Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine

Isabelle Parizet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/2629>

DOI : 10.4000/ashp.2629

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 281-291

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Isabelle Parizet, « Méthodologie de la prosopographie à l'époque contemporaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 149 | 2018, mis en ligne le 11 juillet 2018, consulté le 03 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/2629> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.2629>

MÉTHODOLOGIE DE LA PROSOPOGRAPHIE À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Maître de conférences : M^{me} Isabelle PARIZET

Programme de l'année 2016-2017 : *L'Exposition universelle de 1900, laboratoire idéal pour les sculpteurs de façades.*

Bien que le séminaire n'ait pas fini d'explorer les différentes constructions de l'Exposition universelle de 1900, il est déjà possible de faire quelques remarques qui permettront de mieux appréhender les prochaines études concernant les autres palais nationaux, les bâtiments étrangers et les concessions privées, et de comprendre la diversité de leurs enjeux. Elles concernent la polyvalence des architectes, les rapports qu'ils avaient avec les sculpteurs, les évolutions techniques et leurs répercussions sur la décoration sculptée, et les répertoires iconographique et stylistique utilisés en 1900. Ce premier constat repose sur l'analyse des archives du palais du Costume, des bâtiments élevés sur la longue bande de terrain située rive droite entre les ponts Alexandre III et Alma, et des constructions bâties à proximité des Champs-Élysées, soit la porte d'entrée monumentale de la Concorde, les Grand et Petit Palais, et le pont Alexandre III.

Des architectes très polyvalents

Cette exposition universelle fut l'occasion de révéler une nouvelle fois la démonstration de l'extrême polyvalence de ses acteurs. L'étude d'une des sections de terrains situés le long de la Seine, rive gauche en fut un exemple majeur : plantée d'arbres, la rue de Paris fut présentée dans les guides contemporains comme « la plus curieuse, la plus attrayante et la plus gaie de l'exposition » : elle réunissait dans une voie étroite placée entre le Cours la Reine et les bâtiments donnant sur le quai, théâtres, concerts, marionnettes, cinématographes, « danse moderne », et autres spectacles, toutes les salles étant dotées de buvettes ou de cafés où la vie parisienne se montrait sous son aspect le plus gai et le plus divertissant (Arch. nat., F12/4323, F12/4351, F12/4353, F12/4356, F12/4358, et F12/4360). Car le secrétariat général avait exprimé le souhait d'inclure des spectacles populaires dans l'espace de l'exposition, afin d'atténuer la raideur des expositions officielles et de promouvoir le caractère festif de la ville de Paris. Or, il est intéressant de constater que la plupart de ces constructions frivoles furent élevées par des architectes de renom qui, souvent, menaient parallèlement un chantier colossal dans une autre partie de l'exposition. René Binet se vit confier par la société Lartigue, Charton et Compagnie le pavillon de La Roulotte, et par MM. Pierre Wolf et Tirribilot celui du théâtre des Auteurs Gais : les deux salles devaient abriter des spectacles de musique ou de danse, et des parades d'artistes. L'architecte qui réalisait au même moment la construction de la porte monumentale de la place de la Concorde les conçut comme des baraques démontables, faites de bois et de toile, comme celles utilisées par les commerçants ambulants ou les forains.

Quant à Louis Dauvergne qui avait réalisé le majestueux pavillon du Brésil à l'exposition de 1889, il dressa dans cette même rue de Paris un petit pavillon en bois très décoré avec treillages, balcon-galerie et dôme à écailles ajourées, peint de couleurs vives pour le Grand Guignol. Puis, il réalisa le plus inattendu des bâtiments le Manoir à l'Envers ou Tour du Merveilleux. L'idée était de construire un vieux castel gothique retourné, c'est à dire posé sur sa toiture : les visiteurs y entraient par les cheminées, puis traversaient les mansardes, et remontaient tout l'édifice jusqu'à la cave qui servait de terrasse. Le mobilier était fixé à l'envers sur un plancher qui correspondait au plafond de la pièce. Des jeux de glaces parachevaient l'illusion et permettaient, à travers les baies des fenêtres, d'apercevoir l'Exposition à l'envers, comme si le visiteur était la tête en bas ; de plus, pour accentuer l'effet fantastique du lieu, une salle de miroirs déformants transformait les visiteurs en monstres à cent bras et cent têtes. Cette nouveauté unique en son genre devait être exploitée dans d'autres endroits après l'exposition de Paris. Enfin, toujours pour l'exposition, Dauvergne dirigea un tout autre chantier qui consistait en un vaste ensemble d'immeubles destinés à servir d'hôtels aux visiteurs avant d'être reconvertis en immeubles de rapport (demandes de permis de construire parus au Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris les 27 septembre et 16 novembre 1898). La Société immobilière du Trocadéro et de Passy s'était rendue acquéreur de terrains placés entre le quai de Passy et le boulevard Delessert, le long de la rue de l'Alboni (Arch. Paris, V.O11 27 et 28) : situés entre le square de l'Alboni, le boulevard Delessert et la rue Raynouard, ces Grands Hôtels du Trocadéro offraient une vue exceptionnelle sur le Champ de Mars et avaient un accès quasi immédiat aux jardins du Trocadéro et à la Seine. D'autre part, la souscription ayant été établie par la Compagnie des Wagons-lits, la société était assurée d'avoir par ce canal une clientèle régulière pour occuper ses 1 800 chambres et ses 2 400 lits. Le succès fut au rendez-vous puisque 60 000 personnes descendirent dans ces hôtels durant la période de l'exposition. La clientèle y trouvait une hôtellerie de luxe, vitrine du savoir-faire français, le mobilier étant fourni par Le Bon Marché, la restauration par les établissements Duval : ces deux précisions montrent que la Société avait privilégié les fournisseurs grand public afin que la clientèle puisse s'y rendre à son tour.

Autre exemple mais au Champ de Mars cette fois, Alexandre Marcel et Charles Risler avaient été choisis par M. Félix pour élever son palais du Costume selon une architecture très classique d'inspiration Louis XVI. Or le premier avait déjà prouvé son savoir-faire et sa curiosité pour les bâtiments étrangers, de préférence exotique : en 1887, il avait construit un établissement de bains au 43, rue de Babylone d'inspiration mauresque. Puis en 1895, le directeur du Bon marché M. Morin lui avait confié la construction d'une salle des Fêtes marquée par la mode japonisante de l'époque, un peu plus loin dans la rue de Babylone. Moins de deux ans plus tard en 1897, il acheva la construction d'un immeuble extrêmement classique 17, avenue de Breteuil, à l'angle de la rue d'Estrées, qui lui valut d'être primé au Concours des façades de la Ville de Paris. Enfin en 1899, âgé de 40 ans, il intervint à l'Exposition à la demande de deux pays étrangers, le Cambodge pour lequel il réalisa une restitution de la pagode du roi à Phnom-Penh, et l'Espagne pour laquelle il fit un palais directement inspiré du Colegio de San Ildefonso, de l'Alcala de Henares et de l'Alcazar de Tolède. Enfin, il fut appelé toujours avec Charles Risler par une société privée, la Compagnie

des messageries maritimes. Plus jeune de quatre ans, ce dernier était un jeune architecte, tout juste diplômé en 1899. Il s'était certainement lié avec Marcel à l'École des beaux-arts dans l'atelier d'André qu'ils fréquentèrent tous les deux. Puis, nommé inspecteur à la Direction des travaux de l'exposition de 1889, Risler avait surtout travaillé pour la manufacture de Sèvres. À l'exposition de 1900, outre ce pavillon des Messageries en collaboration avec Marcel et ceux des magasins du Printemps et du Bon Marché, il fut rappelé par la manufacture de Sèvres pour réaliser le portail monumental de son stand à l'Exposition qui devait être un étalage publicitaire des produits de la maison. Chacune des constructions dues à ces deux architectes avait la particularité de rester extrêmement fidèle à la personnalité ou à la nationalité des commanditaires et de répondre à leur dessein.

Enfin, dernière illustration de cette adaptabilité exceptionnelle des architectes, le Commissariat général chargea Charles Mewès de la construction du palais des Congrès et de l'Économie sociale : ce bâtiment devait répondre à une double destination, celle de lieu de réunion et d'accueil pour les divers congrès réunis à l'occasion de l'Exposition, et celle de salles d'exposition. L'architecte fit un palais aux lignes sobres afin de répondre à ce principe d'économie sociale dont il était la vitrine. Or, Mewès avait également pris part aux concours des palais des Champs Élysées où il avait été reçu 2^e à celui du Petit Palais et 4^e à celui du Grand Palais, et il intervint au pont de l'Alma : laissé libre pour la circulation normale, ce pont fut doublé pour les visiteurs de l'Exposition, d'une passerelle de type *cantilever*, construite en encorbellement sous la direction des ingénieurs en chef des ponts et Chaussées Jean Résal et André Louis Lion. Mewès fut chargé de l'habiller « de manière à figurer un pont de bateaux à rames mis bout à bout et portés par de faux rochers ». Proues, poupes, rames et têtes d'ondines y furent exécutées par le sculpteur F. Faivre tandis que des lampes à incandescence représentant des nénuphars l'éclairaient la nuit.

Évolution dans la relation entre le sculpteur et l'architecte

La statuomanie du XIX^e ne laissait aucune surface nue : à défaut d'ornements sculptés, elle habillait les façades de niches, de moulures, et de frises. Cette surabondance de motifs imbriqués les uns dans les autres avait été souvent décriée ; aussi en 1900, la décoration sculptée occupa encore une place importante, mais elle le fit différemment par rapport aux précédents monuments parisiens. Nous avons déjà constaté que, dans cette exposition, l'architecture et la sculpture se voulaient liées, le volume des secondes s'inscrivant dans la silhouette générale de la construction. Or, les archives font effectivement mention de discussions sur les chantiers entre sculpteurs et architectes. Si elles ne débouchèrent que rarement à l'avantage des sculpteurs, ces échanges eurent le mérite d'exister et, même de façon inaboutie, d'impliquer l'homme de l'art dans la conception de l'œuvre à sculpter alors que les « registres d'ordres » envoyés par les architectes aux sculpteurs sur les précédents chantiers publics du milieu du XIX^e (Louvre, Opéra, Hôtel de Ville) étaient plus des injonctions ou des prescriptions catégoriques que des indications : en effet, elles étaient comminatoires et ne laissaient aucune marge de manœuvre aux artistes. Les correspondances et les dialogues (parfois vigoureux) entre les deux protagonistes mettent au jour en

cette fin de siècle les nouveaux rapports entre architecte et sculpteur : l'architecte continuait à donner ses instructions pour qu'elles soient exécutées selon le dessin, l'esquisse ou la maquette qu'il fournissait, mais le sculpteur osait désormais émettre des remarques, faire des suggestions ou même exposait ses griefs concernant la nature des pierres, ses dimensions, l'emplacement choisi, les délais ou les prix fixés. Cependant, même si la marge d'autonomie restait mince et que peu de souplesse était laissée à la créativité de l'artiste, il est intéressant de noter que, face à l'administration, architecte et sculpteur étaient souvent solidaires. Lors de la construction du palais de la Danse, c'est ensemble que l'architecte Marcel Lemarié et le sculpteur Émile Peynot rectifièrent en janvier 1900 le motif de couronnement du pavillon de droite selon les instructions de Picard [F12/4356, 22 janvier 1900].

Pour les architectes, une des difficultés majeures dans les chantiers monumentaux de ce type était de savoir préserver l'unité de l'édifice tant dans sa structure que dans son décor. Chacun des architectes des palais des Champs-Élysées tenta de trouver une solution. Au Petit Palais, Charles Girault privilégia trois points : le contrôle constant du chantier par ses inspecteurs, le travail sur maquettes successives et les modifications des ordres au fur et à mesure de l'avancée des travaux. Au Grand Palais, Henri Deglane, Albert Thomas et Albert Louvet préférèrent établir la répartition des marchés en fonction des affinités ou des liens entre les sculpteurs, et instaurer un dialogue avec ces hommes de l'art. Déjà, en avril 1906, le séminaire avait étudié la commande faite par Thomas des groupes équestres de la façade Antin à Alexandre Falguière et Victor Peter dont le choix avait été déterminé par la relation proche des deux hommes (cf. *Résumé* 2015-2016, p. 254). L'architecte avait mis en effet sur le lien entre le statuaire et son ancien élève devenu son praticien pour assurer une réelle unité entre les deux groupes sculptés et garantir ainsi une harmonie stylistique entre les deux.

Toujours pour préserver cette unité artistique, les sculpteurs qui faisaient partie d'équipes connues des statuaires ou des architectes furent souvent privilégiés : ainsi, lors des attributions du marché de la 4^e partie des modèles de décoration des arcs des fermes de rive du pont Alexandre III, plusieurs sculpteurs d'ornements envoyèrent leurs soumissions (Arch. nat., F12/4057). Or, une note du 6 mai précisa que « M. Darvant travaille déjà dans l'atelier de moulage aux côtés de M. Abel Poulin » (Arch. nat., F12/4046). Le 16 mai, il se vit attribuer le marché car « l'exécution doit être confiée à la même main afin d'éviter la répétition des morceaux d'architecture sur lesquels viennent s'appuyer les divers motifs décoratifs ».

A contrario, des erreurs furent faites lors de la distribution des marchés. L'administration tellement soucieuse de donner du travail à un maximum d'artistes, et de voir tous les courants et écoles représentés, en arriva à certaines aberrations lorsque deux groupes symétriques furent donnés à deux artistes différents : outre la dispute entre Sicard et Soulès sur la façade Antin du Grand Palais (cf. *Résumé* 2015-2016, p. 254), on peut en noter d'autres toujours au grand Palais comme pour les deux figures assises du perron du pan coupé côté Champs-Élysées, où Jacques Villeneuve fut chargé de réaliser la figure de gauche représentant l'Art industriel et Émile Lafont celle de droite, symbolisant l'Art décoratif. La série des arts et métiers placée sous la colonnade du Petit Palais en est un autre exemple : le décret signé le 29 novembre 1898 partagea la commande cette suite de 20 bas-reliefs couronnant chaque baie en deux lots (Arch. nat.,

F12/4176, F12/4132). Léon Fagel fut chargé des allégories des travées situées à gauche du portail central : une Allégorie féminine, la Peinture, la Gravure, l'Imprimerie, la Photographie, la Musique, le Jardinage, la Bronzerie, l'Orfèverie et le Tissage. Jean Baptiste Hugues réalisa celles situées à droite : une Allégorie féminine, l'Ébénisterie, les Lettres, l'Architecture, la Science ou Géographie, la Ferronnerie, la Verrerie, la Poterie, les Fleurs et la Sculpture. Ces bas-reliefs se présentaient comme des scènes de genre empruntées à l'art du XVIII^e : de petits putti joufflus y travaillaient munis des outils propres à leurs métiers, un paysage ou leur atelier servant de fond au tableau. Cependant si Hugues les mit en scène de façon classique (comme le sculpteur présenté dans son atelier, burin en main ou l'allégorie féminine inspirée de celles de la Galerie du Bord de l'Eau au Louvre), Fagel, lui, ajouta des touches beaucoup plus modernes, ne serait-ce que dans le choix des instruments présentés, comme une presse de conception récente dans le tableau de La Gravure, ou un appareil photographique (La Photographie). Ces deux interprétations d'un même thème par deux sculpteurs d'inspiration et de sensibilité artistique si différentes ne purent qu'affaiblir la cohérence de cette série.

Améliorations techniques sur le chantier

L'étude attentive des photographies prises dans l'ensemble de l'exposition permit de mieux évaluer les techniques utilisées sur le chantier. La mécanisation du travail était désormais bien rodée : des voies ferroviaires Decauville permettaient d'acheminer les matériaux (bois de charpente, pierres, marbres, briques, plâtre, etc.) devant chaque partie du chantier. Ces petits wagonnets roulant sur des rails étroits sillonnaient ainsi de vastes réseaux qui rendaient accessibles tous les emplacements et prenaient le relais des tombereaux tirés par des chevaux. Cependant, la traction animale par fardiers restait l'apanage du transport des plus lourdes charges sur longues distances (de la carrière au port, et du port à l'entrée du chantier). Et pour positionner certaines pierres, la traction humaine réalisée par des équipes de bardeurs restait la plus précise.

Quant aux sculpteurs, ils bénéficiaient désormais d'ateliers permettant de travailler « sur le tas ». Il s'agissait soit de cabanes installées au sol devant le bâtiment en cours de construction, soit d'ateliers en bois, positionnés sur un échafaudage ou suspendus devant l'emplacement de chaque œuvre : construits avec une charpente en sapin, et couverts de carton cuit bitumé, ils jouissaient de la lumière naturelle par de vastes baies en verre. Des gouttières en zinc et une petite serrurerie assuraient l'étanchéité et les fermetures. Au Petit Palais, le 14 décembre 1898 fut ouvert « un crédit pour exécution d'échafaudages en charpente avec partie vitrée, planchers et toitures de protection, le tout en location pour permettre aux statuaires de commencer pendant la mauvaise saison les motifs de sculpture des frontons de la façade principale et les frises en haut relief entre les colonnes ainsi que les chapiteaux des colonnes » (Arch. nat., F12/4391). Ces ateliers étaient en location à partir de l'achèvement des travaux de construction jusqu'à l'ouverture de l'exposition : de cette façon, au pont Alexandre III (Arch. nat., F12/4148), M. Favaron, directeur de la société des Charpentiers de Paris, installa quatre ateliers pour les statuaires des pylônes et quatre pour la sculpture des lions. Ce marché signé le 15 février 1899 comprenait la charpente, la couverture, et la vitrerie pour la durée des travaux de sculpture et fixait la

démolition dans un délai de 8 jours après demande de l'architecte. Que ce soit au pont Alexandre III, au Petit Palais ou au Grand Palais, Favaron reçut ainsi plusieurs commandes d'ateliers-abris pour les sculpteurs : ces petites constructions de bois accrochées aux façades sont d'ailleurs parfaitement identifiables sur les photos du chantier.

Sur place, les appareils de lavage visibles sur les clichés variaient selon le poids incriminé : chèvres par levage manuel, grues à pivot ou grues roulantes à vapeur. Car l'utilisation de cette énergie gagnait du terrain dans tous les appareillages mécaniques : elle était utilisée pour les sonnettes à piston, et les divers engins nécessitant une force importante comme la percussion, le pilonnage, le perçage, le damage, ou même le sciage. Si les pierres étaient livrées par les tailleurs de pierre aux bonnes dimensions, leur mise en place nécessitait souvent des ajustements et de nouvelles coupes, effectuées à la scie circulaire sur le chantier. Cependant, les scieurs de long continuaient à être appelés pour effectuer manuellement les travaux sur les fûts de très grande taille.

Le sculpteur n'est plus seul à assurer la décoration

Grâce à ces différentes avancées techniques et les recherches sur les divers matériaux de construction, le sculpteur n'avait plus l'exclusivité du décor sculpté. Désormais, la vapeur permettait le tournage mécanique d'ornements architecturaux et décoratifs (vases, chapiteaux, balustres, cartouches, etc.) qui échappaient ainsi au monopole des ateliers de sculpteurs d'ornements. Des entreprises comme celles de George ou Leroy déjà rencontrées lors des expositions universelles précédentes s'étaient affirmées et avaient diversifié leur travail. Désormais, leurs équipes comprenaient des sculpteurs d'ornements recrutés pour assurer le modelage, le moulage et les finitions des ornements obtenus mécaniquement. Les catalogues de ces entreprises offraient désormais une palette d'ornements très variée qui permettait d'obtenir à moindre coût et plus rapidement des motifs en pierre ou en matériau léger (stuc ou staff) nettement suffisants pour une exposition temporaire comme celle-là.

Diverses matières s'insinuaient dans les façades et permirent des décors raffinés. Outre le grès employé sur la colonnade Antin du Grand Palais ou la mosaïque sur la façade Nicolas II ou au Petit Palais, des motifs ou des matériaux furent détournés de leur vocation première ou furent diversifiés afin de leur donner une seconde destination : le marbre traditionnel fut ainsi travaillé différemment afin d'obtenir des effets à la fois décoratif et économique. Ainsi, la juxtaposition de marbres de couleurs et de tailles différentes permit de donner l'illusion d'un tapis posé sur l'escalier d'entrée du Petit Palais : sur la partie centrale, les marches étaient de marbre des Pyrénées rose ou violet et, latéralement, une large section noire simulait une bordure, elle-même encadrée de fines lignes jaune ou rose tendre qui parodiaient les galons (Arch. nat., F12/4171).

Au palais des Congrès placé en bordure de Seine, Mewès se trouva devant la nécessité d'élever une construction reposant sur des pilotis. Il lui fallait donc un matériau léger, constructif et résistant. Or Louis Lantillon avait breveté en décembre 1894 une sorte de plâtre armé, la *fibrocortchoïna*, composée d'un bâti en bois sur lequel on fixait un treillis de chanvre et fil de fer enduit de plâtre avec une composition spéciale de feuilles de roseaux. Fabriquée en usine en panneaux, elle avait l'avantage d'être légère, économique, incombustible, et se débitait à la scie comme du bois. Une fois

rivés sur la charpente par des clous galvanisés, ces panneaux admettaient tous les ornements possibles. La *fibrocortchoïna* pouvait aussi bien servir pour un usage intérieur (cloisons, hourdis, planchers) que pour les toitures et les revêtements extérieurs. Elle venait d'ailleurs d'être utilisée dans une maison de campagne à Sevrans et Hector Guimard l'avait employée au Castel Guimard. Au palais des Congrès, Mewès fit monter une ossature de bois sur une première assise de pilotis, puis fixer ces panneaux sur un lattis posé sur les grosses poutres. Ce matériau fut aussi adopté à l'exposition au palais des Armées de terre et mer, à celui de la Navigation de commerce, ou au pavillon du Commissariat général situé à l'angle de l'avenue Rapp et du quai d'Orsay. Le principe de la pose de ces placages de plâtre sur un bâti en bois fut fréquent pour les pavillons de petite taille ou voués à la destruction après l'Exposition : il permettait de construire rapidement et facilement des petits bâtiments économiques. Les entrepreneurs de maçonnerie les peignaient d'une teinte « imitation pierre », ce qui permettait de donner des allures classiques et conventionnelles à ces constructions : ce fut le cas au palais des Congrès sur la Seine, à celui du Costume sur le Champ de Mars, ou au palais de la Danse, rue de Paris.

D'autre part, des statues habituellement sculptées sur pierre furent exécutées en métal : les deux exemples les plus monumentaux furent les Quadriges exécutés en cuivre rivé et martelé par l'atelier de Monduit pour les pans coupés du Grand Palais et les Renommées en bronze doré des pylônes du pont Alexandre III fondues par les ateliers Durenne et du Val d'Osne. Autre exemple au Petit Palais où Girault choisit de faire fondre en zinc les enfants musiciens de Louis Convers et Maurice Ferrary et en zinc doré les Renommées d'Émile Peynot.

Mais ils ne furent pas uniques en leur genre. Car outre la statuaire, les motifs d'ornements issus du travail sur pierre furent transposés en métal et envahirent les dômes, les tuyaux des descentes d'eaux pluviales ou les parties décoratives. Au pavillon de la Ville de Paris, les zingueurs d'art Leboeuf et Grébeauval exécutèrent épis, crêtes, girouettes, échauguettes et motifs ornés pour agrémenter les toitures qui devinrent bientôt la partie la plus décorée du bâtiment. Au pont Alexandre III, la rampe d'appui de la balustrade de pierre et les divers motifs végétaux ou animaux figurant l'eau sous toutes ces formes allégoriques étaient tous en métal (Arch. nat., F12/4056/B). Les quatre Génies de l'eau chevauchant des monstres marins furent fondus en bronze patiné par Victor Thiébault d'après les modèles de Léopold Morice et André Massoulé. Les candélabres exécutés par Henri Gauquié furent en bronze : une ronde d'enfants y tenait une guirlande de plantes marines, ou jouait avec des poissons (Arch. nat., F12/4056/B) : à leurs pieds, des crabes grimpaient sur les pierres plates, des crevettes se cachaient sous les algues, des anguilles se faufilaient entre coquillages et poissons au milieu des ajoncs et des feuillages aquatiques. Sous le tablier du pont, des coquilles, des têtes de fleuve et des sirènes masquèrent les montants en acier laminé des fermes de rive. Des guirlandes de coquillages et d'algues entrelacées en fonte relièrent les mascarons qui couronnaient les montants verticaux. Enfin, sur le quai bas, de paresseux lézards en bronze doré prirent le soleil autour de la partie supérieure des bornes d'amarrage. À chaque fois, ces éléments décoratifs étaient exécutés en métal d'après des plâtres donnés au fondeur qui établissait leurs moules en sable pour recevoir la coulée en fonte de fer galvanisé ou en bronze.

De l'ornement à la statuaire

Il est aussi frappant de voir combien sur ce chantier, l'habituel clivage sculpture statuaire / sculpture décorative s'atténua : dans les chantiers précédents, cette scission professionnelle gérait l'attribution des marchés et différenciail de façon nette les deux types de travail. Or, l'étude des attributions permet de voir que plusieurs marchés comprenaient des éléments statuaire*s* et décoratifs : ainsi, des sculpteurs d'ornements se virent chargés de réaliser ce qu'on appelait cinquante ans auparavant des « figures ». Le maître sculpteur Gustave Germain, patron d'un des plus importants ateliers d'ornements de l'époque, était adjudicataire de la majeure partie de la sculpture d'ornements de la façade Antin (F12/4126) : des marchés détaillent les innombrables motifs destinés à habiller chapiteaux, consoles, moulures et crêtes réalisés dans son atelier. Or, parmi ces « ornements », se trouve la commande des lions qui bordent l'embranchement de l'entrée sur cette avenue. Jusqu'alors, une sculpture animalière d'une telle dimension faisait partie des « figures » dévolues aux statuaire*s*. Pourtant, Germain, simple sculpteur d'ornements, sut réaliser ces deux animaux en demi-relief avec une maîtrise et un savoir-faire dignes des plus grands animaliers de l'époque. Le passage de l'ornement à la statuaire se fit donc « sur le tas » selon les marchés et les opportunités, pour les sculpteurs les plus talentueux comme lui.

La réciproque fut également vraie : au Petit Palais, le statuaire Alphonse Moncel signa un marché pour les « figures de couronnement des pavillons latéraux » : il s'agissait d'une « Vénus accompagnée de son fils Cupidon » côté Champs-Élysées, et d'une « Junon jouant avec son paon » côté Seine. Mais le contrat comprenait également l'exécution des cornes d'abondance débordantes de fruits et fleurs qui occupaient les angles de ces deux couronnements. Pourtant, quelques décennies auparavant, au Nouveau Louvre ou à l'Opéra, ce type de motifs avait été l'apanage des sculpteurs d'ornements. On peut trouver un autre exemple sur cette même façade où Émile Peynot fut attributaire des cartouches des pavillons d'angle : son marché ne se résumait pas à la simple partie statuaire de ce haut-relief où deux Renommées entouraient les armes de la Ville mais aussi à sa partie ornementale (cuir enroulé, couronne murale, nef municipale, fleurs et fruits).

Un nouveau répertoire iconographique

Si le nouveau Louvre, le nouvel Opéra ou l'Hôtel de ville avaient privilégié une iconographie d'inspiration mythologique (avec leurs innombrables Vénus, Diane, ou Bacchus), ou historique avec les statues, bustes ou portraits des grands hommes illustres (y compris des contemporains comme Verdi à l'Opéra ou Viollet-le-Duc à l'Hôtel de Ville), il est frappant de constater qu'à l'exposition de 1900, les thèmes furent essentiellement allégoriques : il s'agissait de représenter L'Histoire, Le Temps, l'Inspiration, et même La Parisienne. Cette évolution iconographique fut parfois très difficile à suivre pour les statuaire*s* les plus âgés habitués à faire des figures-portraits d'hommes célèbres ou des copies d'une représentation mythologique très codifiée.

Les animaux imposants se dressant dans toute leur majesté sur les façades monumentales du milieu du siècle disparurent. Aux Champs Élysées, on ne recensa que six lions (deux à l'entrée du Grand Palais sur l'avenue d'Antin et les quatre du pont

Alexandre III). Huit chevaux menèrent les quadriges des pans coupés sur l'avenue Nicolas II, deux autres chevauchèrent de part et d'autre du porche d'Antin et enfin quatre se dressèrent auprès des Renommées des pylônes du pont Alexandre III : leur emplacement restait monumental, mais ils n'aimaient plus l'attention, étant toujours accompagnés de figures humaines qui attiraient tout autant le regard du visiteur. Et il n'est pas anodin de noter qu'aucune représentation équestre n'annonçait la future destination hippique du hall elliptique du Grand Palais. Quant aux cerfs, chiens, dogues, aigles, loups et autres animaux dits nobles qui peuplaient les frises, mascarons ou frontons, ils devinrent rares au profit d'une population animale nettement moins prestigieuse mais beaucoup plus accessible et plus familière au public. Ils laissèrent donc la place aux petits mammifères ordinaires, à la faune aquatique connue, aux crustacés traditionnels et aux insectes quotidiens : sous les feuillages de la frise entourant la baie du porche du Petit Palais, se cachent un écureuil, un souriceau, un hibou, une libellule, un escargot, une musaraigne, une libellule et un lézard. Les poissons, coquillages, crabes, anguilles, grenouilles et petits sauriens qui jouent auprès des Génies des eaux sur le pont Alexandre III, sont tous parfaitement identifiables pour un public européen. Ces petites bêtes pour la plupart invisibles au premier regard semblent jouer à cache-cache avec le piéton. Leur représentation très naturaliste a pu dérouter certains censeurs de l'Exposition mais restant bien cachés au milieu d'un cadre majestueux, ils ne risquèrent ni d'offenser les instances officielles, ni de déroger aux canons de la bienséance décorative. Par contre, leur présence facétieuse, lorsqu'elle était décelée, amusa les visiteurs et rendit la monumentalité de ces lieux plus humaine. Elle manifestait peut-être aussi un certain humour de la part des sculpteurs qui glissèrent subrepticement ces petits animaux, et signèrent ainsi leur travail comme l'avaient fait leurs aïeux au Moyen Âge où chaque sculpteur signalait discrètement son chapiteau ou sa frise de son petit animal emblématique.

Une évolution stylistique

Enfin, un dernier constat peut déjà être établi quant à la diversité des styles présents simultanément sur cette exposition. On peut rassembler dans un premier groupe les pavillons d'inspiration classique : comme la Renaissance évoquée au palais de la Danse, le style Louis XV au palais des Bonshommes et, l'amorce du Louis XVI au palais du Costume dont le large porche en avant-corps était très typique des constructions classiques. Le palais des Congrès et de l'Économie sociale avec sa corniche très accentuée, ses sobres consoles, ses quelques cartouches et guirlandes de feuilles et fleurs plaquées sur le nu du mur gardait une sobriété Louis XVI très marquée. Seuls les deux pylônes de la façade sur la Seine avaient droit à des figures sculptées traitées en bas-reliefs : elles s'inspiraient des motifs habituels décorant les pylônes pyramidaux, traités comme des obélisques chargés de trophées.

Un deuxième groupe fit appel à une inspiration plus « historique » : l'architecture antique grecque fut copiée par la société anonyme des Tableaux vivants représentée par Alfred de Gaulne pour construire son théâtre ; le style médiéval inspira M. Lartigue au Jardin de la chanson, Maurice Magnier au Grand Guignol, et surtout Dauvergne au Manoir à l'envers. Pour insister sur l'aspect moyenâgeux de son pavillon,

la ville de Paris plaça de part et d'autre des portes d'entrée une série d'archers et d'ancêtres sculptés par Eugène Aizelin, Étienne Captier et André Massoule. Dernier exemple, sur la façade Louis XV du théâtre des Bonshommes, les frères Guillaume demandèrent de placer deux cariatides rococo de part et d'autre de la porte d'entrée.

Quant à l'influence du courant éclectique, elle se déployait dans certains pavillons dits « classiques » où se juxtaposaient des éléments puisés dans différentes périodes. Au Petit Palais, le portail monumental sur l'avenue Nicolas II porta deux rangées de moulures parallèles, l'une Renaissance et l'autre d'inspiration beaucoup plus moderne. Au palais du Costume, cet éclectisme se manifesta discrètement à plusieurs reprises : d'une part, les architectes jouèrent sur la variété des baies, de taille et de style différents, de l'autre sur l'insertion de matériaux anachroniques. Au 1^{er} étage, ils dessinèrent de larges fenêtres en anse de panier sur toute la largeur de la façade mais reprirent des formes rectangulaires pour les pavillons en avant-corps de part et d'autre de la porte principale. D'autre part, ils s'amusèrent à insérer des panneaux de grès vert dans un fronton évocateur du style maniériste.

Enfin, on peut relever l'introduction d'éléments propres à l'époque 1900 et à l'Art dit « Nouveau ». Les architectes, entrepreneurs et artisans s'intéressèrent aux qualités propres des matériaux bruts et en tirèrent un parti décoratif, privilégiant soit la couleur, le modelé ou le grain pour obtenir un effet ornemental. L'emploi diversifié du marbre au Petit Palais en fut un bel exemple : Girault joua avec la variation de ses teintes selon la carrière d'origine pour les colonnes du jardin central, mit en valeur sa matière dans de simples cartouches apposés sur le nu du mur de la façade postérieure comme s'il s'agissait de tableaux colorés. Il tira parti des différences de coloris pour donner l'illusion d'un tapis pour le perron, présenta l'effet pictural naturel de ces marbres en l'utilisant comme un revêtement mural dans le péristyle, ou composa des assemblages colorés accentuant ses aspects décoratifs. Un autre architecte, Henri Sauvage, sut manifester à sa manière cette tendance nouvelle qui consistait à tirer parti de la pierre elle-même pour obtenir un effet décoratif : chargé par l'américaine Loïe Fuller d'édifier une petite salle qui servirait d'écrin à ses spectacles de danse, il eut l'idée de composer un bâtiment reproduisant sur sa façade l'ondulation du voile qui entourait le corps de la danseuse. Sauvage ayant commencé sa carrière dans l'entreprise de tentures décoratives familiale Sauvage et Jolly, sut transcrire sur les façades les sinuosités plissées des drapés et les retombées souples du tissu. Pour aménager une entrée dans ce bâtiment, un coin de la toiture fut relevé comme par le vent pour laisser le passage aux spectateurs. Ces mouvements dans la pierre faisaient ainsi de l'architecture une sculpture en elle-même.

L'introduction d'éléments annexes très travaillés comme le métal (fer, zinc, bronze, fer forgé), ou les pierres colorées (marbres ou pierres artificielles), l'insertion de motifs céramiques colorés ou de peintures (Ville de Paris, rue de Paris) firent que bien souvent la sculpture fut reléguée au second plan. L'insertion de matériaux divers (pierres, grès céramiques) colorait ponctuellement les façades ternes des petites constructions. Les cartouches de pierre de la colonnade du Grand Palais avenue Nicolas II ne furent mis en valeur que par leur juxtaposition avec les mosaïques de Fournier, et les chars des quadriges ne donnèrent tout leur éclat que par l'insertion

des cabochons de céramique sur leurs essieux qui accrochèrent la lumière par leur touche colorée. L'exemple le plus frappant fut sans doute celui du pavillon de la ville de Paris destiné à une exposition purement municipale : son architecture devait évoquer l'hôtel de ville lui-même (Arch. Paris, V.M81/7, V.M81/8). Sur une construction sobre (faite d'un premier maillage de pilotis surmontés de piles maçonnées qui, elles-mêmes, recevaient un plancher hourdé en ciment armé sur lequel s'élevait une ossature de chêne et sapin recouvert de plâtre et plâtras), se dressèrent une toiture à girouette, des pignons élancés, et des fenêtres et galeries à balustrade. L'architecte Ulysse Gravigny rehaussa la monotonie de cette façade de divers motifs : une série de médaillons rouges montrant les transformations héraldiques de la nef lutécienne et une frise peinte, ornée d'écussons des anciennes corporations parisiennes. Six grands motifs décorés des armes de la Ville se détachaient sur les combles aux angles des avant-corps des façades. Enfin, il fit appel à l'entreprise Paul Dubos et Cie, entreprise de béton aggloméré et pierres moulées, pour l'escalier extérieur : elle livra des « limons et marches ornées, une balustrade en ciment composée de balustres ronds et carrés avec main courante et socle sur le parterre en terrasse », tous ces éléments ayant été façonnés mécaniquement. Face à tous ces motifs décoratifs, la sculpture sur pierre semble avoir été bien secondaire : la façade principale ne compta que deux motifs de sculpture, les 12 médaillons destinés à recevoir les armoiries de la Ville, quelques chutes de feuillage et autres motifs décoratifs. Le montant de ces travaux s'éleva à 31 700 F alors que ceux de la plomberie étaient de 32 540 F et ceux de la serrurerie et ferronnerie de 43 283 F. Ils furent exécutés par le sculpteur Legrain et les culots et pendentifs sous les échaugettes par le staffeur C. Thisse.

Dans l'ensemble, le style de la statuaire s'assouplit : moins figée, elle présentait souvent des allures ou des postures très contemporaines. Le réalisme des visages et des postures des enfants musiciens de Louis Convers et Maurice Ferrary dans le jardin du Petit Palais en fait de véritables portraits d'enfants, très naturels dans leur physionomie comme dans leurs attitudes posturales (Arch. nat., F12/4187). Les travailleurs défilant sur la frise de la porte monumentale de Binet manifestèrent la réalité sociale de leurs métiers : Anatole Guillot s'attacha à restituer les visages, les musculatures, les gestes, les vêtements, les outils propres à chaque âge et à chaque activité avec une fidélité extrême.

L'arc principal de l'entrée de l'exposition par René Binet fut l'un des fleurons de cette architecture moderne. Précédé d'une exèdre sculptée, flanquée de deux longs minarets de 35 mètres de chaque côté, il était formé de trois grandes arches disposées en triangle et unies par un réseau métallique dans lequel étaient encastrés des cabochons de verre de couleur bleu et jaune. Les arcades en plein cintre d'une vingtaine de mètres de largeur supportaient une immense coupole surbaissée surmontée d'une tour. Sous sa voûte, s'ouvraient les guérites des 36 guichets d'entrée et à son sommet, se dressait une statue de femme, allégorie de « La Ville de Paris accueillant ses hôtes ». Cette parisienne contemporaine habillée par Jeanne Paquin était l'œuvre de Paul Moreau-Vauthier. Cette porte monumentale fascina par sa couleur et ses lumières : à défaut d'être bien accueillie par les artistes contemporains, elle connut un réel succès populaire.