

Rôle de la sculpture dans l'architecture : à propos de l'Opéra de Paris

Autor(en): **Pingeot, Anne**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **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**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167640>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Rôle de la sculpture dans l'architecture

A propos de l'Opéra de Paris

par ANNE PINGEOT

Un historien français contemporain, MAURICE AGULHON, propose, comme l'une des définitions possibles du XIX^e siècle, «le siècle de la ville sculptée¹». Le II^e Empire et la III^e République peuvent, de concert, revendiquer la formule. En nous limitant au II^e Empire qui recouvre presque le 3^e quart du siècle, nous voudrions à propos d'un édifice public distinguer deux des finalités plastiques de ce surabondant décor.

Nous éliminons d'emblée les fonctions politiques et pédagogiques de la sculpture bien qu'il s'agisse là des causes premières de cette floraison: sous le II^e Empire, les commandes officielles sont à l'origine de la riche ornementation que la nouvelle bourgeoisie s'empresse d'imiter. Au Louvre, par exemple, Napoléon III se veut le continuateur des rois et, par conséquent, se pose en héritier. Il réalise le projet de Catherine de Médicis que ses successeurs avaient amorcé, sans jamais le mener à bien. La réunion des Tuileries au Louvre

proclame: Voilà de quoi l'Empire est capable. La sculpture des frontons le répète: au nord sur le Pavillon Richelieu, F. DURET présente «la France prospère entourée de tous ses enfants qu'ont groupé en son sein la Paix et l'Abondance, appelle l'histoire pour qu'elle écrive et célèbre les bienfaits qu'elle a reçus de Napoléon III et charge les arts d'en éterniser la mémoire» (fig. 1). Ce programme réussit, car l'aigle impérial qui déploie ses ailes conserve encore sa couronne de laurier. Il est vrai qu'il a perdu sa tête et que plus personne ne sait lire la classique composition du vicil académicien².

Au sud, sur le pavillon Denon, Napoléon III règne encore en effigie sur Paris³, grâce à SIMART, «Napoléon III, fort de ses destinées et de l'appui que lui donne la reconnaissance des français pour les bienfaits de Napoléon 1^{er}, clot l'ère des révolutions et des discordes civiles, rappelle la concorde et l'union, invoque la Paix, convie la France à l'exécution des vastes entreprises qui doivent illustrer son règne» (1855) (fig. 2).



Fig. 1 Francis Duret (1804–1865), fronton du pavillon Richelieu (1854–1855), Louvre.



Fig. 2 Pierre Charles Simart (1806–1857), modèle plâtre pour le fronton du pavillon Denon, *Louvre* (1854–1855). Photographie de Baldus.

La vaste entreprise de la première décennie est bien, en effet, le nouveau Louvre inauguré en 1857⁴. Il ne resta d'ailleurs pas 13 ans dans son état complet avant l'incendie du 23 mai 1871, pendant la Commune, car la reconstruction de la Galerie du bord de l'eau et des Guichets du Carrousel rouvrent le chantier en 1861⁵ (fig. 3).

Mais on lance, en même temps, la grande entreprise de la seconde décennie. Le concours pour le nouvel Opéra du 29 décembre 1860 est remporté à l'unanimité le 29 mai 1861

par Charles Garnier. La première pierre est posée en 1862, la façade achevée en 1867. L'inauguration n'aura lieu que le 5 janvier 1875, la guerre et les bouleversements qui ont suivi ayant interrompu les travaux.

Pour conserver un lien avec Marcello, nous nous limiterons au second chantier (fig. 4). C'est donc à propos de l'Opéra que nous voudrions opposer la sculpture «décor» à la sculpture «architecture» qui joue un rôle dans la structure même de l'édifice.

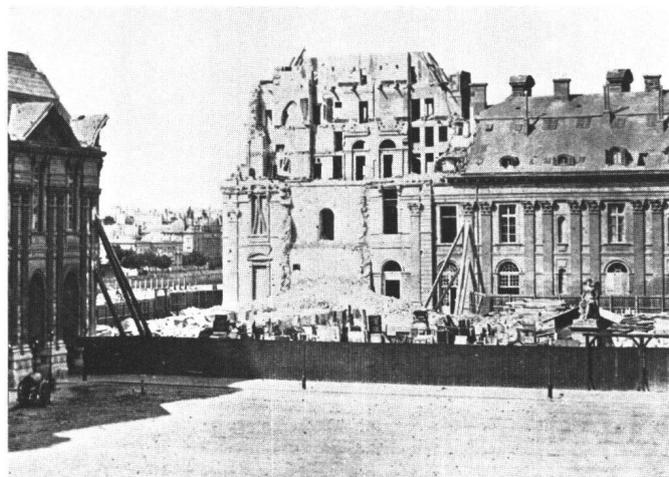


Fig. 3 Démolition de la galerie d'Androuet du Cerceau, *Louvre*. Etat le dimanche 8 septembre 1861.

LA SCULPTURE «DÉCOR»

Un bon exemple de cette sculpture «décor», qui se borne à remplir la surface, nous est donné par les dix frontons semi-circulaires de l'extérieur. Remplir, on pourrait dire bourrer, car trois systèmes d'ornementation luttent les uns contre les autres.

Tout d'abord, les modillons très moulurés qui pourraient se suffire à eux-mêmes par le jeu des ombres portées. Garnier les critiquait dans son livre savoureux sur l'Opéra en les traitant d'«espèce de râteliers mal plantés écrasant les figures⁶». Et pourtant les figures voient leur espace encore réduit par d'énormes cartouches, déroulant leurs volutes et portant en lettres d'or le nom des allégories voisines (fig. 5: J.-B.-P. Cabot, *Le Chant et la Poésie*, rue Scribe). La nouvelle bourgeoisie se serait sans doute perdue dans le symbole des attributs – et



Fig. 4 Charles Garnier (1825–1898), *Opéra* (1861–1875), façade principale.

les lettres dorées font plus riche et chantent avec le rouge des tables dormantes et le blanc de la pierre.

On est loin de la retenue du XVIII^e siècle où les modillons suffisaient à animer une façade, par exemple celle du château du Marais (fig. 6). Au Louvre même, en 1853, lorsque Combette donne les modèles des reliefs ornementaux des frontons de l'aile nord (commencée par Le Vau sous Louis XIV et achevée par Louis XVIII), le faible relief du décor central ne lutte pas avec l'entourage de modillons (fig. 7).

Garnier, lui, accumule les principes décoratifs, en puisant aux deux sources, italienne et française. Pour cette dernière, il recourt à l'œuvre de l'architecte Pierre Lescot, du sculpteur Jean Goujon et son atelier sur la façade Henri II de la Cour carrée du Louvre. Là se trouve, en effet, un ancêtre

avoué des reliefs figurés⁷. Mais si nous examinons l'un de ces frontons, par exemple celui du centre (fig. 8), nous nous apercevons que ces sculptures jouent, elles, un rôle architec-



Fig. 5 Jean-Baptiste-Paul Cabet (1815–1876), *Chant Poésie* (ca. 1866), *Opéra*, fronton façade latérale ouest (côté rue Scribe).

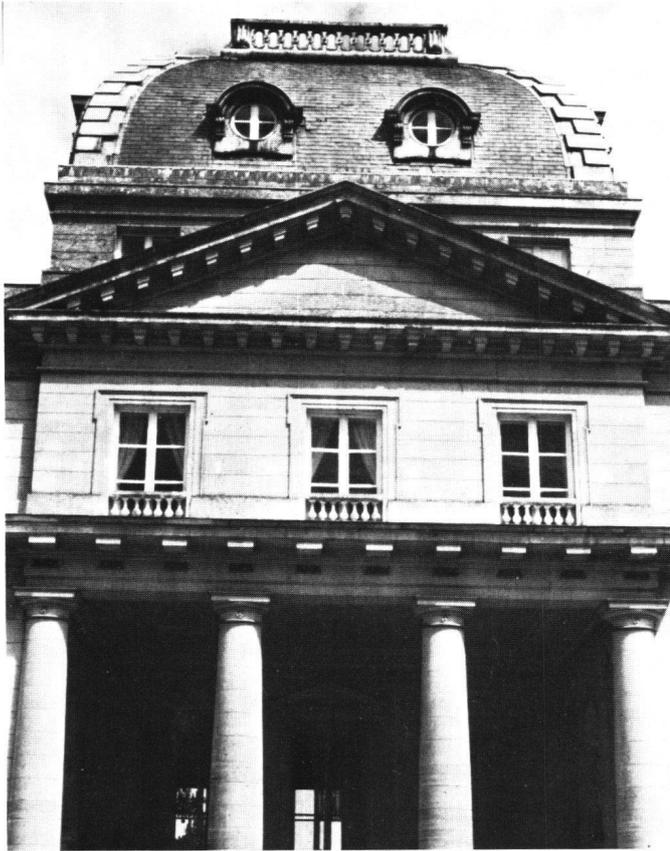


Fig. 6 Nicolas Barre, *Château du Marais*, fronton de l'avant-corps central (1770).

tural: comme des volutes intérieures, les génies ailés de la *Guerre* et la *Paix* relient le fronton à la fenêtre de l'attique. La souplesse des attitudes s'harmonise au dessin des corniches. Le cartouche est si bien calculé que son élégance sert autant l'architecture que le décor. La richesse des attributs,

Fig. 7 Combette, *Aigle*, relief en pierre (1853). Fronton aile nord sur la Cour du Carrousel, *Louvre*.

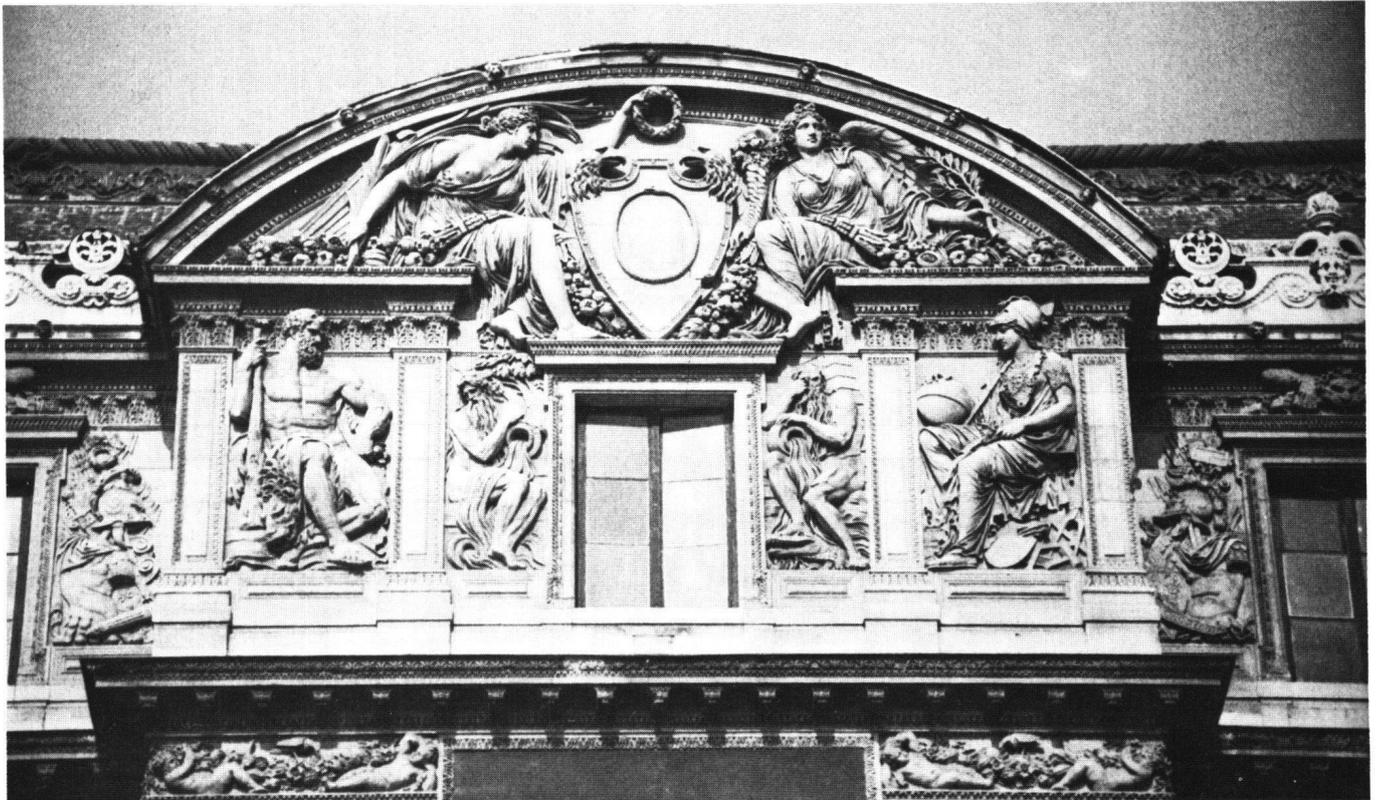
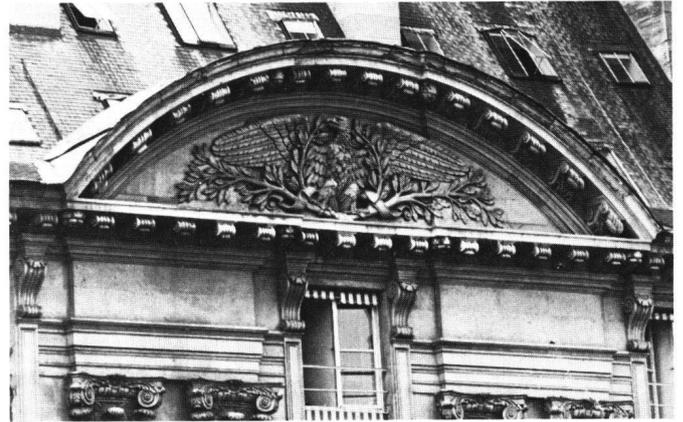


Fig. 8 Jean Goujon et son atelier, *La Guerre et la Paix*: Fronton de l'avant-corps central (1547-1548), façade Henri II, cour carrée, *Louvre*.

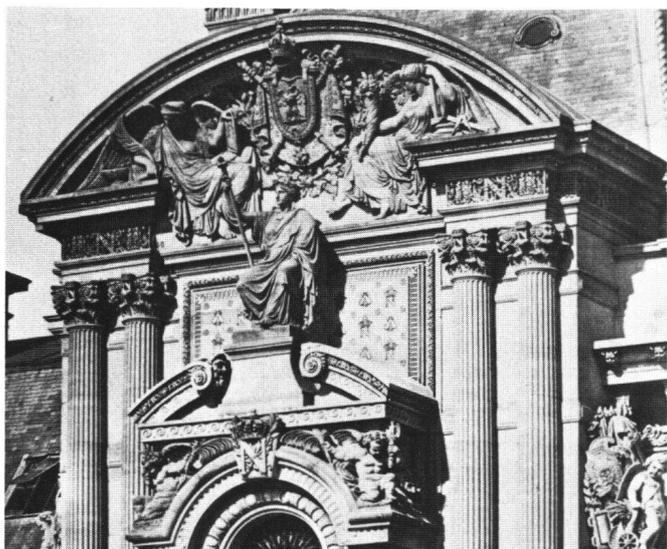


Fig. 9 Georges Diebolt (1816–1861), *le Travail intellectuel, la France artiste, le Travail manuel* (1853). Fronton du pavillon de Rohan, côté place du Carrousel, Louvre.



Fig. 10 Pierre-Jules Cavelier (1814–1894), modèle plâtre pour *l'Histoire et la Poésie* (1855–1856). Lucarne du pavillon Turgot, côté place du Carrousel, Louvre. Photographie de Baldus.



Fig. 11 Auguste Ottin (1811–1890), «*Musique Danse*» (ca. 1866). Opéra, fronton façade latérale est (côté rue Auber).

l'épaisse guirlande de fruits n'empêchent pas une large respiration de l'ensemble.

Un premier démarquage de cette réussite fut voulu par Visconti chargé par Louis-Napoléon le 30 janvier 1852 de dresser les plans et devis nécessaires à la réunion du Louvre aux Tuileries; «Le caractère de la nouvelle architecture sera emprunté religieusement au vieux Louvre... Tous les détails sont déjà moulés et l'architecte fera abnégation de tout amour propre pour conserver à ce monument son caractère initial», écrit Visconti⁸.

Aussi le fronton du pavillon de Rohan⁹, ciselé par Diebolt (fig. 9), reprend-il le même système de composition. Mais s'il fait appel à des allégories ailées, celles-ci, *le Travail intellectuel* et *le Travail manuel*, n'occupent plus la première place. Désormais les armes impériales l'emportent, surplombant de leur majesté la statue assise de *la France artiste*.

Cavelier pour le couronnement de la lucarne du pavillon Turgot en 1855¹⁰ avec les mêmes éléments (allégories ailées, putti, guirlande, cartouche) – ajoutait à l'inspiration Renaissance une exubérance rocaille style palmier (fig. 10). (Cavelier, *l'Histoire et la Poésie* – Couronnement Pavillon Turgot, sur la côté place du Carrousel.)

Mais à l'Opéra, les frontons sont clos. Seule la lyre, dont Garnier voulait timbrer chaque partie de l'édifice, fait saillie. A l'intérieur s'entassent deux figures à demi allongées, deux putti, l'énorme cartouche et la guirlande obligée. Plus de respiration possible, mais un effet de grotte obscure. La composition d'Ottin par exemple, sur Auber (fig. 11), *la Musique et la Danse*, démontre comme les autres frontons cette lutte des figures repliées du cartouche intempestif et des modillons. Il suffit que le bras de *la Danse* cache quelques-uns des modillons pour que la composition soit allégée.

Sur la façade principale nous voyons apparaître au fronton de l'avant-corps gauche, en compagnie de *l'Architecture*, une allégorie nouvelle, *l'Industrie* (fig. 12). C'est avec saisissement que l'on voit inscrit ce mot au fronton du temple de la



Fig. 12 Jean Petit (1819–1903), «*Architecture Industrie*» (1866–1867). Opéra, fronton façade principale, avant-corps gauche.

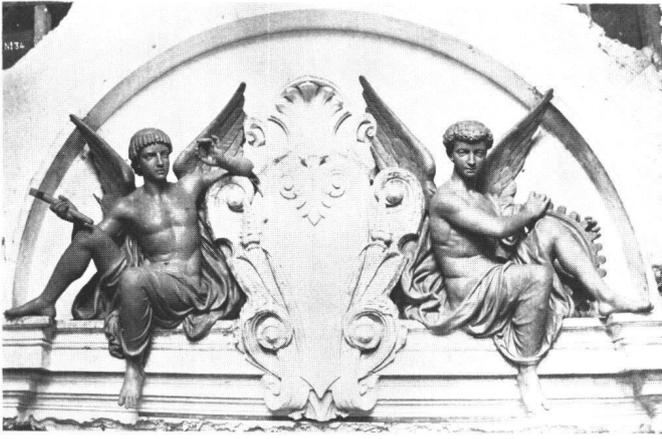


Fig. 13 Roland Mathieu-Meusnier (1824–1896), *Mosaïque Mécanique* (ca. 1874). Lunette de l'avant-foyer, *Opéra*.

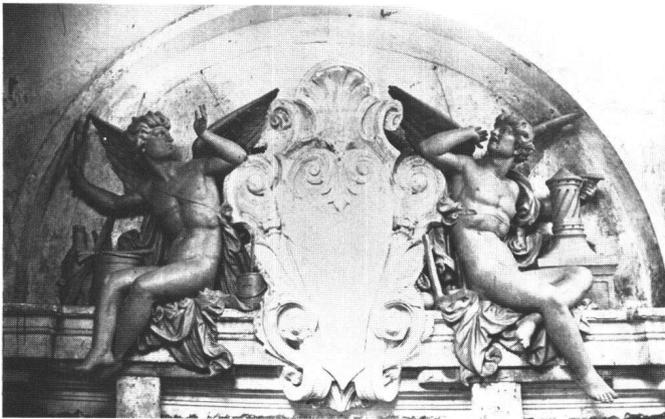


Fig. 14 Jacques Chevalier (1825–1895), *Peinture et fumisterie* (1875). Lunette de l'avant-foyer, *Opéra*.

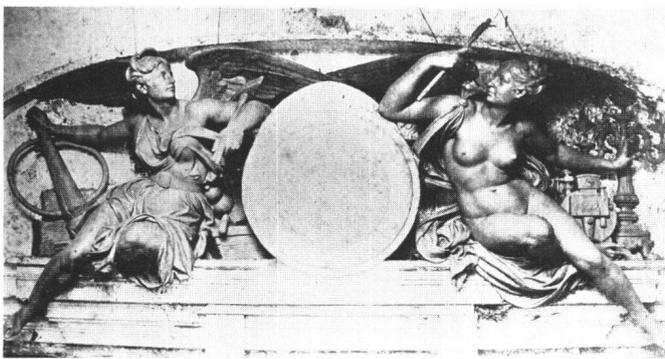


Fig. 15 Louis Léon Cugnot (1835–1894), *Pavage et Gaz* (1874). Lunette de l'avant-foyer, *Opéra*.

musique et de la danse! Mais c'est un hommage mérité à l'une des causes profondes de l'Empire et qui reste sa gloire: l'essor industriel.

C'est moins l'industrie, cependant, que l'artisanat que l'on trouve sur le deuxième exemple de sculpture décorative appliquée à l'architecture: les lunettes de l'avant-foyer. Exécutées plus tard, vers 1874–1875, elles n'en demeurent pas moins l'œuvre de cette même «forte école actuelle qui a élevé la sculpture française à un niveau si remarquable et tellement développé que l'architecte peut diriger son choix presque au hasard» parmi les sculpteurs de cette génération¹¹.

Pour les sujets, Garnier eut l'idée de célébrer les métiers qui concourent à l'édification de l'Opéra, par exemple la *Mosaïque et la Mécanique* de Mathieu Meusnier (fig. 13). Les jeunes garçons de stuc blanc seraient le repos de l'œil s'ils ne crevaient pas l'espace, assis avec désinvolture sur la corniche, à l'imitation des scénographies baroques. Ce thème des métiers entraîne l'apparition d'attributs inattendus dans le décor d'un théâtre, comme ceux que manipulent les allégories de la *Peinture* et de la *Fumisterie* (fig. 14).

Et ces attributs ont tendance à tirer à eux, c'est-à-dire vers le réalisme, ces jeunes éphèbes nus et ailés. Celui qui représente la *Fumisterie* hèle son camarade comme il le ferait du haut d'un toit. Les figures de femmes pourraient sembler plus conventionnelles si le modelé gras d'un Cugnot, *le Pavage et le Gaz* (fig. 15), ne rappelait les premières œuvres de Dalou ou les dernières de Chapu (le gaz est de nouveau à l'honneur dans l'un des quatre modèles de torchères modelés par Chabaud pour le grand foyer (fig. 16).

La *Tapiserie* de Dubray évoque le triomphe du capiton, mais la *Menuiserie* qui lui fait pendant fut jugée indigne du décor (fig. 17). Dans cette lunette qui occupe le petit côté droit de l'avant-foyer et que l'on voit fort bien du couloir des deuxième loges, l'allégorie définitive est plus légère, lé-

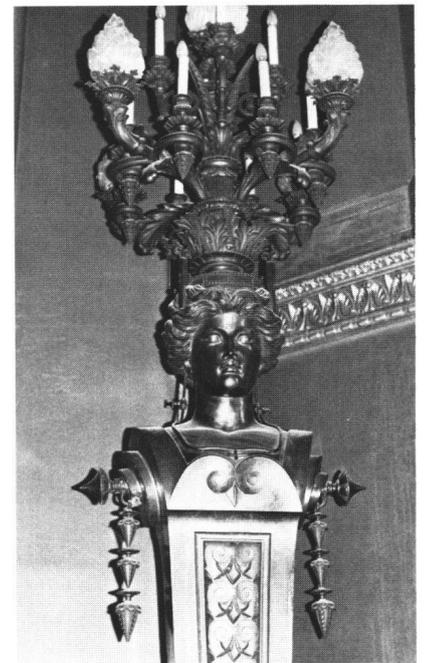


Fig. 16 Louis Félix Chabaud (1824–1902), *Torchère, éclairage au gaz*, Grand foyer, *Opéra*.



Fig. 17 Vital-Gabriel Dubray (1813–1892), *Tapiserie et Menuiserie* (ca. 1874). Lunette de l'avant-foyer, Opéra.

gèreté qu'accentuent les jambes débordant du cadre. Mais que les figures tiennent en équilibre dans le vide ou qu'elles se tassent à l'intérieur des frontons – elles ne jouent pas de rôle architectural – à la différence des exemples que nous verrons maintenant.

La sculpture colonne

Dans le «Dictionnaire des Beaux-Arts» de Marcello dressé par HENRIETTE BESSIS¹² on trouve, p. 56, cette notation: «La sculpture est née de l'architecture. Les allemands appellent les statues Bildsäule, ce qui signifie colonne-image.»

L'Opéra est l'un des lieux où triomphent les cariatides¹³. Elles sont 14 à soutenir une partie de l'édifice – et les torchères de Chabaud: *l'Etoile du soir* et *l'Etoile du matin* préfigurent ce parti pris – à l'extérieur.

Le 5 décembre 1863¹⁴, Charles Garnier propose au Ministre d'Etat la commande de deux cariatides *La Paix*, et *La Victoire* pour l'entrée du Pavillon Impérial (l'actuelle Bibliothèque de l'Opéra), qu'il pense confier à Millet, mais qui seront réalisées par Mathurin Moreau, et deux cariatides *l'Art* et *l'Industrie* pour la sortie du même pavillon qu'Elias Robert, pressenti, exécuta (fig. 18). (Les allégories étant d'ailleurs



Fig. 18 Elias Robert (1821–1874), *Cariatides* (ca. 1870). Sortie du pavillon de l'Empereur, Opéra.

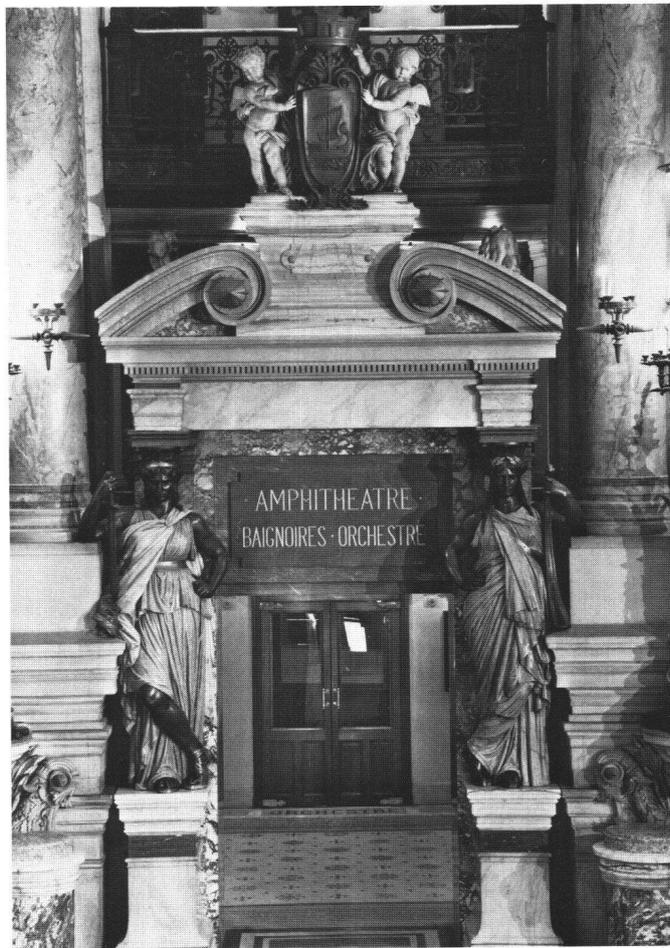


Fig. 19 Gabriel-Jules Thomas (1824–1905), *Le Drama et la Musique* (ca. 1870). Cariatides de l'entrée de l'amphithéâtre, grand escalier, Opéra.

abandonnées au profit de lourdes et antiques matrones, une main sur la hanche, brandissant de l'autre leurs palmes ou leurs couronnes de lauriers.)

Cet ensemble grandiose appartient au type même de décor «fasciste» – le pouvoir qui franchit ces portes ne peut être qu'absolu – retard de l'architecture sur la politique, nous sommes en plein Empire libéral. Les ailes déployées de l'aigle forment avec les bras levés des figures ioniques un grand X, forme stable autour de laquelle s'accumule le riche décor de volutes et de couronnes fermées. A l'intérieur de l'édifice, Garnier transforme les cariatides en joyaux. La commande à Gabriel-Jules Thomas du *Drame* et de la *Musique* (proposés en 1863 comme *Poésie lyrique* et *Poésie dramatique*) est bien connue. Garnier craignait à juste titre «la pureté du ciseau» du Grand Prix de Rome de 1848 qui lui vaudrait «deux fantômes glacés en marbre blanc». Frappant un grand coup, il lui demanda du «Bernin de mauvais goût». «Je savais bien à qui je m'adressais et je n'en aurais pas dit autant à Carpeaux», ajouta-t-il¹⁵.

L'enthousiasme communicatif de l'architecte traduit son sentiment d'être le coauteur des sculptures qu'il commande. Mais il n'entraîna pas la déraison chez G. J. Thomas. Ses deux



Fig. 20 Francisque Duret (1804–1865), *La force civile, la force militaire* (1844–1846). Atlantes, entrée du tombeau de Napoléon I^{er}, *Dôme des Invalides*.



Fig. 21 Charles Cordier (1827–1905), *L'Harmonie et la Poésie* (1868–1872). Cariatides cheminée ouest, Grand foyer, *Opéra*.

monumentales cariatides (fig. 19) sont aussi sévères que les atlantes funèbres de Duret à la crypte des Invalides (fig. 20).

Abandonnons les cariatides en gaine de la salle – celles de Crauk à l'Ouest, et celles de Lepère à l'Est – elles ne présentent pas d'originalité par rapport aux loges d'avant-scène des théâtres du Second Empire.

Mais le grand foyer utilise les femmes colonnes dans la composition des cheminées monumentales: A l'Est Carrier-Belleuse, 1864–1866, à l'Ouest Charles Cordier, 1868–1872 (fig. 21). (Marcello devait elle aussi exécuter des cariatides pour le grand foyer: En mars 1866, le budget amputé de l'Opéra contraint Garnier à modifier son projet. Six ans plus tard, cependant le 25 avril 1872, Marcello lui demande de faire prendre ses «petites cariatides pour l'Opéra» [HENRIETTE BESSIS, cf. note 12, p. 158–159].)

Les petits modèles que Garnier demandait en effet aux sculpteurs avant d'accepter leurs projets sont – en faible partie – conservés à l'Agence d'Architecture de l'Opéra¹⁶. La cheminée de Cordier s'y trouve (fig. 22) enduite, hélas, comme les autres modèles, de peinture blanche. Les caria-

tides diffèrent des figures définitives par la position des bras. L'arc triomphal qu'elles supportent n'est pas décoré. En revanche, un autre modèle de cheminée (fig. 23), dépourvu de cariatides, offre le décor définitif de l'arc – à ceci près que l'écusson est au chiffre de Napoléon entouré des Regalia. Cela donne sans doute la clef de l'existence de ces cartouches énormes aujourd'hui vides qui scandent l'avant-foyer. Si les lyres proclament la nature de l'édifice, les N devaient partout nommer le commanditaire.

Ces cariatides portent, mais aussi, par la richesse de leurs drapés, de leurs attributs, de leurs bijoux, elles créent des volumes assez riches pour équilibrer la somptueuse cheminée et son somptueux couronnement.

L'effet de colonne

Sur la façade principale, Garnier va utiliser la sculpture pour remédier à la trop grande hauteur de l'attique. Cette hauteur, il l'avait voulue pour lutter contre les maisons qui se construisaient autour de l'Opéra, en dépassant les 17,5 m réglementaires.

«Le monument serait le grand hôtel et non le théâtre, j'ai maudit le financier et le préfet. Du reste, comme le théâtre dépendait du Ministère d'Etat et que les grosses maisons dépendaient de la ville, il n'y avait pas de chance que les deux administrations s'entendissent¹⁷.» Rien de nouveau, ni dans les causes ni dans les remèdes: Garnier augmenta l'attique. Puis, la trouvant trop haute, il chercha une correction optique. La hauteur semblerait moindre, pensa-t-il, si des verti-



Fig. 22 Charles Cordier (1827–1905), petit modèle plâtre pour la cheminée du Grand foyer (ca. 1868). *Agence d'Architecture de l'Opéra*.

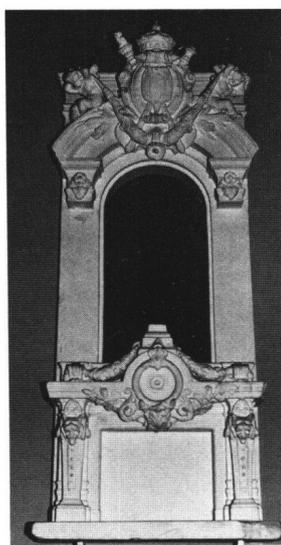


Fig. 23 Petit modèle de cheminée, sans cariatides; armes impériales au fronton, sous l'arc socle destiné au buste de l'Empereur. *Agence d'Architecture de l'Opéra*.



Fig. 24 Jacques-Léonard Maillet (1823–1895), médaillon retenu par trois figures décoratives. Modèle plâtre au Salon de 1868 (n° 3734). *Agence d'Architecture de l'Opéra*.

cales prolongeant les doubles colonnes de l'étage supérieur la coupaient¹⁸.

Ce rôle de colonne prolongée fut dévolu aux groupes de Maillet. Garnier propose le 5 décembre 1863 que lui soient confiées «les figures ailées abritant un écusson soutenu par un petit génie – 4 pareilles¹⁹». C'est en réalité deux modèles légèrement différents (les figures sont inversées) que Maillet présentera au Salon de 1868 n° 3734 (fig. 24). Elève de Pradier, Grand Prix de Rome en 1847, il exécute une composition raffinée dont on peut admirer de près les finesses, mais qui sur l'attique perd sa raison d'être (fig. 25). Ce ne sont plus des saillies lumineuses qui coupent le couronnement de la façade, mais des groupes aux ombres complexes qui se confondent avec les panneaux de l'attique.

Ce prolongement de colonne est utilisé avec plus de succès par Garnier dans le grand foyer. Les colonnes jumelles supportent un vaste entablement, qui, lui, ne porte rien. Le doubleau correspondant en est séparé par plusieurs mètres et par une riche corniche. Les statues de plâtre doré vont donc servir de lien entre ces éléments, qui ne se com-



Fig. 25 Jacques Léonard Maillet (1823–1895), médaillon retenu par trois figures décoratives (1868). *Opéra*, attique de la façade principale. Second modèle: les figures sont inversées par rapport au modèle précédent, la *Renommée* drapée tenant sa trompette est à droite.

mandent plus. Garnier – jamais à cours d'idées – donne comme sujet aux sculpteurs les 20 qualités que doit, ou que devrait, avoir un architecte. L'une des moins suffisantes mais des plus nécessaires est sans doute *l'Espérance*. L'œuvre

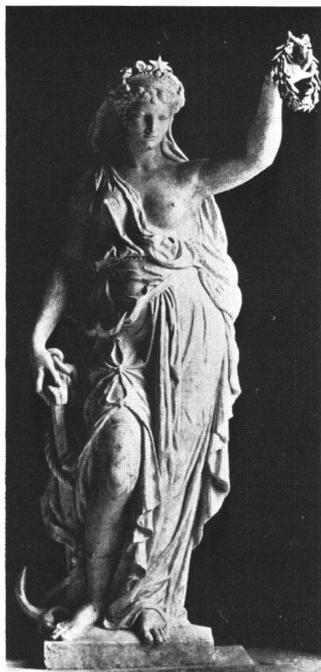


Fig. 26 Antoine Léon Bruyer (1827–1885), *L'Espérance*, statue plâtre (avant dorure) (1874). Attique du Grand foyer, *Opéra*.

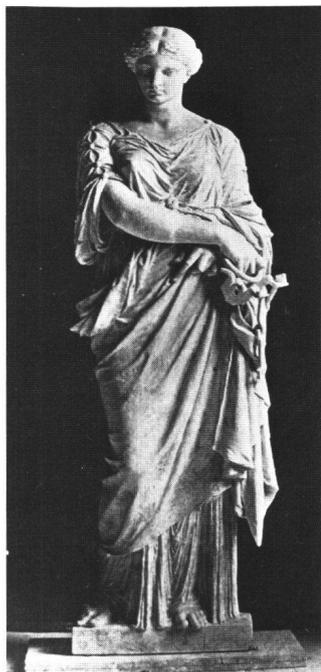
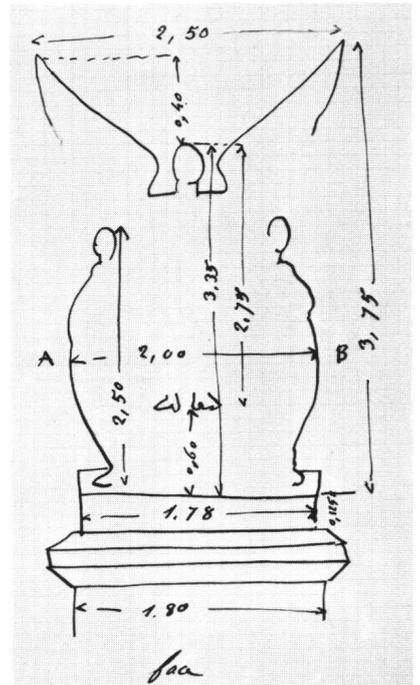


Fig. 27 Charles Gauthier (1831–1891), *Modération*, statue plâtre (avant dorure) (ca. 1874). Attique du Grand foyer, *Opéra*.

Fig. 28 Charles Garnier (1825–1898), Croquis côté remis à Carpeaux, Groupe de la façade de l'Opéra. Plume et encre noire sur papier quadrillé. Musée du Louvre, cabinet des dessins, R.F. 8643.



de Léon Bruyer (fig. 26) sera mentionnée au catalogue du Salon de 1874 dans la section des monuments publics. Elle a pour corollaire, prudent – *la Modération* de Charles Gauthier (fig. 27). Nouvel avatar des allégories chrétiennes: le frein de la *Tempérance* sert toujours d'attribut. Mais peu importe les sujets peu lisibles d'en bas; ce qui compte c'est le rôle que joue la sculpture dans la compréhension de l'articulation artificielle et à grand effet, du foyer.

La sculpture servant d'assise à la base de l'édifice

Les groupes de la façade se «rattachent directement à la composition du projet». C'est GARNIER, lui-même, qui l'affirme dans sa lettre du 5 décembre 1863. Le croquis destiné à Carpeaux en témoigne²⁰ (fig. 28). Cette silhouette est celle d'une énorme colonne bombée avec effet de chapiteau. Garnier veut encre son bâtiment par de fortes assises. Ses groupes allégoriques expriment, non seulement la nature de l'édifice, mais jouent encore un rôle de renforcement (assuré plus souvent par des blocs épannelés ou des refends).

Comment cette sculpture architecturale est-elle perçue par les sculpteurs? «Jouffroy... a copié presque fidèlement la silhouette que je lui avais donnée» (fig. 29), cette «modestie artistique comble tous les désirs des architectes», écrit GARNIER²¹. Lefuel va employer au Louvre, avec le même succès, le Grand Prix de 1832. Pour les nouveaux *guichets du Carrousel*, Jouffroy exécute les hauts-reliefs de *la Paix* et *la Guerre* (1868–1870) avec l'aide de Cousseau pour les proes de navires²² (fig. 30–31).

Guillaume lui aussi «comprend dignement l'architecture». Il le prouvait dix ans plus tôt à la *Bourse de Marseille* où ses

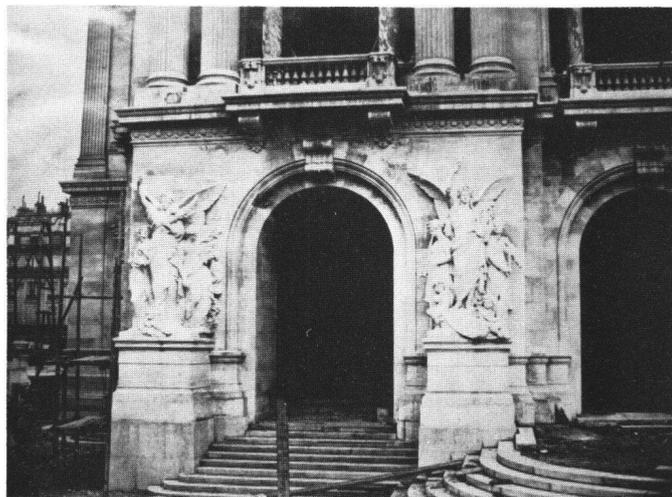


Fig. 29 L'Opéra en cours de construction.

compositions en triangle d'un classicisme calme ne sont pas dérangées par l'accumulation des trophées (fig. 32), et Guillaume n'avait pas besoin des vestiges de la Provincia pour ranimer ses souvenirs romains.

La sculpture-architecture est-elle donc liée au manque de personnalité du sculpteur? On serait tenté de le croire et l'aventure de *la Danse* de Carpeaux ne le démentirait pas.



Fig. 30 François Jouffroy (1806-1882), *La Guerre*, modèle plâtre (1868). Guichets du Louvre, côté Seine. Photographie de Baldus.



Fig. 31 Cousseau, Proue de navire soutenant la figure précédente (1868). Photographie de Baldus.

Le 5 décembre, GARNIER avait donc proposé au ministre de la Maison de l'Empereur quatre noms de sculpteurs et quatre sujets pour la façade principale. Il s'agissait d'une composition de quatre groupes chacune à *trois personnages*:

- Guillaume – *La Poésie lyrique et la Poésie légère*;
- Carpeaux – *La Danse amoureuse et la Danse bachique*;
- Cavelier – *La Comédie et le Drame*;
- Jouffroy – *Le Chant et la Musique*.

Deux remarques viennent aussitôt à l'esprit:

1° Le sujet de Carpeaux était donc pressenti par GARNIER depuis 1863, bien que la commande officielle du 17 août 1865 ne mentionne pas le sujet. Pressenti et oublié lors de l'«affaire» de la Danse... C'est parce qu'elle était «amoureuse et bachique» que le scandale éclata. Il est d'ailleurs intéressant de noter l'hésitation de Carpeaux à traiter ce thème, fait pour lui! Les deux esquisses du *Drame lyrique* et de la *Comédie légère* (1865) conservées au Louvre, réidentifiées par Louise Clément-Carpeaux en 1927 en témoignent²³.



Fig. 32 Eugène Guillaume (1822–1905), *Génie du commerce et de l'industrie* (1859). *Marseille, Bourse, façade principale*.



Fig. 33 Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824–1887), *Le Messie*. Groupe marbre présenté à l'Exposition universelle de 1867 (érigé, ensuite, à l'église Saint-Vincent de Paul).

Fig. 34 Auguste Pâris (1850–1915), *La République française présentant au monde le nouveau siècle* (1893).



2° Nous avons tous écrit – à la suite de GARNIER – que Carpeaux avait remplacé Cavelier retenu sur le chantier du Palais de Longchamp à Marseille. «Bien que je n'ignorasse pas que Carpeaux était la terreur des architectes, comme j'avais non seulement bonne amitié pour lui, mais encore grande confiance en son talent, je me décidai à lui offrir le groupe resté libre.²⁴» La proposition du 5 décembre 1863 prouverait que ce remplacement fut assuré par Perraud (cadet de cinq ans de Cavelier pour la naissance et pour le Prix de Rome).

La «terreur des architectes» – après l'avoir emporté sur Lefuel au pavillon de Flore au Louvre – va imposer son groupe de *la Danse*, qui fleurit insolemment en avant de la façade de l'Opéra. Et cependant GARNIER avait pris ses précautions – «Tâche de voir Guillaume» ... «il sait à peu près ce que je veux...» (lettre n° 2) «Avant de te mettre complètement dans le tripotage va donc voir Jouffroy...» (lettre n° 1)²⁵.

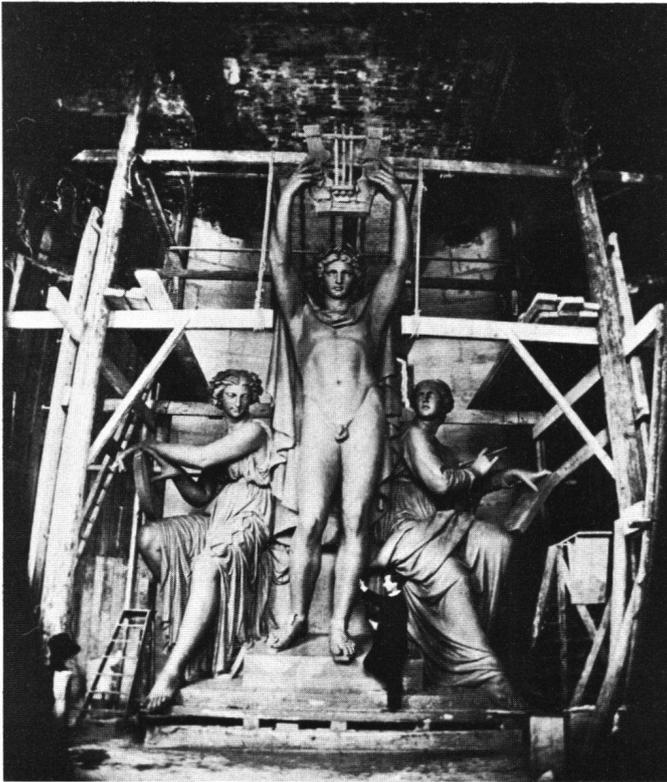


Fig. 35 Aimé Millet (1819–1891), *Apollon couronnant la Danse et la Musique*. Photographie du modèle dédiée par le sculpteur à l'Union centrale des Arts décoratifs.



Fig. 36 Aimé Millet (1819–1891), *Apollon couronnant la Danse et la Musique* (1865–1869), groupe bronze fondu par Denière. Opéra, couronnement du pignon de la scène.

Treize ans plus tard, GARNIER évoquait le «combat long et acharné; le sculpteur ne voyait plus guère alors que son œuvre», écrit-il, «sans se préoccuper du monument; l'architecte voyait encore l'édifice mais se laissait entraîner par la fougue du statuaire²⁶». Cette admiration, Carpeaux la confirmait dans sa lettre au marquis de Piennes du 21 novembre 1865: «Garnier, l'architecte de l'Opéra, est venu hier; vous dire ami, tout ce que ce garçon a subi devant ma composition est impossible à décrire. Il n'y est plus! Il n'a rien vu de semblable, il veut faire recommencer les trois autres groupes sur le plan que j'ai adopté. Les membres de l'Institut, nos collaborateurs vont nous jeter par dessus les toits²⁷.»

GARNIER: «Je ne sais lequel de nous deux fit un plus grand sacrifice en cédant ainsi à l'autre; ce que je sais, c'est que, pour ma part, j'étais absolument décidé, si Carpeaux ne voulait pas m'écouter, à le laisser aller à sa guise... Eh bien, si le monument pâtit un peu de l'exubérance de mon sculpteur, ça ne sera qu'un petit malheur; tandis que ça en ferait un grand si, m'entêtant dans mes idées, je privais la France d'un morceau qui sera certes un chef d'œuvre²⁶.»

Ce morceau tenait si peu au mur qu'il le quitta pour le Louvre en 1964 et fut remplacé par une copie de Belmondo et de son atelier.

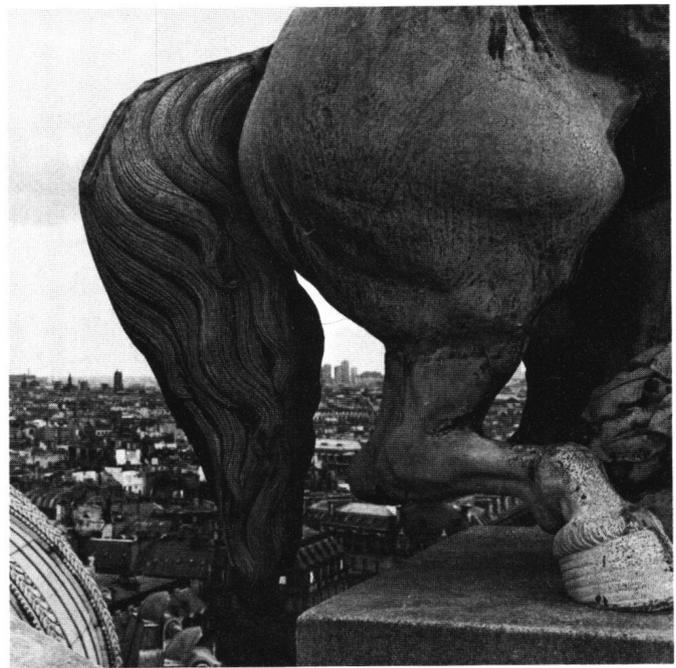


Fig. 37 Eugène Lequesne (1815–1887), *Renommée retenant Pégase* (1866–1870), détail de la galvanoplastie de Oudry. Opéra, côté bas du pignon de la scène.

«Ce sont les figures les plus utiles au point de vue de la composition générale du monument, celles qui doivent lui donner l'accent et le mouvement, qui doivent rompre les longues lignes ou alléger les grandes masses, celles qui doivent enfin par un énergique profil se découper sur le ciel et caractériser la silhouette de l'édifice.» (Rapport de CHARLES GARNIER, 5 décembre 1863.)

Cela fait beaucoup de vocations architecturales pour les œuvres de Millet, Lequesne et Gumery. En 1863, d'ailleurs, le groupe du pignon, *Apollon couronnant la Danse et la Musique*, était dévolu à Perraud. C'est à Millet, son contemporain, qui a pour particularité de ne pas être un ancien Prix de Rome, qu'échut le couronnement. Comme la *Vierge* d'A.E. Carrier-Belleuse élève le *Messie* au-dessus de sa tête (fig. 33), comme la *République française* d'A. Paris présentera au monde le *Nouveau Siècle* (fig. 34), *l'Apollon* de Millet brandit à bout de bras sa lyre. La photographie dédiée par le sculpteur à l'Union centrale des Arts décoratifs (fig. 35) démontre les qualités «architecturales» de la sculpture. Vu de plein pied, son *Apollon* avec ses bras aussi larges que sa tête, ses jambes trop allongées, annonce la stylisation des éphèbes de l'entre-deux-guerres. Mais il retrouve son échelle «Second Empire» in situ, les vides remodelant les pleins mangés par la lumière (fig. 36).

Les groupes de Lequesne n'innovent pas eux non plus par leur sujet: *Une Renommée retenant Pégase*, voilà une composition qui n'en est pas à un avatar près, mais la stylisation, elle, est nouvelle. Les têtes des chevaux sont énormes par rapport aux corps. Les postérieurs sont réduits (fig. 37). Ce qui importe, c'est la silhouette presque abstraite des «S» imbriqués qui dessinent une acrotère à chaque extrémité du toit.

Sur le nouvel Opéra de Vienne, presque contemporain²⁸, se trouvent aussi des Pégases retenus par la bride (fig. 38). Posés sur des socles couronnant les avant-corps de la façade,



Fig. 38 Le nouvel Opéra de Vienne. Gravure, publiée dans «L'Illustration», 1865, 1^{er} semestre, p. 105.



Fig. 39 Eugène Lequesne (1815-1887), *Renommée retenant Pégase*, petit modèle plâtre. Agence d'Architecture de l'Opéra.

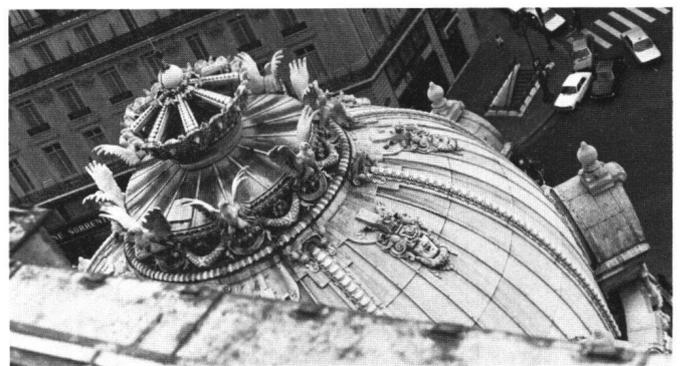


Fig. 40 Auguste Cain (1821-1894), *Aigles*, exécutés en cuivre repoussé par la maison Monduit et Bechet. Opéra, couronnement de la rotonde de l'Empereur.

ils ne rompent pas plus les lignes qu'ils n'allègent les grandes masses.

Millet et Lequesne ont l'intuition décorative, «ce sont des collaborateurs architectes», écrit GARNIER²⁹. Et les modèles des Pégases encadrent toujours la porte de son bureau à l'Opéra (fig. 39).

La sculpture silhouette tend donc à l'abstraction. Un nouvel exemple nous en est donné par le couronnement des rotondes latérales. Celle de l'Empereur est coiffée d'une cou-

ronne impériale dessinée par les ailes déployées de huit aigles adossés (fig. 40).

Ce motif, du début du Second Empire³⁰, se retrouve jusque sur les lampadaires de la Cour Napoléon du Louvre. A l'Opéra, c'est Auguste Cain qui modela les oiseaux de proie, réalisés en cuivre repoussé par la Maison Monduit et Bechet.

Au-dessus de la rotonde des abonnés, située en pendant, un même effet d'aile est obtenu avec des éléments géométriques: les armes de la ville de Paris, formées de huit piques aux rames relevées (fig. 41). La sculpture devient architecture, l'architecture sculpture et la couleur enveloppe ces liaisons d'un autre réseau de correspondances. A la couleur, Garnier rêvait d'ajouter l'or, convaincu par l'enthousiasme de Théophile Gautier à son retour du Kremlin. Les côtes des dômes comme les couvre-joints devaient être dorés – ce que la guerre de 1870 n'a pas permis.

C'est aussi la guerre qui empêcha le transport de la *Danse* de Carpeaux, sous le grand escalier de l'Opéra. En effet, dans

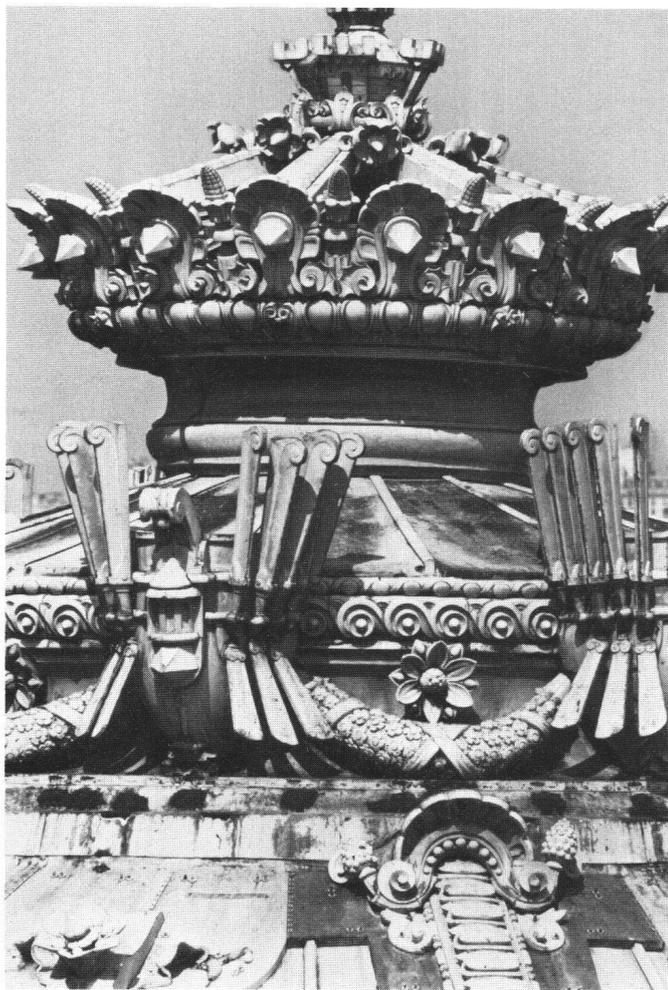


Fig. 41 Piques de navires aux rames relevées (Armes de la Ville de Paris). Opéra, couronnement de la rotonde des abonnés.

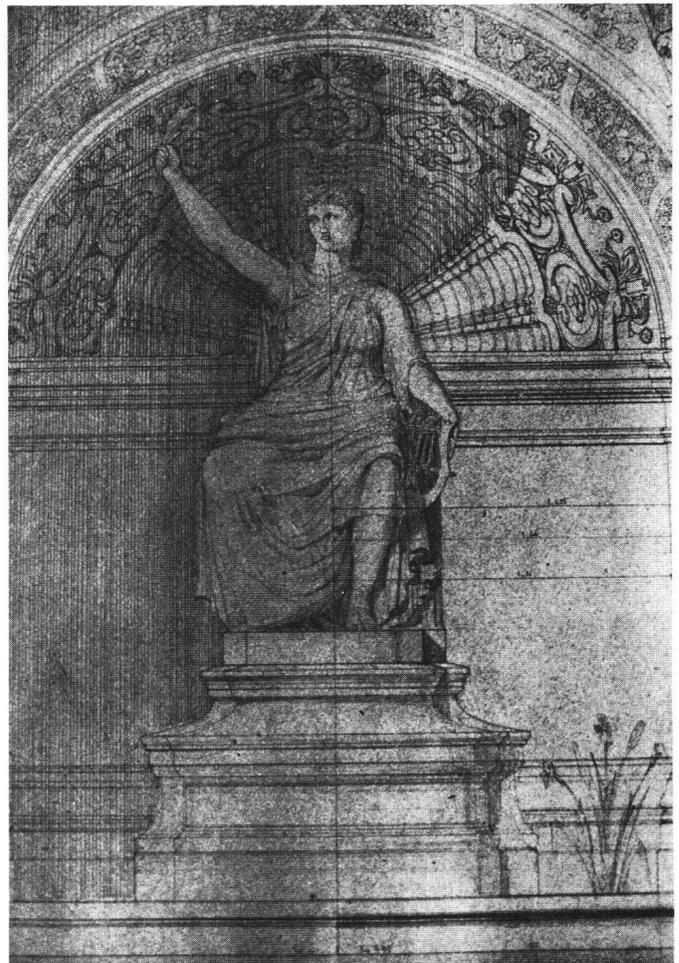


Fig. 42 Agence de Charles Garnier (1825–1898), dessin pour le dessous du grand escalier signé et daté «Bon pour exécution. Paris le 5^{7^{bre}} 1863 Ch. Garnier». Mine de plomb, encre rouge et noire, lavis. *Bibliothèque de l'Opéra*, n° 168.

ce lieu secret on pensa un moment abriter le groupe qui faisait scandale. A bout de solution, GARNIER avait proposé ce pis-aller qui allait à l'encontre de son projet pour le dessous du grand escalier. Il avait signé, le 5 septembre 1863, le «bon pour exécution» en Banc royal (fig. 42) d'une riche grotte tapissée de pampres et de rinceaux, un cul de four en coquille servant d'écrin à une allégorie assise s'appuyant sur sa lyre et brandissant un rameau. Des iris et des juncs sur la plinthe annonçaient un bassin et préfiguraient l'art nouveau. On comprend l'enthousiasme de l'architecte lorsqu'il découvrit à Rome la *Pythie* de Marcello. Son visage renversé, la torsion de son corps, l'instabilité de l'équilibre sur le trépied grouillant d'animaux, séduisirent l'architecte: le dessin baroque des vides convenait à sa niche précieuse. Sa matrone paisible avait une brillante remplaçante. En conclusion, la *Pythie* nous offre une troisième formule de rapport entre la sculpture et l'architecture. Ni purement décorative, ni auxiliaire de l'architecte, ni conçue par lui, elle vient assouvir son désir informulé.

NOTES

- ¹ MAURICE AGULHON, *Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX^{ème} siècle*, dans: *Ethnologie française*, 1975, 5, p.33-56.
- ² FRANCISQUE DURET (Paris 1804-1865 Paris), Premier Prix de Rome à 18 ans (1823), membre de l'Institut à 39 ans (1843).
- ³ A Nancy, le Napoléon III de Georges Clère, érigé en 1862 en pendant du duc Charles III, du grand Cardinal de Guise et du Roi Stanislas, sur la façade principale du Palais des Facultés de Nancy est encore en place. Il est vrai qu'il était peu ressemblant.
- ⁴ Il ne faut jamais oublier la célérité stupéfiante des travaux. Un quartier entier était à démolir à l'intérieur de la cour du Carrousel. La première pierre fut posée le 25 juillet 1852.
- ⁵ Un album de photographies, conservé aux Archives Nationales (Cartes et Plans), permet de suivre la démolition de la Galerie d'Androuet Ducerceau. Les prises de vue ont lieu le dimanche, depuis le 21 juillet (la toiture est déjà enlevée) jusqu'au 3 novembre (la galerie et le pavillon de Flore sont arasés).
- ⁶ CHARLES GARNIER, *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, Ducher et Cie, 1878, p. 33.
- ⁷ Rapport de CHARLES GARNIER au Maréchal VAILLANT, 24 février 1866: «les œuvres que je demande sont indispensables, elles font partie de l'ordonnance et de la composition générale tout autant que les figures de Jean Goujon font partie de la cour du Louvre...». Paris, Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Garnier (pièce 132).
- ⁸ Description de son plan, gravé par Rudolf Pfnoer, 1853.
- ⁹ C'est moins d'un an après la pose de la 1^{re} pierre du rattachement du Louvre aux Tuileries (cérémonie du 25 juillet 1852) qu'eut lieu la pose du bouquet au sommet du pavillon de Rohan, le 8 juillet 1853.
- ¹⁰ Voir à ce propos la remarquable étude – malheureusement inédite – de MARIE FRANCE LEMOINE MOLIMARD, *Le décor sculpté des façades du Louvre sur les Tuileries à l'époque de Napoléon III*, Mémoire de l'Ecole du Louvre 1977 (Archives du Louvre).
- ¹¹ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 280.
- ¹² HENRIETTE BESSIS, *Marcello sculpteur*, [Catalogue du] Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, 1980, p. 56.
- ¹³ ANNE PINGEOT et ANTOINETTE LE NORMAND, *Atlantes et Cariatides sous le Second-Empire et la III^{ème} République*, dans: *Petit Journal des Grandes Expositions*, nouvelle série, n° 71, 1978.
- ¹⁴ Bibliothèque de l'Opéra, Fonds Garnier, pièce 126. (Aimablement signalée par HENRI LOYRETTE.)
- ¹⁵ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 358-359.
- ¹⁶ JUNE HARGROVE, Communication au «24^e Congrès international d'histoire de l'art» à Bologne, 10-18 septembre 1979. (A paraître.)
- ¹⁷ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 30.
- ¹⁸ Cette explication donnée par GARNIER en 1878 est cependant contrecarrée par un de ses dessins publié par HENRI LOYRETTE dans le catalogue de l'exposition Viollet-le-Duc (Paris 1980, p. 203). L'attique primitive semble de peu inférieure à l'attique réalisée. Ce dessin n'est pas reproduit dans l'importante monographie de MONIKA STEINHAUSER, *Die Pariser Oper*, Munich, Prestel-Verlag, 1969. – Le livre sur *Charles Garnier* qui doit être publié en 1981 par BRUNO FOUCAUT, MARTINE KAHANE et HENRI LOYRETTE mettra au point cette question.
- ¹⁹ Cf. note 7 (pièce 126).
- ²⁰ Plume et encre noire. Louvre, Cabinet des Dessins, R.F. 8643.
- ²¹ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 424-425.
- ²² Modèles photographiés par Baldus à la demande d'Achille Fould. Archives nationales (Cartes et Plans, 64 AJ 275-645).
- ²³ Bibliothèque de l'Opéra. Correspondance Garnier-Carpeaux, Rés. 880. 5^e lettre Charles Garnier (cf. note 6, p. 433). – LOUISE CLÉMENT-CARPEAUX, *La genèse du groupe de la Danse 1863-69*, dans: *Revue de l'Art*, 1927, I, p. 285-300.
- ²⁴ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 432.
- ²⁵ Cf. note 22 (Rés. 880).
- ²⁶ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 434, 435.
- ²⁷ Cité par LOUISE CLÉMENT-CARPEAUX, *La Vérité sur l'Œuvre et la Vie de J.B. Carpeaux (1827-1875)*, T. I, Paris 1934, p. 275.
- ²⁸ HANS CHRISTOPH HOFFMANN, WALTER KRAUSE, WERNER KITLITSCHKA, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, Franz-Steiner-Verlag, 1972.
- ²⁹ CHARLES GARNIER, cf. note 6, p. 109.
- ³⁰ DANIEL ALCOUFFE, *Couronne de l'impératrice*, n° 98, dans: *L'art en France sous le Second Empire*, p. 197-198.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1, 5-9, 13-19, 21-28, 32, 34, 38, 39, 41, 42: Photographies par l'auteur.
- Fig. 2, 3, 10, 30, 31: Paris, Archives nationales.
- Fig. 4, 11, 12: Caisse nationale des Monuments historiques.
- Fig. 29: Photographie conservée par les descendants du sculpteur Charles Gumery (Mme Morel).
- Fig. 33: Roger Viollet, 6, rue de Seine, 75006 Paris.
- Fig. 35: Paris, Bibliothèque des Arts décoratifs, albums Maciet.
- Fig. 36, 37, 40: Antoinette Le Normand.