la Ville de Paris au Salon de 1895 tandis que le marbre est achevé en 1897, présenté à l'Exposition universelle de 1900 puis à la Franco-British Exhibition de Londres en 1908. Il est mis en dépôt à Choisy depuis 1952.

Si l'œuvre se rattache au courant réaliste par certaines caractéristiques – souci du détail, précision de la pose, des rides et de la concentration de l'artisan – le simple drapé jeté sur les genoux du potier, en revanche, ne correspond en rien à un costume moderne et élude tout aspect social lié au monde du travail de la fin du XIX^e siècle. Par ailleurs, la composition générale et le torse du potier rappellent *Œdipe à Colone* (1885, musée d'Orsay) du même auteur, dont le sujet est directement tiré de l'Antiquité grecque.





**La Terre cuite (a)
et L'Électricité (b),**
par Jean Hugues

La Pierre (c) et L'Eau (d),
par Camille Lefèvre (1853-1933), signé.

Le Fer (e) et Le Bois (f),
par Léon Fagel (1851-1913), signé.

Hauts-reliefs en pierre calcaire provenant des carrières de Saint-Waast (59, banc royal), façade principale de l'hôtel de ville d'Ivry-sur-Seine, esplanade Georges-Marranne.

L'architecte Adrien Chancel est lauréat du concours ouvert pour la construction de l'hôtel de ville. L'élévation de son projet est alors ornée de sculptures néo-renaissance en accord avec le style de l'édifice qui se réfère à l'âge d'or des municipalités. Or, manifestement, édiles et architecte repenseront le décor puisque depuis 1896, la façade principale affiche avec fierté les activités industrielles de la ville dues, notamment, à sa situation en bord de Seine, évoquée ici par la présence de L'Eau. Dans un espace restreint, les sculpteurs confèrent rythme et variété à la composition générale, tout en donnant les détails nécessaires à l'identification des métiers représentés. Ces allégories, tout en adoptant un caractère réaliste par l'usage de costumes et d'attributs modernes, montrent ici les valeurs positives du travail : habileté de l'artisan, progrès technique et force de l'homme, goût de l'effort. Ne figurent pas les dures réalités sociales abordées par le courant naturaliste à l'étranger, notamment en Belgique, et aussi en France. Elles n'ont pas lieu d'être évoquées sur la façade d'un édifice où siègent les représentants du peuple, des socialistes étant en outre élus juste au moment de l'inauguration de l'hôtel de ville.

Édifices publics et allégories républicaines

Les Âges de la vie et leurs occupations (a et b)

Bas-reliefs en terre cuite ou plâtre teinté.
Cachan, hôtel de ville,
square de la Libération.
H. : 130. L. : 284.

Les personnages, traités en frise, s'appuient directement, sans l'intermédiaire d'un fond, sur le mur du hall d'entrée de la mairie construite en 1935. Le style archaïsant de l'ensemble est donné par de grands aplats. Sur les dix-huit figures qui scandent la composition de lignes verticales régulières, seules deux présentent leur visage de face. L'ouvrier qui retousse ses manches est sans doute une allusion au Grand paysan (vers 1899) ou Paysan retoussant ses manches de Dalou.



Jeune fille cousant (c)

Bas-relief ornant une clef d'arc en pierre, par Ary Bitter (1883-1973).
Vitry-sur-Seine, domaine départemental Adolphe-Chérioux,
4, route de Fontainebleau.

Ce bas-relief est situé sur la porte de l'ancien internat professionnel des filles construit en 1936 par l'architecte de la Ville de Paris, Henri Gautruche (1885-1964), auteur du musée Bourdelle, tandis qu'une autre clef où figure une Fillette lisant orne le portail de l'internat primaire des filles élevé en 1932 par le même architecte.



Allégorie de la médecine secourant un vieil homme, une mère et son enfant (d)

Bas-relief. Créteil, hôpital intercommunal, fronton de la travée centrale du bâtiment principal, 13, rue du Moulin.

On peut penser que cette composition date de 1937-1938, années de construction de l'hôpital. Elle illustre le parti de symboliser par un bas-relief la spécialité d'un établissement, comme on peut le voir, entre autres, à l'Institut des jeunes aveugles de Saint-Mandé, en 1893, ou dans l'actuel hôpital Paul Brousse de Villejuif, vers 1913.





La République (a)

Pierre, par Pierre Granet (1843-1910), signée.
Ivry-sur-Seine, place Parmentier.
H. : 200. L. : 135. P. : 135.

Parfois attribuée, à tort, à Aimé-Jules Dalou (1838-1902), la maquette de cette allégorie est envoyée en 1879 au concours du monument de la République de la Ville de Paris : la statue s'appuie alors de la main droite sur le glaive de la Justice et tient de la main gauche le génie de la Liberté sur la sphère du monde. Granet envoie à nouveau la maquette concourir au monument à l'Assemblée constituante destinée à Versailles : il remplace alors le glaive par un faisceau de licteurs, symbole d'égalité. Enfin, le Conseil municipal d'Ivry décide de son acquisition en décembre 1910. Bonnet phrygien, cheveux détachés et poitrine partiellement découverte offrent une image progressiste et volontaire de la République.

Marianne veillant sur les Sciences et les Lettres (b)

Marbre, par Edme-Marie Cadoux (1853-1939), signée.
L'Haj-les-Roses, mairie, salle des mariages.
H. : 190. L. : 180.

Henri Paul Nénot (1853-1934) commande ce groupe en 1889 pour orner l'une des cheminées de la nouvelle Sorbonne dont il est l'architecte. Effectivement installé à la Sorbonne, il en disparaît entre 1895 et 1935. C'est le seul buste de Marianne inclus dans un groupe de figures recensé en Val-de-Marne.

La Révolution française (c)

Bronze, par Charles Romain Capellaro (1826-1899), signé et daté 1882, porte la marque A. Rolland fondeur. Vincennes, hôtel de ville, escalier d'honneur.
H. : 123. L. : 57. P. : 24.

Cette allégorie combattante s'appuie de la main gauche sur un faisceau de licteurs, d'où émerge une hache terminée en pique, pour mieux brandir de l'autre main les foudres républicains des Droits de l'homme. Elle est contemporaine de La Liberté éclairant le monde de Bartholdi, inaugurée en 1886 à New York.

Marianne (a)

Plâtre peint aux couleurs nationales,
par Fernand Lorrain, signé, date illisible,
porte la marque F. Sarti éditeur.
Nogent-sur-Marne, mairie.
H. : 69. L. : 40. P. : 22.

Louis Lepage, qui fut maire-adjoint,
acquit ce buste à titre personnel,
puis en fit don au musée de Nogent.

Marianne (b)

Plâtre, par Samuel Lucchesi
sculpteur ou mouleur? signé,
porte l'inscription F. L. Paris M. Déposé.
Vincennes, hôtel de ville.
H. : 78. L. : 50.

Marianne (c)

Plâtre, par Samuel Lucchesi,
signé et daté 1870.
Valenton, mairie, salle des mariages,
48, rue du Colonel-Fabien.
H. : 76. L. : 43. P. : 27.



a



Marianne (d)

Plâtre, par Jean Gautherin (1840-1890), signé, porte la marque Susse frères 31, place de la Bourse, Paris. Bonneuil-sur-Marne, mairie, salle des mariages, rue d'Estienne-d'Orves. H. : 46. L. : 33. P. : 19.

Le bonnet phrygien, symbole révolutionnaire encore interdit en 1878, et le mufler de lion qui retient le baudrier confèrent à ce buste force et souveraineté alors que les cheveux détachés et le corsage lacé de paysanne lui donnent un caractère populaire. Le marbre, dont le plâtre de Bonneuil est une réduction, est acheté par la Ville de Paris au Salon de 1879 pour être placé dans la salle du budget de l'Hôtel de Ville. Un plâtre, de taille intermédiaire entre celui-ci et celui de Bonneuil, est conservé à Thiais, tandis qu'une terre cuite portant la marque de la maison Susse est offerte, en 1910, à la commune de Rungis par le département de la Seine. Tous ces exemplaires témoignent du succès rencontré par ce buste.



Marianne (e)

Biscuit, par Jean Antoine Injalbert, signé et daté 1889, porte la marque de la Manufacture de Sèvres. Charenton-le-Pont, mairie, 48, rue de Paris. H. : 52. L. : 45. P. : 26.

Un biscuit identique trône dans la salle des mariages de Santeny tandis qu'un agrandissement, en plâtre, préside aux débats du Conseil municipal de Vitry-sur-Seine. D'autres exemplaires sont visibles à l'hôpital Bégin de Vincennes, à Ville-d'Avray, Sèvres et Sceaux. Une étude en plâtre de la tête, dont le modèle aurait été une certaine Pauline Amourel, est conservée au musée d'Orsay. Les cheveux retenus dans un bonnet phrygien aux bords relevés, la cocarde, le mufler de lion et la cuirasse suggérée par le col constituent les attributs de cette Marianne aux traits modernes.

Allégories républicaines

Marianne (a)

Plâtre peint en blanc.
Orly, mairie, rue du Maréchal-Joffre.
H. : 68. L. : 35. P. : 25.

Une couronne d'épis de blé et de feuilles de chêne ainsi qu'un mufler de lion et un caducée constituent les attributs de cette allégorie de la République.



La République (b)

Plâtre peint en blanc,
par Jules Jean Pendariès
(1862-après 1935).
Ivry-sur-Seine, hôtel de ville.
H. : 120. L. : 90. P. : 56.

En 1899, Pendariès s'engage à fournir à la commune d'Ivry un buste de la République qui est acquis en 1907. La rusticité du corsage qui rappelle celui de Gautherin (page précédente), la chevelure débordante ainsi que le bonnet provocant rattachent l'œuvre à l'esthétique du courant socialiste (1989 Agulhon, p. 33).



Marianne (c)

Plâtre peint en blanc.
Villeneuve-le-Roi, mairie,
salle du Conseil municipal,
place de la Vieille-Église.
H. : 69. L. : 43. P. : 28

Coiffé d'un bonnet phrygien, ce buste est sagement drapé à l'antique.

Marianne (d)

Plâtre peint.
Orly, mairie, salle du Conseil municipal.
H. : 85. L. : 70. P. : 45.

Cette allégorie à l'expression altièrre, coiffée d'un bonnet phrygien, couronnée de feuilles de chêne et de laurier, se distingue par sa prestance et une stature imposante.



La République (e)

Marbre, par Gustave Michel
(1851-1924), signé.
Le Perreux, mairie, salle des mariages,
place de la Libération.
H. : 120. L. : 75.

L'auteur, de renommée internationale de son vivant mais oublié aujourd'hui, exécute gratuitement, en 1892, le modèle de ce buste à la demande du Perreux. La ville demande une subvention de l'État pour sa traduction en marbre.



C'est donc une Marianne originale spécialement conçue pour la commune. Elle allie les attributs de la liberté (bonnet phrygien, cheveux défaits, génie de la liberté brisant ses chaînes, devise républicaine) à ceux de l'égalité (équerre et fil à plomb) et à la dignité institutionnelle (table des droits de l'homme, poitrine couverte, feuilles de chêne). Ni pose guerrière, ni regard farouche ne viennent froncer le sourcil de ce beau visage féminin.

La République (f)

Plâtre, par Auguste Maillard, signé et daté 1902. Vincennes, hôtel de ville. H. : 82. L. : 45.

Le modèle original en plâtre de ce buste aux lignes résolument modernes est exposé au Salon de 1902. Le département de la Seine l'acquiert afin d'en céder la reproduction en marbre, à un faible prix, à la première commune de banlieue intéressée. C'est Levallois-Perret, immédiatement séduite par « la grande valeur artistique » du buste, « enchantée par l'expression frappante de bonté et d'énergie dans cette figure sérieuse, réfléchie et bien française par les traits » et ses « lignes gracieuses » qui bénéficie de l'offre et attribue au marbre une place de choix dans l'escalier d'honneur de la mairie. En 1916, la Ville de Paris accepte de fournir à Saint-Maur un plâtre patiné terre cuite.

Marianne (g)

Bronze, par Jacques France pseudonyme de Paul Lecreux (1826-1894), signé et daté 1879. Nogent-sur-Marne, Archives municipales, 2, av. du Maréchal Franchet-d'Espèrey. H. : 90. L. : 57. P. : 37.

L'auteur, sculpteur franc-maçon, donnera, en 1881, pour le Grand Orient de France, une version maçonnique de ce buste dit aux Trois Républiques. Les dates gravées sur l'écharpe (1789, chute de l'absolutisme royal, 1848, II^e République et suffrage universel et 1870, chute du Second Empire) seront alors remplacées sur le cordon de maître par un niveau à fil à plomb, un maillet, une équerre, un compas et un ciseau croisés.

Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux

Saint Louis (a)

Marbre, par Adolphe Mony (1831-1909), signé et daté 1906. Vincennes, avenue de Paris. H. : 200. L. : 80. P. : 78.

Cette statue, sculptée l'année du sixième centenaire de la translation du chef de saint Louis au cœur de Paris, ne se dresse que depuis 1971 au pied du château, dont on voit à l'arrière-plan la tour dite du Village. C'est en effet à cette date qu'elle est offerte par la Ville de Paris à Vincennes. Elle s'inscrit dans le développement du culte de saint Louis, très vivace à la fin du XIX^e siècle, et qui a valu à de nombreuses églises du Val-de-Marne d'être ornées de vitraux, de peintures murales et de statues à l'effigie du roi de France.



a

Le maréchal Mortier (b)

Marbre, par Charles-René Laitié (1782-1862). Le Plessis-Trévisé, jardin de la mairie. H. : 220. L. : 87. P. : 75.

En 1835, Laitié reprend la statue du général Colbert réalisée par Claude-André Deseine (1740-1823) sous le Premier Empire. La statue du maréchal Mortier (1768-1835), qui s'était distingué lors de la campagne de Prusse en 1807, est placée dans la première cour du château de Versailles jusqu'en 1931 pour être exposée au Plessis-Trévisé depuis 1963, Mortier étant natif de cette commune. Cl. M.H. 1988.



b

Le général Daumesnil (c et d)

Bronze, par Louis Rochet (1813-1878), signé et daté 1873, porte la marque du fondeur C. Matifat. Vincennes, cours Marigny. H. : 250. L. : 85. P. : 90.

Le sculpteur représente ici le général Daumesnil (1777-1832) lorsqu'il défendit vaillamment le château de Vincennes, en 1814, contre les troupes alliées et prononça cette phrase imagée : « Je rendrai Vincennes quand on me rendra ma jambe » (qu'il avait perdue à Wagram en 1809). Un monument presque identique est érigé la même année à Périgueux, ville natale de Daumesnil. Une esquisse en plâtre, différente du projet final, est conservée dans la même ville.

Louis Rochet est aussi l'auteur du célèbre Charlemagne érigé sur le parvis de Notre-Dame à Paris.



c



d



François Villon escollier
(a, b et c)

Bronze, par Jean François Marie Etcheto (1853-1889), signé et daté 1881, porte la marque des fondeurs Thiébaud frères. Champigny-sur-Marne, cité-jardin, rue Élysée-Reclus. H. : 190. L. : 60. P. : 78.

Etcheto débute au Salon en 1881 avec le modèle en plâtre de cette statue. Le bronze est commandé en 1882 par la Ville de Paris, installé de 1883 à 1942 square Monge à Paris et déposé depuis 1953 à Champigny. L'identité du poète (1431-1463) est soulignée par l'instrument à cordes appuyé à un billot de prison où pend une chaîne, une dague dans la main gauche, des feuillets, et une plume – disparue – dans la droite. La représentation d'artistes surpris à leur travail et/ou dans leur jeunesse, tels que Michel-Ange enfant de Zocchi (1868), Lully enfant de Gaudez (1885), Raphaël enfant d'Aizelin (1887) remportent un grand succès auprès du public depuis le triomphe du Chanteur florentin de Dubois (1865). « L'allure abandonnée de Villon » et l'« insouciance heureuse » que lui a données Etcheto séduisent les critiques de l'époque. La popularité du François Villon est attestée par l'édition qu'en fit Thiébaud en pied, en buste isolé voire en décor d'encrier (1995, Chevillot, p. 358).



Guillaume Budé (d)

Pierre, par Joseph ou Jean-Louis Brian (?). Villiers-sur-Marne, rue Louis-Lenoir. H. : 180. L. : 70. P. : 50.

Cette statue, au dos simplement ébauché, provient peut-être de l'ancien Hôtel de Ville de Paris agrandi de 1836 à 1850 et orné de sculptures d'hommes célèbres, d'hommes de lettres, d'hommes politiques, etc. Helléniste remarquable, Guillaume Budé (1467-1540) fut plusieurs fois prévôt des marchands ; il créa la bibliothèque de Fontainebleau et obtint de François I^{er} la fondation du Collège royal, aujourd'hui Collège de France.

Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux

Monument à Victor Duruy

Pierre, statue en marbre,
par Henri-Paul Nénot, architecte,
et Alfred-Charles Lenoir, sculpteur,
(1850-1920), signé et daté 1900.
Villeneuve-Saint-Georges,
parc de Beaugard, avenue Rey.
H. : 200. L. : 105. P. : 136.

Historien et homme politique français, Victor Duruy (1811-1894), qui vécut et mourut à Villeneuve dans une maison que l'on peut encore voir 10, rue Victor-Duruy, est nommé ministre de l'Instruction publique par Napoléon III. Il libéralise l'enseignement par d'utiles réformes. Il est également l'auteur de nombreux ouvrages historiques dont une importante histoire des Romains, ce qui lui vaut probablement d'être sculpté dans un fauteuil à l'antique.

Le monument architecturé de Villeneuve laisse une large place aux inscriptions qui déclinent les titres de gloire du modèle.

Il est situé dans le parc de l'ancien château de Beaugard où siège la mairie de 1896 à 1911.

Duruy est ici représenté dans la force de l'âge, au moment où il détient de hautes fonctions. Lors de l'inauguration, « le statuaire Alfred Lenoir » est remercié pour avoir « fait revivre l'illustre maître dans la dignité naturelle de son attitude et la gravité douce de sa physionomie pensive ».

Ce que veulent retenir les Villeneuvois est « l'exemple d'une vie consacrée tout entière à la science et à la patrie ».

Un monument est élevé en 1908 à l'École Normale et au collège annexe de Cluny (Saône-et-Loire) dont il est le fondateur.

Le sculpteur Alfred Lenoir est le petit-fils d'Alexandre Lenoir, qui crée le musée des Monuments français, et le fils d'Albert Lenoir, directeur de l'École des Beaux-Arts de Paris et auteur du projet de création du musée des Thermes et de Cluny. Il réalise avant 1911 le portrait de Mademoiselle Duruy, petite-fille de Victor Duruy née en 1899.





Esquirol

Bronze, par Armand Toussaint (1806-1862), signé et daté 1861, porte la marque des fondeurs Eck et Durand. Saint-Maurice, hôpital Esquirol, 57, rue du Maréchal-Leclerc. H. : 180. L. : 158. P. : 107.

Médecin aliéniste français, Jean-Étienne-Dominique Esquirol (1772-1840) est considéré comme l'un des fondateurs de la psychiatrie moderne. Dans son ouvrage *Des maladies mentales* considérées sous le rapport médical, hygiénique et médico-légal paru en 1838, il propose une classification des délires et des démences. Nommé directeur de l'hospice de Charenton, il est à l'origine du complet remaniement de l'établissement. Dans cette composition, dont le modèle en plâtre est commandé par le ministre de l'Intérieur dès 1851, le contraste des deux protagonistes est finement orchestré. Le savant, assis, un sourire bienveillant aux lèvres, rédige d'une main son ouvrage tout en apaisant d'un geste protecteur le sujet même de ses études, un garçon à demi nu assis à même le sol, le corps abattu par la souffrance et les mauvais traitements.

B.N. Estampes, Topo Va 94.



Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux

L'École nationale vétérinaire, Maisons-Alfort

Henri Bouley (a et b)

Pierre, par Henri Allouard (1844-1929), signé et daté 1889. H. : 217.

Les objets et détails habituels qui caractérisent les savants et professeurs (piles de livres, papiers négligemment froissés, regards portés au loin) sont associés à des attributs moins poétiques mais certainement plus parlants quant à la spécialité du modèle. Ainsi, Henri Bouley, professeur et directeur de l'École, (mais aussi Claude Bourgelat, ci-dessous), vêtu de sa blouse d'opérateur, désigne une jambe de cheval (en référence à son *Traité de l'organisation du pied du cheval*, 1856) tout en s'adressant à un auditoire suggéré par son attitude, tandis qu'une scie, un marteau et différents instruments de dissection jonchent le sol. Henri Bouley (1814-1885) contribua, en effet, à la renommée internationale de l'École. Il évita à la France la terrible peste bovine qui sévissait Outre-Manche en 1865.



Claude Bourgelat (c et vignette)

Pierre calcaire, par Gustave Crauk (1827-1905), signé et daté 1876. H. : 255. L. : 177. P. : 177.

Crauk insiste ici sur les compétences hippiatrices de son modèle avec le crâne de cheval. Une statuette en plâtre patiné terre cuite (la maquette ?) est conservée à Valenciennes.



Claude Bourgelat (d)

Buste en marbre à la française, par Simon Louis Boizot (1743-1809), signé et daté 1780. Cl. M.H. 1958. H. : 80. L. 60.

Ce buste, offert par Louis XVI à l'École royale, se signale par sa grande qualité d'exécution. Claude Bourgelat (1712-1779), fondateur de l'art vétérinaire scientifique, crée à Lyon la première école vétérinaire d'Europe, en 1761, puis dirige celle d'Alfort. Le plâtre teinté est conservé par l'École.





Monument à la mémoire d'Edmond Nocard

Socle en granit rouge de P. Robin, architecte de l'école, buste en bronze d'Adolphe Geoffroy (1844-1915), allégories en bronze d'Alfred Boucher (1850-1934), daté 1906.
H. : 327. L. : 240. P. : 203.

Ce monument est érigé trois ans après la mort d'Edmond Nocard, éminent pastorien, directeur de l'École vétérinaire d'Alfort, grâce à une souscription internationale, à l'instigation de ses confrères, élèves et amis. Une version partielle du monument est également visible à Provins, ville natale de Nocard. À Maisons-Alfort, les allégories de l'Élevage, figuré par un berger, et de l'Agriculture, symbolisée par une jeune fille, encadrent celle des Sciences, incarnée avec beaucoup de grâce par « La petite Boucher », modèle préféré de l'artiste que l'on peut aussi admirer au cimetière du Père-Lachaise sur le tombeau de Ferdinand Barbedienne. Ce dernier, qui créa la célèbre maison de bronzes d'art, édita plusieurs sculptures d'Alfred Boucher dont le talent fut apprécié de son vivant. Boucher n'oublia pas pour autant les jeunes artistes démunis pour lesquels il fut un généreux mécène : en effet, il acquit en 1900 la rotonde des vins et quelques pavillons de l'Exposition universelle qu'il fit remonter rue de Dantzig ; il y installa sous le nom de « La Ruche » des ateliers d'artistes, avec modèle gratuit, où œuvrèrent Léger, Chagall, Soutine, Modigliani, Zadkine et bien d'autres.



Watteau

Buste en marbre,
piédestal en pierre calcaire, par
Louis Auvray (1810-1890), daté 1865.
Nogent-sur-Marne,
rue Charles-de-Gaulle.
Hauteur totale : 277.
H. : 67. L. : 49. P. : 38.

En 1863, l'État commande et règle à Auvray un buste en marbre du peintre Antoine Watteau, né à Valenciennes en 1676 et mort à Nogent-sur-Marne en 1721, buste destiné à la ville de Nogent. L'État apporte ainsi son concours à la souscription ouverte sous le patronage du Conseil municipal de Nogent. Auvray, né aussi à Valenciennes, réalise le buste d'après un autoportrait de Watteau. Il en exécute un second, au drapé moins ample, destiné à garnir une niche située dans l'escalier menant au musée de Valenciennes. Parallèlement, Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), lui aussi natif de Valenciennes, décide d'offrir à sa ville, qui entretient des rapports de mécène envers ses artistes, un monument à la gloire d'Antoine Watteau, auquel il travaille de 1860 à 1868. Ce monument est finalement érigé en 1884. Aucune animosité ne semble habiter les deux sculpteurs travaillant chacun à un projet similaire et une lettre d'Auvray au directeur de L'Impartial du Nord, en 1866, témoigne des liens qui les unissent : « Carpeaux avait dix à douze ans lorsque son père me l'a confié. Depuis lors, je n'ai cessé de m'occuper de lui, de l'encourager, de suivre ses progrès, et quand on inaugurerait sa statue de Watteau, j'irai l'applaudir comme il est venu se mêler à l'enthousiasme qui a accueilli mon monument de Watteau à Nogent-sur-Marne. » Ces monuments sont le reflet de la redécouverte, sous le Second Empire, de l'art du XVIII^e siècle. Celui de Nogent se distingue par un piédestal, malheureusement très épidermé, de style « néo-Régence » cantonné d'ailerons à volutes rentrantes. Palette, pinceaux et rubans constituent les attributs du peintre.





Eugène Delacroix

Piédestal en granit de Vire, buste en bronze. Saint-Maurice, 31, rue du Maréchal-Leclerc. H. : 448. L. : 238. P. : 225.

Ce monument est une réplique partielle de celui du jardin du Luxembourg à Paris, élevé en 1890 par le sculpteur Aimé-Jules Dalou (1838-1902) et l'architecte Claude Menuel (1836-?), dont le modèle préparatoire se trouve au Musée du Petit Palais. Érigée en 1898 à Saint-Maurice pour fêter le centenaire de la naissance du peintre dans cette commune où il est mort en 1863, la composition simplifiée présente une palme, du laurier, une palette et des pinceaux pour remplacer les allégories de la Gloire, du Temps et du Génie des arts, visibles au Luxembourg. Le buste se trouve aujourd'hui devant la maison natale de l'artiste où est implantée la médiathèque Eugène-Delacroix. Dalou s'est peut-être inspiré d'une photographie de Félix Nadar datant de 1858.

Daguerre (vignette)

Piédestal en pierre d'Euville par l'architecte H. Grenet, buste en bronze par Élisabeth Bloch (1848-1905), signé et daté 1897, Leblanc-Barbedienne fondeur. Bry-sur-Marne, place Daguerre.

Daguerre, né en 1787, est mort en 1851 à Bry où il est enterré. Un diorama de sa main est encore visible dans l'église paroissiale. Le monument a été érigé par souscription internationale sur l'initiative de la commune de Bry, avec le concours de l'État et de la Société française de photographie.



Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux

Cette page présente un florilège de portraits choisis parmi la trentaine de bustes répertoriés. Seuls les bustes isolés n'appartenant pas à une composition monumentale sont présentés ici.

Napoléon III (a)

Buste sur piédouche, marbre, par Alexandre Oliva (1823-1890), signé et daté 1862. Saint-Mandé, hôpital militaire Bégin. H. : 96.



Napoléon III (b et c)

Buste en hermès en marbre, par Auguste Barre (1811-1896), signé et daté 1857. Saint-Maurice, hôpital national de Saint-Maurice. H. : 61.



Henri Bouley (d)

Buste sur piédouche circulaire, bronze, par Gustave Crauk, signé, vers 1885, porte la marque des fondateurs Thiébaud frères, Fumière et Gravignat frères Paris. Maisons-Alfort, École nationale vétérinaire. H. : 60.



Bégin (e)

Médecin militaire (1793-1859), bronze, par Auguste Barre, signé et daté 1832. Saint-Mandé, hôpital militaire Bégin. H. : 53.



Jean Jaurès (f)

Homme politique français (1859-1914), bronze, par Albert Jouanneault (1888-1944), signé, porte la marque du fondateur Trébosc. L'Hay-les-Roses, mairie. H. : 54.



L'Impératrice Eugénie (g)

Buste sur piédouche indépendant, marbre, par Marie-Louise Lefèvre-Deumier (1820-1877), signé. Saint-Mandé, hôpital militaire Bégin. H. : 93.



Desaix (h)

Général français (1768-1800), biscuit, Manufacture de Sèvres, par Albert Carrier-Belleuse (1824-1887) ou sous son contrôle, porte la date 1887. Vincennes, hôtel de ville. H. : 35.5.



Jules Gravereaux (i)

Créateur de la roseraie (1844-1916), buste sur piédouche, marbre, par René Carillon, signé et daté 1914. L'Hay-les-Roses, mairie. H. : 73.





Pasteur

Tête en bronze, piédouche en marbre rouge, par Paul Dubois (1829-1905), signé, porte la marque du fondeur E. Gruet jeune 44bis, avenue de Chatillon Paris (vignette). Maisons-Alfort, Ecole nationale vétérinaire. H. : 38. L. : 20.

Un autre exemplaire de cette œuvre est conservé au musée Paul Dubois-Alfred Boucher de Nogent-sur-Seine (Aube) où naquirent ces deux sculpteurs. Le buste de Nogent, également une fonte à cire perdue de Gruet, datée de 1888, paraît au Salon de 1890 et à l'Exposition universelle de 1900. Il est réalisé pour la famille de Louis Pasteur (1822-1895), peu après l'attaque qui frappe le savant le 23 octobre 1887. Il constitue ainsi un portrait plus sensible que le portrait officiel réalisé en 1880 et conservé à l'Institut Pasteur. Paul Dubois ne désirait pas que ce buste-ci fût commercialisé et le réservait aux amis, disciples et grandes institutions scientifiques. Le portrait de Maisons-Alfort fut d'ailleurs donné par Marguerite Nocard en souvenir de son père, Edmond, directeur de l'École vétérinaire.

On connaît surtout de Paul Dubois, sculpteur mais également peintre, conservateur du musée du Luxembourg et directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, le Chanteur florentin, 1865, aujourd'hui exposé au musée d'Orsay.



Va ! que nos villes soient remplies de tes colosses radieux



Rouget de Lisle (vignette)
Choisy-le-Roi.

Le portrait du compositeur qui orne son quatrième tombeau est la copie d'un médaillon dû à David d'Angers.

Monument à Rouget de Lisle

(a, b, c et d), socle par l'architecte Lucien Leblanc, statue en bronze (fourni par le ministère de la guerre), par Léopold Steiner (1853-1899), signé et daté 1882, porte la marque des fondeurs Thiébaud frères, bas-reliefs en galvanoplastie, porte la marque de l'atelier Lionnet. Choisy-le-Roi, avenue Léon-Gourdault.

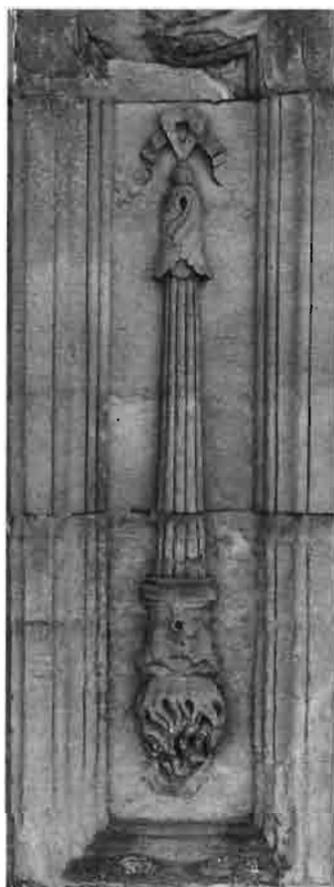
C'est en mars 1880, peu après que la Marseillaise a été déclarée hymne national (14 février 1879) et peu avant la loi du 6 juillet 1880 proclamant le 14 juillet fête nationale, qu'une commission municipale se crée pour élever une statue à Rouget de Lisle à Choisy, ville où l'auteur passe les dernières années de sa vie (6, rue des Vertus) avant de s'éteindre en 1836.

Le comité se donne comme président le député de sa circonscription, Benjamin Raspail, et rédige un communiqué visant à encourager les souscriptions. Cet appel est largement diffusé par la presse de gauche à l'intention de « la France libérale et républicaine » (La Paix, Le Réveil social, Le Voltaire, La Lanterne...) car en 1880, les temps de troubles qui ont fait éclore ce chant patriotique sont encore dans les mémoires, attisées par les régimes successifs qui le font tour à tour taire et rejaillir. Le général Garibaldi lui-même sollicite les « frères démocrates » et la lettre qu'il écrit au comité français rend compte de l'internationalisation des partis de gauche : « Je vous envoie la souscription pour le monument à l'auteur immortel de l'hymne mondial la Marseillaise. Toute ma famille a signé. Votre dévoué ».





La reprise des citations de généraux dans l'appel à souscriptions fait vibrer la corde militaire et patriotique, si sensible alors, dans une France qui compte bien recouvrer l'Alsace et la Lorraine : « Nous nous sommes battus un contre dix, mais la Marseillaise combattait à nos côtés ! » mais aussi « Envoyez-moi mille hommes et un exemplaire de la Marseillaise et je réponds de la victoire ». Rouget de Lisle (d), jeune officier du génie, est ici saisi dans le feu de l'improvisation alors que le maire de Strasbourg lui demande, le 24 avril 1792, de composer un chant guerrier. Steiner met l'accent sur l'émotion intense qui prévaut à la création de ce qui s'appellera pendant quelques heures Chant de guerre de l'armée du Rhin. La figure du compositeur, main sur le cœur et pris sur le vif, concentre lyrisme et ardeur patriotique ; elle s'inscrit dans le courant romantique, épris des temps révolutionnaires. La vision de Steiner correspond bien au mot de Lamartine : « Rouget de Lisle, c'est un homme qui a eu une attaque de génie », même s'il se réfère à l'unique succès de l'artiste. Le bas-relief de la Marseillaise entraînant les soldats de la République à Valmy (c) se veut une citation partielle du haut-relief de l'Arc de triomphe à Paris, dû à François Rude (1784-1855), par le titre et par le mouvement du génie de la Liberté ; il s'en distingue en revanche par l'utilisation d'armes et de costumes contemporains de la Révolution, abandonnant ainsi boucliers, lances et armures antiques. Le bas-relief de la Patrie en danger ou Les Enrôlements volontaires de 1792 (b), quant à lui, est contemporain de celui de Léopold Morice (1846-1920), destiné au monument de la place de la République à Paris. Steiner y porte l'empressement et l'ardeur de la foule à son comble.



**Flambeau renversé (a)
et sablier ailé (c)**

Pierre, détails du portail
d'entrée du cimetière de Santeny
agrandi en 1860.

Pleureuses (b et d)

Bas-reliefs en béton armé sommant
les piliers du portail d'entrée
du cimetière de Chompigny-sur-Marne
construit en 1923.

**Chapelle funéraire
des familles Bénard,
Gaudet d'Avignon,
Fromont et André (e)**

Pierre, édicule par Lombard, signé,
ange du fronton et chapiteaux figurés
par Gabriel (?) Gaudet qui se faisait
appeler d'Avignon, sa ville d'origine.
Vincennes, 1, rue de Fontenay.

Peintre et sculpteur, Gaudet
a construit cette chapelle
pour sa femme et pour lui-même
vers 1913, alors que la concession
est acquise en 1909. Gaudet serait
décédé à la fin de la Première
Guerre mondiale. Ce monument,
situé juste à l'entrée du cimetière
ancien de Vincennes et visible
depuis la rue, dû à un artiste
inconnu, sans doute mort jeune,
tout en utilisant la symbolique
classique de l'ange aux yeux clos,
du sablier et des pavots,
fleurs du sommeil, séduit
par sa touche très personnelle.





Tombeau de la famille Gully (vignette)

Pierre. Concession acquise en 1905. Le Kremlin-Bicêtre, avenue du cimetière communal.

Le corps du premier défunt inhumé dans ce caveau, décédé en 1905, provenait du cimetière parisien d'Ivry ouvert en 1861. On peut penser, à contempler cet ange dont la facture paraît antérieure au XX^e siècle, que la sculpture a également fait le voyage depuis Ivry.

Chapelle funéraire de la famille Cabrigniac

Porte en bronze (fonte au sable?), par F. Foch, signé et daté 1906. Vincennes, 1, rue de Fontenay.

L'ange s'inscrit ici dans un contexte directement religieux avec la présence de l'autel et de l'ostensoir. Son rôle protecteur est clairement souligné par l'angelot encore en train d'écrire : « Je veille sur vous. Dormez en paix ». Rare porte d'une grande finesse d'exécution, ajoutée vingt ans après le premier décès.

Tombeau de la famille Popineau

Angé en pierre, par François Émile Popineau (1887-1951), signé. Concession acquise en 1928. Le Kremlin-Bicêtre.

Il s'agit ici de la sépulture familiale du sculpteur Popineau, auteur de la Jouvence qui orne l'escalier d'honneur de l'hôtel de ville d'Ivry-sur-Seine. Le caractère frontal de la pose de l'ange, le traitement des cheveux, la sobriété des plis de la tunique qui dissimule à peine les formes, se comprennent comme une réminiscence de la statuaire du XIII^e siècle. Si les traits de l'ange sont empreints de bienveillance, les yeux mi-clos et le doigt fermant les lèvres rappellent en revanche la figure terrible et fascinante du Silence qu'Auguste Prévaut sculpte, en 1842-1843, pour le tombeau de Jacob Roblès au cimetière du Père-Lachaise.





**Tombeau de la famille
Carette-Lavallée**

Stèle en marbre, tombeau dû à Rocle entrepreneur au Père-Lachaise, signé, concession à perpétuité achetée en 1879. Villeneuve-Saint-Georges, rue Clément-Ader.

Cet ange aux formes féminines se détache sur une stèle néoclassique couronnée de flambeaux renversés, parfois symboliques de l'amour conjugal, tendrement unis par une guirlande de roses. Une nuée soutient l'ange qui répand une pluie de roses sur le tombeau. La stèle a probablement été ajoutée lors de l'une des trois inhumations survenues en 1890, 1907 et 1908.

Sculpture funéraire

Chapelle funéraire de la famille Renault (a)

Pierre, signé A. Bourdon
entrepreneur au Père-Lachaise,
concession acquise en 1861.
Saint-Mandé, 24-26, avenue Joffre.

Cette chapelle illustre le rapport de l'homme du XIX^e siècle à la mort, résumé par Philippe Ariès en ces quelques mots :

« la mort de toi ». En effet, si c'est une Douleur qui orne le côté gauche de la chapelle, en revanche, c'est une Espérance, tête levée, qui lui fait face, car le seul désir de Louis Renault est désormais de rejoindre sa femme, Laurence, morte en 1868. Empli de chagrin, il écrit un poème gravé dans la chapelle : « Ô sainte et digne femme, objet de tant d'amour, du séjour des élus où ton âme respire, vois mes larmes couler. Car hélas ! en un jour j'ai perdu le bonheur, aujourd'hui je n'aspire qu'à finir sur la terre et m'élever vers toi pour te voir, pour t'aimer et te le dire encore ; auprès de Dieu, si bon, intercède pour moi, pourrait-il refuser... quand c'est toi qui l'implore ? ». Sa prière probablement entendue, Louis Renault s'éteint trois ans à peine après son épouse.



a



b

Tombeau de la famille Mazoyer-Birnbaum (b)

Pierre, tombeau signé Robin,
concession acquise en 1893.
Ivry-sur-Seine, cimetière ancien,
9, place de l'Église.

La colonne tronquée, symbole de vie écourtée, et la Douleur marquent l'affliction de la fille de la défunte morte à cinquante et un ans en 1893.

Tombeau de la famille Laurent et Renon (c)

Pierre, tombeau signé
Chasseigneaux, daté 1923,
année d'acquisition de la concession.
Saint-Maur, cimetière Rabelais II.

Les Douleurs, souvent debout ou assises, intériorisant leur chagrin, affichent parfois, après 1900, moins de retenue dans leurs sentiments. Un certain Ernest Paul Laurent, peut-être enterré ici, faisait partie de la Commission d'Esthétique qui siégea à Saint-Maur de 1910 à 1914.



c



Tombeau de la famille Michaudel Communeau et de René Dubourgais (a),
Pierre. Concession acquise en 1905.
Choisy-le-Roi, rue Demanieux.

Chapiteau orné d'une tête de pleureuse (b)

Chapelle funéraire de la famille Carpentier signée Monnot (marbrier?), pierre. Concession acquise en 1865, date de la première inhumation.
Fontenay-sous-Bois, avenue de Neuilly.



Pleureuse (c)

Chapelle funéraire de la famille Creuillot, pierre, concession acquise en 1901.
Fontenay-sous-Bois, avenue de Neuilly.

Cette pleureuse, inscrite sous un dais architectural, et son pendant, aux mains jointes, ornent une chapelle néogothique. Peu d'exemples de sculpture funéraire de style médiéval ont été recensés en Val-de-Marne.



Tombeau d'Adèle Gallien

Pierre, tombeau signé par A. Baudry architecte, sculpture signée par Aimé Millet (1819-1891) et datée 1869, concession acquise en 1869. Saint-Mandé, 24-26, avenue Joffre.

Cette Douleur, pensive, est assise sur le tombeau d'une jeune fille morte en 1868, à l'âge de dix-huit ans, et la couronne d'immortelles qu'elle tient de la main gauche symbolise peut-être l'éternelle jeunesse de la défunte. Cette allégorie de la douleur est proche d'une statue de Louis-Ernest Barrias (1841-1905), la Jeune fille de Mégare, qui connut un grand succès. Le modèle en plâtre de celle-ci, envoyé de Rome en 1867, fut transcrit en marbre en 1870, puis transformé en Jeune fille de Bou Saada et coulé en bronze pour le tombeau du peintre Guillaumet (1840-1887, cimetière Montmartre), auteur de la fameuse Fileuse de Bou Saada. Aimé Millet, quant à lui, a sculpté la Jeunesse qui effeuille des roses sur la sépulture de l'écrivain Henri Murger ainsi que le gisant d'Alphonse Baudin, représentant du peuple, tous deux au cimetière Montmartre à Paris.

Si l'état actuel de la tombe d'Adèle Gallien ajoute à la dimension poétique de l'œuvre, l'on peut cependant regretter que de telles sculptures, qui disparaissent et semblent fondre avec le temps, aient été taillées dans une pierre si fragile.





Tombeau d'André Jean-Pierre Barth

Marbre, tombeau signé de J. Requet (marbrier?), concession achetée en 1925. Chennevières-sur-Marne, rue Aristide-Briand.

La perte, insoutenable, d'un être jeune est à nouveau incarnée par l'effigie d'une Douleur, associée à du lierre, symbole de fidèle attachement. La mère du jeune homme, mort à l'âge de vingt ans, fait construire le tombeau et y fait porter ces quelques vers : « A mon cher fils, Ta mort / inattendue / a déchiré / mon cœur / Ni le temps / ni l'oubli / ne tariront / mes pleurs. » Contrairement à la chapelle de la famille Renauld, l'espoir, ici, n'est pas de mise.

Sculpture funéraire

Tombeau de la famille Jean-Baptiste Robin (a)

Marbre, par Marius Malan (1872-1940), signé. Concession acquise en 1884. Ivry-sur-Seine, cimetière ancien.

Ce groupe sculpté orne le tombeau d'un marbrier domicilié à Ivry où il a beaucoup œuvré. Il représente probablement la visite au cimetière d'une mère et de sa petite fille venant déposer des fleurs sur le caveau de famille où la première inhumation connue est celle d'un bébé de dix mois, en 1902. Il se distingue par un réalisme photographique assez rare.



Tombeau d'Armand Carrel (b)

Bronze, par Pierre Jean David d'Angers (1788-1856), signé et daté 1839, Soyer et Inge fondeurs. Saint-Mandé.

Armand Carrel (1800-1836), qui prit très tôt position contre la Restauration, fonda en 1830 le journal d'opposition *Le National* et fut tué en duel à la suite d'une polémique de presse. David d'Angers réalise, avec cet Armand Carrel, dont il était l'ami et qu'il immortalise lors de son intervention à la Chambre des Pairs le 10 décembre 1834, l'une des premières statues en pantalon et jaquette, la représentation du costume contemporain étant l'une des victoires des romantiques. Cl. M.H. 1944.



Chapelles funéraires des familles Launay-Hautin, Hautin-Delbarre et Boulenger-Delbarre (c, d)

Portes en fonte de fer. Choisy-le-Roi.

Ces familles fondèrent la célèbre manufacture de céramique qui prit son véritable essor avec Hippolyte Boulenger. La Déploration (d) est la copie d'une des stalles de Notre-Dame de Paris, exécutées de 1710 à 1714 sur des dessins de J. Hardouin-Mansart et R. de Cotte.





**« Chapelle végétale »
de la famille Basseville (a)**

Granit.
Vitry-sur-Seine, cimetière ancien.

Dans l'enclos formé par une haie d'ifs repose Victoire Basseville, décédée en 1884 à l'âge de vingt-sept ans.

**Tombeau de Juliette
Geysendorf (b)**

Dalle en granit, grotte en ciment armé revêtu de mosaïque bleue, statue en marbre, signée Ch. Faggioni et datée 1923.
Vincennes.

Si les tombes en ciment imitant arbre ou rocaille sont courantes en Val-de-Marne à la jonction des XIX^e et XX^e siècles, peu d'entre elles en revanche sont habitées de l'effigie en ronde-bosse du défunt. Le dernier quatrain du poème de Musset

« Sur une morte », oraison funèbre d'une femme pètrie d'orgueil, gravé sur les pages du livre de Juliette : « Elle est morte et n'a point vécu / Elle faisait semblant de vivre / De ses mains est tombé le livre / Dans lequel elle n'a rien lu. » ne correspond pas aux nombreux témoignages d'affection portés sur la tombe : poème mal compris ou goût de Juliette pour le poète que ses proches ont voulu perpétuer ? Nul ne sait plus.

**Adieu de la femme de
François-Vincent Raspail,
défunte, à son mari emprisonné
à Doullens (c)**

Plâtre, par Antoine Etex (1808-1888).
Cachan, 13, rue Galliéni.

Ce haut-relief est conservé dans le parc de la demeure où Raspail vécut vers la fin de sa vie. Il s'agit peut-être du modèle en plâtre de la sculpture (1854) ornant la chapelle familiale au Père-Lachaise.

**Tombeau de la famille
Fessat-Rozier (d)**

Pierre, par Samuel Louis Collins (1872- après 1936), signé et daté 1925.
Saint-Maur, cimetière Condé.

Collins, statuaire à Saint-Maur, a conçu ce motif inattendu dans un cimetière chrétien : une femme, telle une vestale, semble vouloir entretenir le feu sacré du souvenir. Toutefois, la composition générale, une femme assise levant les yeux vers le portrait de son mari, est issue d'une longue tradition (tombeau du comte de Bourcke (1826) par David d'Angers, Père-Lachaise).



Sculpture funéraire

Gustave Leblanc-Barbedienne (a)

Buste en bronze réalisé du vivant du modèle.
Villeneuve-le-Roi, rue du Nouvelet.

Le modèle, décédé en 1945, est le neveu de Ferdinand Barbedienne. Il réside à Villeneuve-le-Roi dans l'ancien château de l'Abbaye (cf. p. 23 et 67).



a

Jules Coutant (b)

Buste en bronze, par Charles Perron (1862-1934), signé, porte la marque du fondeur Andro.
Ivry-sur-Seine, cimetière ancien.

Ce buste flatteur de Coutant, ouvrier mécanicien, député de la Seine et maire d'Ivry de 1908 à 1913, est réalisé du vivant du modèle et exposé au salon de 1909 (le plâtre est conservé à la mairie d'Ivry). On peut penser que le regard de Jules Coutant est volontairement dirigé vers la mairie, la concession étant en outre un don de la commune.



b

Tombeau d'Hector Malot (c et e)

Tombeau en granit par l'architecte S. Laille, buste en bronze par Henri Chapu (1833-1891), signé.
Fontenay-sous-Bois.

Si, d'après O. Fidière, « l'idéal quand on veut laisser une trace immortelle consiste à être enseveli par M. Chapu » – résumé éloquent du succès de l'artiste dans le genre funéraire – le buste qui somme le tombeau d'Hector Malot (1830-1907) n'en est pas moins exécuté du vivant de l'écrivain, en 1886. L'« Hommage affectueux » gravé par Chapu sur le buste témoigne des sentiments d'amitié qu'il porte à son modèle. Deux autres épreuves en bronze sont connues, l'une conservée par la famille de Malot, l'autre, dans le square de Laboville. Ce tombeau est l'un des rares à emprunter ses formes épurées à l'Art Nouveau.



c



d

Tombeau du docteur Decorse (d)

Pierre d'Euville, par l'architecte Georges Guyon, médaillon en bronze par Eugène Caby (1829-1894), signé et daté 1886.
Saint-Maurice, rue du Cimetière.

Monument élevé par souscription publique à la mémoire du docteur Decorse mort en 1886, maire de Saint-Maurice, conseiller général de la Seine, chirurgien de la maison de Charenton et officier d'Académie.



e



Tombeau de Joseph Gaillard (a)

Buste et bas-relief en bronze.
Vincennes.

Une femme et ses enfants devant le bureau du maître d'école et le tableau noir illustrent l'épithaphe « Du maître disparu les disciples honorent la mémoire ».

Tombeau de la famille Wagner-Herlin (b)

Pierre, médaillon en bronze signée R. ou H. Pontier, bas-relief en bronze. Vincennes.

Motif sculpté en forme de cuir découpé et branches de laurier sertissent le médaillon.

Tombeau d'Émile Vassel (c)

Médaille en bronze, par A. Chatillon, signé. Concession acquise en 1910. Saint-Maur, cimetière Rabelais II.

Les attributs formant cadre sont ici coulés dans le même matériau que le portrait.



Monsieur et madame Salins (d)

Bas-reliefs en bronze datés 1901, date de l'acquisition de la concession. Le Kremlin-Bicêtre.

Tombeau de la famille Schelz (e)

Bustes en bronze, par Ed. Devaulx, signé et daté 1893. Concession acquise en 1900. Saint-Maur, cimetière Rabelais I.

Ce tombeau se distingue par l'emplacement des bustes des époux Schelz.

Tombeau de Clément Belle et de Madeleine de Rossi (f)

Pierre, daté 1809. Saint-Mandé.

Un porte fusain et un pinceau constituent les attributs de C. Belle (1722-1806), peintre, professeur, recteur des écoles spéciales de peinture, sculpture, gravure et architecture, et inspecteur de la Manufacture des Gobelins. Il repose auprès de sa femme et leur portrait, perpétue au-delà de la mort des liens très étroits. Ce tombeau, érigé par leur fils également peintre, déplacé dans le nouveau cimetière de la commune en 1833, est sans doute le plus ancien du département. Il se signale par un rare relief situé au revers du tombeau et sculpté après le décès du fils aîné, mort à treize ans. Accompagné de l'épithaphe « Pour conserver les jours de leurs enfants, ils auraient sacrifié les leurs », il représente un pélican nourrissant deux de ses petits, un troisième étant mort à ses pieds. Cl. M.H. 1944.



Sculpture funéraire

Tombeau de la famille Noël (a)

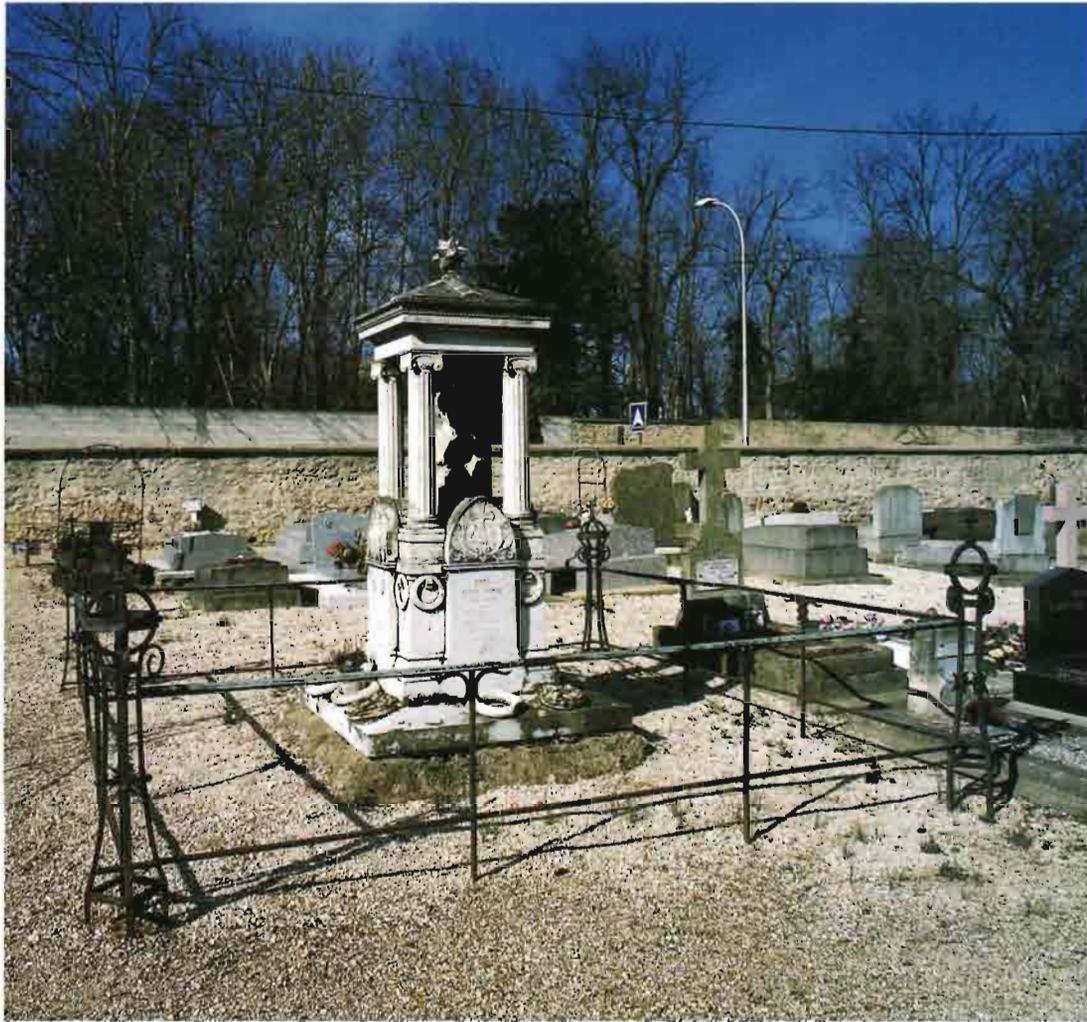
Marbre.
Valenton, rue du 11 Novembre.

Les références de cette élégante sépulture à l'architecture des temples antiques sont manifestes. Le tombeau de la famille du sculpteur Paul Dubois, enterrée au Père-Lachaise, en est également proche par sa composition. Ici, le buste représente Cécile Noël, disparue en 1873, à l'âge de vingt ans.

Tombeau de Gustave Larroumet et de sa famille (b)

Pierre, gisant et médaillons en bronze, signés de Paul Roussel (1867-1928).
Villemecresnes, rue de la Garenne.

Ce tombeau, l'un des plus intéressants du Val-de-Marne, se signale non seulement par ses qualités esthétiques – c'est peut-être l'unique gisant conservé dans un cimetière de ce département – mais aussi par la concentration de personnalités qui y reposent. Y furent inhumés Gustave Larroumet (c. 1852-1903), bien sûr, propriétaire d'une maison de campagne à Villemecresnes, commandeur de la Légion d'Honneur, professeur à la Sorbonne spécialiste de Marivaux, directeur des Beaux-Arts et secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, mais aussi Émile Bertaux (1869-1917, époux de Jeanne Larroumet, fille de Gustave) professeur à la Sorbonne et premier conservateur du musée Jacquemart-André à Paris; son portrait en médaillon (vignette de droite) porte l'inscription « Très affectueux souvenir de Paul Roussel ».





Ce dernier, statuaire apprécié de ses contemporains et auteur des éléments sculptés de ce tombeau, genre de Gustave Larroumet, est également enterré à Villecresnes; il a signé son autoportrait (vignette de gauche) réalisé à la Villa Médicis à Rome en 1900 (fonderie R. Polzoni Roma 1901). Le sculpteur, qui a déjà exécuté un buste du vivant de son beau-père pour une niche extérieure de la Comédie-Française (encore en place), expose le modèle du gisant en plâtre au Salon des Artistes français de 1904. Deux ans plus tard, le tombeau est publié dans le Journal de la marbrerie et de l'art décoratif. Le gisant, dénué de réalisme, est un hommage à la carrière et à la vie d'étude du défunt, dignement drapé dans son linceul. À l'arrière-plan est sculpté un panorama de l'Institut dont le sculpteur Mercié avait déjà représenté le dôme, en bas-relief, sur le tombeau de Michelet (1879-1882, Père-Lachaise). Le rappel ainsi fait des mérites de Larroumet, la composition du tombeau en arc de triomphe, les traits paisibles du visage du défunt affichent la confiance de la famille sur le repos de son âme. Seul le lierre qui pousse à ses pieds manifeste discrètement, dans un tombeau où sont mis en valeur les actes publics des défunts, l'attachement de leurs proches.

Roussel est également l'auteur de l'allégorie de la Patrie en deuil du monument aux morts de Fontenay-sous-Bois, et du haut-relief de celui de Saint-Maur-des-Fossés.



La fonderie Susse



Élévation antérieure.

La fonderie Susse

5-7, avenue Jeanne-d'Arc, Arcueil.

Lorsqu'elle s'installe à Arcueil en 1924, la société Susse Frères possède déjà une longue histoire. Jean Susse, d'une famille de menuisiers originaire de Lorraine, est le premier à venir à Paris, en 1749. Son second fils, Nicolas, graveur, amorce le changement d'activité qui oriente de façon définitive l'avenir de l'entreprise en ouvrant au début du XIX^e siècle – avec un associé dans un premier temps, puis rejoint par son frère, Michel-Victor – une papeterie au 7, passage des Panoramas (Paris, II^e). Une multiplicité d'activités complémentaires assure peu à peu la réussite de l'entreprise. En effet, s'ajoutent bientôt la vente d'articles de peinture, puis l'édition de manuels de peinture et de dessin. Le succès permet d'ouvrir en 1827 une galerie au n^o 31 de la place de la Bourse où les Susse exposent bientôt les toiles et dessins cédés par de jeunes peintres désargentés en échange de fournitures. Les trois fils de Michel-Victor succèdent en 1836 à leur père et adoptent la raison sociale « Susse Frères ». Alexandre Dumas, en situant dans leur galerie le premier regard que porte Armand Duval sur Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias* (1848), témoigne indirectement de la place qu'elle a su prendre dans la vie artistique et mondaine.

C'est grâce à Jean-Pierre Dantan (1800-1869) que les Susse se lancent dans le domaine de la sculpture, d'abord en réalisant et en diffusant les lithographies faites à partir de ses caricatures, puis en éditant celles-ci en trois dimensions.





La maison se développe par la fonte et l'édition de bronzes d'art, copies de sculptures de l'Antiquité, de la Renaissance et de l'Âge classique, puis d'œuvres de sculpteurs contemporains. Si les Susse possèdent des fonderies, ils leur arrivent de sous-traiter certains travaux. À la fin du XIX^e siècle, pourtant, ils s'attachent particulièrement au titre de « Fondeurs-Éditeurs ». En 1844, le magasin du passage des Panoramas est fermé. Une nouvelle galerie est ouverte, en 1902, boulevard de la Madeleine, redécouverte entièrement par des artistes de renom en 1925, après la fermeture de la galerie de la place de la Bourse. Dans l'Entre-Deux-guerres, malgré le progrès des techniques de fabrication, le marché évolue, le public délaissant la sculpture décorative d'édition pour se tourner vers la sculpture originale. L'entreprise, oriente alors ses forces vers les fontes monumentales. C'est dans ce contexte que s'établit la fonderie d'Arcueil, d'où ne sortent aujourd'hui que des œuvres originales numérotées d'artistes contemporains. Des ateliers de fabrication et de montage de statuettes en bronze sont construits sur les plans de H. Leclercq, architecte à Paris. Hormis le grand atelier, l'ossature des maçonneries est conçue de façon à supporter une surélévation éventuelle. Un bâtiment, dont les plans sont dus aux architectes Regaud et Queyras à Paris, vient agrandir l'ensemble en 1929, pour être surélevé en 1948. Les lieux abritent en outre une importante réserve de moules et de modèles en plâtre.

a. Vue intérieure depuis l'atelier de fonte au sable vers les ateliers de ciselure et de patine.

b. Vue partielle de l'atelier de moulage à cire perdue.

c. Préparation d'un moule pour fonte au sable.

d. Le four de bronze.

e. Le métal, chauffé dans le four et arrivé à bonne température, est versé dans un creuset.

f. et g. Déplacement du creuset vers les moules et écrémage.

h. et i. Coulée de bronze.

j. Déplacement du moule de potée vers la fosse.

k. La ciselure.

l. La patine.

Quand une restauration devient nécessaire

par

Serge Pitiot , *conservateur du Patrimoine*,

chargé d'Inspection des Monuments historiques en Île-de-France

Certaines des sculptures étudiées ici sont classées ou inscrites au titre des Monuments historiques. La conservation, la restauration éventuelle et la mise en sécurité de ces œuvres protégées constituent les missions naturelles du service des Monuments historiques qui travaille en étroite collaboration avec la Conservation des Antiquités et Objets d'Art du département ainsi qu'avec les propriétaires et affectataires.

À côté de ces sculptures protégées, beaucoup d'autres présentent un intérêt certain, qu'elles se rapportent à l'histoire locale, à celle d'un édifice ou à des critères esthétiques et techniques particuliers. Leur conservation est donc souhaitable à plus d'un titre. Les quelques conseils prodigués ci-dessous n'ont d'autre but que d'éviter les interventions excessives, effectuées la plupart du temps avec les meilleures intentions, mais qui peuvent dénaturer l'aspect d'une œuvre ou lui faire perdre une partie des informations qu'elle recèle.

Les sculpteurs du XIX^e et du XX^e siècles ont étendu leurs recherches techniques aux matériaux les plus variés. Or ceux-ci ne présentent pas le même degré de fragilité. En outre, soumises aux intempéries car conservées pour la plupart en extérieur, les œuvres se dégradent à des vitesses différenciées.

Les métaux s'oxydent à défaut d'être recouverts d'une patine. Cette dernière fait d'ailleurs partie intégrante du choix esthétique de l'auteur et doit être préservée. L'oxydation verte des bronzes reste superficielle, les coulures de pluie et dépôts de pollution doivent être éliminés à l'eau claire. En revanche, la rouille qui corrode la fonte et le fer pénètre au cœur de la matière et peut amener la destruction totale de l'œuvre.

Le marbre et la pierre sont des matériaux a priori moins sensibles. Cependant, certains calcaires, comme le calcaire coquillier, peuvent littéralement « fondre » s'ils sont soumis à des lavages répétés. De plus, même les marbres les plus compacts peuvent présenter des fissures. La pénétration de l'eau dans ces fissures puis le gel favorisent l'éclatement du matériau. Il est recommandé de protéger ces sculptures en période de froid intense.

Les œuvres en plâtre et en terre cuite sont doublement délicates. D'une part, elles peuvent se déliter au moindre choc, d'autre part leur surface est particulièrement sensible aux variations hygrométriques. Leur conservation en extérieur est donc fortement déconseillée.

Il s'avère parfois judicieux de préserver l'avenir d'une œuvre en la remplaçant par un moulage sur son site extérieur d'origine et en conservant l'original dans un local abrité (mairie, musée, église...).

L'entretien courant de ces sculptures doit consister en un simple dépoussiérage à sec, sans utilisation de produits abrasifs et sans frottements répétés. Le nettoyage doit éviter toute utilisation intempestive de l'eau et proscrire l'emploi de tout décapant acide, comme le vinaigre, ou basique, comme la soude.

Dans l'éventualité d'une intervention plus conséquente, il est préférable de faire appel à des restaurateurs spécialisés pour chaque type de matériau et chaque catégorie technique. Même lorsque l'œuvre ne bénéficie d'aucune protection, son propriétaire ou son responsable peut demander conseil auprès du service des Monuments historiques (DRAC Île-de-France) et de la Conservation des Antiquités et Objets d'Art du Val-de-Marne.

Bibliographie sommaire

OUVRAGES :

1914-1921. LAMI, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, Paris, 1914, 1916, 1919, 1921.

1977. ARIÈS, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, 1977.

1979. BUROLLET, Thérèse, « Le dépôt des sculptures de la Ville de Paris ou la survie de la statuaire parisienne » in *La Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1979.

1982. GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Vendôme, 1982.

1985. RENARD, Jean-Claude, *L'Âge de la fonte, un art, une industrie, 1800-1914*, Paris, 1985.

1986. BRESCH-BAUTIER, Geneviève, PINGEOT, Anne, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, 1986.

1986. MATHIEU, Caroline, *Musée d'Orsay, guide*, Paris, 1986.

1986. PINGEOT, Anne, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, MARGERIE, Laure de, *Musée d'Orsay, Catalogue illustré des sculptures*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1986.

1986. *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation française, Paris, 1986.

1987. AMANN, Armand Henri, *François Paul Niclausse 1879-1958*, Collections du Musée municipal de Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick, Paris, 1987.

1988. ELLIOTT, Patrick, *Sculpture en taille directe en France de 1900 à 1950*, Fondation de Coubertin, 1988.

1989. AGULHON, Maurice, *Marianne, image féminine de la République*, Turin, Centre culturel français, 1989.

1989. POISSON, Georges, « L'âge d'or de la statuomanie parisienne » in *L'Estampille, L'Objet d'Art*, octobre 1989.

1990. ABELES, Marc, « Marianne dévoilée, entretien avec Maurice Agulhon » in *Terrain* n° 15, octobre 1990.

1990. BOUILLON, Jean-Paul, DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, EHRARD, Antoinette, NAUBERT-RISER, Constance, *La Promenade du critique influent*, Paris, 1990.

1990. LOIRE, Stéphane, « Le Salon de 1673 » in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993.

1990. Ministère de la Culture et de la Communication des Grands Travaux et du Bicentenaire, Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France, Principes d'analyse scientifique, *La Sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris, 1990.

1991. LE BAS, Antoine, *Architectures du sport 1870-1940, Val-de-Marne, Hauts-de-Seine*, Ministère de la Culture, Cahiers de l'Inventaire n° 23, Paris, 1991, p. 91.

1992. CADET, Pierre, *Susse Frères, 150 years of sculpture, 1837-1987*, Rugby, Warwickshire, 1992.

1992. CHEVILLOT, Catherine, « Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889 : l'exemple de Barbedienne » in *Revue de l'art*, 1992, n° 95.

1993. LETEURE, Stéphane, *Le Centenaire de la proclamation de la République en 1892*, mémoire de maîtrise de l'université Panthéon-Sorbonne, Paris, 1992-1993, p. 206-209.

1995. CHEVILLOT, Catherine (sous la direction de), *Peintures et sculptures du XIX^e siècle. La collection du musée de Grenoble*. Paris, 1995.

1995. LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, « Sculpture funéraire », in *Monuments historiques*, 1995, n°124, L'Architecture et la mort.

1997. CHARNEAU, Roger, STÉPHANE, Antoine, CHAUNU, Pierre, *Les Ailes et le sablier, le jardin-musée du Père-Lachaise*, Paris, 1997.

1997. LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *Rodin*, Paris, 1997.

1997. ANDRÉ, Louis, BERTRAND, Patrice, PHILIPPE, Michel et alii, *La Métallurgie de la Haute-Marne du Moyen Âge au XX^e siècle*, Cahiers du Patrimoine n° 48, Châlons-sur-Marne, 1997.

1998. DEGUEURCE, Christophe, *Les Statues de l'école nationale vétérinaire d'Alfort*, Association des Anciens élèves et des Amis de l'École d'Alfort, 1998.

1999. CUEILLE, Sophie, *Maisons-Laffitte, parc, paysage et villégiature, 1630-1930*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Cahiers du Patrimoine, n° 23, Paris, 1999.

CATALOGUES D'EXPOSITION :

1982. CALAIS, Association des conservateurs de la Région Nord Pas-de-Calais, *De Carpeaux à Matisse, la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, Lille, 1982.

1983. POITIERS, CHAVANNE, Blandine, GAUDICHON, Bruno, RÉAU, Marie-Thérèse, REDIEN, Maryse, *Catalogue des sculptures des XIX^e et XX^e siècles dans les collections des musées de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, 1983.

1986. PARIS, Ministère de la Culture et de la Communication, *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril - 28 juillet 1986.

1989. PARIS, IMBERT Daniel, GROUD, Guénola, *Quand Paris dansait avec Marianne, 1879-1889*, Musée du Petit Palais, 10 mars - 27 août 1989, Paris, 1989.

1991. BERNE, *Emblèmes de la Liberté, l'image de la République dans l'art du XVI^e au XX^e siècle*, musées d'histoire et des Beaux-Arts de Berne, 1^{er} juin-15 septembre 1991.

1991. LE MÉE, LUSSIEZ, Annie-Claire (sous la direction de), *Centenaire Henri Chapu*, Le Mée-sur-Seine, Melun, 15 novembre 1991 - 12 janvier 1992, Savigny-le-Temple, 1991.

1995. PARIS, LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *Mémoire de marbre, La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 23 juin-17 septembre 1995, Paris, 1995.

1997. RAMBOULLET, *Marianne et ses hommes*, 9 juin - 1^{er} octobre 1997, Palais du Roi de Rome.



Index

noms propres, communes du Val-de-Marne, *œuvres*

A

Adam J.-F., 27
Adieu de la femme de François-Vincent Raspail, défunte, à son mari emprisonné à Doullens, 107
Aède, 32
Âges de la vie et leurs occupations, 80
Aigle et vautour se disputant un ours mort, 34
Alaphilippe Camille (1874-après 1934), 27
Alfortville, 12, 16
Allégorie de la médecine secourant un vieil homme, une mère et son enfant, 80
Allegrain Christophe Gabriel, 14
Allouard Henri (1844-1929), 15, 90
Amourel Pauline, 83
Anacréon, 42
Andro, fondeur, 34, 68, 108
Andromède, 21
Arcueil, 16, 46, 112
Arsal Eugène René (1884-après 1961), 20, 63
Astruc Zacharie (1833-1907), 15, 32, 35, 36, 37
Athlète au repos, 23, 68
Athlète ou Grand homme nu, 69
Athlète salvant, 21, 68
Athlètes, 12
Aublet Albert (1851-1938), 14, 15, 23, 24, 35, 72
Auvray Louis (1810-1890), 15, 16, 19, 92
Avenir, 16

B

Badin Jean Victor (1848-1913), 20, 25, 70
Banza Carola, 47
Barbedienne, 12, 34, 60, 67, 91, 108
Barrau Théophile (1848-1913), 56
Barre Auguste (1811-1896), 17, 30, 94
Barth André Jean-Pierre, 29, 105
Basseville, 29, 107
Bastet Victorien Antoine (1853-1905), 17, 24, 48, 53
Baudelaire Charles, 67
Baudry, architecte, 104
Bagnies de Saint-Marceaux Jean-Claude (1902-1979), 23, 69
Bégin, 94
Belgique (marbre de), 34, 47, 77
Belle Clément, 27, 30, 109
Bénard, Gaudet d'Avignon, Fromont et André, 98
Bénédite Léonce, 44
Bernay, 32
Berne-Bernard, 29
Berring-Nicoli Alexandre, 32
Bertaux Émile, 110
Bertaux Hélène (1825-1909), 16, 34
Bertrand Louis, 34
Bitter Ary (1883-1973), 80
Bloch Élisabeth (1848-1905), 93
Bois (le), 79
Boisseau Émile André (1842-1923), 16, 17, 35, 60
Boissy-Saint-Léger, 26
Boizot Simon Louis (1743-1809), 10, 22, 90
Bon Samaritain (le), 55
Bonheur Isidore (1827-1901), 15
Bonheur Rosa, 15
Bonnenfant Léon, 20
Bonneuil-sur-Marne, 83
Bonvoisin Léon, 20

Bouchard Henri (1875-1960), 17
Boucher Alfred (1850-1934), 14, 15, 91
Boulenger, 30
Boulenger-Delbarre, 106
Bouley Henri, 90, 94
Bourdon, entrepreneur, 102
Bourgelat, 22, 90
Bousseau Jacques, 10
Boyriven Jacques Maurice (1885-?), 23
Brault, 22
Breton Paul Eugène (1868-1933), 41
Brian, 87
Brou Frédéric (1862-1926), 30, 34, 63
Bry-sur-Marne, 16, 18, 22, 23, 27, 66, 69, 93
Budé Guillaume, 87
Bussart, 20
Byblis changée en source, 16, 45

C

Cabrigniac, 99
Cachan, 10, 16, 24, 28, 62, 80, 107
Cadoux Edme-Marie (1853-1939), 15, 81
Cain Auguste, 34
Canivet de Chastel Charles (1861-1931), 16, 19
Capellaro Charles Romain (1826-1899), 15, 81
Capy Eugène (1829-1894), 15, 108
Carette-Lavallée, 101
Carillon René (1871-1927), 94
Carlus Jean (1852-1930), 19, 25, 63
Carpentier, 103
Carrare (marbre de), 30, 47, 76
Carrel Armand, 27, 28, 106
Carrier-Belleuse Albert (1824-1887), 94
Caussé Julien, 24
Cazaux Édouard (?-1974), 34, 61
Cendrillon, 64
Chabas Maurice, 12
Chameron, 20
Champigny-sur-Marne, 17, 34, 72, 76, 87, 98
Chancel Adrien, architecte, 17, 79
Chantilly, 77
Chapu Henri (1833-1891), 12, 15, 17, 30, 32, 40, 108
Charenton-le-Pont, 16, 83, 89, 108
Charmeur de serpents (Tunis), 23, 72
Chasseigneaux, 102
Chat botté, 64
Chatillon A., 109
Chatrousse Émile François (1829-1896), 17, 62
Chauchard Alfred (1821-1909), 19, 41, 43
Chennevières-sur-Marne, 105
Chevilly-Larue, 10
Chiaradia Enrico (1851-1901), 16
Chien danois, 77
Chien hurlant à la lune, 22, 76
Chienne dogue de forte race avec ses petits, 76
Chiens courants, 77
Chiffart François (1825-1901), 58
Choisy-le-Roi, 9, 10, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 34, 46, 53, 59, 70, 74, 76, 78, 96, 103, 106
Clésinger Jean-Baptiste dit Auguste (1814-1883), 17, 23, 30, 67
Colas Abel Adrien, 16
Colbert (général), 86

Collas Achille (1795-1859), 12
Collins Samuel Louis (1872-après 1936), 107
Contes de Perrault, 64
Coq, 10
Cordier Henri (1853-1926), 15, 17, 23, 32, 34, 35, 73
Cordonnier Alphonse-Amédée (1848-1930), 32
Cotte Robert de, 106
Coustou Guillaume 1^{er}, 13
Coutan-Montorgueil Laure (1855-1915), 16, 20, 46
Coutant Jules, 20, 27, 108
Crauk Gustave (1827-1905), 16, 90, 94
Créteil, 15, 80
Creuillot, 103
Cruche cassée, 19, 25, 63
Curillon Pierre (1866-1954), 49

D

Daguerre, 21, 27, 93
Dallion, 21
Dalou Aimé Jules (1838-1902), 17, 81, 93
Dans la vie, 20
Danseuse au cabri, 15
Danseuse Nattova, 34, 66
Danseuse Sacha Lyo, 18, 34, 66
Daphnis et Chloé, 43
Daumesnil, 12, 21, 27, 86
David Pierre Jean dit David d'Angers (1788-1856), 17, 22, 27, 97, 106
Défense du foyer, 61
Delacroix Eugène, 23, 93
Delafontaine, fondeur, 34, 40
Denonvilliers, fondeur, 34
Dequen, maire de Vincennes, 22, 81
Desaix, 94
Desbois Jules (1851-1935), 17, 32, 35, 38
Deseine Claude André (1740-1823), 86
Desruelles Félix Alfred (1865-vers 1954?), 16, 17, 62
Devaulx Ed., 109
Dissard Clémentine (1890-après 1956), 16, 62
Docteur Decorse, 108
Douce langueur, 49
Douleur, 102, 104, 105
Doullens, 28
Doux rêves, 47
Dropsy Henri (1885-1969), 15, 17, 20
Dubois Paul (1829-1905), 15, 23, 30, 40, 52, 60, 87, 95
Dubreuil André (1895-1948), 64
Dugue et Théis, 29
Durenne, fondeur, 34, 74, 76
Duret Francisque (1804-1865), 15, 16, 17, 19, 27, 40
Duruy Victor, 21, 88

E

Eau (l'), 79
Eck et Durand, fondeurs, 34, 89
École vétérinaire d'Alfort, 10, 12, 22, 70, 90, 91, 94, 95
Egregius faber, 20
Électricité (l'), 79
Éléphants combattant un tigre, 15, 19, 21, 74

Émile Muller, 71
Enfant à la coquille, 15
Enfant au canard, 16
Enfant au crabe, 20
Énigme, 50
Enlèvement d'Eurydice, 41
 Épinay-sous-Sénart, 22, 70
Espérance, 102
 Esquirol, 89
 Étampes, 32
 Etcheto Jean François Marie (1853-1889), 87
 Étex Antoine (1808-1888), 28, 107
 Euville (Pierre d'), 32, 93, 108
Eve, 52, 53

F

Fagel Léon (1851-1913), 16, 17, 19, 79
 Faggioni Ch., 107
Faune endormi, 25
 Favier, 16
Femme au chat, 23
Femme au nénuphar, 25, 70
Femme au singe, 19
Femme repliée sur elle-même, 46
Fer (le), 79
 Fessat-Rozier, 30, 107
Fiancée du lion, 23
 Fidière O., 108
Fillette lisant, 80
 Flambeau renversé, 98
 Flaubert Gustave, 56
Fleur du Vésuve, 66
Flore caressée par Zéphyr, 46
Flore voilée, 46
Floréal, 16, 19
 Foch F., 99
 Fontenay-sous-Bois, 26, 27, 103, 108, 111
Force (la), 21, 23, 69
Fortune, 20, 46
 Fouques Henri (1857-1903), 23
 Fourcaud L. de, 44
 France Jacques, 85
 Francia Angelo (1833-après 1884), 26
François Villon escollier, 87
 Frémiet Emmanuel (1824-1910), 47, 74
 Fresnes, 16, 21, 23, 38, 44, 45, 69, 77
Frisson de la vague, 49
 Froment-Meurice Jacques (1864-1948), 15, 17, 22, 23, 25, 35, 70, 76
Fruits de la guerre (les), 60
 Fumière et Gravignat frères, fondateurs, 34, 94

G

Gaillard Joseph, 21, 109
 Gallien Adèle, 28, 104
 Gardet Georges (1863-1939), 14, 16, 17, 34, 35, 74, 77
 Gaudet, 30, 98
 Gaudet Adrien (1845-1902), 32, 87
 Gaumard Maurice, 30
 Gautherin Jean (1840-1890), 62, 83, 84
 Gautier Théophile, 67
 Gautruche Henri (1885-1964), 80
Gazouillis, 48
 Geffroy, 56
 Gentilly, 16, 27
 Geoffroy Adolphe (1844-1915), 91
 Geysendorf Juliette, 29, 107
 Girard Noël Jules (1816-1886), 57
 Giraud Henri (?-1895), 31
Grand homme nu Voir *Athlète*
 Grand Orient de France, 85
 Granet Pierre (1843-1910), 17, 20, 26, 81
 Gravereux Jules, 94

Grenet H., architecte, 93
 Gruet jeune, fondateur, 95
 Guéniot Arthur Joseph (1866-1951), 14, 19, 21, 32, 35, 47
Guerre (la), 12, 21, 59
 Guilbert Ernest (1848-après 1913), 43
 Guillaume Eugène (1822-1905), 15, 17, 23, 40, 42
 Guiraud-Rivière (1881-?), 68
 Gully, 99
 Guyon Georges (architecte), 108

H

Hamel Maurice, 48
 Hardouin-Mansart, 106
 Hautin-Delbarre Voir Boulenger-Delbarre
 Haÿ-les-Roses (L'), 27, 81, 94
 Hébrard, fondateur, 34
 Hexamer Frédéric (1847-après 1906), 48
Horace et Lesbie, 23, 42
 Houdain André d' (1860-1904), 35, 59
 Hugo Victor, 58
 Hugues Jean-Baptiste (1849-1930), 78, 79
 Hummel Roger (1900-1983), 64

I

Idylle, 50
Impératrice Eugénie, 94
 Injalbert Jean Antoine (1845-1933), 17, 19, 27, 71, 83
Iphigénie sacrifiée, 57
 Ivry-sur-Seine, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 42, 43, 64, 71, 77, 79, 81, 84, 99, 100, 102, 106, 108



J

Jaboeuf et C^e fondateurs, 34, 73
 Jaurès Jean, 94
Jeune fille cousant, 80
 Joachim, praticien de Baugnies de Saint-Marceaux, 69
 Joinville-le-Pont, 10
 Jouanneault Albert (1888-1944), 94
 Jouant Jules, 24
Joueur de ballon, 12, 24, 62
 Jouin Henri, 12, 34, 43
Jouvence, 43, 100

K

Kinsburger Sylvain (1855-?), 23
 Kremlin-Bicêtre (Le), 43, 99, 100, 109

L

La Fleur Abel (1875-?), 15
 La Fontaine (M^le de), 20
 Labatut Jules Jacques (1851-1935), 55
 Laboville, 108
 Laignier Paul, 28, 29
 Laitié Charles René (1782-1862), 16, 86

Lamarre Roland de, 21
 Lamourdedieu Raoul (1877-1953), 15, 17, 21, 23, 32, 35, 69
Lanceuse de globos, 23, 34, 47
 Larroumet Gustave, 30, 110
 Launay-Hautin Voir Boulenger-Delbarre
 Laurent Ernest Paul, 102
 Laurent et Renon, 102
 Lavigne Hubert (1818-1882), 15
 Laille S., architecte, 108
 Leblanc-Barbedienne, 23, 27, 30, 50, 67, 72, 93, 108
 Leclercq H., architecte, 113
 Lecreux Paul (1826-1894) Voir France Jacques
Lecture, 23
 Leenhoff Ferdinand (1841-1914), 16, 45
 Lefèvre Camille (1853-1933), 17, 79
 Lefèvre-Deumier Marie-Louise (1820-1877), 16, 94
 Legastelois, 30
 Lenoir Albert, 15
 Lenoir Alexandre, 15
 Lenoir Alfred Charles (1850-1920), 15, 17, 30, 88
 Lepage Louis, maire-adjoint à Nogent-sur-Marne, 22, 82
Lesbie, 42
 Levallois-Perret, 85
 Levasseur Henri-Louis (1853-1934), 15, 44
Lévite d'Ephraïm, 20, 55
Lion rugissant, 23, 73
 Lionnet, atelier de galvanoplastie, 96
 Lombard, 98
 Lorrain Fernand, 82
Loup, 77
 Lucchesi Samuel, 82
Lully enfant, 32, 87
 Lyon, 22, 90

M

Madame Roland, 57
 Maigniet-Duguët, 28
 Maillard Auguste (1864-1944), 15, 27, 62, 85
 Maisons-Alfort, 19, 29, 48, 64, 65, 77, 91, 94, 95
 Maisons-Laffitte, 77
 Malan Marius (1872-1940), 34, 106
 Malot Hector, 27, 108
 Malric Charles-Louis (1872-1942), 9, 34
 Manet Édouard (1832-1883), 36, 37, 45
 Manon, 48
 Marianne, 22, 32, 82, 83, 84
Marianne veillant sur les Sciences et les Lettres, 81
 Marin Auguste, 19, 20
 Marquet de Vasselot Anatole (1840-1904), 15, 20
Marseillaise entraînant les soldats de la République à Valmy (La), 97
Mater Dolorosa et buste de Christ, 67
Mâtho et Salammô, 20, 56
 Matifat, fondateur, 34, 86
 Mazoyer-Birnbaum, 102
Mercurie inventant la lyre, 16, 40
 Michaudel Communeau et René Dubourgais, 103
 Michel Gustave (1851-1924), 17, 27, 85
 Milan (marbre de), 47
 Milhomme, 16
 Millet Aimé (1819-1891), 15, 17, 20, 30, 104
 Moncel de Perrin Alphonse Emmanuel de (1866-après 1932), 50
 Monnot, marbrier ?, 103
 Montépin Xavier de (1884-1885), 12
 Mory Adolphe (1831-1909), 86
 Moreau Mathurin (1822-1912), 16, 17
 Moreau-Vauthier Augustin (1831-1893), 42, 43
 Morlon Alexandre (1878-), 15
 Morot Aimé, peintre, (1850-1913), 55
 Mortier (Maréchal), duc de Trévise, 21, 86
 Moulon André, champion de France du 100 m, 68

N

Napoléon III, 94
Narcisse, 9, 23, 24
 Nénot Henri Paul, architecte (1853-1934), 81, 88
Néréide, 42, 43
 Neuilly-sur-Seine, 21, 72
 Niclauss François Paul (1879-1958), 15, 17, 23, 68
 Nicot Louis Henri (1878-1944), 34, 49
 Nocard Edmond, 21, 23, 91, 95
 Noël (famille), 110
 Nogent-sur-Marne, 22, 82, 85, 92
 Nogent-sur-Seine, 95
Nonia, danseuse à Pompéi, 33, 66
Nourrice ou Nounou, 62
Nourricière, 62
Nymphes et satyre, 71

O

Octobre Aimé (1868-1943), 16, 35, 58
 Oliva Alexandre (1823-1890), 15, 17, 32, 94
 Orly, 57, 73, 84

P

Pajou Augustin, 13
 Palissy Bernard, 10, 24
 Pasteur, 23, 95
Patrie en danger ou Les Enrôlements volontaires de 1792, 97
Peau d'Âne, 64
 Pendaris Jules Jean (1862-après 1935), 84
 Périgueux, 86
Perle (la), 44
 Perreux-sur-Marne (Le), 27, 61, 84
 Perron Charles (1862-1934), 17, 20, 23, 47, 108
Petit Chaperon rouge, 64, 65
Petit Poucet, 64
Petits faunes à la chèvre, 12, 21, 23
 Peyrol Hippolyte (1856-1929), 15, 77
 Pézieux Jean Alexandre (1850-1898), 15, 47
Pierre (la), 79
 Plessis-Trévis (Le), 21, 86
Pleureuse, 98, 103
 Polzoni R., fonderie, 34, 111
 Pontier H. ou R., 109
 Popineau François Émile (1887-1951), 30, 43, 100
Porteuse de pain, 12
Portrait d'enfant, 63
Potier à son tour, 78
 Pottier, 56
Première parure, 31
Pressentiments, 51
Printemps, 49
Prométhée, 32
 Provins, 91
 Puteaux, 22

Q

Quatre chiens de chasse de la marquise d'Uzès, 77
 Queyras G., architecte, 113
 Quinquaud Anna (1890-1984), 16, 19
 Quinson Antoine, 20
 Quinton, 19
 Quiquandon, 27

R

Raspail Benjamin, 22, 96
 Raspail François-Vincent, 28, 107
 Regaud J., architecte, 113
Remords (le), 16, 20, 58
 Renauld, 29, 102, 105

Repos de Prométhée, 32, 36
Repos du faune, 20, 70
République, 20, 81, 84, 85
 Requet, marbrier ?, 105
Réveil d'Adam, 21
Rêverie, 15, 21, 35, 47
Révolution française, 22, 81
Rieur, 24, 62
Riquet à la houppe, 64
 Robin Jean-Baptiste, marbrier, 29, 30, 102, 106
 Robin P., architecte, 91
 Rochet Louis (1813-1878), 15, 86
 Rocle, entrepreneur, 101
 Rolland A., fondeur, 34, 81
 Rossi Madeleine de Voir Belle Clément
 Rouard H., fondeur, 34, 62
 Rouget de Lisle, 12, 22, 23, 27, 34, 96
 Rouillard Pierre Louis (1820-1881), 17, 73, 76
 Roussel Paul (1867-1928), 17, 30, 33, 35, 66, 110
 Rudier Alexis, fondeur, 34, 69
 Rudier l'ancien, fondeur, 70
 Rungis, 13, 16, 40, 83



S

Sablier ailé, 98
Saint Louis, 10, 86
Saint Maurice, 10
Sainte Colombe, 10
Sainte Geneviève, 10
Saint-Mandé, 27, 28, 29, 80, 94, 102, 104, 106, 109
Saint-Maur-des-Fossés, 16, 19, 21, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 46, 47, 49, 50, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 68, 85, 102, 107, 109, 111
Saint-Maurice, 16, 26, 89, 93, 94, 108
 Saint-Ouen, 68
 Saint-Waast (carrières de pierre de), 79
Salammbô Voir Mâtho et Salammbô
 Salières Sylvain (1865-?), 15
 Salins, 109
 Santeny, 83, 98
Sapho, 42
Sara la baigneuse, 30, 34
 Sarti, éditeur, 82
 Saulo Maurice (1901-1963), 17, 35, 64, 65
 Saumur, 70
 Saupique Georges Laurent (1889-1961), 15, 32
 Sceaux, 74, 83
 Schelz, 109
 Sèvres, 83
 Sienne (marbre de), 47
Sisyphé, 23, 38
Songe d'avenir, 47
 Sorbonne, 81
 Soufflay Gaston, 30
Souffle printanier, 20
 Soyer et Inge, fondeurs, 34, 106
 S^{re} Ed. Etling Edrs, 68
 Steiner Léopold (1853-1899), 17, 96
 Sucy-en-Brie, 21, 23, 68
 Susse, fondeur, 14, 16, 34, 53, 83, 112

T

Templier P. A., 16
Terre cuite (la), 79
 Thiais, 22, 25, 27, 70, 83
 Thiébaud et fils, fondeurs, 34
 Thiébaud frères, fondeurs, 34, 87, 94, 96
Torrent, 34
 Toudouze Gustave, 27
 Tours, 19
 Toussaint Armand (1806-1862), 89
 Trébosc, fondeur, 34, 94

U

Union Athlétique Intergadz'arts, 68
 Union des Femmes Peintres Sculpteurs Graveurs Décorateurs (UFPS), 16

V

Val d'Osne, fonderie, 14, 34, 70
 Valenciennes, 16, 19
 Valenton, 82, 110
 Valsuani, fondeur, 34
 Vanves, 66
 Vassel Émile, 109
 Veber, 23, 51
Vénus au bain ou Baigneuse, 14
 Verdier Julie, 27, 29
Vers l'amour, 50
 Vidal Henri (1864-1918), 16
 Villecresnes, 30, 110
 Ville-d'Avray, 83
 Villejuif, 29, 36, 41, 51, 80
 Villeneuve-le-Roi, 15, 23, 27, 67, 84, 108
 Villeneuve-Saint-Georges, 88, 101
 Villiers-sur-Marne, 14, 87
 Vincennes, 12, 16, 20, 21, 22, 27, 28, 30, 33, 34, 63, 66, 81, 82, 83, 85, 86, 94, 98, 99, 107, 109
 Vire (granit de), 93
 Vital-Cornu Charles (1851 ou 1853-1927), 17, 20, 24, 34, 49, 57
 Vitry-sur-Seine, 20, 29, 35, 80, 83, 107
Voix des cloches, 20, 63

W

Wagner-Herlin, 109
 Watteau, 21, 92

Y

Yourievitch Serge (1876-1969), 17, 34, 66

Z

Zingara, danseuse napolitaine, 23, 30, 67



Photogravure
Scann Ouest, *Nantes*

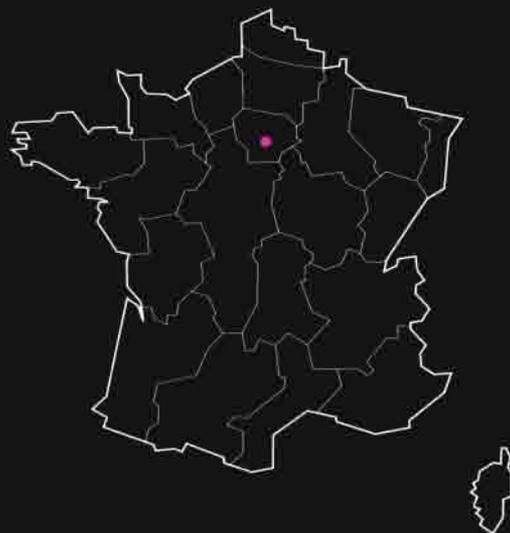
Impression
Val de Loire, *Saint-Aignan-de-Grand-Lieu*

Jusqu'ici, c'était dans les musées ou les églises qu'il fallait aller regarder les sculptures.

Avec *D'Ombre, de bronze et de marbre, sculptures en Val-de-Marne, 1800-1940*, les rues, les squares et les jardins, les cours et les façades nous révèlent tout un monde animé de nymphes et de faunes, de danseuses et d'athlètes qui côtoient Prométhée, Sisyphé, Ève ou encore ces grandes figures littéraires marquées par le destin et ces allégories dont la République a peuplé villes et villages. D'Henri Allouard à Serge Yourievitch en passant par David d'Angers ou Henri Chapu, plus de 150 sculpteurs nous livrent ainsi leurs créations.

Véronique Belle, à travers de minutieuses enquêtes a su retrouver l'histoire de ces œuvres méconnues et des tribulations qui les ont conduites dans le Val-de-Marne. Ce département proche de Paris recèle en effet de véritables trésors de plein air que cet ouvrage brillamment illustré par Christian Décamps invite à découvrir.

Avec ce dix-septième ouvrage, conçu par l'Inventaire général et publié sous la direction de Dominique Hervier, voici un nouvel aspect insoupçonné de la richesse du patrimoine de l'Île-de-France qui s'offre pour notre délectation.



L'Inventaire recense, étudie et fait connaître
le patrimoine artistique de la France.

Les Images du Patrimoine présentent une sélection des plus beaux monuments
et œuvres de chaque région.



Prix : 110 F / 16,77 € ISBN 2-911330-30-7