Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 38 (1981)

Heft: 2: Zur Skulptur des 19. Jahrhunderts : Referate, gehalten an der 4. Tagung der Vereinigung der Kunsthistoriker in der Schweiz, Freiburg, 28./29. Juni 1980

Artikel: Remarques sur l'invention de Pradier

Autor: Caso, Jacques de

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-167639

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Remarques sur l'invention de Pradier

par Jacques de Caso

Pensant à cette communication et à ce que je pourrais dire aujourd'hui de l'art de Pradier[1], j'avais d'abord pensé m'attacher à un point de détail et présenter une série de statuettes érotiques négligées des historiens de Pradier. Editées par Salvatore Marchi qui en fut le propriétaire, elles furent popularisées sous le Second Empire à l'usage d'un public particulier qui les découvrit par le truchement de vues stéréoscopiques, une application fascinante de la photographie au marché de la sculpture intimiste. Pour des raisons pratiques, les contre-types de ces vues n'ayant pas pu être prêtes, j'ai réservé leur étude à plus tard. Je me suis donc tenu à une présentation plus générale, mais qui voudrait néanmoins demeurer dans la ligne d'étude que je m'étais fixée, la statuaire féminine de Pradier et, au-delà de celle-ci, les modalités de son invention, en termes formels et iconographiques, un aspect qui me semble central dans l'étude de son art. A l'arrière-plan de ces questions se profile celle, plus vaste, de l'hellénisme des romantiques.

Comment présenter l'art de Pradier? En rappelant, d'abord, un profil psychologique, au moins la façon dont ce profil a été retenu dans les milieux. Le nom de Pradier, on le voit vite, se trouve à chaque page de la littérature, la poésie et la critique de l'époque romantique. Les élégances de Pradier, son *hybris* – les critiques remarquent qu'il n'hésite pas à se représenter lui-même, en portrait, dans le *Christ Demidoff*[2] –, le tour autoritaire qu'il donne à son action dans les milieux artistiques ont été remarqués tôt. Ses rapports soutenus avec les écrivains et les artistes commencent à être mieux connus et le seront davantage si l'on poursuit le projet de publier sa correspondance. On a récemment précisé, par exemple, ses liens avec Victor Hugo lorsqu'on a étudié l'action exercée par ce dernier sur Thiers à propos du premier projet de Pradier pour le couronnement de l'Arc de Triomphe. Hugo n'hésite pas alors à écrire: «Monsieur Pradier est une des plus belles mains qu'ait eu la statuaire... L'artiste et le monument sont faits l'un pour l'autre[3].» On a également retenu tôt les rapports de Pradier et des femmes: ils sont un élément essentiel de l'étude de son art, confirmé en cela par des sources non négligeables: en 1831, David d'Angers écrit dans ses notes intimes... «qu'il a toujours eu pour maîtresses des femmes de chambre, des modèles, des actrices. Il demeure actuellement au dessus d'une marchande de modes»... Pour David, la remarque éclaire l'art de Pradier, bien plus que sa vie.

Sa carrière est rapide. Il obtient son Prix en 1813 – il a vingt-trois ans. En 1827, il est élu à l'Institut; l'année suivante, il enseigne à l'Ecole des Beaux-Arts, il a trente-huit ans. Son action dans ces deux institutions semble avoir été brutale; elle est souvent dénoncée. En 1845, la presse rappelle avec une violence de ton qui étonne qu'il a fourni à Etex, son élève, le calque de la composition du concours pour le Prix. En 1843, qu'il a corrigé les défauts du Prix de Lequesnes, son élève, avant l'exposition publique des modèles. Ces attaques sont toujours liées à la critique continue de ses sujets par l'opinion conservative et libérale. On répète qu'il se produit aux expositions publiques en montrant des «femmes éhontées», des courtisanes, des satyres et des bacchantes. Dans les années 1840, on évoque des malversations financières; on cite le montant des gros subsides qu'il reçoit du gouvernement, particulièrement à propos de la décoration du *Sénat* et du *Tombeau de l'Empereur*. Il semble que l'incident qui l'oppose à ses praticiens au sujet du montant qu'il leur verse pour l'exécution des *Victoires* ait fait se grouper ces derniers en une association de prévoyance; on frise la coalition[4]. Pendant ces années, on dénonce sans cesse qu'il recherche la popularité par la statuette; il expose au Salon des œuvres de petit format; d'après leur succès, il les agrandit[5].

Sa popularité semble avoir été égale sous tous les régimes. En 1820, il exécute le *Mausolée du duc de Berry* pour Versailles; en 1838, il travaille à un groupe colossal représentant la *Royauté publiant l'Amnistie*. Entre 1830 et 1843, le nombre des commandes et acquisitions qu'il obtient du gouvernement se monte à vingt-sept œuvres originales[6]. Il a de puissants moyens d'action sur ce dernier: pendant des années il est au mieux avec Alphonse de Cailleux, le Directeur du Louvre. Il est en bons termes avec le «ministre protestant», Guizot. Sous la Seconde République et malgré le bruit que fait le rapport de la sous-commission de 1848 sur l'achèvement du *Tombeau de l'Empereur* qui rejette vertement les *Victoires* comme «indignes du ciseau de Pradier», il a des achats: la *Nyssia* de Nîmes et la *Chloris* de Toulouse, payées cher. Il est certain, d'autre part, que la sculpture sérielle qu'il laisse proliférer ne l'enrichit pas. Les réductions et éditions faites par Susse et par d'autres, surtout après 1842, sont, au dire de tous, «innombrables». Les documents montrent que Susse, en particulier, use largement des droits que Pradier lui laisse. Son œuvre est partout.

La critique de Pradier est passionnante et instructive dans ce qu'elle offre de nuances à propos de la question essentielle qui nous occupe: la nature de l'invention de Pradier et, derrière elle, l'hellénisme des romantiques. Pour ne s'en tenir ici qu'aux grands noms, Gautier et Flaubert ont répété qu'ils voient dans l'art de Pradier la «résurrection» de l'art grec; ils pensent aux sujets – la célébration de la beauté féminine – et au style. La critique socialisante nuance ces opinions: Thoré

Fig. 1 J. Pradier, décoration de la façade méridionale du Palais du Luxembourg.

s'attache aux «sujets» de Pradier; il rejette l'adepte de l'art pour l'art avant d'être touché par ce qu'il appelle le «feu secret» de Pradier. Dans les années 1830, Buchez et les Saint-Simoniens dénoncent les «sales pensées, les détestables actions» qu'illustrent les sujets. Les œuvres ne peuvent être placées dans un lieu public et sont condamnables. En 1846, pour des motifs autres, Baudelaire rend Pradier responsable de ce qu'il appelle «l'état pitoyable de la sculpture française», par ce que Pradier «en est le Roi».

Les avis des sculpteurs contemporains de Pradier sont nuancés. David concède en 1830 que «Pradier a dans les doigts une adresse inconcevable, mais il n'y a que cela; chez lui, l'âme est nulle». Ce point va être repris et élargi par beaucoup. Il voit, néanmoins, dans les compositions de Pradier «une grâce, une puissance de résolution dans les contours et dans les lignes qui donnent à Pradier une parenté avec Jean Goujon... mais... les poses, les lignes sont libertines... les figures ne vivent pas...». Il distingue une œuvre, la décoration de la facade méridionale du *Palais du Luxembourg* et ajoute: «le statuaire n'a pas représenté la *Nuit* dans cette pose sans une intention lascive[7]». Un autre sculpteur de premier plan dont les jugements commandent l'attention, Préault, écrit en 1856, quatre ans après la mort de Pradier, un court article cinglant dans lequel il juge les trois grands disparus du début des années 1850, Pradier, Rude et David. «Pradier a eu la main d'un sculpteur, jamais le cerveau. L'auteur de *Psyché*, du *Fils de Niobé*, de *Sappho*, de la *Poésie Légère* a peuplé de pendules gracieuses et de statuettes élégantes les boudoirs de nos Aspasies et les petites maisons de nos Turcarets.» Et suit l'aphorisme répété par tous: «Il partait tous les matins pour Athènes et le soir arrivait au quartier Bréda.» Préault distingue une œuvre dans son énumération et, comme David, il choisit un relief: «Il fut, dans un jour d'inspiration, l'auteur des *Renommées* de l'*Arc de Triomphe*.» Préault ac-

cepte le sujet comme requis par le type du monument; le «moment d'inspiration» de Pradier réside dans l'invention de l'effet élégant, le caractère expressif, enlevé, de la figure, la manière décorative traduite par le motif quelque peu artificiellement plaqué dans l'écoinçon. Ici encore, dans l'esprit de Préault, derrière Pradier, se profile Jean Goujon[8].

Habileté extrême de la main, pratique virtuose de la composition par toutes sortes de recettes, juxtaposition d'emprunts, combinaison, dans une même œuvre, de souvenirs disparates, hétérogènes, assemblages d'éléments divers, de «fragments» moulés sur l'antique aussi bien que sur un ou plusieurs modèles, tous rappellent que ces pratiques vont de pair avec ce qu'ils décrivent brutalement comme *la faiblesse intellectuelle* de Pradier. Pour Thoré: «Nous appliquerons à M. Pradier ce que Diderot disait de Lemoyne: Il a beau se frapper le front, il n'y a personne[9].» La critique de David, comme celle de Préault, rejoint celle de Gustave Planche: «Dans l'exécution, c'est un homme de premier ordre; dans la conception, c'est un homme sans importance[10].» Derrière cela se profile ce que beaucoup reconnaissent et décrivent vaguement comme le sentiment, souvent profond, de la sculpture grecque, l'intuition de la vie du corps.

Comment Pradier a-t-il pensé ou repensé la sculpture? Que contiennent, au regard de son invention, les jugements cités? Au risque de simplifier grandement, considérons quelques moments importants de l'imitation de Pradier, au début et à la fin de sa carrière. Ces deux œuvres (fig. 1 et fig. 2) illustrent deux situations très distinctes; elles répondent à un même type de commande, mais elles se rattachent à des impératifs différents dans le choix de l'image. Leur comparaison se justifie: Pradier et David, leurs contemporains l'ont bien vu, sont les deux noms qui «percent» vers le début des années 1820; gardons, de plus, à l'esprit que les œuvres

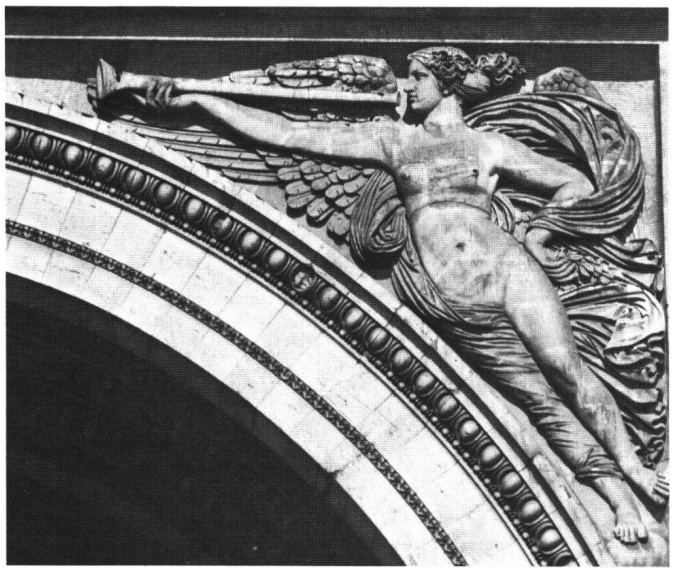

Fig. 2 J. Pradier, *Renommée*. Arc de Triomphe de l'Etoile, Paris.

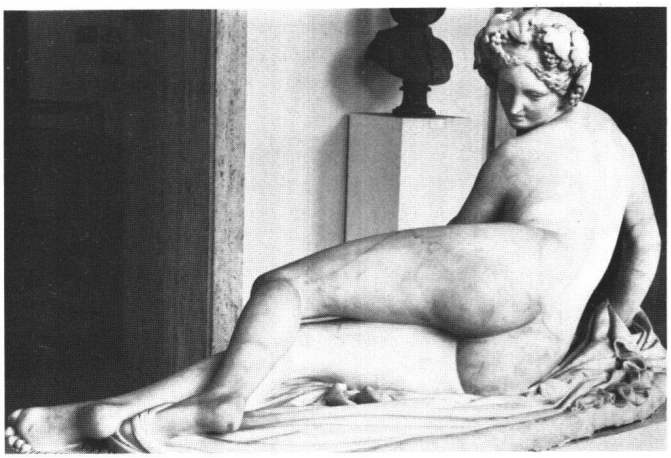

Fig. 3 J. Pradier, *Nymphe*, marbre. Musée des Beaux-Arts, Rouen.

envoyées de Rome revêtaient, pour les artistes et pour les commanditaires, l'importance de manifestes artistiques: les règlements réclamaient que les jeunes sculpteurs envoient une œuvre originale mais «inspirée» de l'antique. La *Nymphe*, (fig. 3) exécutée par Pradier à Rome, fut montrée à Paris au Salon de 1819; elle se situe dans la parenthèse chronologique du *Jeune Berger* de David, (fig. 4) terminé en marbre en 1815, également un envoi de Rome. Incidemment, l'œuvre de David, bien que faite, apparemment, sous l'œil de Canova, doit moins à Canova qu'à d'autres, à Thorvaldsen, par exemple, dans son canon anatomique et dans ce qu'elle exprime de la dimension d'un moment psychologique. Le choix que Pradier fait, à Rome, d'une figure féminine, est en fait prophétique de l'orientation de son art. La *Nymphe* de 1819 est un manifeste non équivoque d'art sensualiste. Le point de vue choisi pour le spectateur qui expose le dos et les fesses commande la composition: qui veut voir les traits, doit voir le derrière. Le sujet est peu spécifié, nymphe ou bacchante, l'exécution est grasse. La critique a tout de suite vu qu'il s'agit d'une variation sur la *Vénus Callipyge* et compris le peu d'importance du sujet ou du personnage au regard de celle du nu. Un archéologue aussi avisé qu'Emeric-David qui est, en fait, le premier critique important de Pradier, s'attache néanmoins à rétablir le sujet comme celui d'une bacchante et insiste sur le message érotique de l'œuvre. «M. Pradier a varié ingénieusement l'idée première de la *Vénus Callipyge*. Il a représenté en marbre une bacchante entièrement nue, couchée sur le côté, se soulevant du bras droit, et portant sa tête en arrière pour regarder l'objet auquel sa coquetterie attache une haute opinion de sa beauté. La main gauche, par un mouvement contraire, cache comme involontairement le sein. Ce contraste est doublement heureux en ce qu'un sentiment de pudeur paraît s'allier chez cette jeune habitante des bois à l'admiration qu'elle a conçue pour ses beautés secrètes et en ce que la poitrine ne rivalise point avec les éminences qu'il s'agissait de faire dominer[11].» Eloge, donc, anatomiquement parlant, très précis. Ces com-

mentaires sont importants. Ils sont, en fait, l'expression du parrainage de l'art de Pradier par un archéologue éminent, celui qui, dans un ouvrage capital qui restera dans les mains de tout sculpteur tout au long du XIXe siècle, explique les progrès et la supériorité de la sculpture grecque, en partie, par la liberté des mœurs. «Nous avons négligé le principal agent de nos volontés, le corps sensible, robuste, majestueux... l'attrait irrésistible qui force les deux sexes à se rechercher et à s'unir... Ce sentiment qui fait tomber sans forces la vierge la plus délicate dans les bras d'un satyre brûlant[12]» (fig. 7). On a là des lignes prophétiques qui n'échapperont pas à l'attention de Pradier, car elles lui inspirent un aspect appréciable du sujet de son groupe remarqué du Salon de 1834 et des variations séminales qui en découlent[13].

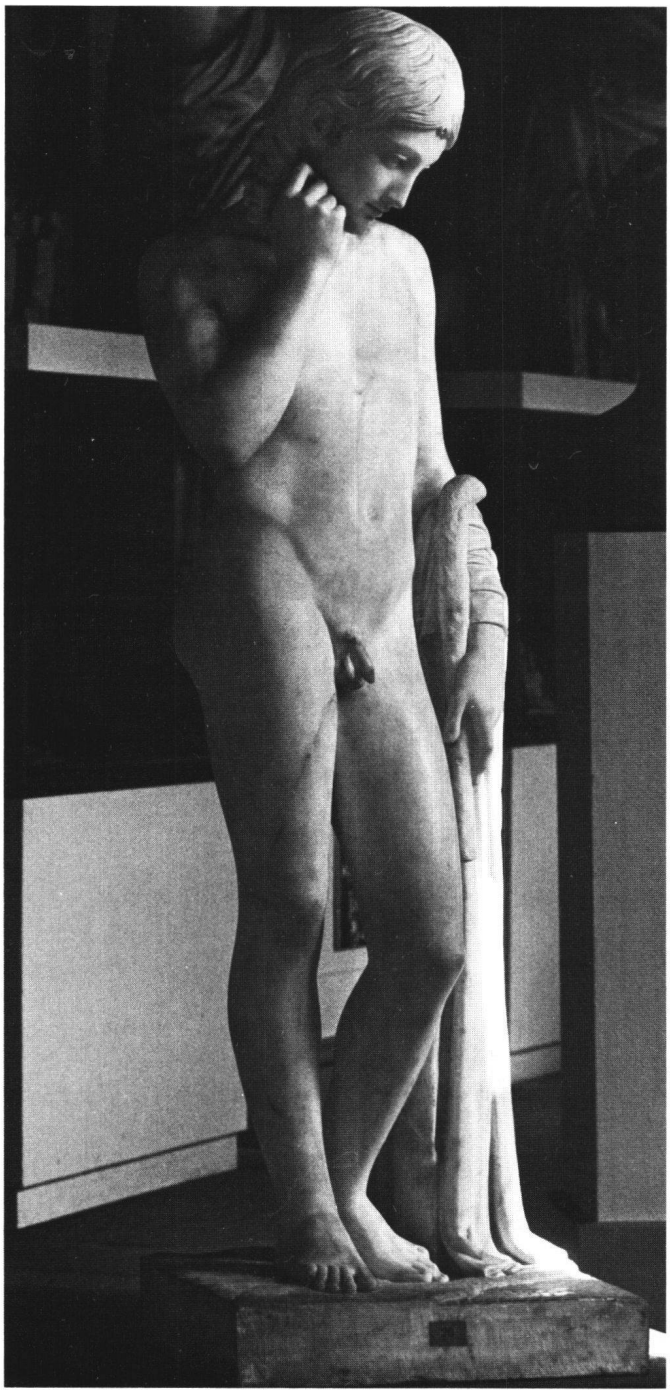

Fig. 4 David d'Angers, *Jeune Berger*, marbre. Musée des Beaux-Arts, Angers.

Une autre étape importante de la carrière de Pradier suit de près la *Nymphe* de 1819. Rapprochons-la encore de celle qui lui correspond, en quelque sorte, dans la carrière de David, pour saisir un élargissement commun de leurs idées sur la sculpture à cette date. Gardons à l'esprit que les raisons des changements de leur notion des sujets et des styles doivent être comprises compte tenu de la pesée de la théorie néoclassique qui maintient un cloisonnement des genres et des modes et suggère, selon les sujets, des faire divers. Observant les prescriptions du mode héroïque, Pradier termine le *Mausolée du duc de Berry*, à Versailles, en 1824 (fig. 5). La même année, David termine le *Monument à Bonchamps* (fig. 6). Ni l'un ni l'autre, ici, innove dans leur conception du type du monument. Toutefois, compte tenu de la nature commune du programme – l'élément premier de l'image est un corps nu et développé, ils infléchissent le style dans le sens d'effets communs exprimés par le corps. A ce propos, Antoine Etex, qui fut très proche de Pradier pendant les années 1820, a insisté sur les circonstances de la conversion de Pradier et de David, à Rome, à ce qu'il appelle leur «premier» amour de l'art grec et qu'il identifie à leur recherche commun des «beautés de la nature» et des «délicatesses de la statuaire grecque» et il a mis en évidence le rôle joué par Géricault dans cette conversion et la révélation des marbres du Parthénon[14]. Elle se confirma, sans doute, non à Rome, mais à Paris, et pour David, très tôt après, à Londres, dans l'étude des figures du fronton du Parthénon que Jean-Baptiste Giraud exposait dans son musée de la Place Vendôme. Les travaux de Mme Shedd montrent l'importance singulière de ce moment lorsque Cartellier, Ramey, Dupaty et Emeric-David discutent, en 1818, des mérites et des limites du naturalisme du *Thésée* et de l'*Illissos*[15]. La leçon est évidente dans l'intention commune à Pradier et à David de soumettre le traitement exact, descriptif, de la vérité anatomique des surfaces à celui, géométrique, des torses, appréhendés par grandes divisions et plans larges. Les paramètres d'un nouvel hellénisme de Pradier, en termes formels[16], comme d'ailleurs celui de David, sont maintenant, et, pour quelques années, arrêtés.

L'art de Pradier «descend-t-il», comme l'a écrit Etex, en 1859, «après 1830?»[17] Les historiens de Pradier rejetteront-ils, comme l'a fait la plupart des critiques de XIXe siècle, l'œuvre de Pradier qui ne s'exprime pas dans le mode mythologique? Faudra-t-il considérer la statuaire iconique, son *Phidias*, par exemple, et la statuaire religieuse, le *Christ Demidoff* ou le groupe du *Mariage de la Vierge* comme des accidents et des aberrations? Sans rejeter ces modes, c'est néanmoins dans le mode mythologique et dans les sujets que le

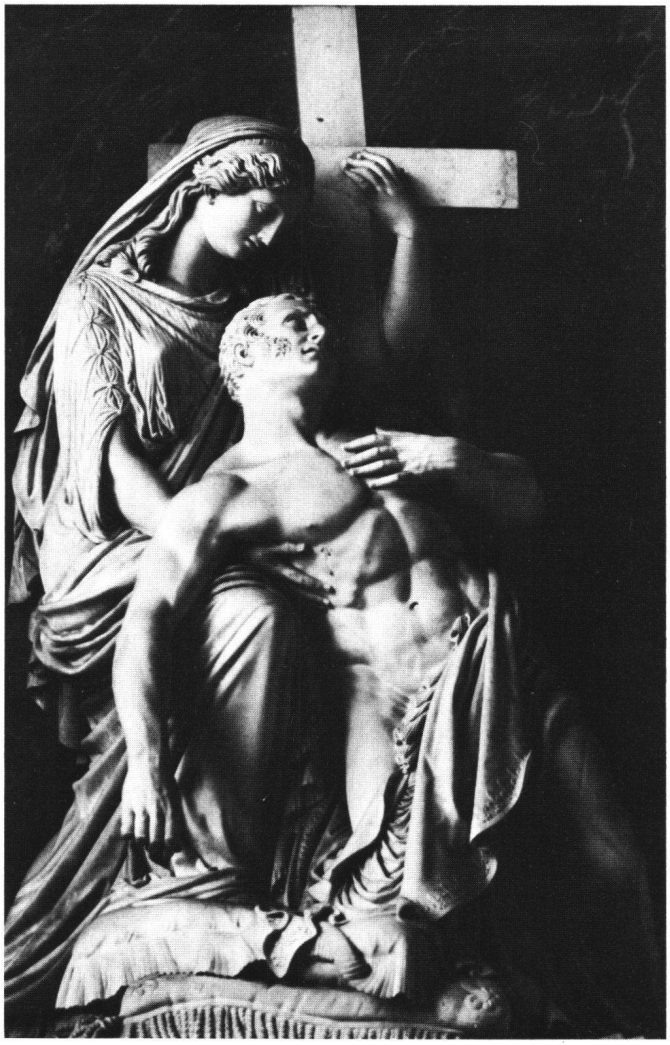

Fig. 5 J. Pradier, *Mausolée du duc de Berry*, marbre, détail. Eglise Saint-Louis, Versailles.

Il se figurait que la mythologie grecque n'avait jamais été commentée de façon sérieuse... Les travaux de Creuzer étaient pour lui comme non avenus... Tout ce que qui ne s'adressait pas directement aux yeux n'avait pas pour lui grande importance. Aussi quand il voulait tenter l'explication de la mythologie, il arrivait aux conclusions les plus étranges et personne ne songeait à s'en étonner[19].» Les archéologues, on s'y attend, font des remarques semblables: «Par la nature même de son esprit autant que par son défaut absolu d'éducation, Pradier était incapable de réflection et d'étude. Jamais il ne sentit le besoin de se recueillir; la méditation le fatiguait, la lecture lui était odieuse; et cette main si exercée à manier l'ébauchoir, le ciseau et le crayon, ne sut jamais tenir un livre[20].» Le mot, ici, a son sens plein. De là, ses critiques déduisent une création en quelque sorte instantanée de l'œuvre sculptée à laquelle, postérieurement, s'attache un titre.

Fig. 6 David d'Angers, *Monument à Bonchamps*, plâtre, détail. Musée des Beaux-Arts, Rouen.

XIXe siècle a appelés «l'art païen» de Pradier que l'on voit converger et s'affirmer une continuité d'intentions, de style et de pensée. Cette pensée et les faire originaux qui la traduisent s'expriment dans des sujets mythologiques, historiques et allégoriques dont l'authenticité est plus ou moins explicite et qui se résorbent dans l'évocation de la beauté féminine. Ce mode hellénique et l'iconographie qui en découle ont souvent été évoqués par la critique du XIXe siècle et une plus récente[18]. On a, en quelque sorte, mesuré la validité artistique des œuvres dans la mesure où les sujets de Pradier se trouvaient justifiés, cautionnés par l'art antique. Pradier «comprit-il l'antiquité, la connaît-il, même»? La question essentielle se trouve posée. Ses critiques, après 1830, soulignent qu'il «méconnaît la tradition et l'offense à son insu». Gustave Planche qui a regardé de près l'art de Pradier déclare «qu'il ne comprenait pas le sérieux des légendes païennes». Il rapporte que «Pradier avait la prétention d'avoir sondé la mythologie grecque et de l'exprimer d'une façon nouvelle...

Cette question de l'intelligence de la tradition, telle que la transmettent les textes, définit pour la critique antiquisante l'invention de Pradier. Elle se pose dès 1834, lorsque Pradier expose au Salon son groupe du *Satyre et de la Bacchante* (fig. 7), une œuvre prophétique pour l'art sensualiste de l'époque romantique. Après l'avoir loué en 1834[21], Planche, plus tard, est plus sévère, lorsqu'ils se sert de l'œuvre pour définir les positions intellectuelles de Pradier[22]. Il remarque que la composition du groupe existe «linéairement du moins» dans les pierres gravées antiques, mais la donnée est «absurde», «il n'était jamais venu à la pensée d'un homme nourri dans la mythologie païenne d'imaginer un satyre aux prises avec une bacchante», et il pense sans doute autant à un ancien qu'à un moderne. Planche ne parle pas des petits groupes hellénistiques probablement connus de Pradier. Planche peut-il se tromper sur ce qu'il appelle «l'incongruité iconographique du sujet dans l'art antique»? Il ne peut ignorer les nombreuses représentations de l'épisode dans la pein-

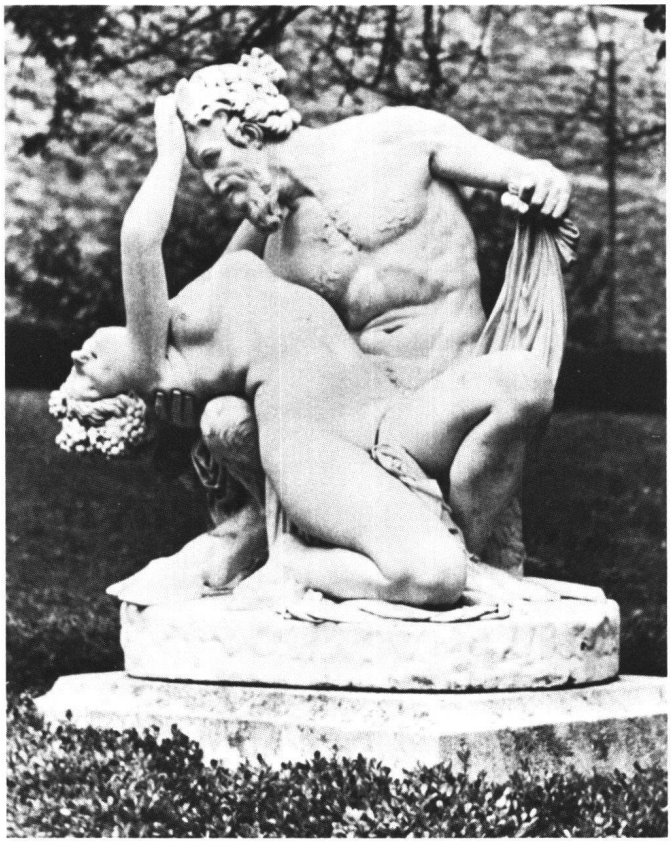

Fig. 7 J. Pradier, *Le Satyre et la Bacchante*, marbre. Musée du Louvre.

ture de vase et dans l'art d'après la Renaissance, sans oublier le dix-huitième siècle. Le fond de sa pensée est théorique et didactique: il dénonce l'impropriété, l'inconvenance qu'il y a pour un sculpteur moderne de penser un tel sujet dans un groupe de dimension moyenne, de matière noble, sans qu'il existât une justification imitative offerte par les textes et par des œuvres de bonne époque de format, de matière et de signification comparables. En d'autres termes, il rejette dans l'invention de Pradier ce qui ne cautionne pas la tradition.

Faut-il parler aujourd'hui encore d'ignorance ou de dédain de la tradition? Il est difficile de supposer l'ignorance. L'indifférence de Pradier est beaucoup plus plausible. Elle est même certaine, délibérée, et l'on en comprend aisément les raisons. Avec d'autres[23], Arsène Houssaye, qui fut un des proches de Pradier, a insisté sur ce point: «Pradier était savant; il avait étudié tous les chefs-d'œuvre connus. Quand je dis étudié, je veux dire admiré, car c'est un artiste tout d'inspiration qui ne se préparait pas au travail par l'étude, comme tant d'autres. Il y a dans les arts les poètes et les historiens. Pradier était un poète qui n'a jamais eu de bibliothèque; s'il a

Fig. 8 J. Pradier, *Chloris caressée par Zéphir*, marbre. Musée de Toulouse.

été, çà et là, un historien, il commençait par faire son siège, comme l'Abbé de Vertot. Ce n'est pas cela, lui disait-on. Cela doit être, répliquait-il. Et il passait outre[24].»

Les figures féminines de Pradier ne manquent pas d'étonner aujourd'hui encore dans la façon dont les arrangements formels, les contours, oppositions, déformations, contractions, tensions, expriment une image de désir avec force et décision – un vouloir aggressif de faire de l'objet sculpté le simulacre de ce désir. Je n'en mentionne qu'une *Le Printemps*, ou *Chloris caressée par Zéphir* (fig. 8), du Salon de 1849; l'œuvre en marbre de Paros a presque entièrement perdu sa légère polychromie originelle. Remarquons là un exemple distinctif, un des plus accomplis de l'invention de Pradier et de son faire. L'inspiration de l'antique se réduit à l'évocation d'un personnage à propos duquel la critique antiquisante du temps de Pradier a rappelé qu'il ne se trouve nulle part dans l'art antique[25]. Les sources ramènent à la peinture du début du siècle, à Girodet et à Gérard; les sources poétiques, elles, sont peu nouvelles: elles accordent l'image de la femme au commencement du cycle des saisons, mais, dans l'intensité de l'expression, Pradier évoque Ronsard davantage qu'Ovide. Ici encore, je ne crois pas que l'analyse érudite, archéologique, des antécédents figurés ou textuels soit profitable pour saisir ce qui importe dans la pensée de Pradier, la célébration du corps choisi au moment où sa forme et sa mimique prophétisent la conversion morphologique et psychologique qui accompagne la nubilité: «On devine à l'abandon de la tête, au regard vague, à la bouche mi-ouverte, le doux vertige causé par les pénétrantes ardeurs et le trouble amoureux du printemps[26].»

De telles figures ne prendront leur signification entière que lorsqu'on les considérera dans le contexte de la poétique des années du romantisme dont elles expriment, je pense, un aspect éminent et négligé. L'histoire, à ce moment, du corps féminin, image de la survie du beau à travers les âges, à la fois dans sa propre aventure et dans celle de ses conversions dans l'évolution de la nature humaine qui l'organise en le moulant sur les influences morales qu'elle reçoit et le destine à des usages spécifiés, cette histoire reste encore à écrire. L'art de Pradier en fournira un chapitre essentiel.

NOTES

[1] Je remercie Mme Liétart-Pradier de m'avoir communiqué la photographie du *Satyre et de la Bacchante* avant que cette œuvre ait été acquise par le Louvre. Je remercie également Mme Shedd de m'avoir permis d'utiliser sa thèse de doctorat inédite sur Emeric-David et MM. les Conservateurs des musées d'Angers, Rouen et Toulouse de m'avoir autorisé à publier les photographies illustrant cet article.

[2] «Ce sont ses propres traits, à lui, M. Pradier, qu'il a prêtés au fils de Dieu... Lui, avec des traits perfectionnés par son ciseau habile, mais sans autre expression que l'expression de l'idiotisme», dans: Journal des Artistes, 1844, pp. 150–151.

[3] «S. Gaudon, *James Pradier, Victor Hugo et l'Arc de Triomphe*», dans: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1968, pp. 713–725. Ce projet représentant une *France* colossale assise distribuant des couronnes fut suivi d'un autre, représentant Napoléon assis sur un aigle impérial. Il existe du dernier deux exemplaires en plâtre, l'un au Musée Carnavalet, l'autre à la Bibliothèque Thiers. Pradier s'exprime sur ce dernier projet, ses sources dans les camées antiques et les «droits» qu'il a à sa réalisation «jugé à son avantage le 11 juillet 1834 par un jury dont M. Thiers... était président» dans une correspondance adressée jusqu'en 1852 au gouvernement, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Ms., Carton Pradier. – Pour les travaux récents sur Pradier on se reportera à la thèse de G. Garnier, *James Pradier*, Position des thèses, Ecole Nationale des Chartes, 1978, pp. 59–62, non utilisée dans ce travail, et D. Siler, *James Pradier et ses amis genevois, les Marin: lettres, dessins et documents inédits*, dans: Genava, t. XXVII, 1979, pp. 123–164.

[4] La plupart de ces attaques sont exprimée dans le Journal des Artistes de de 1845: *Des Praticiens et de M. Pradier*, pp. 241–243. – En 1838, le Secrétaire de l'Ecole des Beaux-Arts rappelle Pradier «à donner plus d'attention aux devoirs que lui impose son titre de Professeur», dans: Registre des Délibérations du Conseil d'administration et des commissions temporaires, A.N. 52, A.J. 14.

[5] «...de son vivant. Le sculpteur Pradier avait cédé à différents éditeurs le droit de reproduction de ses œuvres. La plupart avaient été crées dans les dimensions de simples statuettes, et ce n'est qu'après les avoir mises dans le commerce par le moulage qu'il reproduisait en grand celles qui avaient obtenu le plus de succès», dans: Annales de la Propriété Littéraire et Artistique, Paris, 1876, art. 2280, p. 114.

[6] Commandes et acquisitions faites à M. Pradier depuis 1830 jusqu'au 1er juin 1843», dans: Archives des Musées Nationaux, S. 30. – Sur la participation escomptée de Pradier à la décoration du Tombeau de l'Empereur, Pradier écrit à Henraux: «Le monument de Napoléon se prépare comme composition c'est moi qui en ferai la sculpture j'en ai la promesse il me faudra tout ce qu'il existe de plus beau pour le Napoléon couché sur son tombeau», n.d., dans: Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Archives.

[7] H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses contemporains*, Paris, 1878, vol. 2, pp. 305–6.

[8] *«La statuaire moderne»*, dans: La Renaissance, n° 2, 1er février 1856.

[9] *«Salon de 1836. Sculpture»*, dans: Revue de Paris, t. XXIX, 1836, p. 33.

[10] *«Peintres et Sculpteurs modernes de la France. Pradier»*, dans: La Revue des Deux Mondes, 15 juillet 1852, pp. 375–376.

[11] *«Beaux-Arts. Salon. Huitième Article»*, dans: Le Moniteur Universel, 2 décembre 1819, pp. 1523–1524.

[12] *Recherches sur l'Art Statuaire*, Paris, 1805, première partie, section I, VI.

[13] Par exemple, la *Bacchante* exposée en 1844: «Une femme entièrement nue est étendue sur un tertre de gazon recouvert d'une peau de tigre. Son corps suit toutes les ondulations du terrain; sa tête est renversée, ses cheveux flottent au hasard. Dans ses bras elle tient un enfant couronné de pampres et foulant aux pieds le sein de la bacchante... toutes les limites de la pudeur sont franchies sans pitié: c'est le dévergondage le plus honteux que l'on puisse voir», dans: *«Le Christ sur la Croix, par M. Pradier»*, dans: Journal des Artistes, 1844, pp. 152–153.

[14] *J. Pradier – Etude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1859, pp. 12–13. – Voir, sur le même point, G. Planche: «Pendant la troisième année de son séjour à Rome, l'Angleterre avait acquis les marbres du Parthénon... et Pradier partagea l'enthousiasme de Géricault pour ces débris merveilleux; mais je crois pouvoir affirmer qu'il ne les comprit pas aussi profondément que l'artiste normand. Il fut ébloui par la beauté des lignes, par la souplesse des draperies, et ne sut pas s'élever jusqu'à la pensée même de Phidias», art. cit., p. 362.

[15] *Notice sur les deux Giraud, Sculpteurs Français*, par M. Miel, *lue à la Société libre des Beaux-Arts (1840)*. – M.A. Shedd, *T.B. Emeric-David and the Criticism of Ancient Sculpture in France, 1790–1839*, thèse non publiée, Université de Californie, Berkeley, 1980.

[16] Un autre aspect, contemporain, de l'hellénisme de Pradier s'aligne sur des sujets «alexandrins»; il a été évoqué par W. DEONNA, *L'Amour Captif de Pradier*, dans: Genava, XIX, 1941, pp. 216–223.

[17] «...en déshabillant de petites femmes indécentes qui affectent de montrer ce qui n'avait jamais été remarqué dans les plus belles statues antiques, fussent-elles de Vénus»...op. cit., p. 34.

[18] *The Romantics to Rodin*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1980, pp. 318–319; voir mon compte-rendu, dans: La Revue de l'Art, 1981.

[19] Art. cit. (1852), passim.

[20] R. ROCHETTE, *Notice Historique sur la vie et les ouvrages de M. Pradier*, Paris, 1853, pp. 16–17.

[21] «Le groupe de M. Pradier, *un Satyre et une Bacchante*, n'est pas non plus une invention originale. Il y a dans ce morceau, très remarquable d'ailleurs, bien des parties qui, sans rappeler littéralement les statues antiques, ont cependant avec l'art grec une parenté si intime et si frappante qu'on est forcé de s'expliquer le travail de l'auteur plutôt d'après la nature qu'il avait sous les yeux... A côté d'un morceau traité dans le système sobre des anciens, à côté d'une épaule savamment interprétée d'après un souvenir de l'art grec, on trouve un bras, bon en lui-même, qu'il a pris plaisir à copier dans tous ses détails, d'après la nature qu'il avait sous les yeux», dans: Etudes sur l'Ecole Française, Salon de 1834, Paris, 1855, pp. 269–271.

[22] Dans son article de 1852, PLANCHE détaille les éléments du groupe et rappelle la «source» du satyre dans «une figure placée dans le jardin de la Villa Ludovisi», art. cit., p. 368. – L'accueil critique fait à l'œuvre exposée en 1834 est généralement favorable à moins qu'il ne dénonce l'immoralité du sujet: «un chef d'œuvre de la sculpture moderne», dans: Le Moniteur Universel, 14 avril 1834. – «Un chef d'œuvre de délicatesse... image gracieusement érotique», *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, 1834, p. 350–351. – «Un groupe raisonnablement agréable», dans: L'Echo de la Jeune France, 5 avril 1834, p. 39. – «... une vie, une souplesse remarquables», DELÉCLUZE, *Salon de 1834*, dans: Journal des Débats Politiques et Littéraires, 23 avril 1834. – «C'est une question de décence et non pas une question d'art... on ne sait vraiement lequel a du être le plus éhonté ou de l'académicien qui l'a fait ainsi (le satyre), ou du jury qui lui a fait donner un place d'honneur... La bacchante est aussi froidement indécente que l'autre figure», G. LAVIRON, *Le Salon de 1834*, Paris, 1834, pp. 146–147. – «La composition un peu obscène... la pose est d'un caractère si lascif, si peu noble, que l'ensemble du groupe, loin de présenter un de ces tableaux voluptueux que nous admirons chez les anciens, nous dégoûterait peut-être plutôt par l'impudicité des lignes et de l'effet», *Le Musée, par Alexandre* (DECAMPS), Paris 1834, p. 70. – «M. Pradier a montré une grande ignorance des mœurs et de l'esprit de son temps, quand il a conçu son groupe presque licencieux du *Satyre et de la Bacchante*. A qui la sculpture de cette nature s'adresse-t-elle? Ce groupe est un anachronisme; il eût pu avoir du succès du temps de Mme Dubarry pour figurer dans les bosquets réservés de Versailles, dans: L'Artiste, t. VII, 1834, p. 64. – «Si M. Pradier n'a prétendu dans son groupe du *Satyre et de la Bacchante*, que prouver son habileté à manier le marbre, à représenter la chair et à produire sur nous des impressions analogues à la nature du sujet, il a pleinement réussi; mais s'il a cru faire de la belle sculpture, il s'est trompé. Par son caractère même de réalité, la sculpture se refuse à certaines images, et le groupe de M. Pradier aurait quelque titre à être admis au musée secret de Naples. Il sera, je crois, difficile de le placer dans un lieu public et par cette raison seule, il est condamnable, artistiquement parlant», *Salon de 1834*, dans: Le National, 3 mai 1834. – «... le groupe du *Satyre et de la Bacchante* de M. Pradier, ne sont-ils pas de sales pensées et de détestables actions?», dans: La Revue Républicaine, Journal des doctrines et intérêts démocratiques, t. II, 1834, p. 399. – «de niaises et indécentes conceptions, comme le *Satyre et la Bacchante*», T. THORÉ, *Etudes sur la sculpture française depuis la Renaissance*, dans: Revue de Paris, XXV, 1836, p. 331.

[23] «Nul, si tel eût été son dessein, n'aurait, avec une habileté plus merveilleuse, pastiché la statuaire antique; mais ce n'était pas là ce qu'il voulait... Ce que Pradier avait des artistes grecs, c'était le goût à la fois instinctif et savant de l'élégance et de la grâce, P. Malitourne, *Salon de 1852. La Sculpture. La Sappho. Pradier*, dans: L'Artiste, 1er juillet 1852, p. 162.

[24] «Pradier», dans: L'Artiste, 15 juin 1852, p. 145.

[25] K.O. MÜLLER, *Nouveau manuel complet d'archéologie*, trad. par NICARD, 2 tomes en 3 volumes, Paris 1841–1842, t. 2, deuxième partie, p. 368.

[26] T. GAUTIER, *Salon de 1849*, dans: La Presse, 28 juillet 1849.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1–6, 8: l'auteur.
Fig. 7: Mme Liétart-Pradier (cf. note 1).