

RUTH BUTLER, RODIN. LA SOLITUDE DU GÉNIE, PARIS, GALLIMARD - MUSÉE RODIN, 1998, P.76-81

Chapitre XI : La République a besoin de monuments

Cette attitude changea au début de 1879, lorsque les élections de janvier envoyèrent une majorité républicaine au Sénat, incitant le président royaliste, Mac-Mahon, à démissionner. Son successeur, Jules Grévy, était un véritable républicain, dont le premier geste fut de quitter Versailles pour le palais de l'Élysées. Les chambres suivirent bientôt : les députés retournèrent au quai d'Orsay, les sénateurs au palais du Luxembourg (chassant l'administration du Luxembourg qui s'y était réfugiée depuis l'incendie de l'Hôtel de Ville sous la Commune). *La Marseillaise* de vint l'hymne nationale et le 14 juillet la fête nationale.

La naissance de la République exigeait une cérémonie solennelle. Il est difficile pour le XX^e siècle de comprendre que les hommes du XIX^e siècle avaient un besoin quasi religieux de monuments pour représenter les événements significatifs de leur vie. Même dans les milieux révolutionnaires, on ne voulait pas se contenter de balayer les conventions du passé. Dans un éditorial d'un journal jacobin de 1870, on lit : « Nous ne poserons notre fusil que lorsque les Prussiens battus et brisés auront repassé nos frontières et, en rentrant vainqueurs dans nos foyers, nous y trouverons une statue de fière allusion, et sur le socle d'airain nous lirons ces mots : "A Paris, la France reconnaissante" »

Le premier signe tridimensionnel de l'existence de la République fut une image provisoire conçue par Auguste Clésinger pour l'Exposition universelle de 1878. Elle montrait la République tendant les bras pour accueillir les visiteurs. « L'occasion dit Jules Castagnary, est bien choisie pour prouver aux étrangers attirés à Paris par l'Exposition universelle que la République, définitivement établie, peut désormais montrer son image sur la place publique. » Il avait su mal à croire que la République durait depuis sept ans déjà sans statue qui en symbolisait l'existence.

L'initiative fut prise l'année suivante, non pas par le gouvernement, mais par le conseil municipal de Paris. En mars, celui-ci vota l'ouverture d'un concours pour un « monument à la République » et publia les spécifications de cette figure traditionnelle, qui devait être représenté debout et avoir des dimensions colossales. Un jury de douze membres, présidé par le préfet de la Seine, pensait examiner les maquettes le 6 octobre. Le lauréat recevrait vingt-cinq mille francs et la ville s'engageait à le faire fondre en bronze pour la place de la République. On pensait que le projet allait favoriser la réconciliation. Ce devait être une offrande de paix de la ville à l'Etat, un signe de ce que les blessures de la Commune étaient guéries, que Paris et la France étaient un.

Un second projet fut élaboré en avril, plus spécifiquement parisien. Le Conseil général du département de la Seine souhaitait commémorer le courage manifesté par les habitants dans la défense de leur ville en 1870. L'héroïsme des Parisiens constituaient, selon lui, les fondations de la Troisième République. La résistance de Paris était la clef de l'éveil d'une France nouvelle. Le monument devait être érigé au rond-point de Courbevoie, dans les faubourgs ouest, où avait été organisée la défense de Paris en 1870. Le choix du site s'expliquait aussi par le fait que, en 1870, Léon Michel Gambetta, ministre de l'Intérieur du gouvernement de Défense nationale, avait fait déboulonner la statue de Napoléon à Courbevoie et l'avait fait jeter dans la Seine, laissant le socle vide. Le conseil prévoyait de la remplacer par un groupe allégorique symbolisant la Défense. Il souhaitait deux figures, et les

maquettes devaient lui être soumises le 5 novembre au plus tard. Le gagnant du concours recevrait quinze mille francs.

Plus encore que le Salon, les monuments publics étaient d'une importance cruciale pour la réputation d'un sculpteur en France. Comment s'imaginer le grand Rude sans *La Marseillaise* ou Carpeaux sans son groupe de l'Opéra ou ses figures de la fontaine de l'Observatoire dans le jardin du Luxembourg ? Même le sculpteur qui arrivait en second dans un grand concours étaient assurés de commandes futures. Rodin était donc décidé à profiter de cette occasion. Il avait peu d'aide dans son atelier et n'avait guère les moyens de travailler à une maquette de concours sans être rémunéré. Un Carrier-Belleuse pouvait facilement se présenter aux deux concours, mais Rodin devait choisir et il se décida pour *La Défense* – projet moins prestigieux que le monument à la République, mais qui offrait plus de champ à une interprétation imaginative.

Les soixante-dix-huit projets présentés pour le monument à la République furent jugés en octobre. Parmi les trois finalistes, le jury choisit une maquette de Léopold et Charles Morice pour une République couronnée de laurier, levant les bras afin que tous puissent voir le rameau d'olivier dans sa main. Eugène Véron, effaré par sa médiocrité, critiqua le fonctionnement du jury qui, autant qu'il pût voir, débouchait toujours sur un compromis. Plus l'artiste avait du talent, plus il affirmait fortement sa personnalité, et plus certains jurés risquaient d'être hostiles à son œuvre. Beaucoup furent d'accord avec Véron, car chacun se rendit compte que l'unique projet de génie véritable – celui de Jules Dalou, ancien communard qui vivait toujours en exil à Londres – avait reçu peu de voix.

Même si moins d'argent et de prestige s'arrachait à *La Défense*, le concours suscita plus de projets et attira de meilleurs artistes. Une centaine d'entre eux portèrent leur maquette, parfois même deux, à l'École des beaux-arts en novembre. La plupart des meilleurs sculpteurs vivant en France étaient présents, ainsi qu'un grand nombre d'artistes inconnus. Rodin, avec sa maquette répondant exactement aux spécifications (deux figures de soixante-quinze centimètres de haut) n'entraîna dans aucune de ces deux catégories.

Jusqu'à cette époque, un mélange d'insécurité et de perfectionnisme avait incité Rodin à travailler lentement et soigneusement ; mais cette maquette fut réalisée rapidement, par nécessité. Comme la plupart des autres projets, elle consistait en une allégorie féminine juxtaposée à un combattant masculin. Rodin l'imagina en génie de la Liberté combattante, portant un bonnet phrygien et s'élançant dans les airs, comme Carpeaux avait élevé son génie de la Danse. Le guerrier mourant est affaissé aux pieds de la femme, le bras gauche tordu tenant un glaive brisé. La force de l'œuvre tient aux profils et au rythme changeants, d'avant en arrière, aux angles vifs. La Liberté émet un cri perçant, lançant ses deux poings serrés en l'air et battant furieusement de ses deux grandes ailes. L'œuvre de Rodin n'est pas jolie ; les membres des figures sont épais et frustes, et les surfaces sont plus grossièrement modelées que tout ce qu'il a fait jusque-là. Il détaille à peine le visage du guerrier. Des trous profonds avec des boutons en guide d'yeux sont percés de part et d'autre d'un morceau de glaise tordue qui tient lieu de nez. La bouche n'est qu'une entaille dans l'argile. Le visage est tiré vers l'arrière, indiquant que Rodin ne voulait pas qu'il soit trop lisible.

Lorsque les jurés s'assemblèrent le 29 novembre, ils remarquèrent que trente et un des cent projets ne respectaient pas les lignes directrices, puisqu'elles comportaient plus de deux figures. Au lieu de les exclure, le jury adopta une attitude assez souple et conserva ces groupes. La première sélection réduisit les concurrents à vingt-six. Rodin et Fouquet, qui avait également soumis une ébauche, furent éliminés. La deuxième sélection ne conserva que onze projets. Enfin, trois noms furent retenus, Ernest Barrias, Alexandre Lequien et Mathurin

Moreau. Pour prendre sa décision finale, le jury demanda des maquettes plus grandes. En mai, c'est Barrias qui fut nommé sculpteur de *La Défense*.

La formation de Barrias n'était pas sans ressembler à celle de Rodin. Né en 1841, il venait lui aussi d'une famille modeste. Celle-ci découvrit que son fils avait une extraordinaire capacité à modeler la glaise. Mais les ressemblances s'arrêtent en 1858, puisque Barrias fut admis à l'École des beaux-arts. Sept ans plus tard, il remporta le prix de Rome, ce qui l'exemptait du service militaire, si bien qu'il ne connut pas les inquiétudes de Rodin devant le tirage au sort. Néanmoins lorsque la guerre éclata, Barrias décida à combattre les Prussiens, retourna chez lui pour rejoindre les gardes mobiles de la Marne et pour participer aux combats de siège de Paris.

Barrias remporta le prix avec une maquette composée d'une figure allégorique de la Ville de Paris portant l'uniforme de la Garde nationale, tenant le drapeau de la ville, et appuyée sur un canon. A ses pieds, un garde dépenaillé tient encore son fusil. Blottie derrière les deux figures, on voit une jeune fille tremblante, symbole du peuple de Paris en 1870. Bien que le groupe fût conçu comme une allégorie, les détails étaient réalistes et contemporains. Barrias, Moreau, Lequien et Carrier-Belleuse, ainsi qu'un certain nombre d'autres artistes félicités par le jury, se concentrèrent sur les événements qui avaient pris place aux abords de Paris au cours de l'hiver 1870. Il était important de montrer la présence de gardes mobiles, car ce sont eux et non l'armée régulière, qui avaient assuré la défense de Paris. Chaque bouton, chaque képi, chaque gourde et chaque arme devaient donc être justes. L'exécution du drapeau était particulièrement critique, car qui ne se rappelait pas les hommes qui avaient donné leur vie afin que les couleurs ne fussent pas profanées ?

Pour comprendre pourquoi la maquette de Rodin fut éliminée, il faut regarder de plus près son sujet plutôt que son style, encore que ce dernier ait certainement heurté la notion de bienséance de ses contemporains. Rodin ne s'était pas le moins du monde intéressé à la défense de Paris. Il avait des visions plus grandioses sur la mort du héros et la fureur d'une nation assiégée. Il n'avait tout simplement pas pris en considération le climat politique dans lequel il travaillait. Ses priorités étaient artistiques, et il en paya le prix – comme il devait le faire sans cesse tout au long de sa carrière.

Dans *La Défense* (dont le titre moderne conventionnel est *L'Appel aux armes*), Rodin voulut créer une œuvre dynamique qui retînt l'attention du spectateur par le mouvement et le contenu expressif. Il voulait également que ses sources fussent évidentes, en sorte que le public sût dans quel contexte le situer en tant qu'artiste. Carpeaux avait le même sentiment lorsqu'il présenta son *Ugolin* au Salon. Il voulait que le public songeât au *Laocoon* hellénistique et à Michel-Ange. Une allégorie ailée soutenant un guerrier mort, au glaive brisé, rappelait inmanquablement le groupe sculpté le plus spectaculaire qui eût vu le jour sous la Troisième République, le *Gloria victis* de Mercié, qui avait été très remarqué à l'Exposition universelle de 1878. Rodin exécuta consciemment le même sujet que Mercié mais en l'investissant d'un pathos brutal plutôt que de la noble beauté de l'allégorie classique. Pour son soldat mort, Rodin puisa à une source prestigieuse : le Christ de la *pietà* florentine que Michel-Ange avait sculpté pour sa propre tombe. Rodin joua avec la figure et la change considérablement mais la référence à l'œuvre de son « maître » est incontestable. L'esprit est issu de la grande figure de *La Marseillaise*, avec ses bras tendus et son appel aux armes. Le relief que Rude avait exécuté pour l'Arc de Triomphe était l'image nationale par excellence. Lorsque Véron rendit compte des maquettes pour le monument à la République, il rappela à ses lecteurs que la sculpture moderne n'avait rien trouvé qui fût comparable à l'inspiration de la Marseillaise. Rodin fut ravi de s'y essayer. De même que Sophie Frémiet Rude posa pour le génie de son mari, c'est Rose Beuret qui posa pour celui de Rodin. Dans les ateliers parisiens, on racontait que dès que Sophie relâchait la pose, Rude lui ordonnait de crier plus fort. On imagine Rodin

donnant à Rose le même ordre. Et, bien sûr, lorsqu'il envisagea le lien entre son œuvre et le grand relief des années 1830, il était parfaitement conscient de la relation qu'il y avait entre l'Arc de Triomphe et le rond-point de Courbevoie, puisqu'on voyait l'un de l'autre.

Une telle conception iconographique, qui paraît aujourd'hui très forte, ne correspondait pas du tout aux idées du conseil municipal. Pour ses membres, le but était d'ériger au rond-point de Courbevoie un monument qui parle directement et clairement de la réalité de la lutte que les parisiens avaient vécue tout récemment.