

René de Saint-Marceaux

ARLEQUIN

ou la vie mystérieuse d'une statue

L'artiste donne forme à ce qu'il crée. Quand leur travail est achevé, les mains du créateur s'ouvrent et déposent l'objet fini, complet, qui va suivre son chemin d'œuvre artistique dans un musée, un salon, un jardin public... A peine détachées du sculpteur, certaines statues semblent poursuivre un destin personnel, inattendu, bizarre, énigmatique. L'histoire de *l'Arlequin* de René de Saint-Marceaux est un exemple de ces chemins tortueux que peut prendre une œuvre indépendamment de la volonté de son concepteur.

Quelques questions à poser

Fabriquée en 1880, cette figure pose aujourd'hui des problèmes dont voici quelques exemples :

- Comment le plâtre original de cette statue peut-il être vendu à l'Hôtel des ventes Drouot à Paris, alors que de nombreuses personnes le croyaient bien rangé dans les réserves d'un musée ? Est-ce bien le plâtre original qui a été vendu ?
- Est-ce vraiment le plâtre original qui avait été donné par Saint-Marceaux lui-même au musée ?
- Combien y a-t-il eu de plâtres de *l'Arlequin* ? Sont-ils seulement des « clones » ou sont-ce des reproductions avec chacune ses particularités ? Quelles sont les dates de ces productions ?

Quelles réponses donner ?

Autant de questions auxquelles je ne prétends pas répondre ici. Je ferai seulement état de mes recherches et de leur résultat actuel. Ce résultat ne doit être pris que comme un instantané, une photo qui fige un moment particulier, mais dès la dernière ligne écrite, dès que le doigt a quitté le déclencheur de l'appareil photo, les recherches continuent, des documents inconnus apportent des modifications, des personnes témoignent et apportent un éclairage nouveau ; bref, la vie continue, le puzzle bouge et, dans le meilleur

des cas, approche un peu plus de la vérité des faits réels.

A quelle date exacte

Saint-Marceaux a-t-il réalisé *l'Arlequin* ?

Il faut reprendre la biographie de cet artiste rémois (cf. *La Vie en Champagne* de septembre 1990 - A la découverte de René de Saint-Marceaux). Le jeune homme, tout en suivant assidûment à Paris les cours de Jouffroy, commence sa première œuvre importante, *La jeunesse de Dante*, reçue au Salon de 1868, acquise par l'État en 1872. Les jeunes artistes de cette époque ne rêvent que d'une chose aller en Italie, voir les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, s'inspirer directement des Maîtres. Ce voyage est coûteux : certains doivent gagner un concours, attendre une bourse... Saint-Marceaux a les moyens financiers que lui offrent des parents à la tête d'un prospère négoce de vins de champagne et qui n'ont plus qu'un enfant à choyer. Il part donc en octobre 1868, visite quelques villes, s'attache à Florence et rentre début 1869, ébloui par Michel Ange. « ... *ce sensitif, ce nerveux, fut violemment impressionné par l'œuvre colossale du Titan dont le génie ne semblait devoir féconder que l'âme d'un Rodin et qui, pourtant, secoua fortement les facultés imaginatives d'un Saint-Marceaux comme d'un Paul Dubois.* » C'est Léonce Bénédite, conservateur du Musée national du Luxembourg, qui présente ainsi le sculpteur en 1922 dans la préface à l'exposition rétrospective de Saint-Marceaux.

L'esquisse

Dès son retour à Paris, le jeune René commence la figure de *l'Arlequin* « dont l'idée lui était venue à Rome », selon le témoignage de sa mère. Selon L. Bénédite, « *le sujet classique que lui avait inspiré la Ville éternelle, était tout simplement un Arlequin... Le choc de l'Italie et des maîtres lui avait donné l'idée d'une fine et nerveuse étude de la vie !* » Et le conservateur du Musée

du Luxembourg établit un parallèle entre cette idée et celle rapportée également d'Italie par Rodin : *L'Age d'Airain*.

La statue est bien avancée quand Saint-Marceaux est la proie de douloureuses crises de rhumatismes articulaires. Il laisse son arlequin, couvert de linges imbibés d'eau, et passe l'hiver 69-70 au lit à Reims, chez ses parents. Puis c'est la déclaration de guerre, l'occupation prussienne, la mort de l'abbé Miroy (cf. *La Vie en Champagne* - Février 1991).

Une parenthèse de dix ans

Soigné, René de Saint-Marceaux peut rentrer à Paris en octobre 71. Il essaie de reprendre sa figure d'arlequin mais la glaise humidifiée pendant deux ans s'écroule dès qu'il veut y toucher. On lui propose de faire un monument pour l'abbé Miroy. Il accepte, exécute un gisant, repart pour Florence, y séjourne deux ans, revient à Paris pour se mettre au *Génie gardant le secret de la tombe* qu'il avait commencé à Florence mais qui n'a pu faire le voyage de retour. Exposé au Salon de 1879, le *Génie...* obtient la première médaille de sculpture et la médaille d'honneur de l'ensemble des sections gravure, peinture et sculpture réunies (cf. *La Vie en Champagne* - Septembre 1990).

La statue de bronze ratée

C'est alors que R. de Saint-Marceaux se remet à la figure de l'Arlequin après cette longue parenthèse d'une dizaine d'années : il veut en faire un bronze fondu à la cire perdue, technique qu'il essaie de retrouver, de sortir de l'oubli où elle est tombée en France. D'autres tâtonnent également dans cette même recherche : Dalou, Barrias, Paul Dubois ; comme ces maîtres, Saint-Marceaux expérimente. Mais pour le Salon de 1880, la fonte, recommencée plusieurs fois, a été manquée et c'est le plâtre tel quel, maculé par l'atelier de fonderie, que le sculpteur expose. Quelle révolution ! Quel scandale ! Montrer au public cet arlequin sale, inachevé ! Pourquoi certains critiques qui vont si fort encenser Rodin ne crient-ils pas au génie ? Pourquoi ne diront-ils pas que le grand Rodin a suivi les traces de René de Saint-Marceaux ?

Le plâtre original du Salon 1880

Le fait est que, malgré les circonstances défavorables à l'artiste et à sa statue, *l'Arlequin* plaît tel qu'il se présente et il suscite

l'engouement du public ; à quelques réserves près, le jury l'apprécie également.

Les plâtres en 1991

En mai 1880 existe donc le plâtre original, vu au Salon par des milliers de visiteurs, critiqué, loué, honni... En 1991, il reste plusieurs Arlequins dont je ne sais — et beaucoup de personnes avec moi — lequel est l'original. En effet, j'ai recensé un plâtre :

- au musée de Lyon, dans les réserves ;
- au Casino de Vichy, où il orne un salon ;
- vendu à Paris en 1985 comme étant l'original (chez qui est-il ?) ;
- au Musée de Reims, dans les sous-sols ;
- et j'ai trouvé un document d'époque annonçant une reproduction au Musée de Bucarest !

Pour être intéressants, ces Arlequins doivent avoir 1,70 m ou plus ; je ne compte pas les reproductions dans d'autres dimensions.

L'Arlequin de marbre

Trois ans après le Salon, *l'Arlequin* est réalisé en marbre. La fragilité de ce matériau pose le problème du maintien de la statue : comment soutenir le poids du corps campé sur les deux jambes écartées ? Saint-Marceaux ajoute une draperie à l'arrière qui sert en quelque sorte de « troisième pied » et répartit ainsi l'appui de l'ironique personnage. Cette version paraît au Salon de 1883. Les critiques apprécient : « *Ni le plâtre ni le bronze n'ont exprimé la satire mordante et fine qui se dégage de ce marbre* » (*La Vérité* du 1^{er} novembre 1883) ; « *La tête, déjà si vivante, y a gagné comme une étincelle de gaieté et de malice. Bien mieux que dans le plâtre, on voit, par les trous du masque, les yeux pétiller et sourire* » (*Le Temps* du 25 octobre 1883) article de Paul Mantz. Ce critique regrette même que la statue ne soit pas achetée par l'Etat pour le Musée du Luxembourg car, selon lui, Arlequin, symbole italien, est devenu bien parisien : il n'y a qu'à relire les comédies de Watteau pour s'en convaincre.

Où est ce marbre ?

Ce marbre est acheté par M^{me} veuve Pommery qui a succédé à son époux à la tête d'une prospère et réputée maison de champagne. Peut-être Saint-Marceaux a-t-il répondu à une commande de la célèbre rémoise ?

La statue lui appartient toujours en 1884 et en 1900 : en voici les traces écrites.

1. — Mme Alexandre de Saint-Marceaux, biographe de son fils, dresse une liste manuscrite des œuvres existantes en 1884 ; pour *l'Arlequin*, elle indique quatre versions, celles qui lui semblent sans doute les plus intéressantes :

- « • un marbre pour Mme Pommery ;
- un bronze pour Mme Sarah-Bernhardt ;
- un bronze doré pour M. Heine ;
- un plâtre pour le Dr Pozzi. »

2. — Ce marbre reparait à l'Exposition centennale de l'art français en 1900 (n° 1816) avec la mention : « Appartient aux enfants de M^{me} Pommery » (cf. *Catalogue illustré officiel de l'exposition centennale de l'Art français - 1800/889 - Exposition universelle de 1900 - Document du musée des Beaux-Arts de Reims*).

Et aujourd'hui ?

L'Arlequin de bronze

Auparavant, la version en bronze enfin réussie paraît à l'Exposition universelle de 1889 (n° 2140). Elle appartient alors à M. Dehaynin (cf. *Dictionnaire des sculpteurs français au XIX^e siècle* de S. Lami, 1921).

Qui est ce propriétaire ? Appartient-il au Casino de Vichy ? A-t-il commandé la statue pour cet établissement ? La fiche descriptive du musée de Reims porte la mention « *Le bronze (Casino de Vichy), a été exécuté en 1889.* »

L'Arlequin de la ville de Reims

Revenons en 1880, année du succès de *l'Arlequin* au Salon. A Reims, cette même année, la Société des Amis des Arts de Reims organise une exposition au Cirque. H. D., journaliste de *l'Indépendant rémois*, écrit le 21 octobre : « *Le plâtre de l'Arlequin est entré au cirque et l'auteur en fait don au musée de Reims.* »

Henri Jadart dans *Les statues de Reims en 1888* signale dans le paragraphe « *Statues et bustes de Saint-Marceaux dans les monuments et collections de Reims* » : « *Arlequin, par René de Saint-Marceaux, 1879, maquette en plâtre offerte par l'auteur au musée, et statue de marbre dans la galerie de Mine veuve Pommery.* »

En 1911, E. Kalas fait une communication inscrite dans les *Travaux de*

l'Académie nationale de Reims. Il signale que « *l'original* » du « *fameux Arlequin* » est au Musée de Reims.



Original ou pas ?

Le vocabulaire employé dans ces trois citations n'est pas homogène : il désigne pourtant la même réalité ; les trois auteurs utilisent les mots qui leur semblent adéquats à leur situation ; ce sont tous trois des contemporains de cette exposition et ils ont vu la statue donnée au musée par Saint-Marceaux ; et ils nomment différemment ce qu'ils ont eu sous les yeux. Tirer des conclusions, être catégorique à partir de ces documents me paraît bien difficile.

L'Exposition de 1922

Poursuivons les traces de *l'Arlequin* pour essayer d'accumuler des « preuves » !

La statue est évacuée à Fontainebleau de 1917 à 1921 (cf. Lettre du Docteur Langlet, conservateur, à Mme R. de Saint-Marceaux). L'artiste étant décédé en 1915, sa femme Lucie, dite « Meg », organise après la guerre, une rétrospective des œuvres de son époux. L'exposition a lieu en 1922 à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais, à Paris. Le livret présente les œuvres numérotées (cf. document des Amis du Vieux Reims) : *Arlequin*, « *plâtre original* », est le n° 3. Je pense que, là, dans ce contexte de spécialistes de l'art, le mot n'est pas employé à la légère.

La plupart des œuvres présentées, rassemblées par Mme de Saint-Marceaux en sollicitant tous les propriétaires des statues réalisées par son mari, portent le nom du « prêteur ». Or, pour *l'Arlequin*, aucun nom n'est joint : cf. le livret de présentation :

- « 1. *Génie gardant le secret de la tombe, marbre (appartient au Musée du Luxembourg).*
 2. *Tombeau de l'Abbé Miroy, bronze (appartient à la ville de Reims).*
 3. *Arlequin, plâtre original.*
 4. *Danseuse arabe, marbre (appartient au Musée de Reims).*
 5. *La Vigne, bronze (appartient à la ville de Reims).*
 6. *La faute, plâtre.*
 7. *Les destinées, plâtre.*
 8. *Alexandre Dumas fils, pierre tombale, plâtre.*
 - ...
 139. *Esquisse de l'Arlequin.*
- Etc. »

D'autre part, à la même époque, la fiche descriptive du musée porte, dans le chapitre « Mouvements extérieurs au musée » : « *Exposition Saint-Marceaux, Paris, mars-juillet 1922* » et dans le chapitre « Observations » : « *Le plâtre original a été acheté par H. de Vendel.* »

Le rapprochement de ces deux documents pose problème :

- Si c'est *l'Arlequin* du musée de Reims qui figure dans l'exposition, pourquoi n'est-il pas accompagné du nom du propriétaire comme pour les statues n° 2 et n° 4 qui l'encadrent ? Cette mention n'est-elle qu'oubliée ? Ou non inscrite volontairement ?

- Mais que signifie alors l'observation selon laquelle le plâtre original a été acheté par Henry de Vendel (sans précision de date) ?

- Et si *l'Arlequin* exposé n'est pas celui de Reims, où est allé *l'Arlequin* rémois ? A-t-il été exposé ailleurs ? C'est peu vraisemblable, vu l'importance de la manifestation à l'École des Beaux-Arts de Paris. N'a-t-il pas été exposé, sa présence n'étant qu'une précaution au cas où le plâtre original aurait eu un empêchement quelconque ? Quels documents trancheront en faveur de l'une ou l'autre de ces hypothèses ?

Un indice en 1946 ?

Il faut attendre 1946 pour retrouver d'autres traces écrites qui emmêlent encore les choses. M. Baugnies, fils adoptif de René de Saint-Marceaux, propose au conservateur du musée de Reims « *un des deux plâtres originaux de l'Arlequin, le deuxième plâtre original de la dernière exécution est dans la famille Weindel et l'autre ici* » (c'est-à-dire Vichy). Réponse du conservateur qui dit avoir déjà un plâtre depuis 1880, donné par l'artiste lui-même. Etonnement de M. Baugnies qui n'était pas au courant.

La lettre du fils adoptif de Saint-Marceaux nous ramène à la question : Henry de Vendel (ou Weindel ?) a-t-il acheté le plâtre *original* — car il ne peut exister qu'un seul original — ou un des deux moulages faits par le sculpteur et authentifiés, signés ? Où est l'original ? Dans la famille Vendel (ou Weindel), au Casino de Vichy ou au Musée de Reims ? Il peut être aussi au Musée de Lyon ou même de Bucarest !

Quel Arlequin est à Reims ?

L'énigme reste posée et je suis à l'écoute de tout élément pouvant faire avancer l'enquête !

Quelle personne apportera un indice nouveau qui éclairera le sort de *l'Arlequin* de Reims ?

La révolution de l'Arlequin

La critique du Salon de 1880, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, est écrite par O. Rayet. Celui-ci remarque surtout la citation spatiale de *l'Arlequin* « *que l'on peut regarder à l'aise, isolé qu'il est dans une salle de dimensions restreintes, où rien ne vient distraire le regard, où toute comparaison fâcheuse est impossible* ». Et il insinue qu'« *on aurait peine à croire que le hasard à lui tout seul ait pu si bien*

faire les choses ». Saint-Marceaux a-t-il bénéficié de ses relations pour que son plâtre soit ainsi isolé donc déjà favorisé ? C'est la question qui semble la plus importante à O. Rayet qui conseille « *Nous attendons de lui l'an prochain autre chose qu'une statuette grandeur nature* » et qui s'interroge seulement sur la taille de *l'Arlequin* « *pourquoi avoir donné plus de deux pieds de haut à un personnage aussi peu important ?* ».

Thème traité : hors normes !

La Gazette des Beaux-Arts est la voix de l'art officiel enseigné par les professeurs de l'école et pratiqué dans les ateliers des maîtres reconnus. Ces officiels forment les jurys des concours nombreux et variés qui existent à l'époque. Ils donnent également les sujets de ces concours dont les thèmes sont toujours puisés dans la mythologie : ils sont plutôt conservateurs, fidèles aux traditions. C'est pourquoi le thème de *l'Arlequin* tranche : il est trop contemporain. O. Rayet ne reconnaît pas là un thème d'inspiration possible.

Saint-Marceaux est, cette année-là, traité de révolutionnaire non seulement à cause du sujet choisi mais aussi à cause de sa technique à propos du buste de Meissonier, exposé en même temps que *l'Arlequin*.

Le critique de la *Gazette*... reproche tout d'abord le manque de ressemblance avec le modèle : l'art officiel ne conçoit que la copie fidèle.

Saint-Marceaux s'en écarte par son interprétation.

Technique d'exécution : hors normes !

Le deuxième reproche d'O. Rayet cingle les innovations techniques : « *Saint-Marceaux croit-il qu'il soit permis de laisser à un bronze de cette taille l'aspect d'une ébauche ? Que signifient ces boulettes à demi écrasées dans les cheveux et dans le col de la redingote ? Des boulettes de terre en métal ! Il suffit d'exprimer cette idée pour en faire sentir l'étrangeté.* »

Les stéréotypes de la critique

L'artiste rémois a voulu apporter une distance dans sa sculpture ; il a voulu montrer au public les phases de son travail ; il a inscrit dans l'œuvre terminée une étape de sa réalisation. Cette recherche est gommée par la plupart des critiques qui ne considèrent que son appartenance à la haute bourgeoisie. Pour les conservateurs, il est riche mais ne peut

avoir aucune sorte de talent puisqu'il n'a pas été formé par les circuits officiels ; il est là de par ses relations. Pour les « libéraux », il porte l'étiquette : riche-amateur-doué-du-génie-que-donne la richesse : il ne peut être un artiste véritable puisqu'il n'a pas mangé de vache enragée ! Ce raisonnement est-il typique de cette fin du XIX^e siècle ?

Une ébauche de révolution ?

Je pense que René de Saint-Marceaux a tenté, en 1880, de bousculer l'art officiel, non en s'y opposant à grands cris, mais à sa manière, de l'intérieur. Il n'avait pas la santé physique de Rodin, il n'avait pas sa force brutale, son audace violente, sa forfanterie ; il n'a pas usé de ses relations, il n'a pas ameuté les politiques, les poètes... mais il a osé sa révolution. Il n'a pas su — ou voulu ? l'imposer comme son collègue puis rival Auguste Rodin qu'il a fréquenté puis mis à distance.

Le critique se demande pourquoi l'administration a isolé *l'Arlequin* ? Il y voit un favoritisme. N'est-ce pas plutôt pour ne pas mêler ce plâtre sorti de l'atelier de fonderie tout maculé, aux œuvres dignes de porter ce nom ? On n'a pas voulu le refuser — l'expérimentation de la fonte à la cire perdue a le soutien de quelques maîtres — mais on l'a mis tout seul dans une petite pièce, antichambre où l'on ne fait que passer pour aller découvrir les chefs-d'œuvre du vrai Salon.

N'est-ce pas une hypothèse défendable, si l'on essaie de reconstituer l'atmosphère des différents milieux artistiques de cette fin du XIX^e siècle ?

Et si Saint-Marceaux n'est pas Rodin, ce n'est pas une raison pour oublier qu'il a fait lui aussi son travail de recherche : il a été un ferment du changement de direction de la sculpture française. Il a d'ailleurs présenté clairement sa théorie. Quand on l'a sollicité pour écrire la critique du Salon de 1897, il a fait précéder ses remarques d'une longue introduction dans laquelle il dit, par exemple : « *Le style pompeux de la Rome du XVI^e siècle règne universellement dans nos expositions annuelles de sculpture sous les déguisements les plus variés. C'est presque toujours la même composition, le même arrangement de convention, l'unique souci d'un genre de décoration qu'une longue routine nous a transmis...* »

Il prône que la sculpture française doit se libérer de l'emprise de la Renaissance

