Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 34 (1986)

Artikel: Sculptures, peintures et dessins de James Pradier, nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire

Autor: Lapaire, Claude

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728652

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Sculptures, peintures et dessins de James Pradier, nouvelles acquisitions du Musée d'art et d'histoire

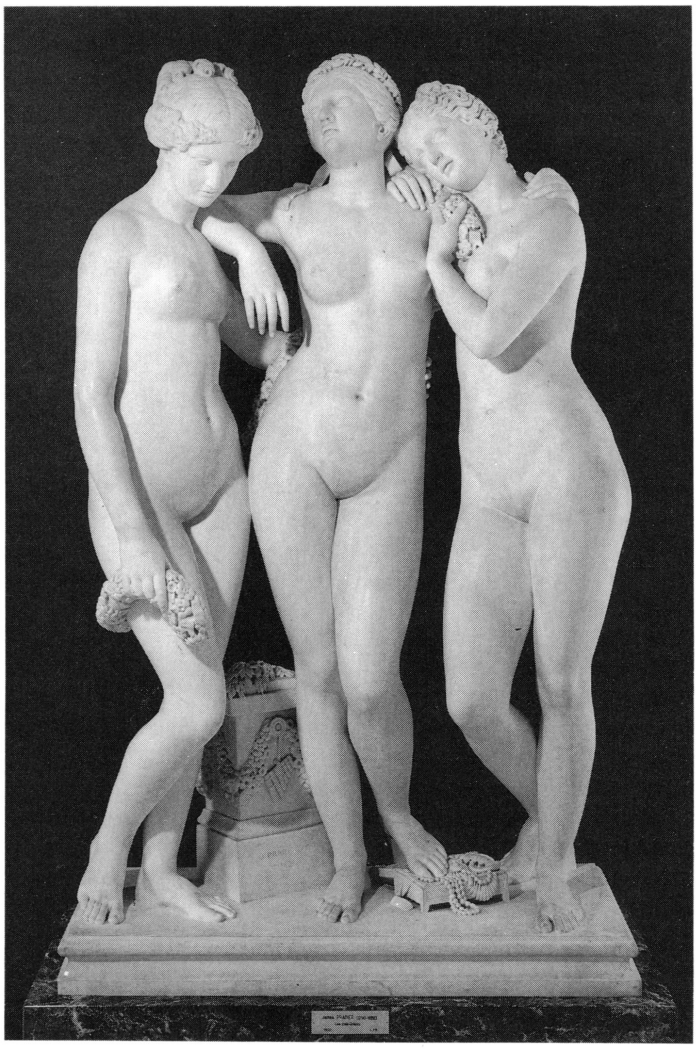
Par Claude LAPAIRE

La préparation de l'exposition *Statues de chair, sculptures de James Pradier, 1790-1852*, présentée au Musée d'art et d'histoire en octobre 1985 et au Musée du Luxembourg à Paris, en février 1986, a permis, notamment, de découvrir de nombreuses œuvres de Pradier, encore inconnues au moment de l'impression du catalogue. Voici, parmi ces travaux inédits de Pradier, ceux que le Musée d'art et d'histoire a eu le privilège d'acheter. Ces nouvelles acquisitions viennent compléter l'importante collection de sculptures, de dessins et de peintures de Pradier réunie à Genève. Même si le Musée ne possède aucun des grands marbres du sculpteur genevois – et cette lacune ne pourra plus jamais être comblée – l'exposition a démontré que la collection de Genève constituait le point de départ obligé de toute étude concernant Pradier.

Les Trois Grâces

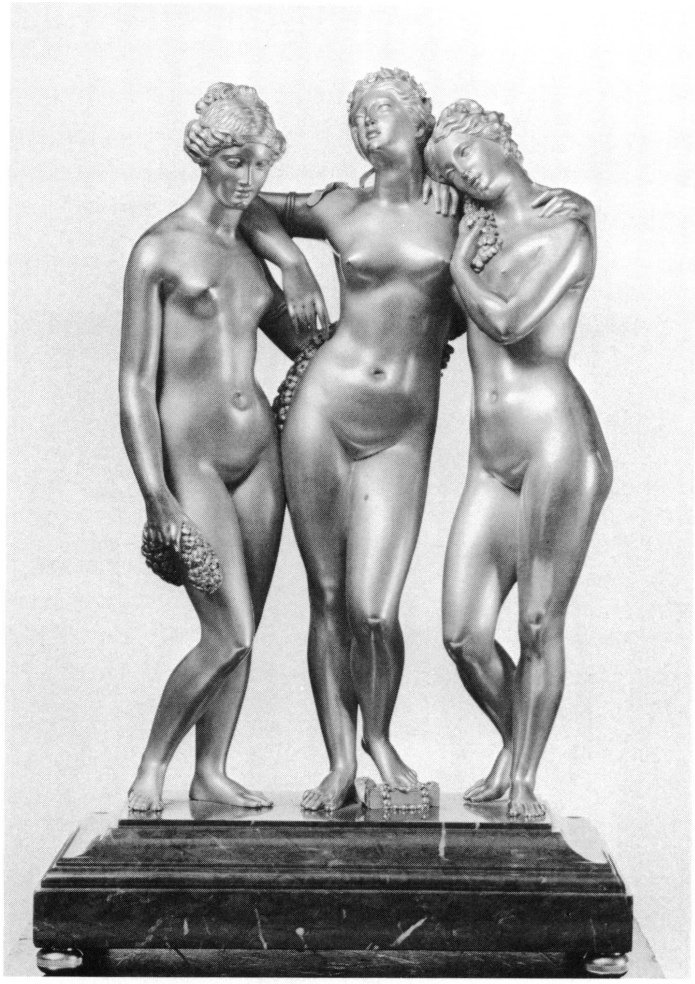
Pradier présenta *Les Trois Grâces* au Salon de 1831 (n° 3048 du livret du Salon). Son groupe en marbre fut acquis par l'Etat à l'issue de l'exposition, au prix de 30.000 francs. Envoyé à Versailles, où il figura d'abord dans le salon de Vénus, puis en haut de l'escalier des Princes, il fut transféré au Louvre en 1928. Le marbre du Musée du Louvre, haut de 172 cm, est signé «J. PRADIER. Fct. 1831» (fig. 1). Trop fragile pour être transporté, il n'apparut ni à l'exposition de Genève, ni à celle de Paris. Vainement, les organisateurs de l'exposition en cherchèrent une réplique ou une réduction qui aurait au moins permis d'évoquer cette œuvre majeure du sculpteur.

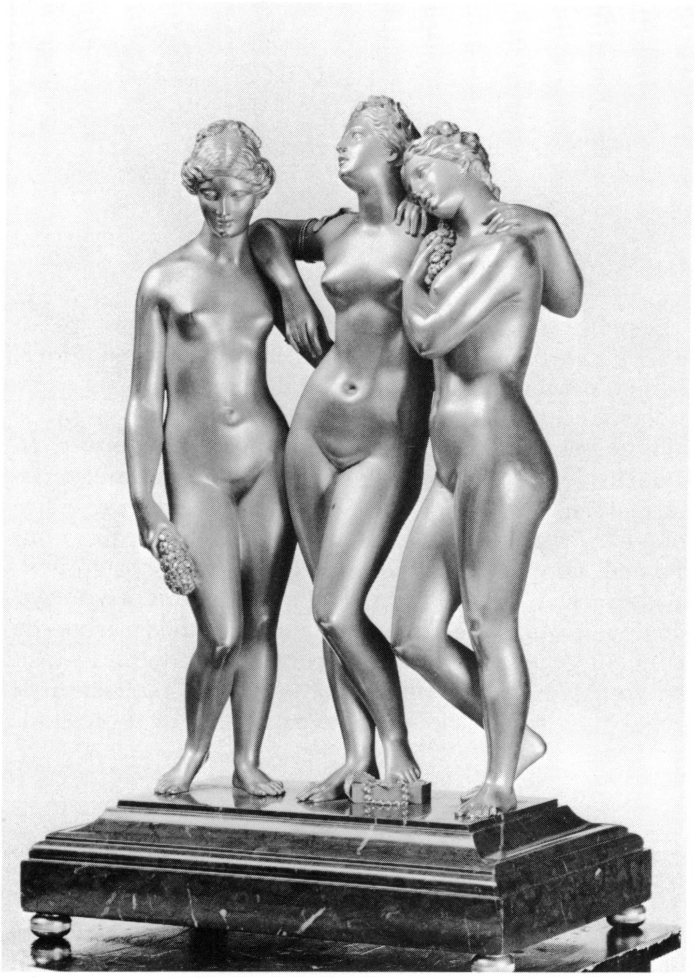
Les documents mentionnent pourtant que *Les Trois Grâces* furent éditées. En effet, les droits de reproduction «en toute nature» ont fait l'objet de la vente sur licitation de 1881 (huitième lot, n° 1) et quelques exemplaires en bronze sont cités dans des catalogues de ventes aux enchères du siècle passé. Ce n'est qu'au début de 1986 que le Musée d'art et d'histoire a eu la chance de découvrir et d'acheter à Londres un bel exemplaire en bronze doré des *Trois Grâces*, haut de 36 cm, monté sur un socle de marbre rouge soutenu par quatre boules de bronze doré. Le bronze est ciselé avec soin et l'épaisse dorure au feu lui donne l'aspect précieux qui sied à cette statuette, destinée au dessus-de-cheminée d'un salon Louis-Philippe. Sans signature d'artiste, ni marque de fondeur (selon un usage fréquent des éditeurs des œuvres de Pradier) le bronze était considéré à Londres comme une sculpture française anonyme du début du XIXe siècle (fig. 2, 3, 4).



1. J. Pradier, *Les Trois Grâces*, marbre, Musée du Louvre.

Dans la mythologie grecque, les *Charites*, ou *Trois Grâces* appartenaient à la suite d'Apollon. Filles de Zeus et d'une Océanide, elles avaient pour nom Aglaé, Euphrosyne et





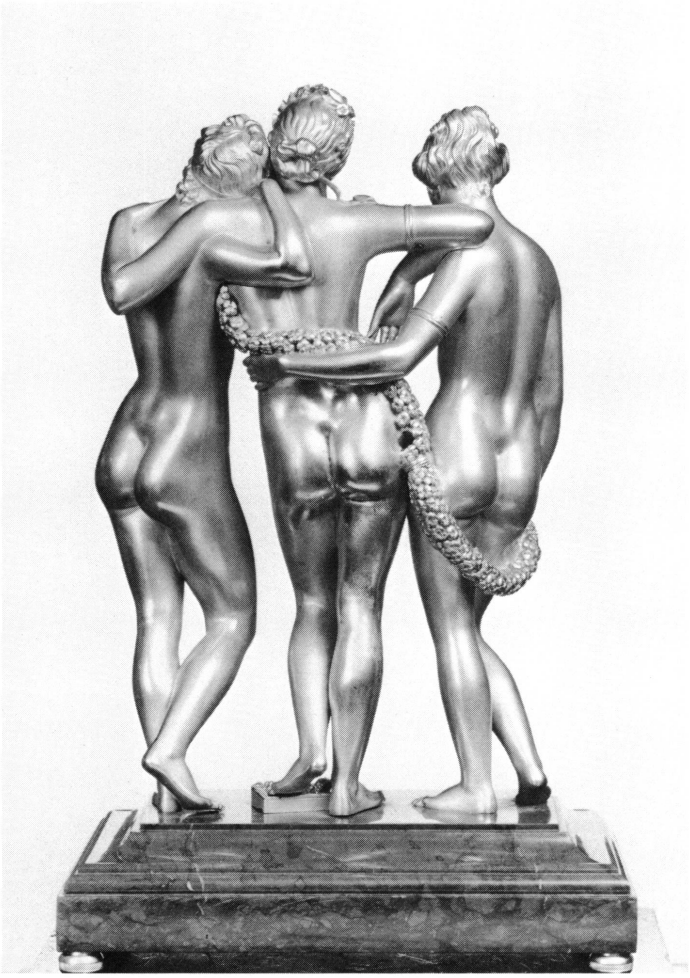
2, 3, 4. J. Pradier, *Les Trois Grâces*, bronze doré, MAH.

Thalie. W. Déonna a étudié leur iconographie et montré le succès de ces trois beautés dans l'art grec et romain[1].

La sculpture hellénistique et romaine a représenté *Les Trois Grâces* sous la forme de jeunes femmes nues, se tenant debout, l'une à côté de l'autre. Celle du centre, tournée vers ses deux compagnes, passe ses bras sur leurs épaules. Le spectateur voit, ainsi, la figure centrale de dos et les deux autres de face.

La découverte, au milieu du XVe siècle, d'un groupe en marbre romain, bientôt exposé à la bibliothèque du Dôme de Sienne (Libreria Piccolomini), a redonné à ce thème, ignoré pendant le Moyen Age, une vogue immense. De Raphaël à Rubens, *Les Trois Grâces* ont été célébrées dans l'art occidental selon la leçon du marbre siennois.

Voilant cette nudité antique et rassemblant les jeunes femmes en un groupe serré, la Renaissance inventa une nouvelle composition des *Trois Grâces*. Germain Pilon, dans le monument funéraire pour le cœur du roi Henri II, a représenté les Grâces debout, dos à dos et se tenant par la main. «Elles sont vêtues de tuniques maintenues sous les seins par une étroite ceinture et retombant en plis fins. L'une d'elles a la gorge nue et une jambe à demi découverte»[2]. Destinées à l'église des Célestins de Paris et réalisées entre 1560 et 1566, *Les Trois Grâces* de Germain Pilon, accueillies avec un certain embarras par les religieux qui les baptisèrent *vertus théologales*, connurent cependant un grand succès: encore à la fin du XVIIIe siècle, des statuettes en biscuit de Sèvres se réfèrent à cette composition.



Il est intéressant de constater que Canova, le sculpteur néo-classique par excellence, n'a pas repris la disposition du marbre de Sienne pour *Les Trois Grâces* que l'Impératrice Joséphine lui avait commandé en 1812. Ses jeunes beautés sont nues et, s'enlaçant et s'embrassant, forment une triade unie et animée. Dans l'esquisse en terre cuite, datée de 1812, et dans les dessins préparatoires, elles sont enveloppées de voiles qui, dans le marbre, livré en 1816, sont réduits à un tissu qui ne cache que les sexes[3].

Thorvaldsen, à son tour, sculpta *Les Trois Grâces*. Son modèle original en plâtre, non daté, remonte aux années 1817-1820. Proches de celles de Canova, ses Grâces s'enlacent et paraissent converser. Elles ne sont voilées d'aucune draperie[4].

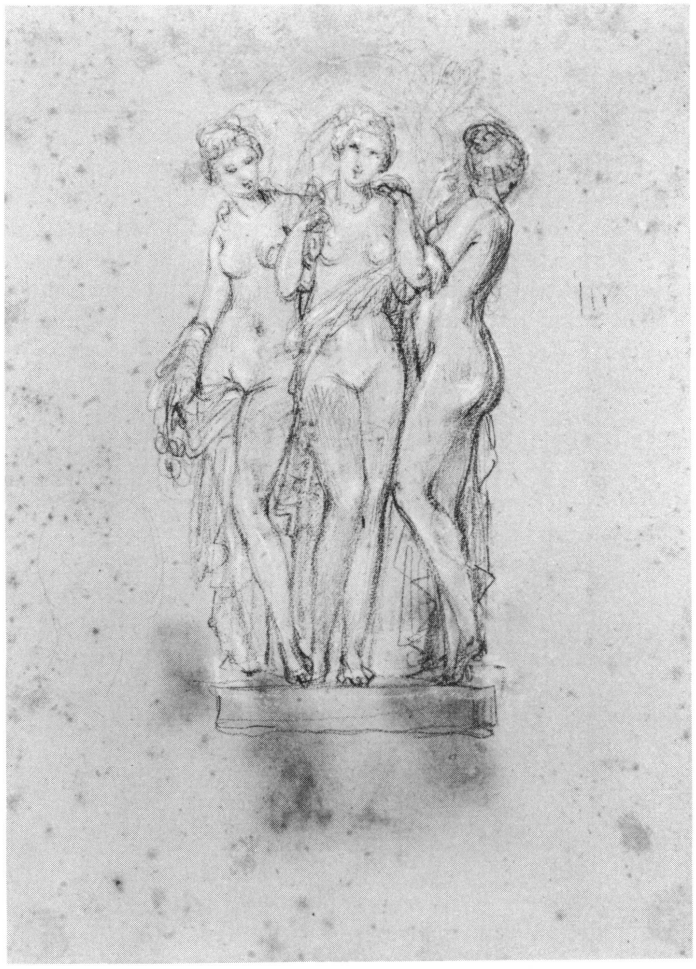
Quelles furent les sources d'inspiration de Pradier? S'il ne fait aucun doute qu'il connaissait le groupe de Sienne au moins par les gravures modernes et par d'autres répliques antiques visibles à Rome et qu'il avait pu voir les Grâces de Germain Pilon, entrées au Louvre en 1818, il ne semble pas avoir tiré de ces deux sculptures un enseignement direct.

Pradier n'a pas pu ne pas admirer le marbre de Canova, livré en 1816 et dont le grand sculpteur romain fit une réplique en marbre pour le Duc de Bedford. Celle-ci, commandée en 1814, fut terminée en 1817. Elle resta quelque temps à Rome avant d'être expédiée à Woburn-Abbey, où elle est toujours conservée. Un admirateur de Canova offrit un moulage de cet exemplaire à la Société des Arts de Genève, en 1821. Lors de son premier séjour à Rome (13 janvier 1813-17 novembre 1818), puis lors de ses nombreux passages à Genève, Pradier a eu tout loisir d'étudier le marbre de Canova, ou son moulage exposé à Genève et d'autres moulages conservés à Rome.

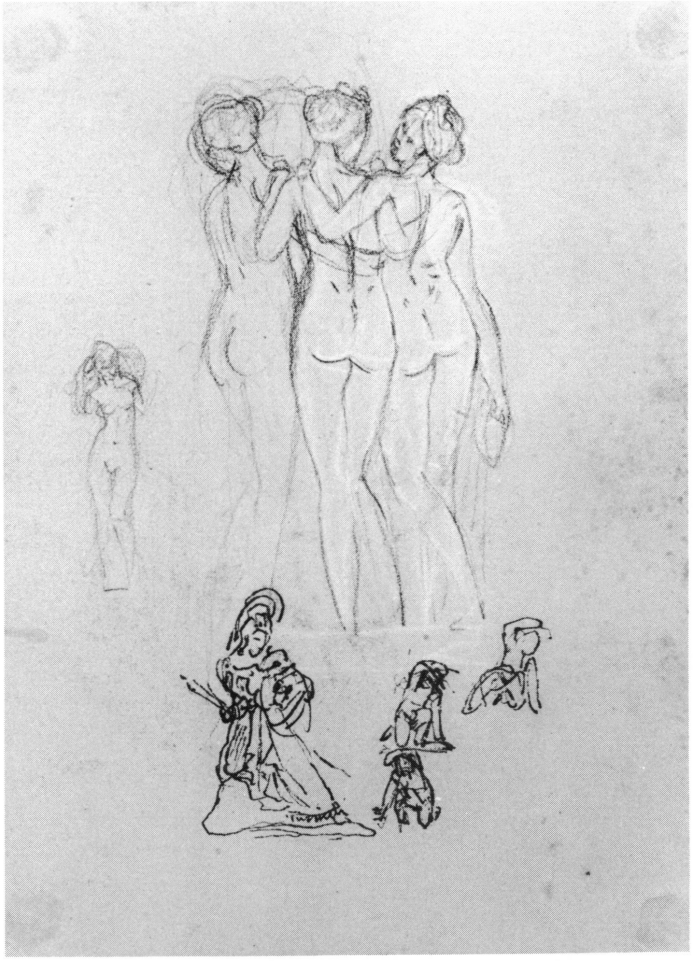
Il est également très probable que Pradier ait eu l'occasion d'examiner *Les Trois Grâces* de Thorvaldsen. Le célèbre sculpteur danois y travaillait dans son atelier romain de la Piazza Barberini déjà en 1817. Le modèle en plâtre, aujourd'hui au Musée Thorvaldsen de Copenhague, fut traduit en marbre à partir de 1820 et livré en 1823 au Château de Lehmkuhlen, près de Preetz (Schleswig-Holstein).

Présentées au Salon qui s'ouvrit le 1er mai 1831, *Les Trois Grâces* sculptées par Pradier sont le fruit d'une longue gestation. Par trois fois, la correspondance de l'artiste fait mention du groupe. Déjà le 9 avril 1825, il est question d'une demande de Pradier, adressée à l'administration des Beaux-Arts pour que «lui soit accordé un bloc de marbre de Carrare pour exécuter le groupe des Trois Grâces dont il vient de terminer le modèle»[5]. En juin 1827, le sculpteur cite «un groupe des Trois Grâces» parmi les «modèles faits pour être exécutés en marbre»[6]. Le 3 avril 1829, il écrit à Juliette Drouet, à Paris: «Voilà qu'on m'abîme mon groupe des Grâces en me renfonçant un point sur la cuisse. J'en suis si désespéré que cela me rend malade. Il y a si longtemps qu'on y travaille. Voir que peut-être on sera obligé d'abandonner un si beau marbre déjà si avancé, et tout cela par la maladresse d'un imbécile de praticien»[7]. On peut déduire de ces remarques que le projet est né probablement en 1824 ou au début de 1825 et que le modèle en plâtre existait dès avril 1825. L'exécution en marbre fut entreprise au début de 1829 et terminée juste à temps pour le Salon de 1831.

Un dessin du Musée d'art et d'histoire (inv. 1852-35), sur papier brun, au fusain et à la mine de plomb, estompé et rehaussé de blanc (18,8 × 14,2 cm), non signé et non daté, permet de comprendre la genèse des *Trois Grâces* de Pradier (fig. 5). Nous proposons de le dater de 1824 ou 1825. Son caractère achevé suggère qu'il pourrait avoir été fait d'après un premier *bozzetto* en argile, selon une méthode de travail dont nous avons signalé d'autres exemples[8].



5. J. Pradier, *Les Trois Grâces*, dessin, recto, MAH.



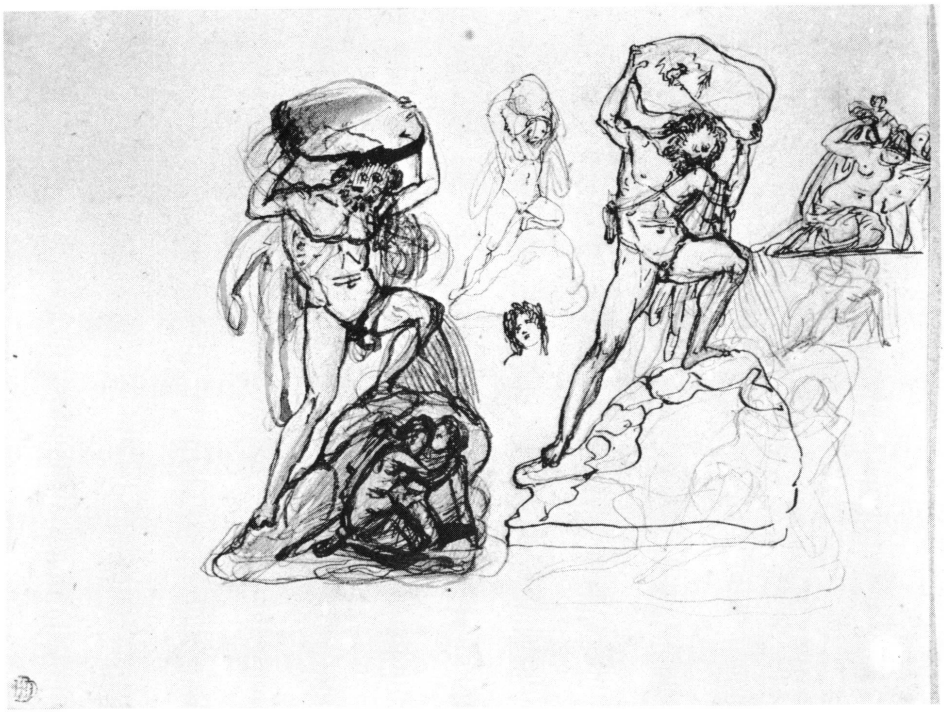
6. J. Pradier, *Les Trois Grâces*, dessin, verso, MAH.

Pradier réunit les Grâces en une composition allongée. La figure centrale est vue de face, celle de gauche est un peu tournée vers l'extérieur et celle de droite, tout à fait de profil, retourne la tête pour regarder en arrière. Les jeunes femmes sont entourées de draperies qui forment une sorte de tenture. Le groupe est repris au verso du dessin, où *Les Trois Grâces* apparaissent vues de dos (fig. 6). Cette première idée montre combien Pradier était encore proche de Canova. L'artiste semble avoir envisagé d'imprimer à son groupe un mouvement tournant.

Dans la statue finalement exécutée en marbre, Pradier modifie fondamentalement sa conception initiale. Il élargit le groupe et fait disparaître toute animation et tout mouvement. Les Grâces sont alanguies et paraissent davantage prendre appui l'une sur l'autre que s'enlacer. Une guirlande de fleurs passe dans leur dos, sans voiler leur nudité. Elles ont dépouillé tous leurs bijoux qui gisent dans une cassette ouverte sur laquelle la Grâce du centre pose négligemment son pied.

Par rapport à Canova et à Thorvaldsen, Pradier affirme une autre conception de la sculpture. Le jeune artiste s'inspire de la disposition générale des *Grâces* de ses grands aînés, mais donne aux siennes une pesanteur (au sens positif du terme) et un certain réalisme que n'ont pas les figures plus anciennes qui, jaugées à l'art de Pradier, paraissent encore proches de l'esprit du XVIIIe siècle.

On sent dans la plénitude du modelé, dans l'attitude dépourvue de mièvrerie et de fausse pudeur, le modernisme de Pradier. Ses contemporains ont souvent souligné la nouveauté de sa conception plastique. Aristide Maillol, cent ans après, ne s'y trompait pas. Travaillant à partir de 1930 aux *Nymphes dans la prairie* qu'il présenta en 1937 à l'exposition du Petit Palais à Paris, il disait de ses trois puisssantes jeunes femmes que le public appella bientôt *Les Trois*



7. J. Pradier, *Polyphème, Acis et Galatée*, dessin, recto, MAH.

Grâces: «Moi je ne les trouve pas si mal que ça. [le groupe] tient très bien dans l'air: c'est rare, vous savez. Une sculpture décorative, il faut que ça tienne l'air. Ce groupe a l'air d'être un Pradier. Il ressemble assez aux choses de Pradier»[9].

Polyphème, Acis et Galatée

Séjournant à Rome de septembre 1841 à février 1842, Pradier y travailla au tombeau commandé par Paul Demidoff et au groupe de Polyphème dont il dit, écrivant à sa femme: «Mon groupe se prépare. Ce sera le bouquet de mes ouvrages. Je pense que le prince Borghèse me le commandera; en tout cas, fais-en courir le bruit. Du reste, mon projet est d'en faire une belle fontaine à Genève près le théâtre, par une souscription si on ne me le paie pas énormément, car il faudra, pour le faire, que je vende jusqu'à mon chapeau»[10]. Dans un bref message à Henraux, marchand de marbres à Carrare, il annonce que «le groupe de Polyphème, Acis et Galatée (...) devra être fait en marbre de seconde qualité et d'une proportion fort grande. La figure principale devra avoir au moins de 12 à 15 pieds. Voilà à peu près le dessin»[11]. Le groupe fut moulé le 18 janvier 1842[12]: c'était le modèle en plâtre au tiers de la grandeur prévue, acheté par le Musée de Genève en 1852. On connaît la suite de l'histoire, les tentatives de Pradier pour inciter les autorités genevoises à réaliser le projet et l'abandon final de celui-ci[13]. Les deux petits dessins annexés aux lettres écrites à Henraux (29 nov. et 11 déc. 1841), montrent déjà l'œuvre dans sa disposition définitive. Ils sont faits sans doute d'après la maquette en terre. Aucun autre dessin du *Polyphème* n'était connu à ce jour. Le Musée a pu acheter un superbe dessin à la plume, juste avant l'ouverture de l'exposition et qui n'a donc pas pu figurer au catalogue.

Le dessin sur papier brun, sans filigrane, mesure 20,5 × 27 cm (fig. 7). Au recto figurent trois esquisses pour le groupe de *Polyphème*, trois détails d'Acis et Galatée cachés dans la grotte et une tête de Galatée. Ces études sont à la mine de plomb, partiellement reprise à l'encre et au lavis brun. Au verso: une femme couronnée, assise sur un trône, entouré de drapeaux, étend les bras (fig. 8). Ce dessin, à la mine de plomb, est partiellement biffé par des traits de crayon gras. Deux autres études de femmes assises, les jambes croisées, semblent appartenir au même sujet: *la France distribuant des couronnes*, thème que Pradier avait choisi en 1834 pour le couronnement de l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris et qu'il ne tarda pas à abandonner. L'artiste aurait donc réutilisé le papier d'un dessin ancien pour y esquisser, en octobre-novembre 1841, son *Polyphème*. La feuille porte le cachet de la collection Defer-Dumesnil (Lugt n° 739).

Le dessin permet de suivre la réflexion de Pradier sur la composition de son groupe. Il veut d'abord lui imprimer

un mouvement ascendant en représentant le Cyclope en train de monter sur le rocher, portant la pierre sur sa nuque ou sur sa tête. Le petit croquis, à peine esquissé, entre les deux premiers, plus grands, montre un élément de la solution finale: le géant plie le genou gauche sur le rocher. Il arrête donc son ascension et l'artiste pourra, dans le plâtre original faire passer toute la violence de Polyphème dans le mouvement du torse et le jet de la pierre. Le jeune couple, caché sous le rocher, subit une mutation analogue: il est d'abord enlacé, comme ignorant le danger, puis Galatée semble en train de se couvrir de son vêtement. C'est le moment où Pradier abandonne son dessin pour retourner à l'argile et modeler les jeunes gens dans une position d'effroi, Galatée cherchant protection auprès d'Acis. Dans la vignette de la lettre au marbrier Henraux, Pradier esquisse déjà la solution définitive. Seul manque le petit amour dont la torche enflamme encore plus l'ardeur du géant. On comprend, en examinant les esquisses, que ce thème secondaire n'a été introduit que vers la fin des travaux sous la forme d'une notation ironique. Un *bozzetto* en plâtre, haut de 46 cm, découvert à l'occasion de l'exposition à Paris dans une collection privée française, montre le groupe de *Polyphème* avec cette adjonction.

8. J. Pradier, *Polyphème, Acis et Galatée*, dessin, verso, MAH.

La fuite de Clélie

L'exposition a permis d'attirer l'attention sur quelques peintures de Pradier. L'artiste attachait à cette activité une certaine importance puisqu'il présenta ses toiles aux Salons: *un portrait de Mlle A... V...* en 1837 et *Fragment d'une descente de Croix, La nymphe blessée, La nymphe au bain* en 1838.

Peu avant l'ouverture de l'exposition, le Musée a pu acheter une petite composition (40,5 × 32,5 cm), peinte à l'huile, sur toile, signée en bas, au centre «J. Pradier» (fig. 9). La signature est grattée avec la pointe du manche du pinceau dans l'huile encore fraîche, selon une habitude de Pradier qui a signé de cette façon deux petites esquisses *(La nymphe au bain, Vénus empêche Enée de tuer Hélène)*, conservées au Musée d'art et d'histoire.

Nous aurions eu de la peine à identifier le sujet, si une étiquette manuscrite, de la fin du XIXe siècle, collée sur le chassis, ne l'avait pas révélé: «Clélie jeune romaine donnée en otage / à Porsenna, s'échappe du camp / Pradier 1786-1852».

Il s'agit en effet d'un épisode relaté par Tite-Live dans son *Histoire Romaine*, II, 13: Clélie et quelques autres jeunes femmes romaines avaient été données en otage au roi étrusque Porsenna qui assiégeait Rome. Trompant les sentinelles, Clélie réussit à s'enfuir, traversa le Tibre avec ses compagnes et regagna Rome. Cet acte de courage fut magnifié dès la fin du XVe siècle dans les versions illustrées de Boccace, *De Mulieribus claris*. Son iconographie s'amplifia, au

9. J. Pradier, *La fuite de Clélie*, peinture, MAH.

10. Pierre Milan, *La fuite de Clélie*, gravure, MAH, Cabinet des estampes.

XVIe siècle, dans les Tite-Live illustrés et, au XVIIe siècle dans les vignettes du roman de Mlle de Scudéry, *Clélie*.

Il se pourrait que Pradier se soit inspiré, directement ou indirectement, d'une des nombreuses estampes faites d'après les fresques de Jules Romain. Parmi celles-ci, la gravure de Pierre de Milan, éditée vers 1550, de format allongé, narre la fuite de Clélie avec force détails (fig. 10): à gauche le camp de Porsenna avec les soldats endormis; au centre Clélie et l'une de ses compagnes sur un cheval qui s'apprête à entrer dans le Tibre; à l'avant-plan, la personnification du Tibre lui-même, selon le modèle de la célèbre statue antique; à droite un groupe de jeunes femmes nageant dans le fleuve ou l'ayant déjà traversé et se regroupant sur l'autre rive; au fond la ville de Rome.

Pradier a utilisé un format en hauteur et choisi de représenter sur la gauche la rive salvatrice où Clélie et ses compagnes sont en train de se regrouper. Le cheval sort de l'eau et se redresse. Clélie est sur son dos en amazone, et se retourne, soit pour rassembler les fuyardes, soit pour invectiver Porsenna. Autour d'elles, les jeunes femmes, à deminues, grimpent sur la rive ou, s'accrochant au cheval, finissent de nager. Pradier a peut-être repris quelques figures de la gravure en les inversant (la nageuse; le groupe derrière le cheval). Il a organisé son tableau selon une diagonale qui le divise en deux zones (claire/obscure) et inscrit le groupe des femmes dans une mouvement ascendant. Le paysage romain, dans les tons bleutés, avec quelques touches d'ocre pour les maisons, est brossé avec peu de matière. La frondaison des arbres, par contre, est largement empâtée. Le groupe des jeunes femmes, dont la chair varie du gris-rosé au brun, est traité en demi-teintes, rehaussées de quelques éclats sur leurs draperies blanches. Seule Clélie, au centre, reçoit une lumière intense sur son vêtement blanc et son manteau rouge. Quelques traits noirs modèlent la tête du cheval et cernent les chevelures des femmes. La touche est rapide, vive, mais précise. La belle esquisse probablement contemporaine de *La nymphe au bain*, exposée par Pradier au Salon de 1838, enlevée avec brio, n'est pas éloignée de l'art de Delacroix, tant par sa composition dynamique que par son harmonie colorée.

Les relations entre les deux artistes ne paraissent pas avoir été cordiales. Delacroix était de huit ans le cadet de Pradier, mais tout séparait les deux hommes. Leur origine sociale, leur éducation, leur tempérament. En outre, Pradier avait pour Ingres une admiration profonde qui excluait un contact suivi avec Delacroix.

Pourtant, Pradier et Delacroix se sont vus fréquemment. Ils habitaient tous deux Quai Voltaire, exposaient au Salon, travaillaient parfois au décor des mêmes édifices. Pradier possédait une esquisse de Delacroix, accrochée dans son atelier. Il avait observé attentivement la manière du peintre dont il partagea pendant quelques années les idées romantiques. En 1834, avec son *Satyre et Bacchante*, il s'affirma comme l'un des tenants du romantisme en sculpture. Sa *Clélie*, avec quelques autres esquisses peintes entre 1835 et 1838, témoigne de la même tendance.

[1] Waldemar DEONNA, *Le Groupe des Trois Grâces nues et sa descendance*, dans: *Revue archéologique*, t. XXXI, 1930, pp. 274-332. L'auteur a complété ce texte par une brève notice dans: *Genava*, t. IX, 1931, pp. 191-192.

[2] Michèle BEAULIEU, *Description raisonnée des sculptures du Musée du Louvre*, t. 2, *Renaissance française*, Paris, 1978, n° 197-198, pp. 126-128 avec toute la bibliographie ancienne et l'étude des sources iconographiques.

[3] M. PRAZ & G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976, n° 270 (le marbre de l'Ermitage et les dessins), n° 272 (le marbre de Woburn-Abbey), n° 234; F. LICHT, *Canova*, Oxford, 1983.

[4] Th. OPPERMANN, *Thorwaldsen*, 3 vol., Kjoebenhavn, 1924-1930; J.B. HARTMANN et K. PARLASCA, *Antike Motive bei Thorwaldsen*, Tübingen, 1979.

[5] Douglas SILER, *James Pradier, Correspondance*, Genève, 1984, t. I, p. 90.

[6] *Ibidem*, p. 130.

[7] *Ibidem*, p. 199.

[8] Claude LAPAIRE, *Pradier dessinateur*, dans: *Statues de chair, sculptures de James Pradier*, Genève, 1985, pp. 292-295.

[9] H. FRERE, *Conversations avec Maillol*, Genève, 1956, p. 139.

[10] Douglas SILER, *James Pradier, Correspondance*, Genève, 1984, t. II, n° 392.

[11] *Ibidem*, n° 401.

[12] *Ibidem*, n° 411.

[13] Pour l'histoire et l'analyse de la sculpture, voir les textes de Jacques de CASO, dans: *Statues de chair, sculptures de James Pradier*, Genève, 1985, pp. 35 et 134-136.

Crédit photographique:

Maurice Aeschimann, Genève: fig. 5 à 8
Musée d'art et d'histoire, Yves Siza, Genève: fig. 2 à 4, 9
Musée d'art et d'histoire, Cabinet des estampes, Genève: fig. 10
Réunion des Musées nationaux, Paris: fig. 1