Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011
Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques

Les monuments aux militaires déchus : une célébration des héros romantiques

Wassili Joseph

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/cdlm/6166
DOI : 10.4000/cdlm.6166
ISSN : 1773-0201

Éditeur
Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2011
Pagination : 135-146
ISBN : 978-2-914-561-55-6
ISSN : 0395-9317

Référence électronique
Wassili Joseph, « Les monuments aux militaires déchus : une célébration des héros romantiques », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/cdlm/6166 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cdlm.6166

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Les monuments aux militaires déchus : une célébration des héros romantiques

Wassili Joseph

NOTE DE L'AUTEUR

L'auteur de cet article ne juge pas utile de joindre des illustrations, les œuvres dont il est ici question étant suffisamment décrites pour la compréhension générale. La plupart sont généralement bien connues et visibles sur la base iconographique de la Réunion des musées nationaux : http ://www.photo.rmn.fr/.

1 Le monument public sculpté est depuis les années 1770 le lieu d'exaltation privilégié des gloires nationales. Au XIXe siècle, la multiplication des monuments aux « Grands Hommes » donne lieu à une véritable statuomanie, terme consacré par l'historien Maurice Agulhon dans une série d'articles qui en initia l'étude en France à la fin des années 1970[1].

2 Les héros militaires ont eu dès le début une place importante dans le corpus des personnages ainsi célébrés car ils incarnent l'idée même de dévouement à la Patrie, dont l'exemplarité permet d'édifier le peuple. Mais au cours du XIXe siècle, et particulièrement dans sa première moitié, les héros d'un jour deviennent les ennemis du lendemain. L'alternance des régimes politiques engendre la glorification de personnages qui encombreront le régime suivant. De grands hommes, certains deviennent des symboles de l'oppression. Inversement, d'ennemis, de perdants ou de traîtres, d'autres deviennent des gloires nationales. Ces fluctuations de popularité engendrent des abandons ou des modifications de programmes statuaires, et la création de modèles iconographiques nouveaux. Le militaire, généralement représenté dans sa gloire, va être parfois figuré dans la défaite ou au moment de sa mort. Vont apparaître également des monuments dont l'ambiguïté iconographique correspondra à

l'ambiguïté même du personnage célébré, incarnant parfois un monde passé aux idéaux disparus. Cela se vérifiera particulièrement avec les figures de Napoléon Ier.

3 Il paraît donc intéressant de voir quelle place est accordée à la représentation du guerrier dans la statuaire durant la période de forts bouleversements politiques qui va des dernières années de l'Ancien Régime à la consécration du Second Empire. Du guerrier glorieux au guerrier déchu, du héros unanimement célébré au personnage polémique, on cherchera à comprendre dans quels buts ces statues ont été créées, quels sont leurs modèles et quelle peut être leur postérité.

Des statues de militaires aux monuments des Grands Hommes

4 C'est à la fin du XVIIIe siècle, en concomitance avec l'esprit des Lumières, que se développent les statues dédiées aux grands militaires des temps passés et contemporains.

5 Auparavant, si on en connaît quelques exemples, ces statues sont réservées à la commémoration des chefs militaires prestigieux auxquels le roi peut être identifié : *Annibal* par Sébastien Slodtz et *Jules César* par Nicolas Coustou[2] sont commandés en 1687 et 1696 pour la grande allée du château de Versailles, pour être finalement installés aux jardins des Tuileries en 1722. Louis XIV se pose ici clairement en successeur des deux grands conquérants.

6 Des statues de militaires ont été parfois créées, toujours avec l'autorisation royale, pour célébrer la mémoire d'un militaire particulièrement méritant, mais uniquement dans un cadre privé ou funéraire : le *Grand Condé* de Coysevox est commandé par sa famille juste après sa mort en 1687. Achevée en 1690, la statue est destinée au parc du château de Chantilly, propriété de la famille. Le tombeau du Maréchal de Saxe par Pigalle est érigé dans l'église Saint-Thomas de Strasbourg en 1671-1676. Saxe, protestant, ne pouvait être enterré dans une église catholique, seul lieu possible pour un monument de la sorte. Louis XV décide de le faire inhumer dans la « cathédrale » protestante de France : l'église Saint-Thomas de Strasbourg[3].

7 À la fin du XVIIIe siècle les règles changent. Les monuments célébrant un individu se développent et s'approprient de nouveaux lieux. Mais généralement, ces statues sont commandées par groupes pour ne pas faire ombrage à l'image royale, qui seule peut être glorifiée individuellement dans l'espace public.

8 Le premier exemple significatif est la commande par le comte d'Angiviller, surintendant des bâtiments de la Couronne, d'une série de quatre statues de généraux pour l'escalier de l'École militaire à Paris, en 1773 : *Turenne* par Pajou, *Condé* par Lecomte, *Luxembourg* par Mouchy, *Saxe* par d'Huez[4]. Cet ensemble, détruit à la Révolution, vise clairement à montrer aux jeunes soldats des exemples de militaires particulièrement méritants. Ils sont issus de la période la plus prestigieuse de l'histoire de France, les règnes de Louis XIV et de Louis XV. Les images que l'on a gardées de ces œuvres[5] nous montrent Luxembourg et Turenne dans des poses très hiératiques, incarnant toute la noblesse et la prestance des personnages.

9 Le deuxième ensemble de militaires statufiés est bien connu : ils font partie de la célèbre série des Grands Hommes de l'Histoire de France, voulue par Angiviller pour relancer la création sculpturale en France et la hisser au rang de la peinture d'histoire.

Ces statues sont commandées aux principaux sculpteurs de l'époque à partir de 1775 à raison de deux par an jusqu'en 1789. Angiviller informe de ce programme le Premier Peintre du roi Jean-Baptiste Pierre par une lettre du 4 janvier 1775. Il précise que le roi souhaite que « ces statues présentent à la Nation l'image de ceux qui l'ont honorée »[6] ; les marbres sont destinés à la Grande Galerie du Museum que l'on commençait à aménager au Palais du Louvre.

10 Comme le note June Hargrove, ce projet marque véritablement un changement de mentalité car il ne vise plus à glorifier le pouvoir monarchique mais à célébrer les gloires nationales pour édifier le peuple[7].

11 Le comte d'Angiviller est chargé de dresser la liste des personnages à représenter mais il est évident que les goûts personnels de Louis XVI, féru d'histoire, ont fortement influé sur ses choix. Élément remarquable dans cette liste : ce ne sont plus uniquement des personnages militaires que l'on y trouve mais également des hommes de science, de lettres et des arts[8]. Un équilibre s'établit dans la série entre les hommes de lettres ou de sciences, et les hommes politiques ou militaires, avec une prédominance de ces derniers : sur les 27 personnages représentés on compte 9 militaires.

12 Élever la sculpture au rang de la peinture d'histoire est l'ambition du comte d'Angiviller avec cette série et pour cela il faut dépasser le simple portrait en pied. C'est pourquoi il demande aux artistes, outre le respect scrupuleux des éléments historiques du costume et de la ressemblance physique, de donner à leurs personnages des attitudes évoquant des « moments significatifs » de leur vie, moments glorieux évidemment. Ainsi, au Salon de 1781 où sont exposées les premières statues, le *Maréchal de Tourville*, par Houdon, est représenté montrant la lettre du Roi lui donnant l'ordre de combat lors de la bataille de La Hougue en 1692. Tourville est l'un des plus grands amiraux français, ce à quoi renvoie la maquette de navire à ses pieds. Le paradoxe ici est que la bataille de la Hougue est une défaite française mais que Tourville s'en sort avec les honneurs, ayant réussi à limiter les pertes humaines. On met l'accent sur sa fidélité au roi car, même si Tourville savait que la tactique militaire mise en œuvre courait à la perte de la bataille, il obéit fidèlement aux ordres royaux[9].

13 Cette série va ainsi poser les codes de la représentation des Grands Hommes pour l'ensemble du XIX^e^ siècle. L'un de ces codes, implicite et intrinsèque, est de ne montrer le personnage que dans ses actes les plus brillants.

Martyr, héros ou perdant ? Qu'est-ce qu'un militaire mourant ?

14 Au Salon de 1814, le premier de la Restauration, le peintre Théodore Géricault présente le *Cuirassier blessé quittant le feu* conservé au musée du Louvre. L'œuvre est emblématique du désarroi de toute une génération qui a cru en l'armée napoléonienne et qui en a vu la chute. La même année, Jacques Louis David présente son *Léonidas aux Thermopyles* (musée du Louvre), œuvre qui évoque elle aussi la débâcle militaire.

15 Existe-t-il des équivalents en sculpture où l'on montre la faiblesse du guerrier, sa défaite et finalement sa mort ? Y a-t-il des monuments représentant des soldats déchus, qui ne soient pas des ennemis abattus ?

16 Quelques statues de militaires mourants vont apparaître en effet sous la Restauration mais il existe un précédent, du moins une tentative. Le général Desaix meurt en 1800 à

la bataille de Marengo qui oppose les Français aux Autrichiens. L'émotion est grande dans l'armée mais aussi dans la population. Bonaparte décide immédiatement de lui consacrer un monument commémoratif. C'est une première : un monument en place publique dédié à un soldat immédiatement après sa mort.

17 Avant la réalisation du monument parisien, son tombeau est commandé au sculpteur Jean Guillaume Moitte pour l'hospice du Grand Saint Bernard, sur la route de l'Italie. Il est achevé en 1805. En forme de sarcophage, la face principale porte, sur la demande de Bonaparte, un relief montrant le général mourant entre les figures du Nil et du Pô. Ce relief illustre la mort du héros sur le monument funéraire même et joue avant tout sur l'émotion de l'événement[10].

18 Dans la foulée, de nombreux autres monuments à Desaix sont projetés. À Clermont-Ferrand, chef-lieu du département qui a vu naître Desaix, on commande à Joseph Chinard une statue. L'artiste propose de le montrer au moment où il tombe de cheval, foudroyé par une balle. L'œuvre ne fut jamais achevée en raison de la mort de Chinard, mais aussi peut-être parce que l'on avait compris qu'il était impossible de montrer le général dans sa chute[11]. La mort évoque le traumatisme ressenti par le peuple et les militaires mais pour la postérité il n'y a rien de particulièrement glorieux dans cet épisode. Ce que l'on doit retenir ce sont ses hauts faits militaires. La représentation de la mort est ici anecdotique.

19 De la même façon, Napoléon refuse que le monument qui doit être dédié à Desaix sur la place des Victoires à Paris le montre mourant. Le sculpteur Claude Dejoux le représente au contraire en héros antique, nu, la main posée sur un obélisque de granit rose symbolisant son plus haut fait militaire : la prise de la Haute Égypte. Mais lors de l'inauguration en 1810, la statue est jugée inconvenante en raison de la nudité du modèle. Elle est cachée par une palissade et finalement détruite sous la Restauration[12].

20 Antoinette Le Normand-Romain remarque que naît à cette occasion la notion d'hommage, qu'elle définit comme la « prise de conscience d'un devoir de reconnaissance publique envers le défunt qui l'a méritée »[13]. Ce n'est en effet plus l'idée historiographique véhiculée par la série des Grands Hommes qui prélude à la réalisation de ce monument, mais bien la volonté d'un hommage en réaction à l'émotion suscitée par l'actualité immédiate[14].

21 L'Empire admet donc des martyrs mais pas de mourants. Une exception pourtant : on peut voir sur les reliefs du fût de la colonne de la Grande Armée des soldats morts au champ d'honneur. Ce sont pour la plupart des soldats anonymes, complètement noyés dans la masse des personnages. Ils sont quasiment invisibles, ce qui réduit considérablement la portée de la représentation[15].

22 Les premiers exemples de militaires contemporains représentés dans leurs derniers instants datent de la Restauration. Mais contrairement au *Cuirassier blessé* de Géricault, ils ne font pas référence à l'Empire déchu mais à la noblesse de leurs modèles face à la mort.

23 À Grenoble, un monument dédié à Bayard est confié à Chinard en 1787 mais la Révolution en empêche la réalisation. L'esquisse du groupe principal montre clairement le rôle joué par Bayard pour la sauvegarde de la couronne française lorsque, à la suite de la bataille de Marignan en 1515, il arme chevalier le jeune roi François I[er] [16]. Dans les reliefs qui devaient accompagner le groupe principal, on montre la mort de Bayard car elle participe au mythe du personnage. En 1524, dans le Milanais, Bayard

couvre la retraite française. Il est mortellement blessé par un coup d'arquebuse et faillit tomber de son cheval. Appelant son écuyer, il lui demande de l'appuyer à un arbre, le visage tourné vers les ennemis. « Jamais je ne leur ai montré le dos, je ne veux pas commencer en mourant » aurait-il prononcé.

24 Le monument finalement élevé à Grenoble en 1823 par le sculpteur Niccolo Raggi est tout entier consacré aux derniers instants héroïques de Bayard. C'est la reprise de *l'Exemplum virtutis* propre à l'esprit néoclassique mais adapté à un personnage de la Renaissance dans un esprit historiciste. Cette statue en place publique d'un guerrier mourant est tout à fait exceptionnelle. Cela peut s'expliquer d'une part en raison de la proximité immédiate des restes de Bayard, transférés le jour même de l'inauguration de la statue dans l'église Saint-André sur la même place, et d'autre part par le goût de plus en plus prononcé du public dans la peinture pour les scènes montrant la mort de personnages historiques[17].

25 Cette volonté de magnifier la grandeur d'âme du héros face à ses derniers instants se retrouve dans le *Monument à Bonchamps* par David d'Angers[18]. Le général royaliste, blessé à mort dans les guerres de Vendée en 1793, demanda au moment de mourir la grâce des prisonniers républicains enfermés dans l'église de Saint-Laurent-le-Vieil et qui risquaient d'être tués en représailles à sa propre mort. Louis XVIII exigea que le monument exprime clairement le geste patriotique de Bonchamps. Il est donc montré expirant dans son acte de clémence, image qui participe à sa légende, comme pour le Bayard de Grenoble.

26 Le monument au jeune Barra exposé au Salon de 1839[19], toujours par David d'Angers, le représente quant à lui réellement mort sur le champ de bataille en 1793. David d'Angers veut, comme l'avait fait le peintre David, honorer la mémoire de Joseph Barra et ainsi accomplir un souhait émis par la Convention. Mais le marbre ne fut bien évidemment pas acheté par l'État et resta dans l'atelier de David jusqu'à son acquisition par Napoléon III en 1858. Il est donc important de noter que l'œuvre est le fait du sculpteur seul et non une commande officielle.

27 David d'Angers s'adresse à son modèle de façon posthume dans ses écrits, indiquant ainsi sa motivation :

> Et toi, jeune Barra, qui, blessé à mort par les Vendéens, et sommé par eux de crier : « Vive le Roi ! » ne pouvant plus parler, pressas sur ton cœur une cocarde tricolore ? Tu es l'expression accentuée d'une Révolution qui doit changer le monde. Oui, c'est bien sur le cœur des braves que ce signe doit être placé. Sur ton marbre sera gravé le décret de la Convention où il est dit : « Les cendres de cet enfant héroïque seront placées au Panthéon ». C'est le peintre David qui fut chargé du rapport sur tes funérailles ; c'est le sculpteur David qui se charge d'exécuter le décret oublié. Je ferai don de ton monument à la France[20].

28 L'horreur de la mort du jeune soldat est quasiment gommée au profit du dévouement à la Patrie. L'enfant est d'ailleurs idéalisé par la nudité, ce qui est généralement réservé aux personnages mythologiques, mais absolument banni pour les militaires depuis l'échec du *Desaix* de Dejoux. On est donc ici face à la réadaptation d'un modèle antique au profit de l'histoire contemporaine, comme d'ailleurs avec Bonchamps dont le manteau évoque une toge.

La mort des héros antiques : un modèle pour les représentations de militaires mourants

29 Deux modèles antiques particulièrement célèbres sont le *Gladiateur mourant* du musée du Capitole et le *Gaulois blessé* du musée du Louvre. Il est intéressant de noter que déjà les antiquaires de la fin du XVIIIe siècle, Winckelmann en tête, s'interrogeaient sur la signification de telles statues, pensant qu'il ne pouvait s'agir que de personnages importants[21].

30 Une belle adaptation néoclassique de ces modèles antiques est le morceau d'agrément du sculpteur Sergel à l'Académie de Peinture et de Sculpture présenté le 30 janvier 1779 : *Le spartiate Othryadès expirant* [22]. La mort héroïque passe ici par le suicide qui permet de ne pas subir le déshonneur. Othryadès étant le dernier survivant de son armée, il ne voulait pas rentrer seul à Sparte mais au contraire subir le même sort que ses compagnons.

31 David d'Angers lui-même est familier de ces sujets de soldats antiques mourant comme le montre son Prix de Rome de 1811, *La mort d'Epaminondas* [23], sujet tiré des *Vies* de Plutarque. Epaminondas a mené pendant plus de deux ans ses armées de victoires en victoires et meurt sur le champ de bataille de Mantinée en 362. Le relief est une méditation sur le sens de la mort et permet à David de représenter tout un répertoire de figures de la douleur et du désespoir[24].

32 Si les modèles de guerriers mourant existent, leur adaptation à des personnages contemporains pose donc véritablement problème aux sculpteurs de ce premier XIXe siècle. La représentation du trépas ou même simplement de la défaite ne peut s'envisager que dans une volonté de magnifier l'acte de mourir dans un élan héroïque. Généralement, ces statues sont peu visibles du grand public.

33 Mais la démultiplication des statues iconiques sous la monarchie de Juillet, qui perdent leur rôle didactique au profit d'une histoire générale de la France, permet le développement de formules nouvelles et l'aboutissement d'expériences en germe au début du siècle.

34 Le monument au général Gobert, mort en 1808 à Bayen, par David d'Angers, représente le soldat tombant de son cheval au moment de sa mort, ce qui n'est pas sans rappeler le projet de Chinard pour Desaix. Le monument, inauguré en 1847 au cimetière du Père Lachaise, suscita de nombreux commentaires qui lui reprochaient son dynamisme peu approprié à une sculpture funéraire, mais pas réellement la violence de la représentation. Bien que l'on soit ici toujours dans le cadre d'un monument funéraire et donc d'un monument privé, on constate le changement de goût qui permet la multiplication de telles figures. Ici la mort n'est pas héroïque, elle est au service de l'émotion à travers la vérité historique[25].

35 L'exemple sans doute le plus frappant de ce développement des images de mourants est la série de reliefs qui ornent les quatre faces de l'arc de triomphe de l'Étoile à Paris. Le monument, voulu par Napoléon, inachevé en 1815, ne fut inauguré que sous la monarchie de Juillet en 1836. L'ensemble du décor sculpté a été décidé sous Louis-Philippe qui a conservé la dédicace originelle du monument à l'armée française de la Révolution et de l'Empire[26].

36 Les reliefs de Jean-Jacques Feuchère et de Jean-Etienne Chaponnières représentant le passage du pont d'Arcole en 1796 et la prise d'Alexandrie en 1798 montrent bien des hommes blessés ou mourants. Contrairement à la colonne de la Grande Armée, ils sont ici clairement visibles et certains personnages tout à fait identifiables, particulièrement le général Muiron que Bonaparte laissa derrière lui à Arcole. Mais ces soldats ne sont que le prix à payer pour la victoire. Dans le cadre de reliefs narratifs, ils assurent la vérité historique et procurent au spectateur une émotion qui est destinée à marquer son imaginaire.

37 Le relief illustrant la mort du général Marceau, âgé de 27 ans, à la bataille d'Altenkirken en 1796 est particulièrement étonnant car la description de la victoire française est éclipsée par la scène de la veillée mortuaire où sont d'ailleurs présents les ennemis autrichiens. Mais là encore, la portée de tels reliefs est limitée par leur appartenance à un monument plus large, entièrement dédié à la gloire de l'armée.

Les héros ambigus d'une génération perdue

38 Sous la monarchie de Juillet la représentation du soldat mourant ou blessé n'est donc plus systématiquement rejetée. Marginale, elle est acceptée sous certaines conditions, si elle n'est finalement pas exposée au plus grand nombre ou du moins pas le sujet principal d'un monument. Mais la question du héros déchu recouvre alors un problème plus large. Le nouveau régime souhaite la réhabilitation de toutes les gloires nationales. On ne cherche plus à édifier par l'exemple mais à réunir la nation en partageant les gloires de tous, en commémorant les héros de chacun. La question n'est donc plus de savoir si l'on peut représenter un soldat dans la mort tout en lui conservant sa grandeur et sa noblesse mais bien de savoir comment représenter certains personnages dont la gloire est ambiguë.

39 Le problème va évidemment se cristalliser dans les monuments dédiés à Napoléon I[er] voulus par la monarchie de Juillet. Alors que la Restauration avait remplacé, au sommet de la colonne de la Grande Armée, la statue de Napoléon en empereur romain par le drapeau blanc, Louis-Philippe demande que l'on y réinstalle Bonaparte mais pas Napoléon. Car c'est bien sur l'aspect militaire de Bonaparte que Louis-Philippe veut s'appuyer pour créer l'union : le militaire et non l'empereur[27]. Mais si la chose était facile pour la colonne Vendôme, elle se complique grandement pour le tombeau de l'Empereur aux Invalides, lorsque Adolphe Thiers et Louis-Philippe décident du rapatriement des cendres de Napoléon en 1840.

40 C'est à l'issue d'un concours que l'architecte Visconti est désigné pour créer à l'intérieur de l'église des Invalides le tombeau de l'Empereur. Le choix même de ce bâtiment pour accueillir la dépouille exprime la volonté de Louis-Philippe de réhabiliter la figure du héros militaire plus que celle du chef d'état. La question de la forme à donner au tombeau est centrale et procède du même problème : peut-on ne représenter que l'aspect militaire du personnage ? Le rapport du jury du concours en janvier 1842 tranche la question :

> ce n'est pas un monument triomphal que l'on veut élever à l'empereur. C'est un tombeau sur les bords de la Seine afin que son vœu soit accompli. [...] Aucune statue, aucun ornement, aucune architecture ne produira autant d'impression que la vue du cercueil. Ce que l'on va chercher dans le tombeau de Napoléon, ce ne sont

pas des bas-reliefs admirablement ciselés, des allégories de bronze ou de marbre, c'est Napoléon lui-même[28].

41 Ni militaire ni empereur : le cénotaphe seul. On voit clairement que le jury refuse les accessoires traditionnels de la statuaire au grand homme, celui à qui l'on dédie un monument pour l'honorer, pour justement faire devoir de mémoire et d'hommage public, de reconnaissance nationale. Ici on est dans le culte de l'homme humain, du mortel, de celui dont on voit la tombe. C'est la partie intime, privée de la célébration funéraire, non la partie publique, officielle.

42 Le problème se pose en termes similaires lorsque le capitaine Noisot, ancien grenadier ayant suivi Napoléon sur l'île d'Elbe, et le sculpteur Rude vont réaliser un monument à Napoléon à titre privé sur le domaine de Fixin en Côte-d'Or entre 1842 et 1847[29]. Les errances iconographiques du projet montrent la difficulté à trouver la formule monumentale juste pour honorer le personnage. La première maquette présentée par Rude à Noisot est refusée par celui-ci. Rude montrait Napoléon mort, allongé tel un gisant sur son un lit funéraire. À ses pieds, l'aigle impérial incarnait une survivance de l'Empire[30]. Noisot refuse un Napoléon mort et Rude comprend qu'il s'est trompé. C'est l'Empire qui a disparu, pas le mythe napoléonien. Il présente donc un nouveau modèle à Noisot, satisfait cette fois-ci. Le monument est inauguré en novembre 1847. Napoléon, sur le rocher de Sainte-Hélène, soulève son suaire et s'élève. Son visage est impassible, les traits fortement idéalisés. Sur le rocher gît l'aigle foudroyé, symbole d'un Empire disparu, mais Napoléon, lui, revit et s'éveille à l'immortalité. C'est l'apothéose de l'Empereur, au sens romain du terme, Napoléon rejoint les dieux et vit à jamais.

43 C'est l'exact inverse du tombeau des Invalides qui enferme Napoléon dans son tombeau et qui, par le décor qui entoure la sépulture, axe le discours à la fois sur le parcours militaire, avec les *Victoires* de Pradier, et sur les avancées civiques de son mandat, avec les reliefs de Simart. Rien de glorieux. Ce n'est pas Napoléon qui est représenté dans les reliefs, c'est le Génie de l'Empereur à la manière d'une allégorie de l'État. Ni l'homme ni le personnage historique ne sont glorifiés ; seuls le sont les faits, désincarnés. Napoléon aux Invalides n'est ni mort – il n'y a pas de gisant –, ni vivant – il n'y a pas de statue –, alors que chez Rude il est immortel.

44 Le seul monument projeté par la courte deuxième République, la statue du maréchal Ney, est tout aussi symbolique de la complexité à honorer les héros impériaux, et toujours de l'impossibilité de montrer le guerrier au moment de sa chute. Ney, héros des guerres révolutionnaires, avait, au moment de la première Restauration, incité Napoléon à abdiquer. Il avait été nommé en remerciement pair de France par Louis XVIII. Mais au moment du retour de l'Empereur, Ney se range à ses côtés malgré l'ordre royal de le capturer. Après Waterloo, il est condamné à mort par la Chambre des pairs pour trahison et est fusillé à Paris devant le mur de l'Observatoire au matin du 7 décembre 1815. Dès les premiers jours de la Seconde République, sous la pression des descendants de Ney et de son avocat Charles Dupin, l'Assemblée décide qu'un monument sera élevé au maréchal, à l'endroit même où il a été fusillé[31]. La situation instable du régime et sa chute rapide font que c'est Napoléon III qui reprend le projet à sa charge et le mène à bien. Mais là où les Républicains voulaient un monument au martyr de la Terreur blanche, le régime impérial ne souhaite pas provoquer une nouvelle discorde politique. C'est le guerrier qui est honoré, non la victime[32].

45 Rude avait présenté un premier projet montrant Ney la chemise ouverte, au moment de son exécution prononçant sa célèbre phrase : « Soldats ; droit au cœur ». On ne pouvait

être plus explicite, plus critique aussi[33]. La République pouvait envisager un tel monument mais l'Empire demande un monument apaisé. Le projet final de Rude, inauguré en 1853, montre Ney montant au front, entraînant avec lui ses armées par un cri de guerre qui n'est pas sans parenté avec celui de la célèbre *Marseillaise* de l'arc de triomphe de l'Étoile.

46 Le cas de Ney est compliqué car légalement il est coupable[34]. On ne peut donc pas casser son procès à la Chambre des pairs. En même temps, il est une figure incontournable de l'imagerie napoléonienne. Sa réhabilitation, très importante car le personnage participe à la mythologie impériale, est donc symbolique grâce à la statue[35]. Comme le rappelle Jacques Lanfranchi dans son ouvrage sur les statues de Paris, le Second Empire a besoin de se relier au Premier et de montrer que son avènement est une continuité de l'histoire de France[36]. La démarche est la même lorsque Napoléon III fait remplacer à nouveau le Napoléon de la colonne Vendôme, par une statue en empereur[37].

Postérité des héros déchus

47 Si la statue de Ney ne montre pas la chute du héros, elle l'incarne pour toute la génération qui a vécu l'Empire avec passion. Malgré l'iconographie finalement convenue de la statue, le public n'oublie pas les raisons de son érection et ce jusqu'à nos jours.

48 Hemingway relate dans *Paris est une fête* une discussion avec Gertrude Stein au cours de laquelle elle lui déclare qu'il appartient à une génération perdue, celle qui a fait la première guerre mondiale. Hemingway sortant de chez elle repense à cette conversation :

> Je me demandais qui appelle qui une génération perdue ? Puis comme j'arrivais à la hauteur de la closerie des Lilas, la lumière se reflétait sur mon vieil ami, le maréchal Ney, statufié, sabre au poing, et l'ombre des arbres jouait sur le bronze, et il était là, tout seul, sans personne derrière lui, avec le fiasco qu'il avait fait à Waterloo, et je pensais que toutes les générations sont perdues par quelque chose et l'ont toujours été et le seront toujours, et je m'arrêtais à la Closerie pour tenir compagnie à la statue...[38]

49 Hemingway délivre ici une vision néo-romantique de cette œuvre emblématique de la statuaire de la première moitié du XIX^e^ siècle qui, définitivement, ne parvient pas à échapper au dogme originel des grands hommes du comte d'Angiviller : la représentation dans un moment de gloire. Ici, pour Ney, c'est le 7 septembre 1812, lorsqu'il donne l'ordre d'attaquer à la bataille de la Moskowa. Si défaite il y a, elle est gommée.

50 On l'a vu, les exemples de soldats déchus représentés comme tels sont très rares. Soit ils font partie d'un ensemble plus large et qui célèbre tout de même un fait glorieux, et sont alors le symbole du prix à payer pour la victoire ; soit ils sont cantonnés à des espaces privés ou semi-privés, monuments funéraires généralement, où ils jouent sur l'iconographie de la douleur plus que sur celle de la défaite. Ainsi, montrer la déchéance du héros n'était pas nécessaire à cette génération que Gertrude Stein aurait qualifiée de perdue. On préfère la survivance des gloires du passé. La défaite, même sous forme allégorique, n'est pas acceptable : à l'Étoile, Rude avait proposé des trophées pour les quatre piédroits de l'arc, sur un programme iconographique déterminé par Thiers. L'un de ses projets représente la retraite de Russie en 1812 : la figure principale

est un soldat blessé au premier plan, avec derrière lui un cheval mourant[39]. Le projet n'a pas été accepté et finalement Etex est chargé de représenter la *Résistance du peuple français* face aux forces étrangères en 1814.

51 Il faut manifestement attendre 1870 et le monument dédié au général Moncey, défenseur de la barrière de Clichy contre les forces russes en 1814, pour trouver la première représentation d'un soldat mourant en place publique à Paris[40]. Moncey défend la France de son bras. À l'arrière de celle-ci un étudiant de l'école Polytechnique tombe, blessé à mort. Ce monument est par la suite le prototype des monuments aux morts qui apparaissent en France après la guerre de 1870. Il est une source directe de Barrias pour le *Monument à la Défense* de Paris, érigé en 1883 [41].

52 La place publique semble ainsi n'admettre que des héros glorieux ou des mourants anonymes.

NOTES

1. . Maurice Agulhon, « Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe siècle », *Ethnologie Française*, t. V, 1975, p. 33-57 ; Maurice Agulhon, « La statuomanie et l'histoire », *Ethnologie Française*, t. VIII, 1978, p. 145-172.

2. . Les deux statues se trouvent au musée du Louvre.

3. . Plus vieille église convertie au protestantisme en France.

4. . Guilhem Scherf, « Les Grands Hommes », dans James David Draper et Guilhem Scherf, *Pajou : sculpteur du roi, 1730-1809*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 299-303.

5. . Photo de la version en plâtre du Maréchal Luxembourg publiée par Guilhem Scherf, *ibidem*, p. 301 ; le Turenne de Pajou est connu par une gravure de Duflos conservée à la BNF.

6. . *Procès verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793, publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux Arts par Anatole de Montaiglon*, t. VIII, Paris, J. BAU, 1888, p. 177.

7. . June Hargrove, *Les statues de Paris, la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 24.

8. . Le seul précédent français était alors la statue du naturaliste *Buffon* par le sculpteur Pajou au Jardin botanique de Paris en 1776.

9. . Au même Salon : *Catinat* par Dejoux ; en 1783 : *Turenne* par Pajou, *Vauban* par Bridan ; en 1787 : *Le Grand Condé* par Roland, *Duquesne* par Monot, *Luxembourg* par Mouchy, *Bayard* par Bridan ; en 1789 : *Du Guesclin* par Foucou.

10. . Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France, 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, p. 57- 59, 228.

11. . Esquisse à Paris, musée du Louvre, et marbre à Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quillot.

12. . Le monument est connu par des gravures mais aussi par une pièce éditée par la Manufacture de Sèvres.

13. . Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre...*, *op. cit.*, p. 57.

14. . Dans une certaine mesure, la série des militaires morts en martyrs pour l'Empire voulue par Napoléon et Denon pour le pont de la Concorde en 1810, relève de la même idée d'hommage public. Le projet n'aura pas le temps d'aboutir avant 1815.

15. . Il serait d'ailleurs souhaitable de dissocier dans une étude plus fine les reliefs des rondes bosses car ces deux domaines de la sculpture ne répondent pas aux mêmes exigences ni aux mêmes objectifs.

16. . Cette esquisse est conservée en Avignon, au musée Vouland.

17. . La mort de personnages célèbres est un thème récurrent depuis la *Mort de Germanicus* par Poussin en 1628 (Minneapolis Institut of Art). Ce thème a été largement développé au XIX^e^ siècle dans la peinture troubadour ou de genre historique. Voir en particulier François Pupil, *Le style troubadour*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1985 et le catalogue de l'exposition, *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

18. . Érigé en 1823 dans l'église de Saint-Laurent-le-Vieil.

19. . Cholet, Musée historique, déposé par le musée de Saumur.

20. . Henry Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, E. Plon et cie, 1878, t. II, p. 351.

21. . Francis Haskell, Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique, La statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Paris, Hachette, 1988, p. 244-247.

22. . Esquisse en terre cuite au Louvre et version définitive en terre cuite au Nationalmuseum de Stockholm.

23. . Angers, musée David.

24. . Frédéric Chappey, « 1811 ou le début des Trois glorieuses », dans le catalogue de l'exposition *Aux grands hommes, David d'Angers*, Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Fondation de Coubertin, 1990, p. 70-99.

25. . Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre...*, *op. cit.*, p. 230-231.

26. . Pour l'étude détaillée de ce monument cf. Isabelle Rouge Ducos, *L'Arc de Triomphe de l'Étoile*, Paris, Faton, 2009.

27. . Antoinette Le Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose et Jean-Luc Daval, *L'Aventure de la sculpture moderne aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Cologne, Taschen, 1999, p. 316, [1re éd. Paris / Genève, Skira, 1986].

28. . Philippe Durey, « Le tombeau de Napoléon I^er^ aux Invalides, les inscriptions de la gloire », dans le catalogue d'exposition *La sculpture française au XIX^e^ siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, p. 176-182.

29. . Louis De Bousse De Fourcaud, *François Rude, sculpteur : ses œuvres et son temps (1784-1855)*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 289-307, 483-484.

30. . Fixin, musée Noisot pour le plâtre original et Dijon, musée des Beaux-Arts pour les éditions en plâtre et en bronze.

31. . Boulevard de l'Observatoire. Le monument a été déplacé de son emplacement original pour pouvoir construire la ligne B du RER.

32. . Louis De Bousse De Fourcaud, *François Rude, sculpteur...*, *op. cit.*, p. 86-88, 344, 368-389, 486, 493-495.

33. . Plâtre, Dijon, musée des Beaux-Arts.

34. . Ney s'était rallié à Napoléon le 14 mars 1815, c'est-à-dire avant la fuite de Louis XVIII le 20 mars.

35. . Inaugurée le façon grandiose le 7 décembre 1853 en présence de la famille impériale, de Charles Dupin et des descendants du maréchal.

36. . Jacques Lanfranchi, *Les statues des grands hommes à Paris, cœur de bronze, têtes de pierre*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 29.

37. . La nouvelle statue est réalisée par Augustin Dumont en 1863.

38. . Ernest Hemingway, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 1964, p. 42-43.

39. . Musée du Louvre.

40. . Paris, place Clichy.

41. . Courbevoie, rond-point de la Défense.

RÉSUMÉS

Le monument public sculpté est, depuis les années 1770, le lieu d'exaltation privilégié des gloires nationales. Les héros militaires ont eu dès le début une place importante dans le corpus des personnages ainsi célébrés. Après la chute de l'Ancien Régime, chaque pouvoir politique s'empare du monument public pour célébrer les militaires s'étant particulièrement illustrés dans la défense de l'État. Mais dans le courant du premier XIXe siècle, ont voit également apparaître des monuments consacrés à des militaires dont la gloire n'est pas évidente, parfois passée, voire niée. L'alternance des régimes politiques engendre également la glorification de personnages qui encombreront le régime suivant. Du guerrier glorieux au guerrier déchu, du héros unanimement célébré au personnage polémique, du soldat victorieux au soldat mourant, on cherchera à comprendre dans quels buts ces statues ont été créées, quels sont leurs modèles et quelle peut être leur postérité.

Public monuments, from the 1770s onwards, became favored places for the exaltation of national glory. From the beginning, military heroes held an important place in this corpus of celebrated figures. After the fall of the French absolute monarchy, political powers began to use public monuments to commemorate military servicemen who had distinguished themselves in defense of the State. Yet in the first half of the 19th century, some new monuments were dedicated to those whose glory was less obvious, out-of-date, or simply neglected. The alternation of political regimes also meant that those who were glorified under one regime might be a burden for the next. From the glorious warrior to the fallen warrior, from the popular hero to the controversial character, from the victorious soldier to the dying soldier, we will try to understand the reasons of the creation of these statues, their models, and their posterity.

INDEX

Mots-clés : célébration, défaite, Empire, Grand Homme, militaire, Monarchie de Juillet, Monument, mort, Restauration, sculpture, soldat, statuaire, statue
Keywords : celebration, death, defeat, Empire, fall, Grand Homme, July Monarchy, Monument, Restoration, sculpture, serviceman, soldier, statuary, statue

AUTEUR

WASSILI JOSEPH

Il est doctorant à l'Université Paris IV - Sorbonne (Paris IV) et membre du Centre André Chastel.