



HAL
open science

Les monuments discrets aux maîtres de l'impressionnisme

Hadrien Viraben

► **To cite this version:**

Hadrien Viraben. Les monuments discrets aux maîtres de l'impressionnisme. Sculptures : Études sur la sculpture | XIXe-XXIe siècle, 2016, 3, pp.73-79. <hal-02188725>

HAL Id: hal-02188725

<https://hal.science/hal-02188725v1>

Submitted on 20 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

Hadrien Viraben

**Contribution à la revue *Sculptures*, no 3, 2016, p. 73-79.
Préprint.**

Les monuments discrets aux maîtres de l'impressionnisme

Au début des années 1930, Paris croulait sous le poids de ses monuments. La « statuomanie », accélérée par l'avènement de la Troisième République, avait donné sa part aux grands artistes de la nation¹. Pourtant, les aléas de ce processus de glorification étonnaient encore certains contemporains. Dans sa chronique artistique du *Figaro*, le 27 juillet 1931, Camille Mauclair constatait avec surprise une lacune tout-à-fait incompréhensible à ses yeux : il n'existait aucune statue d'Édouard Manet². La campagne de Mauclair en faveur d'un monument à Manet allait prendre en quelques mois une ampleur collective, et aboutir en décembre au projet d'un « monument des impressionnistes³ ». En effet, à cette date, aucune sculpture publique n'avait encore été consacrée à Claude Monet, à Pierre-Auguste Renoir, ou à Camille Pissarro.

La situation était trop belle pour Mauclair, dans la mesure où les meilleures places de Paris semblaient avoir été réservées aux peintres académiques, argument toujours opportun pour signifier l'éternelle méconnaissance dont étaient victimes les pionniers de l'art indépendant : « Alphonse de Neuville, bon illustrateur, a la sienne surtout à cause des souvenirs patriotiques de 1870. Aux portes mêmes du Louvre, Vélasquez trône entre deux médiocres, Meissonier et Gérôme⁴ ! » La statue de Neuville par Francis de Saint-Vidal avait été dressée dès 1889 place de Wagram, non loin de son hôtel particulier. Au tournant du XXe siècle, le jardin de l'Infante était occupé par deux peintres contemporains : le *Meissonier* d'Antonin Mercié (1895) et le *Gérôme* d'Aimé Morot⁵ (1909). Face aux statues en pied d'artistes académiques, occupant les abords directs du musée du Louvre, Mauclair opposait la discrétion formelle et la localisation marginale de l'unique monument consacré à un peintre indépendant : « On a relégué timidement dans un recoin des Tuileries une louable déesse nue offrant un petit rameau, et seule l'inscription permet de savoir que cet ouvrage de Maillol tend à honorer Paul Cézanne (fig. 2)⁶. »

Discrétion formelle et éloignement géographique du centre de Paris apparaissaient comme deux caractéristiques des monuments consacrés aux vrais maîtres de l'histoire de l'art français. Ainsi, dans les marges successives du cœur de la capitale, Mauclair citait pêle-mêle : « Delacroix et Watteau sont au Luxembourg, Barye au bout de l'île Saint-Louis, Rodin, Rude, Courbet, Ingres n'ont rien à Paris⁷. » Il transformait bien sûr les faits pour satisfaire une

¹ Sur l'évolution du goût pour le monument public, nous renvoyons aux articles pionniers et synthétiques de Maurice Agulhon : « La « statuomanie » et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, vol. 8, n° 2/3, p. 145-172 ; « Nouveaux propos sur les statues de “grands hommes” au XIXe siècle », *Romantisme*, 1998, vol. 28, n° 100, p. 11-16. Voir aussi les actes des journées d'études tenues à l'Université de Paris X-Nanterre en 2000, *La statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, 2005. Le présent article prolonge par ailleurs certaines conclusions énoncées par Alain Bonnet dans son article « Le Peintre statufié », *Revue de l'art*, 2008, n° 162, p. 21-31.

² Camille Mauclair, « Pour une statue », *Le Figaro*, 27/07/1931.

³ Camille Mauclair, « Le monument des impressionnistes », *Le Figaro*, 08/12/1931.

⁴ Camille Mauclair, « Pour une statue », *op. cit.*

⁵ Au sujet de l'historique des monuments élevés dans les jardins du Louvre, voir Anne Pingeot et Geneviève Bresc-Bautier, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, 2 vol.

⁶ Camille Mauclair, « Pour une statue », *op. cit.*

⁷ Mauclair fait ici allusions : au *Monument à Eugène Delacroix* d'Aimé-Jules Dalou (1890) et au *Monument à Watteau* de Henri Désiré Gauquié (1896) ; au *Monument à Barye* de Laurent Marqueste (1894). Dans le cas de Rodin, il se réfère sans doute au *Penseur* installé sur la tombe du sculpteur à Meudon. De Rude, il existait les statues de Joseph Tournois et

démonstration vraisemblable au sens commun. En prenant soin de ne pas citer le *Monument à Corot* de Raoul Larche (1909, Ville d'Avray), trônant parmi les effigies d'artistes du « Campo Santo » du Louvre⁸, le critique évoquait seulement le relief de Henri Coutheillas installé à Saint-Junien en 1904 : « Le père Corot a un tout petit médaillon caché aussi modestement que lui-même sous les arbres de l'étang de Ville-d'Avray⁹. »

La formule ambiguë permet d'introduire la notion de monument modeste, ou monument discret. De fait, Camille Mauclair enfermait le projet de monument aux impressionnistes dans un paradoxe rhétorique inhérent à leur glorification. D'une part, il en appelait à une forme traditionnelle d'institutionnalisation de la gloire, signifiant le consensus de la nation et la popularité, mais dont la généralisation était abhorrée par bon nombre d'hommes de goût de l'entre-deux-guerres¹⁰. D'autre part, la nécessité de conserver une marginalité critique vis-à-vis de la « statuomanie » elle-même impliquait une modestie apparente et signifiante de l'exceptionnalité des maîtres de l'art moderne indépendant.

Un simple buste dans un musée :

Les institutions officielles avaient pourtant largement consacré, et dès le tournant du siècle, le rôle historique de l'impressionnisme au sein d'une tradition artistique nationale. En 1904, Camille Mauclair avait lui-même vulgarisé ce type de discours auprès du grand public, en martelant sa thèse nationaliste et démagogique dans son histoire de l'impressionnisme¹¹. Au cours de la même décennie, le musée du Luxembourg accueillit une cristallisation sculpturale de cette gloire avec l'achat de quatre bustes réalisés par le dentiste et sculpteur Paul Paulin¹². Statufiés vivants, les peintres de la génération impressionniste semblent avoir participé de bon gré à cette initiative, à la fois significative et discrète.

Ami de Degas, dont il avait réalisé un premier buste vers 1885, Paulin exposa au Salon de la Société nationale des beaux-arts, de 1902 à 1913, ses portraits des peintres impressionnistes. Monumentale par son ampleur et son caractère systématique, cette série était aussi modeste par la taille réduite des bustes isolés, et même par les prétentions artistiques de Paulin.

En janvier 1907, Edgar Degas posait une seconde fois pour son ami sculpteur, et au Salon de 1909 ce denier exposait son portrait aux côtés de celui de Renoir. L'État fit alors l'acquisition de trois bustes en bronze : deux portraits de Degas, à l'âge de 50 et 72 ans, et celui de Renoir. L'achat était motivé par Armand Dayot, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts : « Ce qui fait le principal intérêt de ces trois œuvres, [...] c'est qu'elles représentent les traits fidèlement reproduits, de deux des plus grands artistes de l'École

Emmanuel Fremiet, installées à Dijon. Le *Monument à Ingres* d'Antoine Etex avait été élevé à Montauban en 1871. La référence à un monument à Gustave Courbet n'a pas pu être éclaircie.

⁸ Mauclair ignore de la même façon le *Watteau* de Henri Lombard (1908, Valenciennes) appartenant à la même série.

⁹ Camille Mauclair, « Pour une statue », *op. cit.* (nous soulignons).

¹⁰ Le Campo Santo du Louvre fut ainsi démantelé à partir de 1933.

¹¹ Au sujet de Camille Mauclair, nous renvoyons à l'article de Dominique Jarrassé dans le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, mis en ligne par l'Institut national d'histoire de l'art. Voir aussi la thèse de Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », Paris, Université de Paris I, 2013.

¹² Au sujet de Paul Paulin, voir la catalogue de l'exposition *Paul Paulin: sculpteur impressionniste*, Clermont-Ferrand, Les Musées, 1983.

française de peinture¹³. » La même lettre, adressée au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts Gaston Doumergue, soulignait encore le « phénomène unique » des portraits de Degas, ayant accepté de façon tout à fait exceptionnelle de poser.

En janvier 1910, la revue *l'Art et les artistes*, dirigée par le même Armand Dayot, rendait publique la nouvelle acquisition des bustes de Paulin¹⁴. En mars, à Giverny, Monet recevait un exemplaire du même numéro, et acceptait de poser pour le sculpteur¹⁵. Paulin exposa comme de coutume le bronze au Salon de 1911 (fig. 1). Le 29 décembre, il écrivait à Gaston Doumergue pour lui signaler à nouveau l'intérêt exceptionnel de l'œuvre, « le seul buste pour lequel ait posé le grand artiste¹⁶ ». Le rapport d'Armand Dayot reprenait cet argument pour soutenir l'achat de l'œuvre, qui fut réalisé le 3 février 1912¹⁷.

L'hommage sculptural d'un buste dans un musée semblait tout à fait approprié pour les plus célèbres maîtres de l'impressionnisme. Cet honneur avait l'aspect modeste de portraits intimes, étant les œuvres d'un proche du cercle impressionniste, pour lesquelles les artistes avaient exceptionnellement accepté de poser. L'orgueil en était cependant dévoilé par le seul refus qu'ait reçu à notre connaissance Paulin, celui de Mary Cassatt. Dans une lettre à Louisine Havemeyer, l'artiste déplorait cet usage : « T'ai-je dit qu'ils veulent mon buste pour le Luxembourg, aux côtés des autres peintres de notre groupe ? Quelle histoire. [...] On devrait vouloir laisser derrière soi les meilleurs œuvres d'art, et une personnalité cachée¹⁸. » L'intransigeance de Cassatt, au nom des principes hérités de sa participation aux expositions impressionnistes, ne pouvait à cette date lui faire accepter de se compromettre avec un tel expédient flattant le goût populaire¹⁹.

Un simple buste dans un musée représentait pourtant déjà une limite de ce qu'un maître indépendant pouvait accepter. 1909 fut l'année du premier achat par l'État de bustes de Paulin, et celle où le *Gil Blas* annonça un autre « monument modeste », un hommage rendu à Cézanne par Maillol et Aix-en-Provence, que le journaliste opposait à l'érection du *Gérôme* d'Aimé Morot²⁰. La même année, Cassatt refusa l'honneur d'une statue et Renoir, semblant faire irrésistiblement écho à ses mots, condamna dans une lettre à Monet la tournure prise par le *Monument à Cézanne* : « Ce monument avait commencé par un buste, maintenant c'est une femme nue. [...] Au commencement de cette affaire j'avais proposé ceci : un buste de Cézanne dans une salle du musée (le musée d'Aix est très joli) et un tableau surtout. C'était honorable et ne dérangeait personne, on n'a pas voulu de ma proposition. Je trouve qu'un peintre doit être représenté par sa peinture. Je ne vois pas bien une grande femme nue et pas

¹³ Lettre d'Armand Dayot à Gaston Doumergue, 19/11/1909 (Archives nationales, F²¹ 4255, Dossier 35).

¹⁴ François Monod, « Le mois artistique », *L'Art et les artistes*, 1910, n° 58, p. 175-178.

¹⁵ Lettre de Claude Monet à Durand-Ruel, 07/03/1910, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet: catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein institute, 1974, lettre n° 1916. Dès mars 1908, Paulin avait eu le projet de poursuivre sa série par un buste de Claude Monet. Lettre d'Armand Guillaumin à Paul Paulin, 23/03/1908, *Paul Paulin, op. cit.*, p. 30-31.

¹⁶ AN, F²¹ 4255, Dossier 36.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Lettre du 10 mars 1909 (The Metropolitan Museum of Art, Havemeyer Family Papers, Carton 1, Dossier 6, Document 2). Traduction de l'auteur.

¹⁹ Son refus est comparable à celui qu'elle oppose à John Beatty la même année, le 6 octobre, au sujet d'une photographie destinée à une publication (Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, bulk 1885-1940).

²⁰ « Deux monuments, deux esthétiques », *Gil Blas*, 07/07/1909. Le même journal avait déjà annoncé deux ans auparavant que « le monument projeté [serait] modeste ». « Le monument Cézanne », *Gil Blas*, 05/10/1907.

de tableau²¹. » Maillol agissait au contraire pour la visibilité de son monument, et en ce sens pour ses propres intérêts, comme il l'expliquait à Maurice Denis : « je me suis décidé à mettre la statue dehors quoique la place du dedans soit fort belle, mais je tiens avant tout qu'elle soit dehors. Je sais que dans le musée c'est une chose morte, et dehors c'est la vie, d'autant plus que le musée n'est ouvert que le dimanche, et que l'on ne peut le visiter qu'avec un gardien²² ».

Avec ou sans effigie :

Pour un spectateur de 1931 comme Mauclair, l'œuvre de Maillol satisfaisait pourtant au sentiment de modestie que devait exprimer un monument dédié à un maître indépendant, par comparaison avec les effigies de Meissonier et de Gérôme. En considérant la série des statues élevées à la mémoire des exposants impressionnistes après leur mort, il est ainsi frappant de constater que cet idéal de discrétion se maintint, tant par leur localisation provinciale, que par leur forme. Le modèle allégorique, associant un buste et une figure féminine, connut une prédilection certaine face au modèle réaliste de la statue en pied en costume moderne, modèle réaliste dont les monuments d'Antonin Mercié et Aimé Morot étaient exemplaires²³.

Ce type allégorique était à la fois traditionnel, héritier des compositions funéraires à l'antique, et remis au goût du jour par le classicisme moderne du début du XXe siècle. Il fut choisi par le Comité du Monument Sisley, dont le président d'honneur n'était autre qu'Étienne Dujardin-Beaumetz, commanditaire des statues du Campo Santo du Louvre, et qui comptait parmi ses membres actifs Francis Picabia²⁴. Le monument d'Eugène Thivier, inauguré à Moret-sur-Loing le 15 juillet 1911, quoique imposant, apparaissait encore aux yeux des journalistes de la capitale comme une œuvre modeste en raison de sa localisation provinciale²⁵.

Durant les mêmes années, la réalisation d'un monument en l'honneur de Cézanne dans sa ville natale fut confiée à Maillol, qui choisit de simplifier encore le modèle en évacuant toute effigie de Cézanne et en proposant une simple figure allégorique, drapée à l'antique, sur le modèle des dieux fleuves des jardins de Versailles²⁶. L'emplacement, avalisé par le Conseil municipal d'Aix-en-Provence dès 1911²⁷, fut par la suite proposé dès 1924 à un projet

²¹ Lettre du 6 décembre 1909, dans Pierre-Auguste Renoir, *Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2002, p. 154.

²² Lettre datée de 1909 ou 1911 (Archives départementales des Yvelines, Fonds Maurice Denis, Ms. 11844).

²³ Ces deux types s'opposaient déjà dans les statues érigées sur le Campo Santo du jardin du Carrousel. Sur l'évolution du culte des grands hommes, des monuments réalistes aux monuments-portraits, nous renvoyons à la thèse de Jacques Lanfranchi, « Statues de Paris : les statues de grands hommes élevés à Paris, des lendemains de la Révolution à 1940 », Paris, Université de Paris I, 1979, p. 188 ; ainsi qu'à June Ellen Hargrove, *Les Statues de Paris*, Anvers, Fonds Mercator, 1989, p. 293-294.

²⁴ AN, F²¹ 4870, Dossier 51.

²⁵ L'année de la constitution du comité Sisley, Vauxcelles annonce ce qui ne peut être selon lui qu'une cérémonie « discrète » et « modeste ». Vauxcelles, « Le Monument Sisley », *Gil Blas*, 04/07/1905.

²⁶ Nous renvoyons aux essais de Ursel Berger, Antoinette Le Normand-Romain et Jean-Paul Bouillon dans le catalogue de l'exposition itinérante *Aristide Maillol*, Paris, Flammarion, Lausanne, Musée des beaux-arts, 1996, p. 39-61, 119-125, 127-143.

²⁷ Aix-en-Provence, Archives municipales, 1/D/37, délibération du Conseil municipal du 04/05/1911.

concurrent d'Ambroise Vollard²⁸. De fait dès cette date, et malgré une certaine confusion dans la presse, l'exposition au profit de la caisse du monument Cézanne chez Bernheim-Jeune annonçait le nouvel emplacement du monument Maillol : le jardin des Tuileries (fig. 4)²⁹. Le projet de Vollard, dessiné par Georges Rouault, prenait lui aussi la forme d'une fontaine ornée de deux reliefs en bronze de Renoir, le portrait en médaillon de Cézanne et le relief *Jugement de Pâris*. Il fut finalement réduit selon le vœu de Vollard à la seule pose du médaillon sur la fontaine des Bagniers à Aix-en-Provence en 1926.

D'autres bustes, œuvres d'artistes provinciaux, vinrent encore honorer Cézanne à Aix. Madame Viel-Noé-Tissier exposa le fruit d'une apparition en rêve du visage de l'artiste, dans sa propriété du Château noir³⁰. Enfin, sur le modèle du « tout petit médaillon caché » de Corot à Saint-Junien, fut inaugurée à Tholonet à l'occasion du centenaire de Cézanne en 1939 « une stèle simple et modeste, comme l'artiste lui-même³¹ », œuvre d'un sculpteur local Marcel Barnier.

En héritier direct de Maillol, deux ans après les articles de Mauclair, Marcel Bouraine exposa quant à lui au Salon d'Automne de 1933 son projet de *Monument à Renoir* pour Cagnes-sur-Mer³² (fig. 3). L'œuvre reprenait le principe d'une figure couchée en s'inspirant de l'*Ariane endormie* des musées du Vatican. Placée à l'aplomb d'une fontaine et entourée d'un décor sylvestre, l'œuvre de Bouraine affirmait le même parti pris de discrétion apparente. Il réintroduisit le portrait de l'artiste, sous la forme d'un relief à l'antique rappelant les effigies casquées de Périclès, mais caché à l'arrière de la base de la statue.

À côté des compositions allégoriques, avec ou sans portrait, le modèle du simple buste inauguré par Paulin connaissait sa propre postérité. Le comité pour l'érection d'un monument à Guillaumin, présidé par Georges Lecomte, choisit ainsi de reprendre le modèle du buste de Paulin, dont une fonte fut inaugurée le 29 juin 1930 à Crozant. Les centenaires des années 1930, associés au « cycle impressionniste » des expositions de musée de l'Orangerie, remirent eux aussi à l'honneur la série des bustes de Paulin³³.

Manet contre Cézanne :

Malgré les aléas d'inspiration, les monuments aux maîtres impressionnistes répondaient à un principe implicite de discrétion formelle, et de marginalisation géographique. À ce titre, le monument de Paul Cézanne était doublement exceptionnel. D'une part, il manifestait une discrétion radicale par l'absence de toute effigie au profit de l'inscription du socle. D'autre part, à la différence des autres monuments impressionnistes systématiquement érigés en province, il était parvenu à atteindre le cœur de la capitale, grâce à la notoriété nouvelle de Maillol au sortir de la guerre, mais aussi peut-être en raison de l'investissement de la galerie Bernheim-Jeune.

Or, au sein du débat entre les amateurs et les détracteurs de Cézanne, Camille Mauclair avait tenu une place radicale en maintenant son aversion face au maître d'Aix tout au long de la première moitié du XXe siècle. La rhétorique antimoderne de Mauclair puisait

²⁸ *Ibid.*, M/1/Art.50.

²⁹ « L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 46, p. 287-292. Ce fait est incompatible avec le prétendu refus de la ville d'Aix du monument de Maillol, daté dans la bibliographie actuelle de 1925.

³⁰ L'œuvre fut exposée au Salon des artistes français de 1927.

³¹ Coupure de presse d'un journal non identifié (AN, 20144790/151, Dossier Cézanne).

³² Au sujet de la commande de ce monument, voir le catalogue de l'exposition *Renoir et les familiers des Collettes*, Cagnes-sur-Mer, Conservation des musées, 2008, p. 132-133.

³³ Le buste de Pissarro fut ainsi exposé dans la salle principale de la rétrospective du peintre au musée de l'Orangerie en 1930.

alors largement dans l'argumentaire populiste en brandissant l'épouvantail des marchands d'art. Cette aversion envers Cézanne explique l'ironie latente de sa description du monument de Maillol en juillet 1931, et se fait même explicite quelques lignes plus loin : « Nos peintres et critiques d'avant-guerre l'oublient vraiment trop : ils méconnaissent l'histoire. Le rôle qu'ils attribuent à Cézanne, c'est Manet qui l'a joué. Sans ses combats, Cézanne n'eût pas pu être même soupçonné³⁴. »

L'idéologie politique et sociale de Mauclair transparaissait dans son projet de statue d'Édouard Manet, un monument s'adressant au grand public, un symbole fédérateur de la nation, et un *exemplum* d'intégrité : « Quelle vie plus noble, plus admirable, plus intègre, plus passionnément vouée à l'art, que celle de Manet ? [...] Il est, avec Monet, l'âme de la résistance indépendante d'hommes tels que Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, honneurs de la peinture française. Il tient très haut le drapeau, sous un ouragan d'injures auxquelles il répond par des chefs-d'œuvre dont la plastique dépasse mille fois les sujets du temps. » Puisant à une culture visuelle collective saturée par la *Liberté guidant le peuple* de Delacroix, Mauclair figeait Manet dans un tableau vivant imaginaire, où le peintre de l'*Olympia* se dotait des attributs de la liberté et de la nation. Moderne et antimoderne, la statue de Manet devait « nous préserver, à droite du fossile et à gauche du malsain ».

Cependant, entre juillet et décembre 1931, le projet de Mauclair évolua pour devenir un « monument des impressionnistes ». Cette métamorphose doit être attribuée à Paul Valéry, avec lequel Mauclair entra en contact peu de temps après son premier article. Dans une première lettre, écrite le 1^{er} août 1931, Mauclair présenta à Valéry les grandes lignes de son projet de statue de Manet, en reprenant l'idée d'un monument à la fois moderne et antimoderne, entre les effigies de Meissonier et Gérôme, et le *Monument à Cézanne*. Comme il l'écrit, « [il tenait] à jeter ce coup de sonde au moment où l'on décrie Monet et Degas chez les extrémistes, s'ils n'osent encore toucher à Manet³⁵ ».

Concrètement Mauclair avait aussi conscience que, malgré sa tribune du *Figaro*, son nom ne suffirait pas à rassembler une liste de sympathisants et de souscripteurs, pour voir se réaliser son projet. Son choix de Valéry s'expliquait à la fois par le prestige du nom de l'écrivain membre de l'Académie française, mais aussi par ses liens avec la famille Rouart et les héritiers de Manet. Le renom de Valéry le préservait ainsi d'une « peur qu'à la rentrée le projet ne soit accaparé par les mercantis³⁶ ».

Premier projet d'un monument discret :

La réponse de Valéry nous est partiellement connue dans la mesure où elle fut publiée par Mauclair dans son article de décembre 1931. Elle livre une première conception d'un monument aux impressionnistes. Tout en s'éloignant de l'idée d'une statue et de la description très picturale et romantique de Mauclair, elle s'inspire peut-être de l'ex-libris de Félix Bracquemond (fig. 5) : « Quant au monument, je suis d'accord sur le principe. Mais je ne voudrais point de sculpture. Vous m'entendez. Voici ce que je vois. Une pierre (pyramide ou autre figure) élevée à Manet, Degas, Renoir et Claude Monet. Mais Manet dominant, avec sa fameuse devise : "Manet et manebit". J'aimerais que Berthe Morisot figurât dans le cortège. En somme, monument aux grands peintres français de 1860 à 1895 ou 1900, et monument sans fioritures, ni sculptures, ni dimensions ridicules³⁷. » Mauclair acquiesça immédiatement au projet de Valéry, dans la mesure où il se distinguait du modèle réaliste des monuments du jardin de l'Infante, et l'assurait implicitement du soutien des Rouart, voire des

³⁴ Camille Mauclair, « Pour une statue », *op. cit.*

³⁵ Bibliothèque nationale de France, Fonds Paul Valéry, NAF 19188, f° 65.

³⁶ Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, été 1931, (*Ibid.*, f° 63).

³⁷ Camille Mauclair, « Le monument des impressionnistes », *op. cit.*

héritiers de Claude Monet : « Vous avez pleinement raison quant au monument qui serait celui de l'Impressionnisme ; je partage toutes vos vues, vous êtes comme toujours la sagesse même : pas de bonshommes sculptés palette aux doigts. [...]. Je crois qu'il n'y aurait que sympathie du côté Rouart, Michel Monet, tout au moins. Mais que cela reste en dehors des marchands³⁸. » Dans son article de décembre, Mauclair déclarait simplement vouloir ajouter à la liste des noms ceux de Pissarro et Sisley – manière de s'assurer que celui de Cézanne n'y figurerait pas.

Cependant, dans le même temps où il tenait à distance les marchands, les idées de Valéry ramenaient aussi Mauclair à la modernité du *Monument à Cézanne*, à un monument sans effigie où seule l'inscription permettait de savoir à qui l'hommage était rendu. Il radicalisait même l'œuvre de Maillol, en supprimant toute allégorie au profit d'une simple stèle, géométrique et abstraite. Le monument aux impressionnistes possédait dès lors son premier aspect, monumental et modeste : « Pas même un médaillon, car alors il faudrait les six autres. [...] Une belle stèle, de noble forme, et Leurs Noms ! Une stèle dans un jardin de Paris, aux Tuileries par exemple, devant l'Orangerie où l'un d'eux à déjà son domaine. »

Du second projet à l'évanouissement ;

L'opportunité de mener le projet à exécution survint à la fin de l'année 1931, lorsque Mauclair fut sollicité par le directeur des musées nationaux Henri Verne, pour faire partie aux côtés de Valéry du comité d'organisation de la rétrospective Manet, planifiée à l'Orangerie pour le centenaire de 1932. Dans sa réponse à l'invitation de Verne, à la fin du mois de décembre, Mauclair semblait avoir en partie abandonner son projet, faute de moyens³⁹. Très vite, il vit pourtant le profit qu'il pouvait tirer de son siège au comité Manet, afin d'obtenir une publicité et un financement de son monument aux impressionnistes. Il s'en exprima à Verne le 11 mai 1932, et celui-ci lui suggéra d'utiliser la voix de Paul Valéry pour défendre le projet auprès du comité⁴⁰. Relançant Valéry à ce sujet le 22 mai, Mauclair lui demanda d'inscrire « la question du Monument des Impressionnistes, corollaire naturel pour [lui] de l'exposition projetée » à la prochaine réunion du comité Manet⁴¹.

Dans la même lettre Mauclair s'inquiétait d'un projet concurrent, initié aussi par le comité et en particulier par Paul Jamot, celui d'une plaque commémorative destinée à la maison natale de Manet : « il ne faudrait pas que ceci fît renoncer à l'hommage plus général au Chef et à ses compagnons de lutte. Je suis sûr que vous serez de cet avis. Je sais trop combien on se contraint de demi-mesures dans les milieux officiels. La plaque ne doit pas disposer de la stèle. Dites-le, voulez-vous ? Je serai à vos côtés pour le redire⁴². »

Mauclair et Valéry parvinrent ainsi à obtenir de Henri Verne la rédaction d'une lettre en trois exemplaires, adressée le 1^{er} juin 1932 au préfet de la Seine, Édouard Renard, au directeur des Beaux-Arts de la ville de Paris, Pierre Darras, et au vice-président de la commission du Vieux Paris, Fortuné d'Andigné. Le comité de l'exposition de l'Orangerie ne pouvant se charger de ce projet, Verne invitait les trois hommes à accueillir avec bienveillance le projet soumis par deux de ses membres. Afin de justifier le rôle à jouer par la Ville de Paris, il soulignait l'inscription du monument dans la mémoire municipale : tenue de

³⁸ Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, avant le 22/09/1931 (BnF, Fonds Valéry, NAF 19188, f° 66).

³⁹ Lettre de Camille Mauclair à Henri Verne, avant le 23/12/1931 (AN, 20150042/14)

⁴⁰ Lettre de Camille Mauclair à Henri Verne, 11/05/1932, et lettre de Henri Verne à Camille Mauclair, 20 mai 1932 (*Ibid.*)

⁴¹ BnF, Fonds Valéry, NAF 19188, f° 67.

⁴² Les documents concernant cette plaque commémorative sont conservés aux archives nationales, carton 20144790/170, Dossier Manet.

la première exposition impressionniste à Paris ; naissance à Paris de plusieurs impressionnistes ; formation parisienne ; tableaux « de la vie ou du site parisien et du paysage de l'Île de France⁴³ ».

Cette inscription dans la mémoire municipale s'accompagnait d'une reformulation sensible du projet de monument discret. Plus discret et plus marginal, mais toujours monumental, il ne s'agissait plus d'une simple stèle destinée aux jardins du Luxembourg, mais d'une véritable scénographie urbaine qui, à la périphérie de la capitale, alliait le principe de la plaque commémorative à celui de l'odonymie ; « ne serait-il pas possible d'ériger une simple stèle, sans buste, ni figure allégorique, dans un des nouveaux squares de la périphérie de Paris, et de donner le nom des peintres du groupe impressionniste aux rues avoisinantes, la plaque indicatrice de ces rues pouvant, conformément au très ingénieux projet qui est à l'étude, évoquer la figure de chacun de ces artistes qui honorent Paris. »

L'histoire du projet s'arrête ici⁴⁴. Sa réalisation s'avérait en effet complexe dans la mesure où Paris s'était déjà dotée d'une rue Édouard-Manet en 1904, d'une villa Claude-Monet en 1928, d'une impasse Morizot [*sic*] en 1930⁴⁵. Le baptême de la rue Degas, le 11 avril 1932, précédait de peu le projet de Mauclair et Valéry. L'année 1932 vit aussi la destruction du bastion n° 46 de l'enceinte de Thiers, et l'ouverture d'une rue Pissarro et d'une rue Sisley⁴⁶. Ainsi, alors même que le projet de Mauclair et Valéry prit sa forme imaginaire définitive puis disparut, Paris acheva de se doter la même année d'un ensemble de rues consacrées aux maîtres de l'impressionnisme.

À force de modestie le monument des impressionnistes en était ainsi arrivé à se disperser et à se fondre dans le réseau des rues de la capitale, annihilé par des formes plus discrètes de glorification : les plaques commémoratives et les noms de rues. En ce sens l'histoire du monument aux impressionnistes retrace le destin des hommages aux grands artistes de la nation au cours du XX^e siècle, de sa modernisation à sa disparition matérielle. La fierté nationale ne manquait pourtant pas. L'étiquette d'indépendance fut loin de s'opposer à de tels hommages, comme le montrent les exemples des œuvres de Maillol et de Bouraine. En témoignaient aussi le désir persistant des plus fervents opposants à la statuomanie, dont l'imagination restait libre d'ériger les plus formidables monuments nationaux consacrés aux maîtres de l'art indépendant.

⁴³ Ces trois lettres sont conservées dans le dossier consacré à la rétrospective Manet aux archives nationales, carton 20150042/14.

⁴⁴ D'Andiné renvoya la question à la 4^e commission du Conseil municipal (lettre à Henri Verne, 25/06/1932, AN, 20144790/170, Dossier Manet), mais nous n'avons pas pu en retrouver la trace dans les archives de la Ville de Paris.

⁴⁵ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Éd. de Minuit, 1964, vol. 1, p. 352, 469, vol. 2, p. 162.

⁴⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 421, vol. 2, p. 277, 524.