

« Muraille, décor, récit » : la sculpture du nouveau Trocadéro

Mural, decor, story: the sculpture of the new Trocadero

Mauer, Dekor, Erzählung : Die Skulpturen des neuen Trocadéros

Philippe Dufieux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/347>

DOI : 10.4000/lha.347

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2013

Pagination : 176-187

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Philippe Dufieux, « « Muraille, décor, récit » : la sculpture du nouveau Trocadéro », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 10 décembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lha/347> ; DOI : 10.4000/lha.347

Par Philippe DUFIEUX

« MURAILLE, DÉCOR, RÉCIT » : LA SCULPTURE DU NOUVEAU TROCADÉRO

« De tous les arts, la sculpture est sans conteste possible le plus social, le plus collectif ; art d'extérieur qui vit la vie d'un temps et demanderait à ce que ce temps vécut la sienne » (Léon Gischia)¹.

Les avis restent partagés à propos de la sculpture de l'Exposition internationale de 1937 et de celle de ses monuments emblématiques que sont le nouveau Trocadéro et les musées d'Art moderne. Pour Waldemar Georges, le palais de Jacques Carlu, Léon Azéma et Louis-Hippolyte Boileau constitue la première tentative contemporaine pour mettre fin au divorce de l'architecture et de la sculpture, une entreprise décisive susceptible d'offrir une nouvelle impulsion à l'art monumental². De l'avis de nombreux observateurs, le nouveau Trocadéro marque en effet le retour de la sculpture à ses lois fondamentales, c'est-à-dire à l'ordre monumental, « Un thème [...] un slogan ralliait les discussions dans les milieux artistiques : il n'était question que de collaboration avec l'architecte, de travail par équipe, d'esprit d'atelier, de respect du mur et de mutuelle compréhension pour le bien de l'œuvre commune³ », écrit Martinie. Véritable vitrine officielle de l'art français dans les années 1930 selon Isabelle Gournay⁴, pour Bruno Foucart, les décors du palais et du théâtre de Chaillot poursuivent l'ambition d'« humaniser la modernité », loin des abstractions et des déformations cubistes⁵. Étonnement, la sculpture du nouveau palais n'a jamais fait l'objet d'études approfondies, pas même lors du cinquante-naire de l'exposition en 1987⁶, comme si l'absence de figures « d'avant-garde » au Trocadéro avait condamné l'ensemble de ses décors. Il est vrai que les parties sculptées de l'Exposition de 1937 ont été longtemps vouées aux gémonies malgré la présence des frères Martel ou encore celle de Gimond sur la colline de Chaillot auxquels la critique pardonnera très tôt une telle compromission. Au-delà d'une

1. Léon Gischia, *La Sculpture en France depuis Rodin*, Paris, Seuil, 1945, p. 12, 182 p.

2. Waldemar Georges, « Le Nouveau Trocadéro », *L'art et les artistes*, juillet 1937, p. 265-280.

3. Henri Martinie, « La sculpture française en 1937 », dans *La Sculpture*, n° VI, 1937, p. 243.

4. Isabelle Gournay, *Le Nouveau Trocadéro*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1985, p. 171.

5. Bruno Foucart, « Les artistes et la commande publique : le cas du palais de Chaillot », Jean-Louis Cohen (sous la dir. de), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris, CNMHS/Éditions du patrimoine, 1997, p. 71-83.

6. Marie Bouchard, « Les Commandes de sculpture », dans *Cinquante-naire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture/Paris Musées, 1987, p. 358-363 et Armand Henry Amann, « Sculpteurs en 1937 », dans *ibid.*, p. 348-356.

vaine querelle entre les anciens et les modernes, les sculptures du nouveau Trocadéro doivent être appréciées aujourd'hui à la lumière des problématiques et des débats contemporains portant sur les rapports entre l'architecture et les arts du décor, sur fond de renaissance de l'art mural en France⁷.

La renaissance de l'art mural

Pour une pléiade d'artistes, l'Exposition de 1937 constitue une occasion inédite d'accéder au mur en se voyant confier des commandes monumentales⁸ : pas moins de 464 peintres, 271 sculpteurs et 269 artistes décorateurs furent associés à cette vaste entreprise et ces commandes devaient particulièrement profiter à la jeune génération. L'art collectif, c'est-à-dire l'intime lien entre l'architecture et les arts décoratifs constitue la règle à suivre pour les artistes. Il s'agit également de réconcilier l'art moderne et le public comme l'ont souligné les observateurs : « Partout éclate le besoin d'un style mural où s'accomplirait la réconciliation des peintres et des architectes et aussi la réconciliation de l'artiste et de la collectivité⁹ » et l'événement fut salué comme le champ d'application d'un programme collectif, « Systématiquement, on a voulu que la sculpture, comme la peinture, collaborât avec l'architecture¹⁰ » soulignait Martinie. Selon Paul Léon, commissaire général adjoint de l'Exposition, le Trocadéro doit consacrer l'union de l'architecture et des arts décoratifs, « Les œuvres doivent s'incorporer à la muraille, restaurant [ainsi] l'unité monumentale¹¹ ». Cette politique vise certes à donner du travail aux artistes en une période incertaine mais également à rompre délibérément avec l'esprit de l'Exposition de 1925, comme le relève Greber, architecte en chef de l'événement, « L'épuration des formes, enfin réalisée par l'utile réaction des volumes simples contre le décor de surcharge du début du siècle, permet de penser désormais au peintre et au sculpteur¹² ». « On abandonne nettement le cubisme international pour renouer avec les traditions nationales ou provinciales », observait à son tour

7. Les principales sources relatives aux commandes de sculpture du nouveau Trocadéro sont les suivantes : Arch. nat., F¹² 1218-12182-12183 (Palais de la Découverte et Trocadéro, commandes), F¹² 12184 (Palais du Trocadéro, correspondance, notes et plans), F¹² 12193 (Commission de répartition des commandes entre les artistes) et F¹² 12194 (Répartition, exécution et réception des commandes).

8. Seuls, Robert Rey, Inspecteur général des Beaux-Arts et des Musées, et G. Charensol épiloguent sur le sujet. Robert Rey, « L'Art mural et l'État », *L'Art et les artistes*, mars 1938, n° 185, p. 193-198 ; G. Charensol, « Peintures murales commandées par l'État », *Art et décoration*, mars 1938, p. 121-128.

9. Jean Cassou, « La Bataille du Trocadéro », *Vendredi*, 27 mars 1936.

10. Henri Martinie, « La sculpture française en 1937 », *La Sculpture*, n° VI, 1937, p. 245.

11. Paul Léon, « Préface », *L'Art et les artistes*, 1937, p. 254.

12. Jacques Greber, « L'architecture de l'exposition », *L'Illustration*, 29 mai 1937, n° 4917, numéro spécial, Exposition de Paris 1937.

Laprade¹³ tandis qu'Edmond Labbé parlera sans détour d'une revanche de l'ornement sur le nudisme intégral de l'architecture moderne¹⁴ dans laquelle la sculpture n'occupe, il est vrai, qu'un rôle accidentel. Les commandes furent attribuées sur proposition d'une commission créée à cet effet par arrêté en date du 14 novembre 1935. Trois sculpteurs furent associés aux travaux de la dite commission présidée par Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts : il s'agit de Bouchard, de Despiiau et de Landowski. Les procès-verbaux de la commission de répartition des commandes ainsi que ceux de la sous-commission sculpture permettent de suivre les discussions et des débats qui sont intervenus jusqu'en 1937. Ce sont les architectes qui dressèrent la première liste de sculpteurs pressentis en vue des commandes du Trocadéro, « purement indicative », lit-on. Si le détail ne nous est pas parvenu, en revanche cette première proposition souleva la réprobation unanime de la commission, Friesz suggérant notamment de tenter un regroupement par génération et par tendances, « en choisissant les plus éminents de leurs représentants¹⁵ ». Assez curieusement, Carlu, Azéma et Boileau se sont gardés d'établir un programme iconographique, s'en remettant délibérément à la commission, mais insistent pour que la conception des vingt-deux bas-reliefs qui devaient à l'origine parer les ailes de Paris et de Passy soit placée sous la direction de Bouchard qui déclina une offre « fort délicate » arguant qu'il appartient précisément aux architectes d'exercer un rôle de direction¹⁶. Au cours des premières réunions qui se tiennent en décembre 1935, les architectes et les membres de la commission échangent leurs points de vue et avancent des noms. On débat à l'envi des qualités des uns et des autres, à qui faut-il confier les grandes figures en bronze qui seront placées devant les pavillons : Forestier, Pommier, Sarrabezolles ou Janniot ? Huisman propose Wlérick et demande que Janniot soit consulté. Quatorze statues sont prévues sur la terrasse mais les architectes envisagent très tôt leur suppression pour des morceaux plus importants. Le principe d'une seule commande par artiste s'impose très tôt, les architectes demandant notamment que des économies soient réalisées sur des œuvres isolées ne faisant pas partie de la structure des bâtiments. Mais de tels échanges pouvaient se poursuivre longtemps. En janvier 1936, Huisman fait savoir que la méthode suivie par la commission est « défectueuse » : « Si les architectes doivent apporter leur programme plastique – écrit-il – c'est à la commission qu'il appartient de suggérer le nom des artistes auxquels pourraient être confié son exécution ». Carlu se rallie à cet avis tandis que Landowski fait observer que les architectes peuvent difficilement se désintéresser de ce choix¹⁷. Les premières

13. Albert Laprade, « La trop belle exposition », [préface à] *L'Exposition de Paris*, Paris, Calvas, s.d. [1937], 10 p., 42 pl.

14. Propos d'Edmond Labbé publiés dans *Exposition Paris 1937*, commissariat général de l'exposition, n° 12.

15. Arch. nat., F¹² 12193, procès-verbal de la commission de répartition des commandes aux artistes, 14 décembre 1935.

16. *Ibid.*, 27 décembre 1935.

17. *Ibid.*, 17 janvier 1936.

esquisses fournies par Forestier pour l'une des grandes figures en bronze ne donnant pas entièrement satisfaction, les architectes exigent alors que de nouvelles maquettes soient demandées à Zwobada, Pommier et Wlérick. Janniot se désiste peu après au profit de Bouchard qui attire l'attention de la commission sur les délais de réalisation, « le temps presse » dit-il, « seize mois séparent de l'ouverture de l'exposition ». La libre disposition du parvis étant rendue par le recul sur la place du Trocadéro de la statue du maréchal Foch, les architectes proposent que huit figures décorent les fontaines et proposent les noms de Wlérick, Gimond, Guenot, Halou, Niclausse, Zwobabda et Forestier, la commission ne retiendra que Wlérick, Gimond, Niclausse et Halou. Delamarre et Sarrabezolles sont sélectionnés pour les groupes placés au-dessus de l'attique des pavillons. Huisman insiste vivement sur la nécessité de fixer au plus tôt le programme et les attributions, « Le directeur des Beaux-Arts doit pratiquer un large éclectisme et ouvrir la porte aux tendances classiques, aussi bien qu'aux tendances nouvelles. Il a le devoir de défendre les droits des jeunes¹⁸ ». Lors de la séance du 17 janvier 1936, Huisman décide la création de deux sous-commissions, l'une pour la sculpture, l'autre pour la peinture. Le 22 janvier 1936 a lieu au Musée du Luxembourg la première réunion de la sous-commission sculpture à laquelle sont associés Bouchard, Darras, Despiou, Greber, Hauteœur, Ladoué, Landowski et Poli. Arnold, Grange, Delamarre, Michelet, Desruelles, Auricoste, Vezien et Bertola sont choisis pour les métopes du théâtre, Cornet, Costa, Dejean, Gimond, Abbal, Guenot, Collamarini et Brasseur pour les huit figures des fontaines tandis que Niclausse et Drivier sont pressentis pour les quatre bas-reliefs destinés à orner les entrées des musées. L'évolution majeure qui intervient entre novembre 1935 et mars 1936 touche aux bas-reliefs qui doivent parer le revers des ailes de Paris et de Passy. À l'origine, il était question d'une suite de vingt-deux morceaux, chiffre ramené en définitive à quatorze en avril 1936, leur répartition est d'ailleurs arrêtée à cette date : Bertola, Vezien, Delamarre, Saupique, Joffre, Costa, Abbal, Contesse et Zwobada pour ne citer qu'eux. Un mois plus tôt, il était encore question de vingt morceaux dont les thèmes étaient en corrélation avec les musées, l'histoire de l'architecture française, de l'époque gallo-romaine au siècle de Louis XIV à l'aile de Paris ; une histoire de la navigation et des découvertes à l'aile de Passy¹⁹. Du moment où le nombre de bas-reliefs est divisé de moitié, l'iconographie s'affaiblit quelque peu. Le programme décoratif de la façade postérieure du palais comportera donc des sujets relatifs à l'art, côté musée des

18. *Ibid.*

19. Aile de Paris : Bertola (*L'Art Gallo-romain*), Abbal (*L'Art Roman*), Costa (*L'Art gothique religieux*), Hiron (*L'Art gothique civil*), Arnold (*L'art de la Renaissance, Les Châteaux sous François I^{er}*), Contesse (*L'Art de la Renaissance, Les Châteaux sous Henri II*), Martin (*L'Art sous Henri IV*), Vezien (*L'Art sous Louis XIV*) – aile de Passy : Yencesse (*Les Éléments*), Sartorio (*La Marine, Les Trirèmes*), Martel (*La Marine, Les Normands et Les Galères*), Debarre (*La Marine, La Navigation moderne*), Quinquaud (*L'Art de l'Afrique*), Durousseau (*La Découverte de l'Amérique*), Malfray (*L'Art de l'Océanie*), Saupique (*L'Art de l'Asie*), Collamarini (*L'Art populaire Français*), seuls Durousseau et Malfray furent éliminés de cette première liste au profit de Zwobada. Arch. nat., F¹² 12194.

Monuments français (aile de Paris) et des sujets touchant à la marine ainsi qu'aux cinq continents pour les musées de l'Homme et de la Marine (aile de Passy), reflétant ainsi la vocation du palais.

L'attribution des commandes

En mars 1936, pour le seul Trocadéro, pas moins de soixante et onze artistes dont quarante sculpteurs et vingt peintres sont retenus²⁰. Pour s'en tenir aux principales commandes, le programme comprend quatorze bas-reliefs de 4,50 × 3,10 m, placés sur les façades postérieures du palais, du côté de l'avenue Wilson et de la rue Franklin, les dessus-de-porte des quatre musées reçoivent également des bas-reliefs sans compter les haut-reliefs en métopes ornant l'entrée du théâtre de Chaillot et les huit grande figures en bronze, hautes de 2,10 m qui ornent le parvis ouvrant sur la terrasse. Les sculptures des fontaines, des jardins et celles de la salle de théâtre feront l'objet d'une sélection particulière. On observe que les sculpteurs sont plus nombreux que les peintres au nouveau Trocadéro (quarante sculpteurs contre vingt et un peintres), vraisemblablement en raison de la visibilité plus grande offerte aux parties sculptées. Il faut relever à ce sujet qu'il n'a jamais été question de fresques extérieures pour les monuments pérennes de l'exposition, « Pour la peinture, toute idée de décoration extérieure doit être abandonnée en raison des impossibilités de conservation²¹ », déclarait Hauteœur le 17 janvier 1936. « Le talent des sculpteurs employés au Trocadéro n'est pas moins varié que celui des peintres. Les professeurs aux Académies de Montparnasse y côtoient d'éminents prix de Rome. Des représentants du cubisme travaillent aux côtés de membres de l'Institut. Ainsi le public pourra, sans peine, de la diversité des tendances actuelles de l'art français²² », lit-on dans la revue du commissariat général de l'exposition. Mais dans ces conditions, comment obtenir l'unité désirée à une échelle rarement envisagée jusqu'alors en France à l'époque contemporaine considérant que le seul fait de dispenser très largement les commandes

20. Par ordre alphabétique : André Abbal, A. Beauvils, Henri Arnold, N. Aronson, E. Auricoste, D. Bacques, C. Barberis, Paul Belmondo, Louis Bertola, A. Bottiau, Henri Bouchard, L. Brasseur, G. Cadenat, P. Cazaubon, R. Collamarini, Gaston Contesse, R. Couturier, Paul Cornet, Joachim Costa, A. Debarre, Raymond Delamarre, A. Descatoire, F. Desruelles, Louis Drivier, P. Durousseau, D. Gelin, Marcel Gimond, Claude Grange, G. Guyot, C. Hairon, Félix Joffre, E. Jonchère, Paul Jouve, Henri Lagriffoul, M. Lejeune, Charles Malfray, A. Marque, J. et J. Martel, R. Martin, F. Michelet, G. Muguet, L. Muller, H. Navarre, Paul Niclausse, Pierre-Marie Poisson, A. Pommier, J. Pryas, Anna Quinquaud, F. Renaud, Carlo Sarrabezolles, Antoine Sartorio, Georges Saupique, Paul Traverse, Élie-Jean Vezien, Robert Wlérick, H. Yencesse et Jacques Ewobada. Liste établie par Armand Henry Amann, « La Sculpture », dans *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, op. cit., p. 356.

21. Arch. nat., F¹² 12193, procès-verbal de la commission de répartition des commandes aux artistes, 17 janvier 1936.

22. Anonyme, « Ce que sera la décoration monumentale du nouveau Trocadéro », dans *Paris 1937*, n° 12.

comporte l'écueil de provoquer des confrontations brutales ? Voilà un souci qui anime les membres de la commission chargée de la répartition des commandes dès leurs premières réunions. Alors que les frères Martel sont pressentis pour deux métopes à l'entrée du théâtre de Chaillot, la commission émet de vives réserves considérant que « le caractère de leur talent est trop spécial pour permettre de réaliser l'unité de décoration particulièrement nécessaire en cet emplacement²³. » Ces derniers réaliseront en définitive deux bas-reliefs à l'entrée du musée de la Marine. Quel rôle jouent respectivement les maîtres d'œuvre du palais et le comité chargé de répartir les commandes d'œuvre d'art ? Cette dernière question revêt une place de choix dans les critiques qui ne devaient pas tarder à voir le jour. Carlu, Azéma et Boileau se sont visiblement efforcés d'obtenir de la part des artistes l'unité indispensable à des travaux destinés à être incorporés à un édifice présentant un caractère éminemment monumental et cette attention se traduit peut-être plus encore pour les parties sculptées que les décors peints, notamment dans la définition des dimensions et des échelles de chaque motif. En ce qui concerne les bas-reliefs des ailes de Paris et de Passy, les architectes s'en sont visiblement tenus à l'étude des rythmes plastiques des morceaux de sculpture sur les longues façades des ailes de Paris et de Passy, déterminés également en fonction de l'éloignement des œuvres vis-à-vis des spectateurs et des questions d'exposition à la lumière. Le 30 mars 1936, une réunion est organisée par la sous-commission sculpture au Musée du Luxembourg afin de coordonner les maquettes et esquisses exécutées par les sculpteurs désignés pour les huit figures du parvis et les vingt bas-reliefs. Les projets établis pour les six métopes de l'entrée du théâtre comme ceux touchant aux quatorze bas-reliefs ne font l'objet d'aucune remarque à l'exception d'une mise à l'échelle des différentes propositions. Si l'on en croit leurs déclarations, les maîtres d'œuvre auraient trouvé chez la plupart des artistes une compréhension évidente de leur rôle dans l'ensemble, « un état d'esprit particulièrement appréciable à une époque où l'individualisme en art est devenu un dogme »²⁴. Mais rien n'est moins sûr. Force est de reconnaître que le rapprochement d'individualités aussi différentes ne manque pas de saveur et que cet exercice « collectif » a visiblement quelque peu échappé aux architectes, « Les projets furent adaptés – plutôt que conçus – pour répondre à cette exigence », écrit Martinie²⁵. Aux côtés des architectes, il ne fait aucun doute que Landowski ait joué un rôle majeur ; lui qui fixa notamment le programme du parvis du quai de Tokyo et des fontaines monumentales de la Porte de Saint-Cloud, réalisées sous sa direction. Les questions financières ne sont certainement pas à négliger puisque le principe d'une seule commande importante par artiste, ou en cas de cumul, d'un montant total inférieur à 100 000 francs, était de

23. Arch. nat., F¹² 12193, procès-verbal de la commission de répartition des commandes aux artistes, 17 janvier 1936.

24. Anonyme, « Ce que sera la décoration monumentale du nouveau Trocadéro », dans *Paris 1937*, n° 12.

25. Henri Martinie, « La sculpture française en 1937 », *op. cit.*, p. 245.

fait un obstacle à la réalisation d'ensembles cohérents, à l'exception notable des Musées d'art moderne dont les architectes refusèrent de partager les morceaux sculptés afin de préserver l'intégrité de l'œuvre.

Un difficile exercice collectif

« Le Trocadéro de MM. Carlu, Boileau et Azéma a-t-il été construit en vue d'une aussi riche orchestration plastique²⁶ », s'interrogeait avec ironie Waldemar George ? Ce dernier fut précisément chargé d'assurer la liaison entre le service des Travaux d'art et les artistes ayant une commande à l'exposition de 1937. Les archives nationales conservent les comptes-rendus de ses visites réalisées entre juillet 1936 et janvier 1937 auprès des sculpteurs afin d'informer la commission de l'avancement des projets²⁷, distribuant médailles, éloges ou critiques ; la palme revenant à Gimond dont *Les Fleurs* lui apparaissent comme « la quintessence de la sculpture française ». Viennent ensuite Belmondo, Debarre dont il commente les volumes taillés en facettes de diamant, Sarrabezolles dont il déplore le « style froid, décoratif et néo-archaïque » et de Niclausse, « sa statue destinée au Trocadéro est une œuvre médiocre », pour ne citer qu'eux. Il est vrai qu'à la différence des métopes hellénisantes du projet de Perret, les quatorze bas-reliefs des ailes de Paris et de Passy donnent le sentiment d'éléments plaqués habillant l'édifice. Cette profonde dissonance a visiblement suffi à condamner les morceaux de sculpture aux yeux de la critique. Même si les premières commandes signées par le gouvernement furent précisément celles du décor extérieur du Trocadéro (25 mai 1936), les délais d'exécution accordés aux artistes ne permettaient visiblement aucune concertation. Pour s'en tenir aux décors extérieurs du palais, on ne compte pas moins de cinq prix de Rome, trois à l'aile de Paris (Delamarre [1914], Vezien [1921], Bertola [1923]), deux à l'aile de Passy (Yencesse [?], Joffre [1929]), sans parler de Bouchard (1901) et de Sarrabezolles qui fut cinq fois logiste entre 1909 et 1913. On ne compte en revanche qu'un seul prix de Rome parmi les artistes qui interviennent au parvis, Desruelles (1891), un seul également à l'entrée du théâtre, il s'agit de Claude Grange (1913). Abbal est élève de Falguière, Costa, d'Injalbert, Saupique, d'Hippolyte Lefebvre, Collamarini, Joffre, Bertola, Belmondo sont élèves de Jean Boucher, figure majeure de l'École des Beaux-Arts dans la première moitié du siècle, véritable « animateur de monument » selon Gustave Kahn²⁸. La plupart des sculpteurs qui interviennent aux bas-reliefs des ailes de Passy et de Paris sont des artistes renommés, les plus âgés sont Contesse et Abbal, nés en 1870 et 1876, les plus jeunes, nés après 1900, sont Yencesse (1900), Joffre (1904) et Collamarini (1904). Au-delà des écoles, des sensibilités, des générations, il semble au demeurant que la principale distinction qui soit intervenue dans l'attribution des commandes

26. Waldemar George, « Le Nouveau Trocadéro », *op. cit.*, p. 267.

27. Arch. nat., F¹² 12181 et 12182.

28. Gustave Kahn, « Jean Boucher », *L'Art et les artistes*, juillet 1924, p. 374-380.

de la terrasse et celles des ailes de Paris et de Passy relève des qualités d'art monumental de chaque artiste, dans un écho tardif à la querelle du modelage et de la taille directe qui avait atteint son point culminant dix ans plus tôt²⁹. C'est naturellement aux champions de ce nouvel âge héroïque de la sculpture que reviendra la majeure partie des bas-reliefs placés au revers des ailes du palais. En ce sens, il ne fait aucun doute que l'administration et les maîtres d'œuvre aient veillé à ce que l'aile de Paris, qui s'inscrit sur l'avenue Wilson, reliant le palais d'Iéna à l'esplanade du Trocadéro, reçoive les œuvres les plus puissantes en privilégiant délibérément, sur cette partie, des sculpteurs possédant un sens inné du langage du mur et par là même des effets de la statuaire monumentale. Debarre, Bertola, Costa et Abbal sont réunis à dessein dans la partie offrant la visibilité la plus immédiate de l'aile de Paris, au terme de l'avenue d'Iéna. La présence du lyonnais Bertola aux côtés de ses grands contemporains ne surprend pas, lui qui s'est notamment illustré au monument aux morts de l'Île aux Cygnes à Lyon, conçu par Tony Garnier ; pas plus que celle des sculpteurs d'origine marseillaise comme Sartorio et Élie-Jean Vezien ; ce dernier a été associé aux décors de l'Ossuaire de Douaumont (Meuse), construit par Azéma entre 1920 et 1932. Il semble au demeurant que des artistes comme Gimond, Niclausse, Cornet, Descatoire ou encore Pryas aient été délibérément écartés des morceaux les plus importants au profit des figures en rond de bosse présentées sur le parvis. Parmi les meilleurs morceaux de l'aile de Paris figurent tout particulièrement *L'Architecture civile* de Debarre, aux effets cubistes maîtrisés et surtout *Le Métal* de Bertola dont la plastique titanesque et ses effets de masses rigoureusement soumis au cadre répondent aux vœux d'une sculpture intimement liée à la construction (ill. 1). Malgré de remarquables qualités de sculpture monumentale, l'expérience s'avère en revanche moins convaincante pour des artistes comme Contesse, Joffre et même Costa qui peinent à « tenir le mur », selon l'expression consacrée. On observe par ailleurs que le souvenir du décor de Janniot au musée des Colonies demeure présent à l'esprit de Sartorio (*L'Afrique*), de Saupique (*L'Asie*) comme d'Anna Quinquaud (*L'Indochine*).

Malgré les efforts louables des organisateurs, le manque de cohésion relevé en matière de décors peints s'applique également aux parties sculptées du nouveau palais de Chaillot, « Les bas-reliefs plaqués sur la façade y font l'effet de motifs étrangers au corps de l'édifice. Leur forte saillie accuse cette impression [...]. Thèmes, mise en place, facture, tout les différencie³⁰ », jugeait amèrement Waldemar George pour qui les décors des ailes de Paris et de Passy ne méritent pas le détour ; le choix même du ciment pour les bas-reliefs extérieurs est jugé tout à fait inadapté pour une construction pérenne ; Costa et Abbal ne manqueront pas d'émettre des

29. André Abbal (1876-1953), René Collamarini (1904-1983), Joachim Costa (1888-1971), Louis Bertola (1891-1974), Antoine Sartorio (1885-1998), Georges Saupique (1889-1961) sans oublier Carlo Sarrabezolles (1888-1971) comptent, il est vrai, parmi les figures majeures du renouveau de la taille directe, à l'issue des expériences de Joseph Bernard, de Bourdelle ou encore celles de Zadkine.

30. Waldemar George, « Le Nouveau Trocadéro », *op. cit.*, p. 267.



Ill. 1 : Louis Bertola, *Le Métal*, bas-relief, palais du Trocadéro, aile de Paris, 1937, taille directe, pierre reconstituée, photographie ancienne, coll. part. Cl. de l'auteur.

réserve quant à cette contrainte technique. Dans le détail, après une esquisse en terre, un modèle en plâtre est réalisé à l'échelle réelle et c'est à partir de celui-ci qu'un moulage en ciment est exécuté ; ce même moulage, une fois installé sur les ailes du bâtiment, fait l'objet de finition et de retouches. Seul, Louis Bertola exigera de demeurer son propre interprète, « L'artiste se propose de faire coffrer sur place un bloc monolithe de ciment et de le sculpter directement. Il affirme être d'accord avec les architectes et les mouleurs », écrivait dubitatif Waldemar George lors de la visite qu'il lui rendit en novembre 1936. Que retenir de la « section d'or » présentée à la terrasse du Trocadéro où « l'excellent se perd dans le pire » ? En premier lieu, Marcel Gimond, portraitiste renommé, qui livre ici une œuvre concise (*Les Fleurs*), la figure drapée de Cornet (*La Campagne*), « une des meilleures de cet ensemble » et enfin *Les Jardins* ou *Le Jardinier à l'arrosoir* de Couturier, « dispens[ant] son insouciance avec un sans gêne de faubourien³¹ ». Il faut souligner l'importance attribuée au registre féminin dans le traitement formel des thèmes bucoliques qui composent les figures ornant les fontaines de la terrasse (*Jeunesse*, *Les Fleurs*, *Le Matin*, *La Campagne*, *Les Fruits*, *Le Printemps*, *Les Jardins*, *les Oiseaux*), comme un prélude à la féerie des jardins. Indépendamment des œuvres des frères

31. *Ibid.*, p. 245.

Martel, dont le dernier souffle cubiste fut diversement apprécié³², ce sont les métopes de l'entrée du théâtre qui, de l'avis unanime des critiques, forment le morceau de sculpture « collective » le plus réussi du palais. Il ne fait aucun doute que l'attention des architectes se soit portée plus particulièrement sur l'un des ensembles les plus en vue de l'exposition, ouvrant sur les jardins. Loi du cadre, rythme, échelle forment autant de caractères qui concourent à l'unité de l'œuvre. À ces nouvelles Panathénées, répond le décor du théâtre national populaire aménagé par Jean et Édouard Niermans sous l'esplanade du Trocadéro où Belmondo s'illustrera magnifiquement dans un hommage à peine voilé à Bourdelle, opposant ses figures impassibles et statiques au dynamisme des bas-reliefs d'Henri Lagriffoul (*L'Action dramatique* et *Le Génie Lyrique*). Le grand absent demeure Bouchard dont le gigantesque *Apollon* en bronze ne sera installé qu'en septembre 1938 (ill. 2), laissant près d'un an durant l'*Hercule* d'Albert Pommier orphelin sur la terrasse du Trocadéro. Les contemporains n'ont pas manqué de relever les analogies que présentent les groupes de Delamarre (*La Pensée*) et de Sarrabezolles (*Les Éléments*) placés aux attiques des pavillons de Paris et de Passy. Il faut la mauvaise foi d'un Georges Besson pour condamner sans appel la sculpture classique contemporaine, parlant « d'horreurs sculpturales » et de « déchets bourdelliens » à propos des bas-reliefs de Janniot au palais de Tokyo en dénonçant la collusion des sculpteurs et des architectes³³. Même Joseph Bernard est accusé de « juste milieu confortable » entre l'indépendance de Maillol et « la mascarade académique des Abbal, Costa ou Hernandez ». Ce procès immérité devait bien sûr faire la part belle aux modernes que sont Lipchitz, Duchamp-Villon, Brancusi ou encore Laurens ou Chana Orloff, tous absents des nouveaux palais. Le reproche d'avoir sacrifié au nombre est récurrent dans les commentaires. Même Laprade ne manquera pas d'émettre des réserves en ce sens, « Le seul reproche que l'on puisse faire à cette exposition, c'est d'avoir été trop grande, trop touffue, trop riche de matières. Le visiteur se trouvait comme invité devant un buffet surabondant³⁴ ». Pour Jean Charbonneaux, cet effort de sculpture, encouragé par l'action « charitable » des pouvoirs publics, ne saurait suffire à poser les jalons d'un véritable renouveau. Rendant justice aux expériences cubistes et abstraites et condamnant la sculpture du Trocadéro comme celle du palais de Tokyo, l'éminent helléniste voue sa prédilection aux figures les moins institutionnelles³⁵. À travers la dénonciation du maniérisme néo-grec de Janniot et de Marcel Gaumont, c'est bien la postérité de Bourdelle qui est décriée, soupçonnée d'éloigner plus encore les contemporains de la recherche d'un ordre moderne.

32. « L'influence des frères Martel est très grande. Il reste à savoir si leur style appartient à l'art de la sculpture ou à l'art publicitaire », écrivait laconiquement Waldemar George à l'issue de sa visite en date du 29 janvier 1937. Arch. nat., F¹² 12182.

33. Georges Besson, « Prenez garde à la sculpture », *op. cit.*, p. 233.

34. Albert Laprade, « La trop belle exposition », *op. cit.*

35. Jean Charbonneaux, [avant-propos à], *La Sculpture*, n° VI, 1937, p. 224-226.



Ill. 2 : Henri Bouchard, *Apollon Musagète* (détail), bronze, palais du Trocadéro, aile de Paris, 1937-1938. Cl. de l'auteur.

Quelle discipline collective ?

Les sculpteurs « modernes » sont-ils capables d'un exercice collectif ? Assurément non et en tout état de cause certainement pas à l'échelle du Trocadéro. La question mérite d'être posée puisqu'à l'échelle de l'événement, les faveurs de nombres de critiques se portèrent sur les décors du Palais de la Découverte auxquels Léger, Lhote, Gromaire, Lurçat mais également Lipchitz (*L'Esprit de la Découverte*) et Laurens (*Les Âges de l'homme*) furent associés comme si les protagonistes de ce nouveau « Salon des refusés » avaient trouvé refuge au Grand Palais à défaut d'être invité sur la colline de Chaillot. C'est oublier non seulement que Braque s'est désisté du Trocadéro et que par ailleurs les décors du Palais de la Découverte ne firent l'objet d'aucune concertation entre les artistes. Pour les *modernes* précisément, les commandes du Palais de la Découverte tombent à point nommé à l'issue des débats passionnés qui se sont tenus en 1936 à la Maison de la Culture de Paris à propos de la question du réalisme, débats dont les sculpteurs furent précisément les grands absents³⁶. Sans qu'il soit besoin de revenir sur la teneur de ces échanges touchant à la fois au dessein social de l'artiste comme à l'ambition de n'exprimer que le sentiment commun, il faut relever combien l'art mural, par son intime lien avec l'architecture, acquiert en ces temps incertains un statut véritablement « prophétique », en raison de sa nature édifiante. La condition première de cet ambitieux postulat tient à ce que le sens du collectif prime sur l'individualisme créateur, vaste problématique qui anime alors de multiples prises de positions. Or, de telles déclarations répondaient davantage à une revendication qu'à une véritable aspiration, « Le travail par équipe, la discipline collective ne sont là que pour tromper le désespoir, l'espoir restant l'amateur, le mécène et par accident, en cas de prospérité, l'État comme consécration³⁷ », ironisait Martinie. À trop faire valoir leurs individualités, les modernes répugnent en réalité à l'exercice collectif tout autant qu'à la soumission à l'architecte.

Si l'idée de former au Trocadéro un véritable « Musée public de l'art français appliqué à la grande décoration »³⁸, n'est pas indifférente à la très large répartition des commandes de sculpture et de peintures murales, comment ne pas voir dans les décors du nouveau palais la volonté de forger un dialogue entre les chefs-d'œuvre du génie français, du portail de Vézelay à ceux de Chartres et d'Amiens jusqu'aux figures modernistes de Debarre et celles des frères Martel, comme le suggère du reste le sens de lecture des bas-reliefs de l'aile de Paris, conduisant le visiteur des jardins, illustrés par Raymond Martin (*L'Art des jardins*) à *La Sculpture* d'Abbal, comme un véritable prélude aux collections du Musée des monuments français. Mais ce postulat n'est pas tout. Le détour par la Grèce archaïque, les cinq continents qui figurent à l'aile de Passy, l'Afrique et l'Asie tout particulièrement,

36. Serge Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, Paris, Diagonales, 1987, 297 p.

37. Henri Martinie, « La sculpture française en 1937 », *op. cit.*, p. 245.

38. Anonyme, « Ce que sera la décoration monumentale du nouveau Trocadéro », dans *Paris 1937*, n° 12.

les figures hiératiques d'Abbal, celles au canon bellifontain de Joffre offrent incidemment, par une suite de métaphores, une histoire de la sculpture et des diverses influences qui s'exercèrent sur l'art français à travers les siècles en reflétant ainsi sa vocation profonde et ses éminentes qualités de synthèse. N'était-ce pas déjà la secrète ambition de Viollet-le-Duc qui, esquissant le programme du futur Musée de sculpture comparée, avait pris soin de suggérer une filiation entre les civilisations antiques et médiévales à travers les chefs-d'œuvre de la sculpture gothique et grecque³⁹ ? Dès lors, n'est-il pas surprenant que les décors extérieurs du nouveau Trocadéro se fassent l'écho de telles spéculations sur fond de renaissance de l'art mural. Dans les rapports organiques qu'entretiennent la construction et le décor, véritable obsession séculaire qui anime les maîtres de l'art monumental, il n'est pas de morceau plus architectural que le bas-relief, « Il est muraille. Il est décor. Il est récit⁴⁰ », écrivait Paul Landowski en 1943 dans *Peut-on enseigner les Beaux-Arts ?*

Philippe DUFIEUX

docteur de l'Éphé – président de la Société d'histoire de Lyon

39. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques*, 1^{er} rapport, Paris, imprimerie de Bastien et Brondeau, s.d., [1879], 10 p. ; 2^e rapport, Paris, imprimerie de Bastien et Brondeau, s.d., [1879-1880 ?], 21 p.
40. Paul Landowski, *Peut-on enseigner les Beaux-Arts ?*, Paris, 1943, 253 p., cité par Annie Jacques, avec la collaboration d'Emmanuel Schwartz [Anthologie historique et littéraire établie par], *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 517.