

JAMES PRADIER,

1790-1852,

un sculpteur néoclassique ?

Monique BOURGUET

Sur le littoral du Mourillon, alors que le boulevard n'existe pas encore, deux lieux privilégiés rassemblent, au milieu du XIX^{ème} siècle, l'élite cultivée toulonnaise mais aussi parisienne: la bastide Lauvergne et la villa Cloquet¹. Eminent professeur de médecine à Paris et fin lettré, Jules Cloquet reçoit au prieuré de Lamalgue hommes de lettres et artistes, tout comme son confrère et voisin toulonnais, le docteur Hubert Lauvergne.



*Hubert Lauvergne, plâtre original.
Pradier et fils,
musée du Vieux-Toulon*

Parmi les noms des nombreux hôtes de la villa Cloquet se trouve celui de James Pradier, un des sculpteurs les plus connus de Paris, ami de longue date de Jules Cloquet. La première femme de celui-ci, Juliette Lebreton, était une cousine de sa femme.

A ce titre, Pradier fait partie de la mémoire de Toulon et du Midi pour y avoir laissé une production importante.

Il faut tout d'abord replacer Pradier dans l'évolution de la sculpture de la première moitié du XIX^{ème} siècle.

C'est l'époque dominée par le goût de l'Antique. Les collections d'antiques du Louvre, enrichies par l'Empire, étaient copiées par tous les sculpteurs lors de leur formation à l'Ecole des beaux-arts.

C'est aussi l'époque de la prédominance des règles du « Beau idéal » et du « grand style », tirant leurs thèmes de l'histoire antique ou de la Bible. Allégorie et symbole sont à la base du langage néoclassique défini en 1823 par Quatremère de Quincy.

Dans les années 1820-1840 arrive une génération nouvelle de sculpteurs, influencés par l'hellénisme et les modèles grecs trouvés récemment, comme la *Vénus de Milo* ou les marbres du Parthénon.

Alors que le mouvement romantique s'épanouit en peinture, sa gestation est plus lente en sculpture en raison, entre autres, de la domination officielle de la génération néoclassique incarnée par le sculpteur Bosio, champion de l'esthétique néo-canovienne.

L'œuvre de Pradier correspond, entre 1820 et 1850, à ce moment de crise identitaire de la sculpture partagée entre le respect figé des règles établies et une liberté créatrice.

La vie de cet artiste complexe est bien connue grâce à son abondante correspondance qui a été publiée en trois volumes par Douglas Siler, deux autres volumes restant à venir.

Pradier est d'origine suisse mais de racines françaises. Il est né en 1790 à Genève, qui devient en 1798 la capitale du département français du Léman. Son grand-père paternel, de religion réformée, né à Saint-Ambroix dans le Gard, en 1736, avait émigré en Suisse, au milieu du XVIII^{ème} siècle, et s'y était marié.

Très tôt, Pradier entre comme apprenti chez un bijoutier-horloger, tout en étant inscrit à l'Ecole de dessin de Genève. En 1807-1808, il rejoint à Paris son frère aîné Charles-Simon, graveur. Il entre en 1809 dans l'atelier du sculpteur Frédéric Lemot, rencontré opportunément, et est admis à l'Ecole des beaux-arts.

Citoyen suisse et français, il peut se présenter au concours du prix de Rome, qu'il obtient en septembre 1813² grâce à cette œuvre typique des morceaux de concours pour lequel le candidat doit faire preuve de respect des règles exigées par

¹ Fontan, docteur.- « Les Romantiques à Toulon ».- *Bulletin des amis du Vieux-Toulon*, n°12, 1926 ; n°13, 1927.

² Prix de Rome obtenu pour *Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches*.

l'Académie, notamment la référence à une œuvre antique et l'idéalisation. Pradier devient pensionnaire de la Villa Médicis jusqu'en 1818.



Néoptolème empêche Philoctète de percer Ulysse de ses flèches, relief en plâtre, H. 121cm, L. 150 cm, prof. 20 cm, Genève.

En 1819, il rentre de Rome, s'installe à Paris et commence une vie d'homme du monde et d'artiste. Il retournera à Rome pour deux longs séjours, en 1823-24 et en 1841-42, rêvant de s'y installer.

Dès son retour à Paris, il expose avec succès aux salons officiels, passages obligés pour trouver des commanditaires privés ou publics. Admiré et reconnu pour son talent, il reçoit rapidement les consécration officielles d'un artiste auréolé du prix de Rome. En 1827, il est admis à l'Institut et à l'École des beaux-arts comme professeur de sculpture, succédant à son maître Lemot, décédé : deux institutions dans lesquelles il n'est pas accueilli sans réticences. En 1828, il est décoré de la Légion d'honneur.

Le mécénat n'étant plus dans les mains des grandes familles aristocratiques dont la fortune a été écornée par la Révolution, les artistes doivent se retourner vers l'État et les grandes villes. Pradier s'y emploie sous la Restauration et surtout sous la Monarchie de Juillet.



Le duc d'Orléans (1810 – 1842)
Exécuté en 1842 d'après le masque funéraire.
Musée du Louvre.

Il profite de la bienveillance officielle du roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie, sans pénétrer vraiment dans le cercle des fidèles de l'entourage royal, ayant un ennemi déclaré en la personne du peintre et sculpteur Ary Scheffer, professeur de sculpture de la princesse Marie d'Orléans. Malgré tout, il est chargé d'exécuter plusieurs statues ou bustes de leur fils, Ferdinand, duc d'Orléans, mort accidentellement en juillet 1842.

Il est vrai que son talent et son réseau d'amis dans la haute administration le servent. Il profite de ses bonnes relations avec le comte de Cailleux, secrétaire général puis directeur en 1841 des Musées royaux. Il en sera de même, après la chute de la Monarchie de Juillet, avec son successeur le comte de Nieuwerkerke, sculpteur lui-même et amateur de sculpture.

Pradier fréquente de nombreux salons parisiens, notamment celui du baron Gérard, côtoyant ainsi tous les milieux artistiques et mondains. Lui-même tient salon et compose des romances qu'il distribue aux membres de l'Académie pour leurs femmes musiciennes.

Dans les dernières années de sa vie, il a la satisfaction de recevoir un accueil chaleureux dans le Midi de la France. À Nîmes, il exécute en 1844 le buste du général baron de Feuchères³, bienfaiteur de cette ville, ce qui le fait connaître. S'ouvre alors pour lui le monde des salons nîmois mais aussi arlésiens, en particulier le salon de madame Grange, fille du peintre Réattu. L'homme de lettres nîmois Jules Canonge, un des familiers de ce salon arlésien, entretient une correspondance suivie avec Pradier qu'il recommande aux municipalités voisines désireuses de procéder à des décorations urbaines. Nîmes, Aigues-Mortes, Arles lui passent commande.

Mais ses derniers projets ne pourront se réaliser. Les monuments de Monseigneur de Belzunce et de Pierre Puget pour la ville de Marseille et celui d'Adam de Craonne pour Salon-de-Provence seront exécutés par le sculpteur aixois Marius Joseph Ramus.

Sa vie privée est marquée par deux femmes, devenues célèbres dans les milieux littéraires, en particulier la première.

En effet, en 1825 commence une courte liaison avec Juliette Drouet, née Gauvain, orpheline à dix ans et élevée par sa tante dont elle prend le nom. De leur amour, naît en 1826 une fille, Claire⁴, qui aura une courte existence de 20 ans. Pradier la reconnaît en 1828. Juliette, après des débuts peu probants sur la scène à Bruxelles et à Paris, rencontre en février 1833 Victor Hugo avec lequel elle aura une longue et célèbre liaison.

En 1833, il se marie avec Louise d'Arcet, âgée de 19 ans, dont il aura trois enfants. Louise, chantée par Alexandre Dumas fils, un de ses multiples amants, sous le nom de « la belle aux cheveux d'or », se montre une femme particulièrement frivole et

³ Pradier, James.- *Correspondance*. Textes réunis, classés et annotés par Douglas Siler.- Paris : Droz, t.3, 1988, lettre 446, p.23-24, note n°2.

⁴ Selon le document de la bibliothèque de Genève acheté à l'arrière-petite-fille de Juliette Drouet, reproduit dans Pradier, *op. cit.*, t. 1, 1984, p.144, lettre 88 bis.

dépendante, endettée en permanence et, disait-elle, « ne sachant résister à personne ». Après avoir obtenu un constat d'adultère et l'intervention de la justice, Pradier obtient le jugement de séparation avec Louise, en janvier 1845. La vie de Louise sera racontée par sa confidente et auxiliaire Louise-Françoise Boyé, dans les célèbres *Mémoires de Madame Ludovica*⁵ dont Flaubert s'est inspiré pour la rédaction de *Madame Bovary*⁶.

La personnalité de ce sculpteur est complexe, suscitant autant l'admiration que la détestation.

En témoignent ses rapports avec Juliette Drouet qui, dans sa correspondance avec Victor Hugo, porte à l'égard de Pradier des jugements sanglants, lui reprochant constamment de ne pas faire assez pour leur fille commune. Ces jugements, repris par les biographes de ce célèbre couple, ont porté tort à la « réputation » de Pradier. Cependant, Juliette sollicite souvent pour son ex-amant le soutien de Victor Hugo qui prononce même ses louanges dans un discours à la Chambre des pairs en février 1846.

S'il est admiré pour ses talents reconnus, appelé Phidias par l'entourage de Flaubert et qualifié par Théophile Gautier de « dernier des Grecs », il est aussi critiqué, notamment par la presse et souvent par Baudelaire qui ne l'apprécie pas.

Deux jugements contradictoires illustrent cette complexité.

Tout d'abord, celui de Flaubert dans une de ses lettres à Louise Colet, sa maîtresse, dont Pradier a fait le buste et une statuette: « C'est un excellent homme et un grand artiste, oui un grand artiste, un vrai Grec, et le plus ancien de tous les modernes. Un homme qui est là à faire sa tâche du matin au soir avec l'envie de la bien faire et l'amour de son art. Tout est là, l'amour de son art ».

À l'opposé, le sculpteur Préault, jeune loup romantique, porte ce jugement lapidaire, dans la rubrique nécrologique de son confrère : « M. Pradier a eu la main d'un sculpteur, jamais le cerveau... Il partait tous les matins pour Athènes, et le soir arrivait rue de Bréda ». (Il faut préciser que c'était « le quartier des filles galantes à l'époque romantique ».)

Ainsi, Pradier est-il seulement capable de représenter les apparences de la beauté ou peut-on lui accorder davantage d'intériorité ? Est-il simplement un sculpteur néoclassique ou participe-t-il au courant romantique naissant, en proie à une mise à l'écart au Salon officiel ?

Certes, les portraits que nous venons de voir sont remarquables par leur expressivité et leur individualisme. À partir d'exemples choisis parmi les œuvres françaises les plus représentatives que j'ai pu photographier, je vais aborder l'étude de l'œuvre profane, de l'œuvre religieuse et ce qui fait le succès indiscutable de Pradier, la représentation du corps féminin.

⁵ *Op. cit.*, t. 3, lettre 486, p.88, note n°3.

⁶ La publication en 1879 du « scénario » du roman constitue la preuve de l'utilisation des *Mémoires de madame Ludovica* par Flaubert qui connaissait bien le ménage Pradier.

Le début des années 1830 marque pour Pradier une grande période de commandes publiques parisiennes, inaugurées en 1825 par le décor de l'arc de triomphe du Carrousel et clôturée en 1850 par le tombeau de Napoléon.

En province, la fontaine de l'Esplanade de Nîmes parachève, en 1851, cet impressionnant parcours officiel.

La Révolution de 1830 met fin à la commande de l'arc du Carrousel pour laquelle Pradier ne peut livrer que deux fragments en marbre, exposés au Louvre.

Par contre, les **Renommées de l'arc de triomphe** constituent la première grande réalisation monumentale, formée de quatre bas-reliefs en pierre de 6m de hauteur sur 6m de largeur, décorant les écoinçons de l'arcade centrale, côté Paris et côté Neuilly. Commandées en mars 1829, leur gestation dure quatre ans et l'inauguration n'a lieu qu'en juillet 1836. C'est un décor, sur le modèle antique, de figures allégoriques, d'une grande finesse.



Une des *Renommées* de l'arc de triomphe.

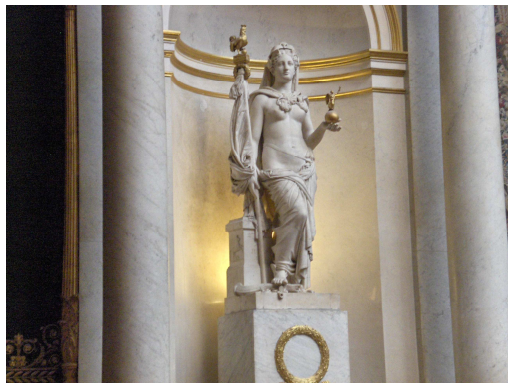
La nouvelle Chambre des députés au Palais Bourbon, commencée sous Charles X, est réalisée en grande partie sous la Monarchie de Juillet. Guizot, en 1830, charge Pradier des deux figures destinées à décorer l'intérieur de la salle de séance. Installées dans des niches placées de part et d'autre de la tribune présidentielle, ces deux statues féminines colossales, *La Liberté* et *L'Ordre public*, sont remarquables par leur force et leur stabilité néoclassiques.

L'Ordre public tient une lance et une main de justice, et foule aux pieds le Désordre représenté par un poignard et un flambeau.



L'ordre public, Chambre des députés.

Coiffée d'une peau de panthère, *La Liberté* foule aux pieds des chaînes et un joug rompus. Elle tient de la main droite le drapeau tricolore, surmonté du coq. L'hirondelle, initialement prévue pour la main gauche, a été remplacée par une Victoire, commémorant les Trois Glorieuses, à l'instar de l'inscription figurant sur le socle disposé au pied de la statue.



La Liberté, Chambre des députés.

Terminées en 1832, elles sont critiquées car Pradier est moins à l'aise dans la sculpture publique allégorique que dans la sculpture simplement ornementale d'exécution enlevée et facile. Néanmoins, le message des deux allégories s'adapte parfaitement à ce lieu chargé d'histoire.

Sur la façade du Palais Bourbon, de part et d'autre du fronton de Cortot, se trouvent deux bas-reliefs : à droite, celui de Rude intitulé *Prométhée animant les arts*, et à gauche, celui de Pradier intitulé *L'Instruction publique* et exécuté en 1837.

Ce sujet brûlant a abouti en juin 1833, après de longs débats parlementaires, à la loi Guizot, qui met en place pour l'enseignement primaire un nouveau système éducatif ; il n'est question encore ni d'obligation, ni de gratuité mais de liberté affirmée dans la libre concurrence des écoles privées et des écoles publiques.

Au centre, *L'Instruction publique* est personnifiée par une Minerve casquée, en train de détailler les premières lettres de l'alphabet, entourée d'enfants attentifs et de muses. À la gauche de

Minerve, une femme tient un livre ouvert où s'inscrivent les termes « Ecriture sainte » : elle symbolise l'Eglise et indique son rôle, nouvellement reconnu par la loi Guizot, en soulevant le voile qui la dissimulait. De l'autre côté, une petite fille, la seule vêtue d'une robe d'époque, apprend à lire, la main posée sur l'épaule de la déesse, en signe de continuité culturelle.

Autour, les neuf muses veillent sur l'enseignement des sciences et des arts qu'elles symbolisent.

C'est un bas-relief didactique simple, accessible à tous et aussi d'une grande liberté, malgré son apparence antique. L'introduction de la référence moderne du costume d'un personnage, les gestes et les attitudes rendent la scène réaliste et parlante. Du point de vue stylistique, on l'a comparé à la procession des *Panathénées* de Phidias.



L'Instruction publique : les muses, Façade du Palais Bourbon,

À la même époque, Pradier participe à la décoration de **place de la Concorde**, sur laquelle on édifie huit statues colossales représentant les « principales » villes de France. Pradier est chargé de *Strasbourg* et de *Lille* exécutées entre 1836 et 1838.

Personnifications des villes, ces femmes assises et portant des couronnes murales se rencontraient dans la sculpture depuis l'Antiquité.



Strasbourg, place de la Concorde

Strasbourg, assise sur un rocher, les pieds posés sur un canon, porte une épée à la saignée du coude, et une clé dans sa main droite fermement appuyée sur la hanche.

Lille, assise dans la même position, porte une épée à l'épaule et se distingue par son vêtement plus proche du déshabillé de boudoir que du costume à l'antique.

Leurs physionomies et leurs coiffures modernes correspondent aux modèles observés à l'atelier, ce qui constitue pour beaucoup une choquante entorse aux conventions de la sculpture allégorique devant idéaliser costume et expression physiognomique.



Lille, place de la Concorde.

Ce n'est sans doute pas Juliette Drouet qui est représentée sous les traits de *Strasbourg*, comme il l'a été maintes fois répété. Elle est toute à sa liaison avec Victor Hugo au moment de la genèse de cette œuvre, et il ne peut être question de poser pour Pradier. Peut-être est-ce sa femme Louise, solidement campée et à la moue dédaigneuse.

Comparées aux réalisations de ses concurrents, Petitot pour *Lyon* et *Marseille*, Cortot pour *Brest* et *Rouen*, Caillouette pour *Nantes* et *Bordeaux*, les statues de Pradier frappent par l'élégance de leur pose et dénotent un classicisme évident teinté d'une certaine liberté prise avec les règles, ce qui fait l'originalité de son travail.

La statue de L'Industrie, située à l'un des angles postérieurs de la **Bourse**, reprendra en 1851 ce type d'allégorie assise. La figure porte une massue sur son épaule tandis que sa main droite repose sur une grande roue d'engrenage et une scie circulaire. Cette statue a la même élégance que les deux précédentes, mais les vêtements et la coiffure sont moins « modernes » à un moment où Pradier observe un certain retour à l'Antique.

Au même moment, il participe à la décoration du **Palais du Luxembourg** en exécutant en 1840 la décoration qui entoure l'horloge face au jardin : quatre statues en ronde-bosse (*La Sagesse*, *L'Eloquence*, *La Prudence*, *La Justice*), deux hauts-reliefs (*La Guerre et la Paix*) et trois bas-reliefs (*Le Jour*, *La Nuit* et *Un Génie*).

Nous ne commenterons pas les statues emblématiques, d'une platitude vite reconnue. Nous mettrons, par contre, en valeur la grâce du

programme allégorique entourant l'horloge. Pradier représente *la Nuit* par une figure féminine qui tourne le dos au spectateur. L'autre figure féminine, *le Jour*, est vue de face. Le charme de ces deux silhouettes, enroulées dans des draperies qui flottent, provient de leurs lignes en arabesque proches du travail de Jean Goujon. Admiratif, le sculpteur David d'Angers, pourtant ennemi juré de Pradier, dit à leur propos: « [...] Pradier est certainement l'homme le plus doué pour les arts qu'il est possible de rencontrer ».



Décoration de l'horloge du palais du Luxembourg

Au-dessous, entouré par les signes du zodiaque, un génie potelé tient deux guirlandes en forme de cornes d'abondance faites de fruits, participant ainsi à ce maniérisme raffiné.

Ce talent va s'exercer avec éclat dans la décoration des fontaines, pour lesquelles Pradier peut déployer tout son art et son attachement à l'antiquité : d'abord à Paris pour la fontaine Molière inaugurée en 1844, puis à Nîmes, sept ans après.

La fontaine dédiée à Molière, située rue Richelieu, à proximité du Palais-Royal, est conçue par l'architecte Visconti. Le sculpteur Seurre représente Molière en bronze, assis dans un fauteuil, entouré de quatre colonnes surmontées d'un entablement et d'un fronton arrondi. Au bas du monument, Pradier est chargé de la réalisation de deux figures allégoriques décorant le socle du monument.

Dans un premier temps, les esquisses de ces figures, réalisées en plâtre, représentent deux *Renommées* aux ailes importantes, chacune portant un rouleau déployé sur lequel sont inscrites les œuvres de Molière. Une fois exécutées en marbre,

elles deviennent la *Comédie légère* et la *Comédie sérieuse*, appelées en 1844 *la Muse enjouée* et *la Muse grave*. Leur pose rappelle un peu celle des statues de muses de l'Antiquité; par contre, l'agencement de leurs lourds drapés leur donne un aspect résolument moderne. Pradier a su les adapter à l'allure maniériste de ce monument démontrant toute sa virtuosité.

Ici encore, on parlera de portrait : Théophile Gautier trouvera dans la muse de droite une ressemblance avec Louise Pradier.

Ces muses donnent tout son éclat à cette fontaine jugée par ailleurs assez banale. Pourtant, elle fait l'objet d'une inauguration particulièrement solennelle car c'était là le premier monument public parisien dédié à un homme de l'art.



Les figures allégoriques de la fontaine dédiée à Molière, rue de Richelieu, Paris.

La construction de la **crypte du tombeau de Napoléon aux Invalides** permet à Pradier d'acquiescer la grande consécration de sa carrière.

À l'origine du projet, le sarcophage devait être surmonté d'un « gisant » confié à Pradier mais dont l'idée est vite abandonnée. À défaut, trois arrêtés de 1843 lui confient le travail de figures adossées aux piliers entourant le sarcophage et destinées à rappeler les victoires de l'Empire. Le « programme » général conçu par Visconti recommande au sculpteur de s'inspirer de l'Antiquité, d'avoir une grande conformité de lignes, et de se différencier seulement par « l'expression, l'agencement des draperies, et quelques attributs... ».

De nombreux croquis sont élaborés, rendant compte de l'évolution de ce projet, source de déboires pour Pradier, victime de retards de paiement et malmené par Visconti.

En avril 1847, cinq *Victoires* sont livrées mais ne donnent pas satisfaction à Visconti. En 1850, le statuaire reprend son travail et le termine, mais Visconti exige encore des modifications qui ne seront faites qu'après la mort du sculpteur par son élève Lequesne. Et, il fait détruire volontairement les modèles en plâtre.

Ces douze *Victoires* ailées, hautes de 4,50m, drapées à l'Antique, frappent par leur taille et leur allure semblable, individualisées par quelques détails de leur robe ou de leur coiffure et par les accessoires tenus dans leurs mains : palmes, couronnes, glaives ou trompettes. Soumises à l'architecture, elles font preuve d'une grande homogénéité dans un ensemble sculpté pour

glorifier plus les actions civiles de Napoléon que les batailles dont les noms sont inscrits sur la mosaïque autour du sarcophage.

À propos des difficultés rencontrées, Pradier aurait eu ces paroles prémonitoires : « le tombeau de l'Empereur sera le mien. »



Détail d'une victoire, crypte du tombeau de Napoléon aux Invalides.

À Nîmes, il décore la magnifique **fontaine de l'Esplanade**, dont la construction décidée en 1844, est confiée à l'architecte Questel au moment où Nîmes connaît une grande prospérité économique, qui va de pair avec une vie intellectuelle brillante.

L'esquisse en plâtre se trouve au musée des beaux-arts de Nîmes, où elle a été récemment présentée dans une exposition consacrée à la Pandore de Pradier.

La réalisation de cette fontaine, d'une élévation totale de près de onze mètres, anime un espace nouveau de réorganisation urbaine, situé entre la ville ancienne délimitée par l'Esplanade et le nouvel espace que doit occuper la gare en projet.

Sur un fort massif central élevé formant un piédestal quadrilobé, s'articulent des vasques circulaires portées par des pieds et des massifs de refends et supportant cinq figures colossales détachées et haut placées, ce qui la distingue des fontaines traditionnelles construites à Paris.

L'ensemble est dominé par la représentation de la *ville de Nîmes triomphante*. Elle est habillée d'un peplos à plis serrés. Elle tient à la main un rameau d'olivier, symbole de l'apaisement des querelles religieuses et politiques. De l'autre main, elle tient un bouclier, décoré du blason de la ville orné du crocodile.

Sa tête est surmontée d'une couronne formée des façades des édifices antiques et du palais de

Justice, nouvellement construit dans le style néoclassique.



La tête de la « *Ville de Nîmes* ».
Fontaine Pradier, Nîmes.

À ses pieds, les quatre allégories des fleuves et des sources sont désignées par leur nom écrit en latin, selon le désir insistant de l'architecte Questel.

Jupiter assis représente le Rhône (« Rhodanus ») un bras posé sur un aviron tandis que l'autre repose sur un masque de la Tragédie, en signe du caractère imprévisible du fleuve.



Le Gardon
Fontaine Pradier, Nîmes.

Le magnifique *Gardon* (« Vardo »), affluent du Rhône, est symbolisé par Neptune appuyant avec force sur son trident, le pied appuyé sur une amphore, exprimant ainsi la puissance de son cours.

Les sources sont représentées par deux nymphes : L'Eure (« Ura »), située près d'Uzès,

coiffée d'une couronne tressée, et tenant une lyre avec grâce, nymphe qualifiée « d'urbaine » ; de l'autre côté, la fontaine de Nîmes (« Nemausa »), couronnée de nénuphars, nymphe qualifiée de « rustique ». Il semblerait d'ailleurs que les appellations des deux nymphes aient été inversées par le sculpteur, « Ura » étant en réalité la « rustique » et « Nemausa » « l'urbaine ». Canonge le signale à Pradier qui reconnaît l'erreur, se disant prêt à en changer, ce que ne lui permet pas le destin.

L'ensemble fut reconnu comme une œuvre d'art remarquable, mais le côté somptuaire de la décoration sera dénoncé pour son inutilité, comme le fait le journal local juste après l'inauguration du 1^{er} juin 1851⁷ : « [...] la nouvelle fontaine, avec ses rares et minces filets d'eau et la barrière qui défend l'approche de ses bassins, n'est même pas un monument d'utilité publique ».

Commandes publiques destinées à décorer les places ou les jardins

Les statues de Phidias et Prométhée sont exposées actuellement au Louvre après avoir été longtemps exposées à l'extérieur et ainsi très abîmées.

La statue en marbre de *Phidias*, commandée en 1832 pour la cour du Louvre, est placée en 1835 au jardin des Tuileries où elle demeure jusqu'en 1993. Pradier, après avoir fait des recherches au sujet de ce sculpteur grec du V^{ème} siècle avant J.-C., le représente de taille moyenne, pensif, solidement adossé à une colonne sur laquelle est posé un petit modèle d'une de ses œuvres.

Phidias, musée du Louvre

⁷ Morelot.- *Le Messager du Midi*, 1851, 4 juin.



La statue de *Prométhée* en marbre de Carrare, est commencée à Rome en 1823, terminée à Paris en 1827 et placée aux Tuileries en 1832. Puni par Zeus pour avoir dérobé le feu aux dieux et l'avoir donné aux hommes, Prométhée fut enchaîné au sommet du mont Caucase et son foie qui repoussait constamment, était dévoré par un aigle qui sera tué par Héraclès. Le sculpteur donne une image nouvelle du héros antique, prisonnier de ses chaînes, mais libéré du vautour qui gît à ses pieds. Cette interprétation très romantique est appréciée par la critique. Certains y voient le présage de la révolution qui aura lieu trois ans après.



Prométhée, musée du Louvre.

Pour la ville d'Aigues-Mortes, il exécute en 1847-1848 la statue colossale en bronze de **Saint Louis**, d'abord attribuée à son rival de longue date Marochetti qui, trop cher, est évincé au profit de Pradier, et ceci grâce à la médiation du nîmois Canonge.



Saint-Louis, Aigues-Mortes.

La statue, mesurant huit pieds (2,60m) est placée sur un imposant piédestal conçu par l'architecte Questel : il est en pierre, orné de deux proues de navire. Pradier modifiera le geste du bras droit de saint Louis dont le dessin, soumis à la commission de la ville chargée du choix du sculpteur, avait été critiqué, l'ensemble ayant été jugé lourd. Il est vrai qu'il est imposant mais il est en accord avec l'énorme ceinture de remparts moyenâgeux d'Aigues-Mortes. Et il préfigure un peu le style des statues colossales des années 1930.

Des séjours toulonnais de Pradier au prieuré de Lamalgue, il reste un mascarón qui, à l'origine, était placé sur un mur de soutien de la falaise bordant le jardin face à la mer. On peut le voir sur ce dessin de Letuaire⁸, dessinateur et peintre toulonnais. Placé face à l'immense panorama maritime, il produisait sur tous les visiteurs se promenant sur la plage une impression de grandeur antique.

Pradier exécute aussi des fresques (un *Pallas*, *La Poésie*, une *Amphitrite*) et des reliefs dont un, sur le thème de la *Maison de Socrate*. Mais ces œuvres sont en partie perdues.



Le mascarón du prieuré de Lamalgue.

Le mascarón sera déplacé plus haut, devant la villa, à une date ignorée pour le moment. Brisé vers 1851, il sera remplacé par un autre mascarón

⁸ Poncy, Charles. In : « Le Toulon de Letuaire, chronique tirée de l'*Illustration* », 1844-1869.- Alamo, 1986, p.421.

suggéré par Pradier⁹ mais d'une iconographie légèrement différente.

Ce deuxième mascarone, fondu par Victor Paillard, est resté sur place où l'on peut le voir dans le jardin de la résidence du Prieuré, construite sur l'emplacement de la villa Cloquet.

Le masque, encastré dans une large conque, représente Neptune, le front orné de cornes et la barbe décorée de deux dauphins qui s'en échappent, l'ensemble sur une hauteur de 1,40m. Il porte le nom de Pradier, la date de son décès et un motif funéraire à fleur brisée, comme le plâtre qui se trouve à Genève. On peut donc penser qu'il s'agit là en fait d'une œuvre posthume, en hommage à Pradier et reproduisant le modèle antérieur.

Les commandes religieuses tiennent une place non négligeable dans l'œuvre de Pradier.

Nous citerons seulement pour mémoire la première grande commande religieuse que constitue l'édification du *Monument du Duc de Berry* en 1824, dans la **cathédrale Saint-Louis de Versailles**.

Dans **l'Église de la Madeleine** à Paris, se trouve un groupe sculpté en 1842 par Pradier, *Le Mariage de la Vierge*. C'est une scène classique de l'iconographie religieuse, souvent traitée en peinture, mais ne s'appuyant sur aucun texte biblique. Dans une construction pyramidale, la scène représente Marie et Joseph agenouillés, enveloppés de lourdes draperies et couronnés de fleurs.

Ils reçoivent la bénédiction du grand prêtre à la physionomie très expressive, pour lequel Pradier s'est montré attentif à l'exactitude du costume et des insignes. On retrouvera ce souci de vérité historique dans la *Pietà* de la chapelle de la Pauline.



Le mariage de la Vierge
Eglise de la Madeleine, Paris.

La statue de la *Vierge de Notre-Dame-des-Doms* à Avignon, datée de 1838, est le premier ouvrage religieux, exécuté pour le Midi.



Notre-Dame-des-Dons, 1848.

Comme le reconnaît Pradier lui-même, il a la particularité de représenter son épouse Louise. Celle-ci confirmera en disant à Cortot, qui félicitait Pradier pour les mains de la Vierge, qu'elles étaient siennes et qu'elles avaient été moulées.

À La Garde, Pradier a laissé, dans la **chapelle funéraire néo-gothique de la Pauline**, un ensemble intéressant et peu connu.

Le 6 novembre 1844, de retour à Paris après un séjour à Toulon, Pradier propose, dans une lettre au Docteur Lauvergne, de sculpter pour une chapelle du Mourillon à construire, « le groupe de la Vierge tenant entre ses genoux le Christ mort ». Il s'agissait de l'église Saint-Flavien, comme il est indiqué sur le dossier des archives¹⁰. Immédiatement, Lauvergne le propose au conseil municipal qui l'accepte. Pradier se met au travail, ne révélant sa *Pietà* qu'au salon de février 1847 où elle soulève un tollé général dans la presse et le groupe n'est pas acquis par l'Etat, qui a été sollicité en vain par le conseil municipal de Toulon en février et en août de cette année 47¹¹.

Pradier envoie en décembre 1848, un plâtre de cette *Pietà* à la municipalité de Nîmes, espérant en obtenir la commande en marbre, pour l'église Saint-Paul nouvellement construite. La commande ne se fait pas. Ce plâtre, après avoir séjourné dans divers musées nîmois, est placé depuis 1990 dans l'Église Saint-Paul.

⁹ Lettre à Jules Cloquet [en ligne]. Disponible sur <www.jamespradier.com> (forum).

¹⁰ Archives municipales de Toulon, IRVII.2.

¹¹ Archives municipales de Toulon, R VII.2.



Chapelle Saint-Charles-Borromée, La Garde.

Le groupe est acquis en 1850 par une habitante de la Farlède, veuve du fils d'un notaire valettois, Charles Farnous, qui s'était enrichi « au-delà des mers »¹². Cette œuvre est placée sur le tabernacle de l'autel de la chapelle érigée entre 1850-1852, à la mémoire de son mari par l'architecte lyonnais Fontaine dans le quartier de La Pauline.



La Pietà de la chapelle de La Garde.

C'est une œuvre puissante traduisant un souci de vérité anatomique et de recherche archéologique. La Vierge hiératique, dotée d'une coiffure et d'un costume syriens, présente un visage sévère sur lequel apparaissent des larmes visibles. Elle tient devant elle un Christ dont le corps, portant les marques de son calvaire, est affaissé dans une position faisant penser à Mantegna, mais dont le visage, à la barbe soignée, reste serein.

¹² Bonnet, A.- *La Chapelle saint Charles-Borromée de la Pauline*.- Toulon : Musée du Vieux-Toulon, , n°10, 1926, p.151-161.

Les critiques reprocheront à Pradier de ne pas avoir senti le côté mystique de la scène en raison de son éducation protestante, mais elles sont à replacer dans un contexte religieux qui n'est plus de mise actuellement. Cette œuvre de Pradier est importante pour la statuaire religieuse française, traduisant la préoccupation de certains chrétiens désireux de donner au Christ l'apparence « du plus beau des hommes » et de trouver une vraie Mère de douleurs laissant tomber ses larmes. La signature de Pradier est visible sur le côté gauche du bas de la robe de la Vierge.



Tympan de la chapelle de La Garde :
Saint Charles-Borromée soignant les pestiférés de Milan.

Le tympan du portail de l'église est orné d'un relief qui représente *Saint Charles-Borromée soignant les pestiférés de Milan*, signé par Pradier, à droite sous la poitrine de la femme agonisante. Le choix du sujet, correspondant à une des dernières œuvres de Puget, ne me semble pas innocent de la part de Pradier qui se réclamait souvent de Puget. Le travail a certainement dû être terminé par ses aides car l'œuvre n'a pas la vigueur de ce que fait Pradier habituellement.



Chapelle de La Garde, *L'Ange de la Résurrection.*

Le portail est surmonté d'un pignon portant à la cime *L'Ange de la Résurrection*¹³, signé du sculpteur sur le devant de son socle. Par son allure étirée, on peut le rapprocher de ceux qui ornent une

¹³ *Op.cit.*, p.151-161.

urne funéraire monumentale de Pradier exposée au salon de 1840, rappelant par leur silhouette les sculptures néogothiques chères aux sculpteurs romantiques.

Sur les deux contreforts bordant les extrémités de la façade se dressent les statues de saint Charles-Borromée et sainte Thérèse, qui étaient les patrons des époux Farnous ; ces statues non signées ne peuvent, dans l'état actuel des recherches, être attribuées avec certitude à Pradier.



Le Tombeau Amenlier, Nîmes.

Enfin, en 1852, peu avant sa mort, par un curieux retour aux origines, il exécute une sculpture destinée au tombeau d'André Amenlier¹⁴ dans le cimetière protestant de Nîmes, berceau de ses ancêtres paternels. Pour ce riche propriétaire nîmois mort en 1847, son exécuteur testamentaire François Jalabert fait ériger un monument funéraire dont « le plan a été dressé par M. Feuchère, architecte du Gard ».



L'Immortalité de l'âme, Nîmes.

¹⁴ Siler, Douglas, à paraître dans Pradier, J.-Correspondance, t.4 et 5.

Pradier est chargé de réaliser une figure allégorique représentant *l'Immortalité de l'âme ou l'Espérance en Dieu*. La statue, commandée en juillet 1850, arrive à Nîmes fin mai 1852, juste avant la mort de Pradier le 4 juin.

Elle représente une grande femme drapée, les yeux levés au ciel, couronnée de lauriers et tenant une couronne de pommes de pin de la main droite alors qu'elle désigne de l'index gauche la Bible posée à ses pieds. La statue est en « marbre blanc clair parce qu'il blanchit à l'air », signale Pradier à son aide Poggi dans une lettre datée de 1850, dans laquelle il écrit plus loin : « [...] l'amour des arts est porté haut et fait honneur à la classe distinguée de la population de Nîmes ; j'en suis fier puisque je suis un petit enfant du département ».

À Jules Canonge, il signale dans un autre courrier de juin 1850 : « [...] mon petit modèle que je viens d'envoyer à Poggi a eu un vrai succès à Paris, on l'a trouvé mieux que la Sapho ».

Cette production publique et religieuse reste dans l'ensemble néoclassique, selon les exigences des commanditaires. Par contre, Pradier peut innover dans ses commandes privées, et plus précisément dans les représentations féminines qualifiées de « statues de chair », selon le titre de la seule grande exposition faite sur lui en 1985-86 à Genève puis à Paris.

Au pasteur genevois, Gaberel, de passage à Paris en 1838, Pradier, se plaignant du mauvais goût ambiant, aurait dit : « [...] J'eus de mauvais jours après 1830...les arts étaient envahis par le laid, le grotesque, le tordu ; [...] et l'antique, la perfection de la beauté humaine, c'était du rococo [...] on comprendra que le seul avenir possible pour la sculpture, ce sont les formes anciennes rajeunies par des expressions, une vie nouvelle. »¹⁵. Ce jugement est une clé permettant de comprendre l'évolution de ce type de production.



Les Trois Grâces, musée du Louvre.

Les Trois Grâces du Louvre, œuvre de 1831, possèdent apparemment les caractères exigés par l'Académie, et permettant d'exposer aux salons : la référence aux trois divinités gréco-romaines de la

¹⁵ *Souvenirs de James Pradier* [en ligne] Disponible sur <www.jamespradier.com>, rubrique « rencontres ».

Beauté, Aglaé, Thalie et Euphrosyne ; la nudité des corps ; enfin, le jeu des attitudes nécessaires à l'intelligence de l'action de ces personnages vivant dans l'Harmonie. L'apparence est bien « grecque », comme l'exige l'époque. Mais par le réalisme des figures, Pradier innove, ce que les critiques de l'époque ont bien senti. Pour eux, il est question de « respect scrupuleux de la vérité de la forme », de « chaleur d'exécution » et même de « Grâces jolies et désirables »¹⁶.



Satyre et bacchante, musée du Louvre.

En 1834, avec le groupe *Satyre et bacchante* du Louvre, Pradier adopte totalement ce genre nouveau, le « nu érotique », déjà inauguré avec la *Bacchante* de Rouen en 1819.

Les corps sont disposés en demi-cercle, le corps du satyre penché sur la bacchante qui s'abandonne. Le groupe est remarquable par sa composition et par le réalisme de ses détails : plis de chair du corps de la bacchante aux yeux mi-clos et effets cutanés de la pression des doigts du satyre sur son corps. Et d'ailleurs, ce groupe est placé en retrait au Salon de 1834 car jugé trop choquant.

Des recherches récentes¹⁷ ont montré que Pradier s'était inspiré des statues antiques de la villa Ludovici à Rome pour faire mieux que l'art grec, dépassant ainsi la modération de l'art classique.

Pradier a su adapter ce sujet mythologique aux formes contemporaines de sensibilité à l'aube du mouvement romantique.

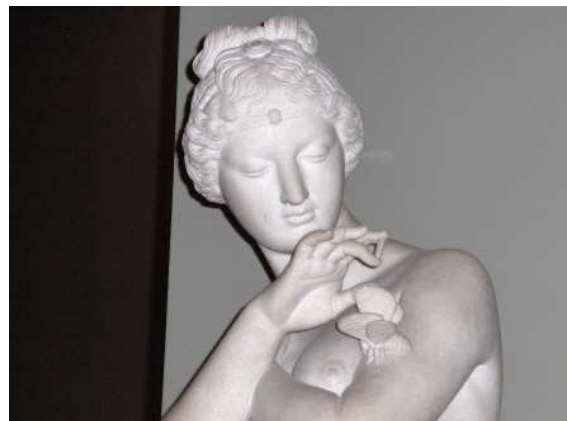
À côté des bacchantes, les **figures de la mythologie sont pour Pradier un sujet de prédilection**. Sans en faire un commentaire exhaustif, nous choisirons les plus caractéristiques du souci de Pradier d'arriver à une représentation parfaite de la beauté, le titre de l'œuvre n'étant alors qu'un prétexte.



Cassandra, Musée d'Avignon.

Cassandra a été exécutée en 1843, et elle est conservée depuis cette date au musée des beaux-arts d'Avignon. Selon le mythe, Cassandra a reçu d'Apollon le don de prédire l'avenir mais, s'étant refusée à lui, le dieu décréta que personne ne croirait à ses prédictions. Appuyée sur l'autel de Minerve, seul élément qui la rattache à l'Antiquité, elle se trouve dans un abandon propice à l'inspiration. La réalisation de *Cassandra* est jugée parfaite mais pas la nature, jugée vulgaire, sans noblesse, conforme au modèle de l'atelier et ne faisant pas honneur au sculpteur.

En 1824, à Rome, utilisant une colonne antique de marbre de Paros, Pradier conçoit une œuvre à propos de laquelle il écrit : « J'ai composé une figure grande comme nature. On pourrait la nommer *Psyché*. C'est une jeune fille debout qui va prendre un papillon posé sur son bras gauche. » Ici, le sculpteur semble davantage intéressé par une action, une scène poétique que par la description d'une figure mythologique.



Psyché (détail), musée du Louvre.

Psyché est à sa toilette, la chevelure apprêtée et parée de bijoux. Le sculpteur aurait pris comme modèle sa maîtresse du moment, « une belle romaine »¹⁸, à laquelle il aurait donné un déhanchement inspiré de la *Vénus de Milo*. Il rajoute une touche maniériste dans le traitement des

¹⁶ Siler, Douglas.- Octobre 2009.

¹⁷ Drost, Wolfgang.- *Pradier à la villa Ludovici, autour du groupe Satyre et Bacchante*. In : « La sculpture au XIXème siècle. ». Mélanges A.Pingeot.- Chadun, 2008.

¹⁸ Pradier, J.- *Op.cit*, t.1, lettre 37, note n°3, p.66.

cheveux, dans l'inclinaison de la tête et la disposition des bras. Elle prend l'aspect d'une femme pudique, le bras replié sur la poitrine et, en même temps elle témoigne d'un certain érotisme donné par la chute du drapé sur les hanches.



La Poésie légère, musée de Nîmes.

La Poésie légère se trouve au musée des beaux-arts de Nîmes.

Elaborée en marbre de Carrare, elle frappe par l'audace de son mouvement : le corps envahit l'espace, la statue telle une arabesque tourne sur elle-même et le vêtement accroît l'illusion du déplacement du corps.

Pradier fait preuve dans cette œuvre particulièrement soignée d'une grande maîtrise d'exécution par les effets polychromes des bijoux et de la harpe, par l'extraordinaire modelé de la draperie bordée d'or, et par la minutie de la représentation du sol rempli de détails zoomorphes.

Si les éléments décoratifs rappellent l'Antiquité, le dynamisme de la statue la rend moderne, préfigurant les tentatives futures des sculpteurs de la fin du XIX siècle.

Exposée au Salon de 1846, elle provoque une réaction très élogieuse mais aussi des critiques violentes.



La toilette de Nyssia, musée Fabre, Montpellier.

La Toilette de Nyssia obtient au salon de 1848 la médaille de première classe, la plus haute récompense. Pradier s'est inspiré du *Roi Candaule*, écrit en 1844 par Théophile Gautier. Nyssia, d'une beauté hors du commun, venge sa pudeur outragée en tuant son mari, le prince grec Candaule, qui la donne à voir à son propre ami pour lui montrer sa beauté alors qu'elle est à sa toilette.

C'est une des sculptures les plus fascinantes de Pradier, visible au musée Fabre de Montpellier. Il a utilisé le marbre pentélique d'une ancienne colonne grecque, lumineux, de couleur mordorée, sans veinure.

Nyssia, d'une grande beauté est affairée à sa toilette, coiffant sa longue chevelure traitée dans un marbre aux reflets brillants. Son extraordinaire masse de cheveux tombe en partie dans un coupe supportée par un trépied, richement décoré de palmes, de poissons, de dauphins et aux quatre coins, de paons, symbole de l'entente conjugale. Le poids de son corps, fait de marbre lisse, est rendu par l'effet des plissements du coussin. Sur la base, une mosaïque rappelant le pavement des demeures antiques, dénote une recherche de polychromie.

Pradier va au-delà de la beauté archéologique de Canova, donnant une expressivité particulière, proche des romantiques.



La Toilette d'Atalante, musée du Louvre, Paris.

Avec *La Toilette d'Atalante*, œuvre de 1849 que l'on trouve au Louvre, Pradier aborde un thème tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, cher aux sculpteurs baroques. Toujours victorieuse dans les courses, Atalante avait promis, face à ses nombreux prétendants écartés, de s'offrir à celui qui la dépasserait. Un stratagème de Vénus permit à Hippomène de la conquérir, en lançant au-devant d'elle trois pommes d'or qu'Atalante ramassa, retardant sa course.

Elle est représentée accroupie, attachant une de ses sandales placées sur le socle à côté des trois pommes d'or, seul rappel du mythe. Elle est remarquable par sa grâce, par la minutie de la représentation de sa coiffure et de ses sandales. Elle représente l'éternelle beauté.

Les critiques ne s'y sont pas trompés, y voyant une « Parisienne sortant du bain plutôt qu'une grecque ».

On trouve de nombreuses *Pandore* : une en marbre « grandeur nature » en Belgique, et deux de format « demi-nature » en bronze, une à Genève et l'autre à Nîmes, objet d'une récente exposition ; il existe aussi de nombreuses réductions en bronze ou autres matières.



Pandore, musée de Nîmes.

Selon le mythe transmis par Hésiode, « la première femme » formée par Héphaïstos, est dotée par les dieux de dons divers : beauté, intelligence, grâce mais aussi mensonge et fourberie. Envoyée en émissaire chez les mortels, elle ouvre l'urne dont elle était chargée contenant les misères humaines qui se répandent. Seule, l'Espérance reste emprisonnée dans l'urne refermée trop brutalement. À l'époque romantique, elle devient une métaphore pour célébrer la beauté féminine mais aussi son pouvoir fatal.

Particulièrement soignée, Pandora est ornée de nombreux bijoux, du diadème au bracelet de pied, et elle est munie d'une urne historiée. Dans un déhanchement suggestif, Pandora est représentée dans sa duplicité que met en valeur la draperie qui la coupe verticalement en deux, comme les ombres de son visage penché.

Elle devient « pudique » pour l'exemplaire de Genève ou « impudique » pour celui de Nîmes, acheté en 2006 pour le musée des beaux-arts. « L'impudique » de Nîmes ne cache pas ses formes sur le bas-ventre, laissant le spectateur voir ou ne pas voir sa semi-nudité, selon l'endroit où il se trouve.

À partir du mythe antique, Pradier donne à voir une femme nouvelle que traiteront librement des artistes comme Courbet.



Sappho, musée d'Orsay.

Le musée d'Orsay possède *Sappho*, une des dernières œuvres de Pradier, décédé au moment de son exposition au Salon de 1852.

Elle est exécutée parfaitement selon l'habitude du sculpteur : robe savamment plissée, rendu du visage et de la chevelure, collier et bracelet minutieusement sculptés. Personnifiée par la lyre posée à son côté, elle incarne la femme poète en méditation, les mains croisées sur sa jambe repliée, très fermée sur elle-même, le regard perdu.

Le thème évoqué est moins celui de la beauté que celui de la création artistique et de la mélancolie.

Là aussi, elle aurait été inspirée par l'observation du geste d'un modèle.

D'un instantané, d'un geste ou d'une pose observés, Pradier imagine une œuvre à laquelle il met ensuite une appellation, que ce soit *Cassandra*, *Psyché* ou *Sappho*. Ainsi, on voit l'évolution de son art passant, d'une esthétique basée sur un vocabulaire et des règles définis, à une esthétique plus libérale qui le rapproche des artistes romantiques.

Ses œuvres intimistes ou orientalistes l'engagent délibérément dans cette lignée, et même dans celle des artistes postromantiques.

La Femme couchée rappelle *Le Nu couché* de 1907 de Matisse.



Les Trois Grâces (détail), Musée du Louvre, photo JPM.

La Femme mettant son bas a la position des danseuses de Degas. *La Danseuse africaine au tambourin* annonce la vogue de l'art africain des années 1930.

Terminons par une petite statuette de 23 cm en plâtre, *Vénus à la coquille*, correspondant à des séries éditées en plusieurs exemplaires, comme il était possible de le faire après la vente des droits aux fondeurs. *Vénus* apparaît dans un écrin de coquillage, simplement vêtue d'un sautoir de perles, passé sur l'épaule, et offre sa beauté soignée et désirable au spectateur. Ce thème botticellien avait été déjà utilisé par Pradier à la villa Cloquet pour la peinture murale d'une *Amphitrite* sortant de l'onde sur sa coquille. Pradier le reprend dans cette œuvre qui symbolise la Création, la naissance de l'homme mais aussi la création de l'artiste. On le retrouvera chez Rodin trente ans après.

En 1849, face aux critiques nombreuses l'accusant de « se plaire aux afféteries coquettes », Pradier renoue avec le genre « héroïque » et ébauche en plâtre un *Ulysse relevant le corps d'Achille*, contenant tous les éléments du mode héroïque néoclassique, qu'il n'eut pas le temps de réaliser en marbre.

Fervent d'art classique qu'il tenait pour supérieur à tout, fidèle par goût et par commodité aux règles académiques exigées à son époque, Pradier s'est montré un artiste à facettes, éclectique dans le choix et le traitement de ses œuvres, qu'il traite avec un réalisme libéré de toute contrainte.

Inspiré par le maniérisme, se réclamant de Puget, Pradier plus éclectique que néoclassique, a ouvert en sculpture une voie qu'emprunteront les sculpteurs de la fin du XIX^{ème} siècle, notamment un, cher à la mémoire toulonnaise, André Allar.

C'est Flaubert qui avait raison : sa seule préoccupation, c'était l'amour de l'Art qui lui permit d'atteindre ce qui est l'essence même de l'Art, la Beauté.



Satyre et bacchante (détail), Musée du Louvre, photo JPM

Nota : Le présent article a été repris, avec l'accord de l'Académie du Var, et avec un support iconographique plus important, sur le site du Forum Pradier : www.jamespradier.com