

***Deux détournements de sens, de la gloire au sacrifice.
L'Arc de triomphe de l'Étoile et le haut-relief de Rude¹***

Daniel Rabreau

« -Ah ! Ah ! mon petit ! s'écria-t-elle, en voilà du nanan !

Fabrice restait glacé. Ce qui le frappait surtout, c'était la saleté des pieds de ce cadavre qui était déjà dépouillé de ses souliers, et auquel on n'avait laissé qu'un mauvais pantalon tout souillé de sang.

– Approche, lui dit la cantinière ; descend de cheval ; il faut que tu t'y accoutumes ; tiens, s'écria-t-elle, il en a eu par la tête.

Une balle, entrée à côté du nez, était sortie par la tempe opposée et défigurait ce cadavre d'une façon hideuse ; il était resté avec un œil ouvert. »

Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839)

Le monument invite au déplacement qu'implique le rituel auquel il sert de cadre. Mais le monument, qui perdure, représente aussi ce rituel et fixe le sens emblématique originel – en principe, il le devrait. Première question : l'automobiliste parisien, qui *tourne* autour de l'arc de triomphe de l'Étoile ou qui *passe* (ou passait, il n'y a encore pas si longtemps) sous l'arche de la porte Saint-Denis², a-t-il jamais eu conscience d'être guidé par des *itinéraires* symboliques, résolument guerriers? A défaut d'être un patriote, ou un sectateur de l'Histoire, s'il s'agit d'un touriste consciencieux, il s'en rapportera à son guide des monuments – en principe informé en histoire de l'art. Malheureusement, la discipline est, aujourd'hui, trop peu soucieuse de transmettre les aléas de la réception *comportementale*, si l'on peut dire, d'une œuvre architecturale. Ici, c'est à un double détournement de signification, architecturale et sculpturale, auquel on assiste. En désignant ce détournement, je voudrais en éclaircir les raisons.

¹ Cet article est la version, profondément remaniée, d'une étude publiée avec de nombreuses illustrations dans le catalogue de l'exposition *La sculpture au XIXe siècle*, sous la direction d'Anne Pingeot, Grand Palais, Paris, éd. R.M.N., 1986, p. 162-175.

² J.-G. Legrand et C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, seconde édition corrigée et très augmentée, Paris, 1842, t. 2, p. 111-114.



Fig. 1 – Paris, vue de l'arc de triomphe de l'Etoile (cliché. de l'auteur).

Trois autres questions : pour un guide idéal du piéton

Le rituel républicain actuel lié à l'arc de triomphe ignore le passage des défilés sous l'arche : la présence de la tombe du Soldat inconnu de 14-18 l'en empêche. On y vient pour la fleurir et raviver sa flamme, objet d'éternité qui honore l'Anonyme victime, emblème elle-même de l'Égalité démocratique. On y étire le grand voile tricolore qui anime verticalement l'espace libre, mais devenu *sacré* sous l'arche. Et le défilé contourne le mausolée, pardon, l'arc, pour finalement le faire valoir comme fond de décor en descendant les Champs-Élysées au matin du 14 juillet...

Au nord de Paris, depuis le 18^e siècle vue de profil dans l'axe des Grands Boulevards, qui ont remplacé l'enceinte de la capitale rendue inutile par les conquêtes de Louis XIV, la porte Saint-Denis, arc de la mémoire des victoires de *Ludovico Magno*, semble déplacée, comme hors du temps, amincie pour cause de mutation topographique est-ouest. D'ailleurs dans l'autre axe, nord-sud, le chemin qui conduit de la basilique de Saint-Denis, nécropole des rois, au cœur de Paris n'a suscité qu'un monument historique parmi d'autres. L'arrière petit-fils du Roi Soleil, Louis XV le Bien-Aimé, de retour de la Victoire de Fontenoy (1745) est entré dans Paris en passant sous la porte Saint-Denis, certes, mais celle-ci avait été métamorphosée par l'adjonction d'un décor éphémère de toile peinte du meilleur rococo. La guerre en dentelle tuait toutefois ("messieurs les Anglais, tirez les premiers..."), au grand dam de Louis XV qui s'est exprimé sur le sujet, contrairement à son illustre aïeul ! L'idéologie de l'époque des Lumières consacre le monument votif à la Paix, non à la Guerre ; mais le XVIII^e siècle n'est pas une valeur refuge de la République, si on en exclut la période révolutionnaire. En revanche, l'arc de l'Étoile napoléonien, lui, est devenu un des quatre ou cinq emblèmes de la capitale de la France. Sa masse, gigantesque, le distingue dans sa catégorie comme un des plus grands monuments commémoratifs du monde. Deuxième question : quelque frayeur inconsciente n'aurait-elle pas détourné les cortèges martiaux de l'utilisation fonctionnelle dévolue à cette architecture, curieusement devenue colossale ?



Fig. 2 – François Rude, *Le Départ des Volontaires* (cliché de l'auteur).



Fig. 3 – François Rude, *Le Départ des Volontaires*, « le génie de la Guerre », détail de la fig 2 (cliché. de l'auteur).



Fig. 4 – Paris, vue de la porte Saint-Denis (©Wikimedia Commons).

L'arc de triomphe moderne est un héritage architectural évident de la Rome antique, et d'elle seule. Il est toutefois essentiel de constater que son utilité rituelle normale, originaire des vieilles croyances liées aux cultes guerriers, est ignorée à l'époque de Louis XIV, à celle de Napoléon I^{er}, comme à la Renaissance qui s'attacha à en restituer l'image formelle (dans maintes façades) ou le simulacre dans l'architecture éphémère des fêtes princières. « La signification de l'arc de triomphe s'explique par la plus ancienne religion romaine de la guerre : à l'issue des campagnes, on faisait passer les guerriers sous une *porte magique* [je souligne], pour les décharger des énergies destructrices qu'ils portaient en eux et qui auraient été dangereuses pour leurs compatriotes. »³ [à quand les arcs de triomphe à l'entrée des autoroutes ?]... L'appropriation du vocable qui unit le monument du *passage* à la mémoire guerrière dévolue au vainqueur, énoncé à Rome l'arc de Titus, de Marc-Aurèle, de Septime Sévère ; on n'attribue guère à Paris qu'une identité toponymique, tant au XVII^e qu'au XIX^e siècle : porte Saint-Denis, porte Saint-Martin, arc de l'Étoile, arc du Carrousel... Troisième question : telle moralisation civico-laïque de l'arc moderne serait-elle une conséquence de la disparition du rituel religieux antique, spécifiquement guerrier ?

Or ce qui donne à l'arc de l'Étoile l'importance d'une cathédrale, ce n'est pas uniquement sa taille, image grandiose en un site carrefour : c'est également sa parure de sculpture, image narrative d'un symbole exprimé en formes intelligibles, indissociables de l'architecture, mais requérant un minimum de connaissances et de conscience historiques pour être perçu sciemment. Ici l'amateur, comme il reconnaît le *Beau Dieu* d'Amiens ou l'*Ange au sourire* de Reims, sait inmanquablement porter son regard vers le haut-relief de Rude qui anime le piédroit nord-est de l'arc de l'Étoile du *Départ des volontaires*, à lui seul sujet de carte postale. Or l'homme de la rue, avec le touriste, identifie plus volontiers ce groupe sculpté avec la *Marseillaise*. Dualité ou duplicité du thème iconographique ? A l'historien de montrer, au contraire, que le mystère de l'œuvre d'art complexe tient à l'unicité exemplaire qui voit un fragment signifier le tout sans cesser de *faire corps* avec l'ensemble fort nuancé (programme et architecture).

³ G.-C. Picard, notice « Arc de triomphe », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1979 (1ère éd. 1968), vol. 2, p. 272.



Fig. 5 – François Rude, *Le Départ des Volontaires*, détail de la fig 2 (cliché. de l'auteur)

Le XIX^e siècle, à Paris, a laissé un autre groupe sculpté, tout aussi célèbre que celui de Rude et qui, comme lui, semble résumer l'essence du monument contre lequel il s'adosse – jusqu'à faire oublier les autres sculptures du programme, sinon dans une vision globale peu signifiante. C'est le *Génie de la Danse* de Carpeaux. Ou la *Danse* tout court, dont les nudités fléchies ou bandées firent grand scandale à l'époque⁴ ! Le naturalisme recherché de l'illustration vivante du thème convient en effet à la vocation du théâtre de Garnier. A l'époque où Degas exprime ce thème en virtuose, les abonnés du Jockey Club savouraient la spécialité maison – ballet et petits rats ; une activité qui s'affichait donc dès l'accès à la façade et qui se poursuivait, sans les lorgnettes, à l'arrière de la scène dans le fameux foyer de la danse. Même précédée d'un parfum de scandale, la Vérité de l'art, grâce au génie de Carpeaux, identifie le caractère du monument destiné au loisir le plus noble, clairement assumé. L'imaginaire des nudités – féminines et viriles seulement dans la pierre – se laissera bercer à l'intérieur de la salle par le rythme des tourbillons musicaux. Pièce majeure d'art urbain, ouverte et sans intérieur annoncé, visuellement associé à la déambulation, l'arc de triomphe offre au contraire sa sculpture à l'exaltation de la mémoire civique. On y attend plus d'emblématique sévère et de perfection académique, que de métamorphose virtuose. Pourtant, l'appréciation solitaire du groupe de Rude, autant que l'erreur d'identification de son sujet, incitent à approfondir les *raisons d'être* de cet édifice a priori d'inspiration guerrière, mais dont la parure, tout comme la fonction qui annihile toute idée de passage, exige des explications. Du côté des Champs-Élysées, le célèbre *Départ* de Rude, qui évoque un fait historique de 1792, en pendant du *Triomphe*, méconnu, du sculpteur Cortot, qui illustre l'apogée de l'Empire (1810), dévoile une dialectique du monumental, fondée sur les rapports contrastés qu'entretiennent l'architecture et la sculpture dans un programme iconographique dense, mais surtout libéré de toute fonctionnalité distributive – l'arc de triomphe est un monument *pur*. Allégorie parlante par son style, nous le

⁴ M.-C.-A. de Salelles, *Le groupe de la Danse de M. Carpeaux jugé du point de vue de la morale ou essai sur la façade du nouvel Opéra*, Paris, 1869 (cit. dans *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux*, cat. expo. Grand Palais, Paris, 1975).

verrons, le *Départ des Volontaires* recommande une exégèse attentive, comparativement à la conception de l'architecture et, plus encore, aux jugements qui ont apprécié celle-ci. Quatrième question : de l'iconographie ou du *style*, la postérité avoue-t-elle, prioritairement grâce à l'un ou à l'autre, une quelconque adhésion au message historico-politique voulu par les créateurs, commanditaires et artistes ?

Espace/temps historique

A une époque oublieuse, la nôtre, où tout objet est jaugé à l'aune de la consommation et du profit, cette question n'est pas sans gravité. Elle précise et éclaire les questions précédentes en donnant au monument *sculpté* la prééminence sur la construction symbolique. C'est l'exposé des faits qui jalonnent la réalisation globale, souvent longue et contradictoire de ce genre d'édifices coûteux, qui peut nous pousser à nous y intéresser ou à nous en émouvoir aujourd'hui. En 1985, l'artiste Christo aurait-il obtenu l'autorisation d'emballer l'arc de l'Étoile, comme il l'a fait du Pont neuf ? Je ne le crois pas, à cause du tombeau... Pourtant la fin du 20^e siècle a réservé à ce monument une position urbaine singulièrement affaiblie, sauf à considérer la présence du mastodonte comme un nécessaire, et non pas suffisant, support au groupe de Rude. En effet, la pâle transparence, immense, dont l'architecte Johan Otto Spreckelsen a orné avec un subtil sens du pléonasmе plastique la « Tête Défense », a doublé, pour parler vulgairement, le rôle de l'arc de l'Étoile.

Se tourne-t-on de l'autre côté ? Vers l'est, depuis la destruction des ruines fumantes du palais des Tuileries, sous la Troisième République, apparaît le petit arc du Carrousel délicatement paré de marbre blanc, gris, rose et de bronze sombre ou doré ; c'est la transparence biaise qu'il subit, lui, dans le vis-à-vis de la pyramide de verre du Louvre, non sans tourner le dos à un nouveau tracé végétal, buissons pharaoniques taillés pour quel rayonnement ? Anti-monumental par essence, le postiche moderne brutalise *l'espace, le temps et l'architecture* façonnés par l'histoire.



Fig. 6 – François Rude, *Le Départ des Volontaires*, détail de la fig 2 (cliché. de l'auteur)

Rêvons. La statue équestre de Louis XV dressée par Edme Bouchardon, avec une vraisemblance « toute naturelle » en bronze, en l'honneur du pacificateur de 1763, sur la dernière place royale de Paris, serait-elle encore debout : y adosserait-on la tribune officielle de la revue du 14 juillet, comme on le fait aujourd'hui contre l'obélisque de remplacement, place de la Concorde ? Peut-être bien. Sans solliciter la fiction, il est clair que l'art officiel favorisé depuis la fin du XX^e siècle transmet une mémoire abstraite, paradoxale donc, par rapport à l'objet ou au discours qui croit l'*expliquer* – redondants au palais Royal, les fragments de colonnes de Buren n'inspirent qu'un sentiment d'ironie, ludique ? partagé par les badauds ? Or le monument historique s'explique moins qu'il ne se *raconte*. La rupture radicale avec le passé étant constatée, l'historien de l'art figuratif peut revendiquer sa place dans la société de consommation : celle d'un *montreur d'images*.

La pyramide « immatérielle » du Louvre, le cube creux de 105 mètres de côté de l'arche de la Défense, constructions qui s'annoncent projetées vers l'avenir, ont peu de chance de commémorer par anticipation la guerre des étoiles. Et pour cause... Du *Triomphe de la République* de Dalou (place de la Nation, ex-place du Trône) jusqu'à la Défense, il n'est question que de luttes armées, de morts glorieuses, d'exercices militaires, de guerre et de paix. Tel est le décor symbolique de l'axe du développement majeur de Paris. Pêle-mêle : prise de la Bastille, Génie de la Liberté, rue de Rivoli, Carrousel, Concorde, Clémenceau, Champs-Élysées, monument au soldat inconnu, général de Gaulle, avenue de la Grande Armée... Ces lieux, ces noms, ces monuments n'ont une existence symbolique que par rapport aux images qu'ils véhiculent, en l'état et non idéalement. L'arc de l'Étoile n'est plus utilisé pour le passage des cortèges triomphaux. Recueillement, c'est un autel de la Patrie ! L'arc du Carrousel ne sert plus d'entrée de palais. C'est un décor de musée urbain. Pour le coup d'œil, l'isolement et le jardinage. Le caractère, la physionomie expressive et sensible de cette monumentalité historique déchuë, c'est la sculpture qui les reflète encore. C'est elle, quand on veut bien la regarder et l'interroger, qui sait le mieux raconter l'humanité sous le soleil.



Fig. 7 – François Rude, *Le Départ des Volontaires* (cliché de l'auteur).

Le relief, creusé, adossé ou tendu, en saillies exubérantes ou dans des cadres mesurés, polychrome ou sagement fondu dans le camaïeu des pierres de construction, en bronze, en terre cuite ou en marbre – le relief anime l'art de construire et accompagne (on pense à l'harmonie ou à l'instrumentation d'un thème musical) le langage des formes géométriques et ornementales. C'est pourquoi, jusqu'à une époque toute récente, l'architecture n'était pas privée de sculpture figurative. Comment ne pas devoir rappeler cette évidence au public contemporain féru de peinture impressionniste plus qu'abstraite, mais encore trop peu sensible à la sculpture et à l'architecture du XIX^e siècle ? Invoquer l'image urbaine, raconter le rôle de l'architecture, c'est s'interroger sur les cathédrales de Rouen et les gares Saint-Lazare peintes par Claude Monet. C'est également aspirer à mieux connaître notre environnement : la ville du XIX^e siècle, physiquement, ne peut être étrangère à personne puisque les trois quarts d'entre nous y vivons quotidiennement. Pour quelles impressions conscientes ? Peut-on y trouver quelque message spirituel, ailleurs qu'à l'église, ou se contentera-t-on d'y projeter nos maux existentiels, comme de néo-romantiques attardés ? Sonnerie aux morts des matins gris du 11 novembre. Monuments fantômes ou citadins fugitifs : quelle image autre qu'artistique, et encore rarement bien admise – *art Pompier* –, reconnaissons-nous dans cette statuaire omniprésente et pourtant si mal perçue ? En guise de réponse, après l'histoire de l'arc de l'Étoile, je finirai en *racontant* le *Départ* de Rude, œuvre désignée à l'admiration du touriste, mais tellement moins connue que la *Liberté*, solennellement placide de New York ou le *Manneken Piss* anecdotique de Bruxelles, qui symbolisent, globalement, la ville ! L'exemple le plus tragique, peut-être, de l'amnésie collective dont, historiquement, nous sommes atteints.

Histoire événementielle et politique de l'arc de triomphe

A travers l'*antique revival*, convenu autour de 1800, l'arc de l'Étoile est l'aboutissement d'un siècle de projets relatifs au problème de la forme architectonique et du gabarit colossal à donner à un arc moderne, relatif

également au site même qui domine l'une des entrées de la grande ville capitale : les Champs-Élysées descendant vers la place de la Concorde (place royale jusqu'à la Révolution). Sur ce point des projets variés s'étaient succédés, depuis les débuts du règne de Louis XV⁵ jusqu'au Directoire, notamment avec un important concours pour l'embellissement des Champs-Élysées lancé par le ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, le 1^{er} Brumaire de l'an VII (22 octobre 1798)⁶. Curieusement, le projet d'urbanisme (magnifier l'une des entrées – « porte » – de l'axe majeur de circulation et de développement de Paris) l'a emporté d'emblée sur toute signification commémorative clairement identifiée. Et l'aspect colossal et formel de l'arc, tel qu'il fut réalisé, procède d'une double influence moderne, et non pas antique : d'une part les fastes du siècle de Louis le Grand et, d'autre part, les fêtes civiques de la Révolution qui, dès 1790, puis en 1793, par exemple, surent mettre en scène sur la voie publique parisienne des arcs éphémères dont les formes sévères illustraient le caractère même du *néoclassicisme* révolutionnaire. Traditionnellement, les entrées royales et triomphales de Paris se situaient au nord et à l'est. La maquette grandeur nature de l'arc gigantesque, mais à trois arches, de la place du Trône (détruit en 1716) que Claude Perrault avait érigé à la gloire de Louis XIV, était un précédent lointain à la mégalomanie impériale française. À l'inverse, connue par des arcs romains ou gallo-romains de taille très modestes, la forme massive, formant de face un bloc cubique percé d'une seule arche et, surtout, contre lequel toute présence de colonne à l'antique était bannie, était directement inspirée de la porte Saint-Denis, chef-d'œuvre reconnu de François Blondel⁷. Le motif des reliefs en trophées-pyramides qui structurent les pylônes de

⁵ Deux projets irréalisés pour la place de l'Étoile, sous l'Ancien Régime, firent sensation : le *Parnasse français* de Titon du Tillet (1727) et l'*Eléphant triomphal* avec fontaine, de Ribart de Chamoussé (1758) qui préfigure l'éléphant qui sera construit provisoirement par Alavoine, plus tard à la Bastille.

⁶ H. Jouin, « L'Arc de triomphe de l'Étoile », *Inventaire des richesses d'art de la France*, Paris, t. Ier, 1880. Coïncidence : 1798 est aussi l'année de la Loi de conscription militaire, dite Loi Jourdan.

⁷ Cf. la publication de son neveu, J.-F. Blondel, *L'Architecture française*, Paris, livre V, 1754, chap. IV, p. 10-12. Un fragment du monument apparaît dans un beau tableau de Boilly, *Les Conscriés de 1807 défilent devant la porte Saint-Denis* (cf. les explications de C.-S. Eliel dans le catalogue de l'exposition *Louis Boilly*, Musée Marmottan, Paris, 1984, p. 1618).

cet arc, est à l'origine des trophées colossaux prévus d'abord pour se détacher du nu des piédroits de l'arc de l'Étoile.

Des premiers projets (1806) à l'achèvement (1836), des architectes Chalgrin à Blouet, l'arc ne connut pas moins de cinq maîtres d'œuvre au service de trois régimes politiques différents : l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet. Il serait trop long de détailler ici les raisons économiques, plastiques et symboliques qui, à la suite des premiers dessins et après plusieurs péripéties durant les travaux⁸, firent rejeter définitivement les colonnes de l'architecture de ce monument. Mais c'est ce manque d'ordonnance qui permit aux sculpteurs de substituer des groupes animés (du moins celui de Rude l'est-il résolument) aux trophées hiératiques de génies, d'armes et d'armures primitivement envisagés. Ce rejet, qui singularise l'arc de l'Étoile par rapport au modèle savant antique, l'oppose également aux autres arcs de l'Empire et de la Restauration, celui du Carrousel, version délicate de l'arc de Constantin, celui de la porte d'Aix à Marseille, inspiré de l'arc de Trajan à Bénévent.

L'échelle du monument joua également en faveur de la nouveauté, par défaut pourrait-on dire : en effet, l'arc de Chalgrin, symbole *national* conçu comme un écran scénographique urbain dès l'origine⁹, ne pouvait recevoir qu'un gigantesque couronnement en bronze – quadriges, Aigle impériale, groupe statuaire... Or l'incroyable quantité de projets qui furent proposés par les sculpteurs, parfois indécis et le plus souvent maladroits, aboutit, malgré plusieurs essais temporaires¹⁰, à abandonner

⁸ H. Jouin, op. cit. supra note 6 ; T. W. Gaehtgens, « Napoleons Arc de Triomphe », *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen, 1974 ; S. Damiron, « Projets de Chalgrin pour l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Documents originaux », *Urbanisme et architecture*, documents réunis en hommage à P. Lavedan, Paris, 1954 ; J.A. Raymond, *Projets pour l'Arc de Triomphe*, Paris, 1812 ; G. Vauthier et H. Lefuel, « Jean-Nicolas Huyot, architecte de l'Arc de triomphe de l'Étoile », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1920.

⁹ L'Étoile : « Ce point fait, en quelque sorte, partie du plus beau quartier de Paris, puisqu'il y est joint par une promenade, les Champs-Élysées. Un Arc de Triomphe à l'Étoile fermerait, de la manière la plus majestueuse et la plus pittoresque, le superbe point de vue que l'on a du château impérial des Tuileries [...]. Et regardant le palais de V. M. comme le centre de Paris, ainsi que Paris est le centre de l'Empire, ce monument serait vu du centre de la capitale », rapport du ministre Champigny à Napoléon Ier (cit. par M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris, 1963).

¹⁰ E. de Senne, « Les projets de couronnement de l'Arc de triomphe de l'Étoile », *Bulletin de la Société historique et archéologique des VIII^e et XVII^e arrondissements de Paris*, janvier-février 1911.

l'idée de couronner l'arc. Ce fait est peut-être moins révélateur d'une impuissance créatrice que d'une fatalité historique. Inachevé en 1815, continué opportunément sous la Restauration soucieuse de valoriser la petite campagne guerrière du Dauphin en Espagne orchestrée par Chateaubriand¹¹, l'arc impérial n'entre vraiment dans l'histoire qu'à l'issue des Trois Glorieuses !

Ensuite, le nouveau programme iconographique voulu par Thiers, ministre de l'Intérieur d'une nouvelle monarchie vouée à la nostalgie romantique, sacrifie aux légendes de l'épopée napoléonienne. Mais développée ou fixée dans les hauteurs, la frise de la Grande Armée et les bas-reliefs des batailles n'ont qu'une présence lointaine qui font décor dans la masse. C'est à Versailles à la même époque, dans la Galerie des Batailles du nouveau Musée historique de peintures de Louis-Philippe, placé sous les auspices de « toutes les gloires de la France »¹², qu'il faut aller contempler le livre imagé des exploits guerriers de la *Nation* ! Sur l'arc de l'Étoile, dont la vocation triomphale s'est estompée au fur et à mesure que les pompes funèbres spectaculaires s'y succèdent, ce sont bien les hauts-reliefs des quatre faces principales qui attirent l'attention ; et parmi eux, grâce à son mouvement et à sa plénitude plastique, celui de Rude d'où, singularité encore plus stupéfiante, se détache le visage atroce d'une figure mythique étrange et pourtant devenue populaire sous la vocable de *La Marseillaise*. L'histoire peut-elle se satisfaire de cet anachronisme, au demeurant bien compréhensible ?

Le chef-d'œuvre de Rude doit se *décrire* en fonction de trois principes distincts qui, enchaînés méthodiquement, fondent le commentaire d'histoire de l'art aujourd'hui nécessaire à sa reconnaissance. Le premier s'attache au respect de l'iconographie voulue par un programme d'ensemble précis, imposé aux sculpteurs par le maître d'ouvrage. Le second doit faire la part de sensibilité et d'originalité de l'artiste, et de l'impact de l'imaginaire collectif du temps qui invite à l'exégèse iconologique. Le troisième est prescrit par la composition et le style des figures qu'il convient d'analyser conformément aux critères esthétiques de l'époque.

¹¹ J.-M. Gautier, « La guerre d'Espagne de 1823 », *La Bataille, l'Armée, la Gloire*, actes du colloque de l'Université de Clermont-Ferrand, 1985, t. 2, p. 323-332.

¹² Th. W. Gaetgens, *Versailles. De la résidence royale au Musée historique*, Paris, 1984.



Fig. 8 – François Rude *Le Retour*. Musée du Louvre, cabinet des arts graphiques (©Wikimedia Commons)

Le prix de la Liberté : de la chair à canon au dénuement fraternel

Attaché à montrer dans l'art monumental la légitimité du pouvoir issu de la Révolution de 1830 (c'est-à-dire la monarchie constitutionnelle, garantie par le « roi des Français ») et soucieux d'exprimer sa vision *instrumentale*, progressiste, du passage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle, l'historien-ministre Thiers demandait aux artistes d'illustrer quatre dates symboliques de l'histoire récente qui, selon lui, évoquaient un véritable consensus national. La leçon devait être exemplaire : au moment même où le pays se trouvait déchiré par des luttes violentes, la sensibilité romantique n'aurait su se satisfaire d'une exaltation sans contrepartie de l'épopée impériale -contrairement à ce qu'on croit.

La première date et l'événement choisis, le *Départ des Volontaires* de 1792, rattachaient directement les journées de Juillet 1830 à la Grande Révolution autour d'un thème civique absolu : le sacrifice de tous, sans distinction, à la cause de la Liberté, ciment de la Nation. Ce qui deviendra la conscription symbolisait le principe démocratique suprême et le rejet du système aristocratique qui s'était établi sur la fonction de la noblesse défendant le peuple. On chercherait en vain, eu égard à l'histoire du Peuple français justement, une identique modernité dans les trois autres dates-thèmes retenus ! Symétriquement au *Départ : Le Triomphe de 1810* sculpté par Cortot, allégorie sans âme de l'apogée de l'Empire, expose la figure raide d'un César-Auguste de convention. Côté ouest, avec *La Résistance* (1814) et *La Paix* (1815), le ciseau vigoureux d'Étex illustre, d'une manière circonstancielle, le vieux couple « Guerre et Paix » – comme on est loin de l'iconographie conquérante des arcs consacrés à Louis XIV ! Ignoré le haut-relief de Cortot ! Ceux d'Étex n'ont pas suffi à faire passer leur auteur à la postérité, malgré la dignité de leur composition et le grand talent du sculpteur. D'émouvantes figures saisies sur le vif, une aisance convaincante dans le modelé des corps et des drapés, toutes ces qualités assemblées ne suffisent pas à masquer l'absence d'*idée* dans la mise en œuvre des deux groupes. L'allégorie demeure illustrative. Pesante, elle domine l'évocation du peuple situé aux pieds des emblèmes, sans relation de cause à effet plastiquement nouée.

D'où naît donc l'émotion qui se dégage du groupe de Rude ? Elle tient à l'idée géniale qui a renversé les rôles, en développant l'action dramatique du sujet : « Départ/Volontaires ». Le sculpteur insuffle la vie à l'allégorie qui, de trophée vivant dans le style académique, se transforme en vision de cauchemar : l'attitude, les gestes, et le cri de ce génie féminin armé orchestrent visiblement l'action de tout le groupe figuré sur le piédestal. Cette première constatation, à laquelle on s'arrête habituellement (d'où la « Marseillaise »), ne rend pas encore suffisamment compte du génie de Rude. Il faut s'imprégner davantage du sujet, contempler attentivement la frise épaisse qui s'anime au bruit des pas et des armes des soldats en partance et *méditer* les effets plastiques complexes, comme le balancement de la composition, qui accordent l'illustration du départ à la vision allégorique et galvanisante – le procédé rappelle ces images ossiennes en peinture, de Girodet, de Gérard ou d'Ingres, l'énergie antique en plus ici, digne du Laocoon ou de Pergame !

Que montre, précisément, l'allégorie *narrative* de Rude ? Le public avec plus d'un historien de l'art, car on ne décrit plus les œuvres¹³, relira avec profit une des ces descriptions anciennes où tout est placé comme dans une mise en scène. On en trouverait dans *Le Magasin pittoresque* ou dans *l'Histoire de Paris* de Dulaure¹⁴ d'aussi complètes, mais moins bien articulées que celle de Henri Jouin, que voici :

« Au sommet, une jeune femme symbolisant le *génie de la guerre* [je souligne], les ailes largement ouvertes, jette le cri d'alarme tandis que d'un geste puissant elle appelle des volontaires et leur indique avec son épée, vers la gauche, le lieu du combat. Au premier plan, un chef, portant une cotte de mailles, la cuirasse richement ornée, les grèves décorées de ciselures, agite son casque pour attirer à lui des combattants. A droite, un éphèbe, nu et casqué, se range en pressant la garde de son épée, près du chef qui l'entraîne avec lui. Derrière eux, un homme mûr a tiré son arme et s'apprête à jeter son manteau. Un vieillard, au second plan, donne des conseils au chef qui ne les entend plus. A gauche, un jeune homme, le torse nu, tend son arc. Près de lui, un guerrier portant le heaume et la cotte de mailles, sa lance dans la main droite, s'est retourné vers le groupe principal pour sonner de la trompette. Au centre, un jeune cavalier dompte son cheval. Le drapeau national domine la composition vers la gauche. »¹⁵

¹³ Cf., par exemple, la présentation caricaturale du haut-relief de Rude dans le livre, très répandu, de H. Hibbard, *Les chefs-d'œuvre de la sculpture occidentale*, Lausanne, 1977, p. 228.

¹⁴ *Le Magasin pittoresque*, juin 1839, p. 170 ; L. Batissier, *Histoire de Paris et de ses monuments par Dulaure*, nlle éd. refondue et complétée, Paris, 1846.

¹⁵ H. Jouin, *op. cit. supra* note 8, p. 173.



Fig. 9 – Jean-Pierre Cortot, *Le Triomphe* (cliché de l'auteur).



Fig. 10 – G.-B. Seurre,, Projet couronnement de l'arc de triomphe de l'Etoile, 1833. Paris, musée d'Orsay (©Wikimedia Commons)



Fig. 11 – Antoine Etex, *La Paix* (cliché de l'auteur).



Fig. 12 – Antoine Etex, *La Résistance* (cliché de l'auteur).

Il faudrait de surcroît détailler la place des reliefs et des trouées sombres, les lignes en mouvement et les courbes enveloppantes, les surfaces ciselées et les volumes cernés, le contraste des chairs musclées et des objets froids, mais sonores... les gestes communicatifs et les regards croisés, le déplacement de l'air et le frémissement des ombres... Il ne manque à la description de Henri Jouin qu'une observation pour être parfaite, mais elle est capitale, tant sur le plan plastique que psychologique : c'est la saillie lumineuse du poing droit *serré* vers l'avant de l'« éphèbe, nu et casqué » du premier plan. Ces doigts crispés, situés au croisement des lignes *motrices* de la composition, sont placés sur l'axe de symétrie de celle-ci, à l'aplomb de la bouche hurlante du Génie de la guerre. Voilà bien un effet scénique du nœud de l'action : le corps nu offert au sacrifice vibre, visiblement, à l'appel du cri héroïque qui relance l'écho général, « la Patrie est en danger »... Angoisse et détermination.

Doit-on s'en persuader davantage ? Il suffit de remarquer que l'artiste, tel un classique, concentre l'expression psychologique au cœur de l'équilibre de sa composition mouvementée. L'attitude entraînée du chef guerrier s'accompagne, au-dessus du poing serré, de regards appesantis et du geste de la main tremblante du vieillard prophétique. D'essence picturale, fortement narrative, cette sculpture procède d'une synthèse mûrement réfléchie des procédés caractéristiques des maîtres de l'époque. La composition dynamique, équilibrée et persuasive, est digne du grand spécialiste de la dramaturgie historique qu'était le peintre David, aîné révolutionnaire de Rude! La puissance des figures et les contrastes d'expression un peu brutaux, ou plutôt sans concession envers la bienséance, évoquent Géricault. Il y a du Gros, voire du Delacroix, dans certains détails pittoresques : par exemple, les espèces de bottes tombant en socquettes sous les mollets de l'« éphèbe » (mais pourquoi nommer ce jeune costaud, plutôt gaulois, qui témoigne pour le Peuple, d'un nom sonnante trop gréco-romain ?), ou le profil de la tête du cheval qui hennit, sujet secondaire utile à l'ambition épique du sujet. Le génie de Rude se manifeste justement dans ces dissonances qui bousculent la tradition académique. A s'inspirer des peintres pour

raconter son sujet, le sculpteur devient poète dans une forme d'art austère dont le matériau exige une stupéfiante virtuosité qui n'admet ni retouche ni reprise. C'est pourquoi le prudent Cortot, antiquisant correct, ou le bouillant Etex en mal d'idées, n'atteignent pas à l'exigence *expressive* du colossal. Avec eux, le monument témoigne (de quoi?), sans atteindre à l'émotion.

Mais revenons au sujet, avec la présence du vieillard prophétique qui élargit le thème du *Départ des Volontaires*. La sagesse accompagnerait-elle nos héros dont l'élan semble les porter vers le groupe en pendant de l'intemporel Napoléon, augustéen et adulé par les féminines allégories de la Victoire, la Renommée, l'Histoire et la Patrie ? Le programme défini par Thiers, en toute logique de propagande, contredit l'*intention particulière* de Rude et travestit l'histoire. En effet, il faut savoir que parmi les dessins préparatoires laissés par le sculpteur, on reconnaît le sujet du groupe que Rude aurait proposé en pendant du *Départ* : rien moins que le *Retour*, c'est-à-dire la *Retraite* de Moscou¹⁶ ! La grande boucherie finale de l'Empire, l'enrôlement des adolescents, l'entêtement des grognards et la chute glacée pour perspective... Alors, sur ce dessin, le Vieillard-Hiver prend la place du Génie de la guerre dans une composition formidable de douleur et d'amertume. Cette conception humanitaire et romantique, purement artistique et anti-apologétique de la guerre, ne pouvait à l'évidence convenir à la commande politique.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette glorification, critique ou non, de la Conscription nationale à l'époque romantique. Louis de Fourcaud, le biographe de Rude, rappelle fort à propos le rôle des souvenirs d'enfance et d'adolescence dans la vie d'un artiste qui en 1793, à Dijon, faisait partie d'un bataillon de gamins, « et qui vécut plus tard, durant l'exil de Bruxelles, au contact des réfugiés français pour qui se reforme l'opinion démocratique submergée, désemparée, décomposée durant les années du mirage impérial »¹⁷. Le versant noir du mythe napoléonien, Paul Viallaneix nous le raconterait également à travers les états d'âme des « enfants du siècle », chantés par Musset, Vigny ou Stendhal¹⁸... Adieu la beauté virile tendre,

¹⁶ Confiant dans l'admiration que lui portait Thiers, Rude s'était semble-t-il imaginé qu'il obtiendrait, comme Etex, la commande de plus d'un haut-relief. Cf. P. Vitry, « Les dessins de Rude du musée de Dijon », *Gazette des Beaux-arts*, 1930, p. 113-127.

¹⁷ L. de Fourcaud, *François Rude sculpteur. Ses œuvres et son temps. 1784-1855*, Paris, 1904, p. VIII et 27.

¹⁸ P. Viallaneix, « Mal du siècle et métier des armes », *La Bataille, l'Armée, la Gloire*, op. cit. *supra* note 11, t. 2, p. 379-392. Plusieurs autres communications de ce remarquable

endormie et rêveuse sous le pinceau des émules de David et le ciseau de Canova. *Endymion* (Girodet, Salon de 1793 !), *Morphée et Céphale* (Guérin, 1810) s'éveilleront aux terribles réalités de l'État moderne naissant, pour rejoindre le petit *Joseph Barra* de David ! « Allons, enfants de la Patrie ! »

Si la tombe du Soldat inconnu de la Première guerre mondiale, creusée sous l'arche, annihile définitivement la vocation triomphale de l'arc de l'Étoile pour le transformer en autel sacrificiel (dont le cimetière patriotique serait le Panthéon), cette vocation n'était-elle pas déjà profondément atteinte à l'époque où Victor Hugo immortalisait Gavroche, quand Rude chantait l'héroïsme populaire, inconscient ? Où se trouve donc la place Napoléon à Paris¹⁹ ? A la station de métro Étoile-Général de Gaulle ? Si la tombe rétrospective est bien le sceau du rituel expiatoire inscrit sur l'autel de la Patrie, relativement à la « porte magique » guerrière, qui oserait encore parler de pastiche antiquisant ?

Départ ou Marseillaise, aujourd'hui ? Soit, on ne refait pas l'histoire ! Mais un esprit artistique et sensible doit reconnaître la grandeur de la vision de Rude. Dans l'environnement, il faut y entendre, passé l'écho des canons qui résonnent dans la chair nue, le dernier couplet de l'hymne mis en vraie musique par Berlioz – dont la musique avait accompagné l'inauguration de la colonne de la Liberté, à la Bastille. C'est le couplet que chante la maîtrise d'enfants, d'une voix presque blanche, et non hurlante comme le *Génie de la Guerre* :

(strophe des enfants)

« Nous entrerons dans la carrière
 « Quand nos aînés n'y seront plus :
 « Nous y trouverons leur poussière
 « Et la trace de leurs vertus (bis).
 « Bien moins jaloux de leur survivre
 « Que de partager leur cercueil,
 « Nous aurons le sublime orgueil
 « De les venger ou de les suivre !
 (Aux Armes ! Etc.). »

colloque m'ont servi à mieux cerner le contexte historique dans lequel se place le Départ de Rude.

¹⁹ Ne cherchez pas, elle n'existe pas plus que la rue... Mais la Cour Napoléon du Louvre : c'est celle qui est ornée de l'ineffable pyramide. On l'a accompagnée d'une statue équestre de Louis XIV qui en disposait déjà d'une autre sur sa place des *Victoires*, etc. etc.



Fig. 13 – Antoine Etex, *La Résistance*, détail (cliché. de l'auteur).