

L'allégorie des continents dans la sculpture française au XIX^e siècle : le Monument de l'amiral Bruat d'Auguste Bartholdi et la représentation de l'Autre*

SUWAZONO Mako

Université d'Ochanomizu / Université Paris Nanterre

Abstract : Le *Monument de l'amiral Bruat* (1864) est une fontaine sculptée par Auguste Bartholdi. Dans ce monument, l'amiral est entouré par des allégories représentant quatre parties du monde. La présente étude s'attache aux figures allégoriques, qui possèdent des traits différents des traditions iconographiques, et tente de les situer dans le contexte des allégories du XIX^{ème} siècle.

La souscription nationale dont la Marine et les colonies représentaient l'essentiel, a rendu possible la construction de ce monument faisant l'éloge de l'Empire et permettant de visualiser sa puissance. La représentation des continents, l'Afrique, l'Amérique, l'Asie, et l'Océanie, illustre les connaissances contemporaines sur les pays lointains et la relation entre ce gouverneur et les colonies.

À la suite de la colonisation, les allégories des continents s'approchèrent d'une image de l'*autre* respectant l'exactitude géographique. Il faut remarquer qu'en 1863 les critiques relevèrent le caractère *ethnographique* de ce monument. Cependant, il avait fallu que cette rencontre entre deux champs, celui des beaux-arts et celui de la science, a évité de conduire à minimiser la valeur artistique.

Si Bartholdi sait bien caractériser les personnages, il n'observe pas strictement les éléments géographiques. En outre, il emprunte la forme de ces allégories aux ressources académiques. Le succès de ce monument est dû à son traitement de motifs nouveaux, dans une forme qui veillait à ne pas trop s'écarter des normes esthétiques contemporaines.

Mots-clés : Bartholdi, le Second Empire, allégorie, sculpture publique, colonialisme

Introduction

La fontaine sculptée par Auguste Bartholdi (1834-1904), *Monument de l'Amiral Bruat*, située au cœur du parc du Champ-de-Mars, est la deuxième œuvre que celui-ci a conçue pour sa patrie natale Colmar [Fig.1]. Cette œuvre fait partie d'une série de commandes publiques de la ville au cours des années 1850-60. Son sujet, c'est-à-dire un officier, « Amiral Bruat », a un thème comparable à la première commande municipale, *Général Rapp* (1856), actif sous le 1^{er} Empire et se dresse de toute sa hauteur à la Place Rapp, de côté du parc ; les deux se trouvent en vis-à-vis sur la promenade principale de la ville.

Le monument, qui représente les allégories des « quatre parties du monde » aux pieds de Bruat, a été détruit en 1940 lors de l'occupation allemande. L'œuvre visible actuellement a été

* Cette étude a été publiée en japonais dans le *Bulletin de la Société Franco-Japonaise d'Art et d'Archéologie*, no 38 (2018), mai 2019, pp. 5-23. Je souhaitais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à Madame Chika Amano, professeur à Université d'Ochanomizu, pour ses excellents conseils et sa patience pendant l'ensemble du processus. Je remercie également toutes les personnes qui m'ont donné de précieux conseils et des occasions d'études, en particulier Madame Isabelle Bräutigam, directrice du musée Bartholdi et l'équipe du musée à Colmar.

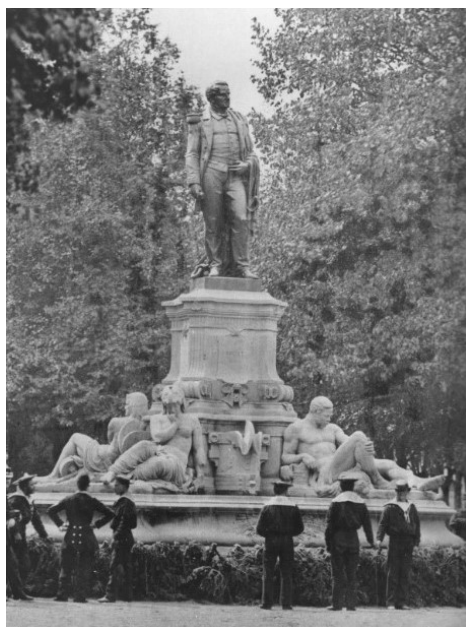


Fig.1 Auguste Bartholdi, *Monument de l'amiral Bruat ou Fontaine monumentale surmontée de la statue de l'amiral Bruat, destinée à la ville de Colmar* (intitulée lors du Salon), 1856-1864, en bronze et en grès, à Colmar.



Fig.2 *Monument de l'amiral Bruat*, version de reconstruction de 1958, à Colmar.



Fig. 3 Bartholdi, *Afrique*, vers 1863, en grès.



Fig. 4 Bartholdi, *Amérique*, vers 1863, en grès.

reconstruite en 1958 [Fig.2]. Comme la statue de Bruat a été réquisitionnée par l'armée allemande, elle a échappé à cette tragédie. Cependant, concernant la partie allégorique, seules les têtes se trouvent au musée Bartholdi, car les habitants les ont emmenées la veille de la démolition [Fig.3, 4, 5, et 6].

En effet, le travail fini a été perdu. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le *Monument de Bruat* est assez peu connu du point de vue de l'histoire de l'art, comparé



Fig. 5 Bartholdi, *Asie*, vers 1863, en grès.



Fig. 6 Bartholdi, *Océanie*, vers 1863, en grès.

à d'autres sculptures publiques de Bartholdi. Dans cet article, nous situons cette œuvre dans la transformation des images allégoriques ayant pour sujet les continents non-occidentaux au XIX^{ème} siècle. Nous décrivons le processus de son exécution, en mettant au jour la nouveauté et l'originalité de ce monument, qui s'écarte de la tradition iconographique d'alors.

L'Amiral Armand Bruat (1796-1855), originaire de Colmar, a occupé des postes importants dans les territoires d'outre-mer au cours du Second Empire, en tant que gouverneur des Marquises et des Antilles, et consul de Tahiti. En effet, depuis 1842, Tahiti et les Marquises étaient sous la protection de la France. Il a donc participé à des opérations coloniales sur ces îles du Pacifique immédiatement après leur mise sous protection, gérant les relations difficiles avec les autres

puissances, telles que l'Angleterre.

Bartholdi était lui-même, tout comme Bruat, issu d'une famille aisée de Colmar ; ainsi tenait-il à créer un monument pour rendre hommage à ce militaire. Étant donné que sa première présentation au Salon eut lieu en 1853, la période autour de 1856, lorsque le sculpteur s'est associé à ce projet, constituait le début de sa carrière. Exposée au Salon de 1863, cette œuvre fut installée l'année suivante. Dans ce monument, qu'a essayé de représenter Bartholdi ?

1. Rôle comme monument

1.1. Processus de l'exécution : fonction du *Monument du Bruat*

Tout d'abord, nous constatons le processus du travail et sa fonction prévue.

Il a fallu huit ans pour achever le *Monument de Bruat*, dont la cérémonie d'inauguration eut lieu le 21 août 1864. La cause principale de ce long laps de temps est la crise économique, qui a profondément modifié l'édification du monument.

Bruat est mourut du choléra le 19 novembre 1855 sur le chemin de son retour en France¹. La ville de Colmar, qui s'apprêtait à l'accueillir pour son retour, a été contrainte de modifier de son projet pour réception et a décidé de réaliser un monument à son effigie. Bartholdi, qui préparait déjà l'inauguration du *Monument du Général Rapp* pour l'année suivante, a semblé montrer la volonté de se charger des nouvelles commandes publiques². Le sculpteur a écrit au maire pour exprimer son avis sur la conception de l'œuvre. Dans sa lettre, il a indiqué qu'il enverrait une maquette de l'étude, et exposa le sujet de son travail comme suit :

Les travaux et les actions glorieuses de l'amiral Bruat ont eu pour théâtre et pour témoins les différentes parties du globe. On pouvait donc, tout naturellement, représenter ces régions diverses par des figures allégoriques groupées au pied de la statue de l'amiral. Le rôle important qu'il a joué dans les dernières contributions militaires dont la France se glorifie devait être rappelé d'une manière toute particulière dans ce monument³.

On en déduit que Bartholdi a choisi de rendre l'allégorie des continents en ornements de la fontaine afin de représenter les contributions de Bruat. Dans la maquette colorée en plâtre datant de 1856 [Fig. 7 ; ci-après mentionnée comme « première maquette »], la statuette de Bruat au sommet est composée de figures féminines, l'Europe et l'Asie ; de plus, les statuettes représentant

¹ Raymond Woelfflé, *Amiral Bruat, 1796-1855 : 40 années en mer, 1815-1855*, Kaysersberg, Printek, 2004, p. 131.

² Jacques Betz, *Bartholdi*, Paris, les Éditions de Minuit, 1954, p. 45-47 ; Robert Belot et Daniel Bermond, *Bartholdi*, Paris, Éd.Perrin, 2004, p. 117.

³ Auguste Bartholdi, *Lettre à Monsieur le maire de Colmar, sur le projet de monument à élever à la mémoire de l'amiral Bruat. (Signée : Aug. Bartholdi)*, Colmar, Decker, 1857. D'après Jacques Betz, conservateur à la Bibliothèque nationale, c'est dès le 23 mars 1856 que Bartholdi a envoyé une lettre et une maquette au maire. [Betz, *op.cit.*, p. 45] Cependant, le livret imprimé de ce document conservé à la BnF date de 1857. En outre, comme les archives municipales de Colmar indiquées par Betz ne possèdent aucun document correspondant à cette date, il est difficile de confirmer la référence. Dans cet article, nous avons finalement décidé de considérer l'année 1856 comme la date de début du plan, où la première maquette a été réalisée.



Fig. 7 Bartholdi, *Projet pour la fontaine « Bruat »*, 1856, en plâtre teintée.

l'Amérique et l'Afrique, des figures masculines, se trouvent dans le bassin. Elles forment déjà une composition pyramidale, rappelant l'œuvre finie⁴.

Cependant, le projet d'érection ne s'est pas bien déroulé contrairement de l'action rapide du sculpteur. Sur la base de la deuxième pétition du maire de Colmar, le 22 décembre 1858, un décret pour le monument a été édicté, qui a déclenché l'ouverture d'une souscription nationale. En dépit de cela, le budget a dû augmenter en raison de problèmes structurels liés à la fontaine et peu d'entreprises ont contribué ; ceci a entraîné en de sérieuses difficultés de financement. Ainsi, la ville de Colmar a requis de Bartholdi qu'il simplifie le projet au moins à deux reprises. Il semble que celui-ci ait fermement résisté à la demande de

1861 qui le forçait à supprimer des figures d'allégorie du socle⁵. En fin de compte, un don anonyme a permis de continuer le projet du sculpteur, incluant les allégories des continents – il devient clair lors de la cérémonie d'inauguration en 1864, que cette personne était la mère de Bartholdi⁶ –.

La souscription est répartie entre les parts de la famille impériale, celles du ministère de l'Intérieur, celles des aides locales telles que la ville de Colmar, des communes du Haut-Rhin et du Bas-Rhin, ainsi que des personnes de la Marine, des ports militaires, et de nombreuses colonies : Cochinchine, Ghana, Gabon, Martinique, Sénégal, Réunion et Guyane française⁷. La somme provenant de la Marine et des colonies représente près de quarante pour cent du total. En outre, dans l'annonce de la souscription, que le maire de Colmar a adressée à chaque maire d'Alsace, on trouve la description suivante : « Nos ports de mer et nos colonies les plus lointaines tiennent à honneur d'y contribuer. La population de la Martinique, entre autres, il y a concours dans une proportion très large⁸ ». Cela renforce l'importance des territoires étrangers dans le *Monument de Bruat*.

Lors de l'inauguration en 1864, Bartholdi fut honoré pour avoir érigé le monument. À cette occasion la nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur lui fut décernée par le

⁴ Le musée Bartholdi conserve un projet de la fontaine entière en plâtre avec le bassin simplifié (SB55), les quatre maquettes en terre cuite de figures allégoriques (« deuxième maquette »), ainsi que trois statuette en plâtre de l'allégorie. Ces dernières sont considérées comme des études pour la « première maquette », en raison de sa forme (SB63, SB64, SB65)

⁵ Betz, *op. cit.*, p. 50 ; Belot et Bermond, *op. cit.*, p. 118. *Les maquettes du projet* (SB55, SB63-65) au musée Bartholdi permettent également de dater le plan du monument dans le premier stade.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Souscription nationale pour l'érection d'un monument à la mémoire de l'amiral Bruat, à Colmar. Ministère de l'Intérieur. Décret de S. M. L'Empereur.*, Colmar, Ch.-M. Hoffmann, 1860 (publié après le 27 février 1861). ; Betz, *op. cit.*, p. 50. ; Henri Gruninger, « Les monuments colmariens de Frédéric-Auguste Bartholdi » dans *Annuaire de Société d'histoire et d'archéologie de Colmar*, vol.28, 1979, p.151-152.

⁸ Hercule de Peyerimhoff, *Monsieur et honoré collègues*, conservé au MB [MB=musée Bartholdi].

général de la Marine de La Gravière, en tant que représentant de Napoléon III. La cérémonie incluait non seulement les gouverneurs des préfectures locales, mais également un grand nombre de membres navals et coloniaux puissants, notamment le baron Duperré, chargé de représenter ministre de la Marine, et l'amiral Bouët, « le créateur de notre belle colonie de Cochinchine⁹». Cela montre bien les relations étroites entretenues par Bruat avec la marine et les colonies. Cette œuvre non seulement célébrait l'exaltation de l'officier local, mais également contribuait à l'éloge de deux gouvernements impériaux à la suite du *Monument du Général Rapp*. Ainsi, la statue avait pour rôle de symboliser le pouvoir militaire français et sa domination à l'étranger sous les Empires.

1.2. Changements de Composition

Comme mentionné précédemment, le long délai dans l'achèvement a amené de nombreux changements par rapport à la vision originale de l'artiste : une série d'études en terre cuite conservées au musée en gardent les traces. Également, la lettre au maire du sculpteur montre en détail la forme de son idée initiale, puisque son majeure partie était consacrée aux allégories.

L'Europe, sous les traits d'une femme dans toute la force de l'âge, est couchée et s'appuie d'un air méditatif sur le globe. Une étoile rayonnante, symbole de la lumière dont l'Europe est le centre, brille à son front. Des livres et un fragment d'architecture rappellent les sciences et les arts et des épis de blé à ses pieds expriment sa richesse et sa fécondité. L'Afrique est représentée par un nègre fort et puissant, étendu sur une peau de lion. L'Asie, sous la forme d'une femme au type indien, respirant la mollesse, se repose négligemment sur une peau de tigre ; elle laisse échapper un éventail de la main, près d'elle se trouve une cassolette à opium. L'Amérique est figurée par un jeune homme, dont l'aspect a encore quelque chose de sauvage ; il repousse du pied gauche de vieilles idoles, sous son coude une roue à engrenage symbolise l'industrie, et un aviron, le génie de la navigation. De la main droite il répand l'or derrière lui¹⁰.

Les représentations détaillées de chaque figure montrent l'attachement du sculpteur aux figures allégoriques. C'est le brûleur d'encens qui est traditionnellement un attribut de l'Asie, mais Bartholdi ose en faire l'opium. À ce sujet, on comprend qu'il lui restait des influences des guerres de l'opium. Dans le cas de l'Amérique, Bartholdi donne au personnage les accessoires d'une roue et d'un lingot d'or en plus des plumes, pour évoquer l'industrialisation et les ruées vers l'or. Ainsi, pour cette Amérique, plutôt que la figure traditionnelle des *Indiens*, il adopte la figure d'un jeune homme fort représentant ce continent, qui a commencé à grandir en tant que nation moderne. En d'autres termes, dès le début de la réalisation du monument, Bartholdi avait déjà prévu ses propres images pour l'allégorie des continents, intégrant des éléments de l'époque. D'après la mise en couleur de la statuette de Bruat, des figures allégoriques ainsi que du socle du

⁹ F. Schwab, *Courrier du Bas-Rhin*, Strasbourg, 20 août 1864.

¹⁰ Bartholdi, *op. cit.*.



Fig.8 Bartholdi, *Allégorie de l'Afrique*, 1862, en terre cuite.



Fig.9 Bartholdi, *Allégorie de l'Amérique*, 1862, en terre cuite.



Fig.10 Bartholdi, *Allégorie de l'Asie*, 1862, en terre cuite.



Fig.11 Bartholdi, *Allégorie de l'Océanie*, 1862, en terre cuite.

bassin, l'artiste supposait qu'ils seraient en bronze lors de la conception initiale, vers 1856. Toutefois, en raison des difficultés financières rencontrées, la plupart de décorations du bassin ont été supprimées. De plus, des modifications des matériaux étaient inévitables. Il ne fait aucun doute que ces changements ont eu un impact majeur sur la forme finale du monument.

Des statuettes en terre cuite, auxquelles nous faisons référence en tant que « deuxième maquette », furent réalisées vers 1862, environ six ans après la première¹¹ [Fig. 8, 9, 10, et 11]. L'allégorie de l'Europe y est supprimée et sa place est occupée par la figure féminine représentant l'Océanie. En d'autres termes, l'artiste a enlevé l'élément de l'Europe l'un des continents, de l'ensemble des allégories, et l'a fait remplacer son rôle par la statue de Bruat qui se tient au sommet. Ce changement essentiel signifie que le monument initiale était composé non de quatre continents, mais de cinq : l'Europe, l'Asie, l'Amérique, l'Afrique et l'Océanie. D'après la description d'une critique au Salon de 1863, la forme de ces figures dans la maquette était probablement proche de celles du monument final :

L'Asie est couchée sur les ruines de sa splendide passée, figurée par quelques fragments d'architecture, des livres, les Védas les plus anciens que l'on connaisse. Elle est assoupie, elle semble absorbée dans son rêve ; son bras tombe avec nonchalance, elle laisse échapper de sa main le flambeau des lumières qu'elle portait jadis si puissamment. – *L'Afrique* est un

¹¹ Ces maquettes sont datées en 1862 par le sculpteur [MB].

nègre aux formes brutales, d'une expression étrange ; il a l'air farouche et mystérieux. Cependant cette tête n'est pas dépourvue d'intelligence, elle semble refléter un rayon d'espoir. – *L'Amérique*, jeune homme aux lignes élégantes, est personnifiée dans le type anglo-saxon de l'homme du Nord, il est appuyé sur un ballot et tient d'une main vigoureuse l'aviron qui doit être son sceptre un jour. La hache du pionnier est à ses côtés, il a le pied sur les fers qu'il vient de briser, un manteau de sauvage le couvre encore en partie ; mais le buste se lève majestueusement, la tête brille de tout l'éclat de la lumière à venir. – *L'Océanie* est une grande jeune fille aux formes gracieuses, elle est couchée sur les coraux qui constituent en grande partie sa formation géologique. Elle est vêtue comme les Tahitiennes, dont elle est le type. Appuyée sur une ancre, symbole d'espérance, elle sonde l'horizon d'un regard doux et patient ; elle attend tout de l'Europe, qui l'a créée et qui l'achèvera. Cette figure était difficile, c'est un sujet qui a été rarement traité, l'Océanie n'ayant été admise que récemment parmi les grandes parties du monde¹².

Ainsi, entre l'idée initiale de 1856 et les maquettes de 1862, les allégories des continents ont été transformées d'une manière majeure sous l'influence des difficultés à réaliser le monument. Au premier stade du projet, Bartholdi a tâtonné sur l'originalité de la représentation allégorique. De plus, comme l'ont souligné les revues du Salon, « l'Océanie » dans l'allégorie des continents était un motif assez nouveau au milieu du XIX^{ème} siècle. Dans la section suivante, nous examinons les particularités de cette œuvre en comparaison avec la tradition iconographique de l'allégorie des continents jusqu'à cette période.

2. De quatre à cinq continents : tradition iconographique et *Océanie*

2.1. La transformation de l'allégorie des continents en Europe

Pour considérer la transformation de l'allégorie des continents à l'époque moderne, il est nécessaire de se référer d'abord à la description d'*Iconologia* par Cesare Ripa (1560-1622), qui eut une grande influence en Europe. La première édition a été publiée en 1593, mais les illustrations apparaissent à partir de la troisième version de 1603. Cet ouvrage renommé s'est largement diffusé dans toute l'Europe en raison de l'expansion des techniques typographiques de l'époque, du développement du commerce, et du mouvement de la Contre-Réforme¹³. Dans ces illustrations, chaque continent est caractérisé par quelques attributs [Fig.12]. Le texte décrit l'Afrique comme ayant des « cheveux noirs et crépus [sic]¹⁴», et l'Amérique avec un « teint olivâtre, le visage



Fig.12 *L'Afrique*, dans Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, version de l'édition de 1603.

¹² Hérard, « Samedi 6 juin », *Le petit journal*, n° 126, le 6 juin 1863.

¹³ Yuichi Mizunoë, *Dictionnaire de l'Iconographie : Ripa et sa ligne*, Iwasaki-Bijutsu-sha, 1991, p. i-ix.

¹⁴ Pour la version française, cf. Cesare Ripa, traduit et commenté par Jean Baudoin, *Iconologie : où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures* [ed.1643], Paris : A. Baudry, 2011, p.248.

effroyable à voir¹⁵ ». Cependant il semble qu'il n'y ait pas de différence nette entre leurs caractéristiques physiques respectives, et les traits du visage dans les allégories. Autrement dit, du XVI^{ème} au début du XVII^{ème} siècle, l'allégorie des continents ne reflétait pas nécessairement des images de la « race humaine », rappelant les particularités des habitants des terres.

Toutefois, l'image de l'allégorie des continents se transforme progressivement, suivant les tendances de l'époque. Les sculptures décoratives [Fig.13] dans le jardin du château de Versailles de la seconde partie du XVII^{ème} siècle, d'après le dessin de Charles Le Brun (1619-1690), montrent ce changement. Dans cette série d'œuvres, on trouve des expressions relativement fidèles aux descriptions de Ripa, telles la coiffe d'un éléphant de *L'Afrique*. Pierre de Nolhac (1892-1919), conservateur au château de Versailles, écrivait en 1913 que « l'Afrique, [...] son type caractérise très nettement la race nègre¹⁶ » ; il indiquait que l'allégorie de l'Afrique présentait un visage ayant des caractéristiques stéréotypées (nez bas et lèvres épaisses). Pourtant, au même moment, il décrivait l'Asie comme suit : elle « complète un symbolisme facile » avec de petits accessoires tels que des vases de parfum et un turban ; ses caractéristiques sont encore fidèles à la description de Ripa. Par conséquent, ces travaux de Versailles impliquent que, à cette époque, l'allégorie ne correspondait pas toujours parfaitement aux réalités géographiques des continents. Il faut également noter que l'attribut décrit dans *Iconologia* n'était pas ponctuellement respecté par les artistes¹⁷. Cependant, à cause de l'impérialisme du XIX^{ème} siècle, l'allégorie des continents connut un grand changement. Pour les puissances acquérant des colonies et se lançant dans les terres d'outre-mer, l'être humain non occidental n'était plus imaginaire. Certaines caractéristiques de l'ethnie et de la race seraient donc reflétées dans les œuvres, peu importe que leurs représentations soient l'exactes ou non. Un monument contenant les quatre continents et érigé en 1868, l'*Albert Memorial* à Londres, reflète ces caractéristiques allégoriques. Selon sa description

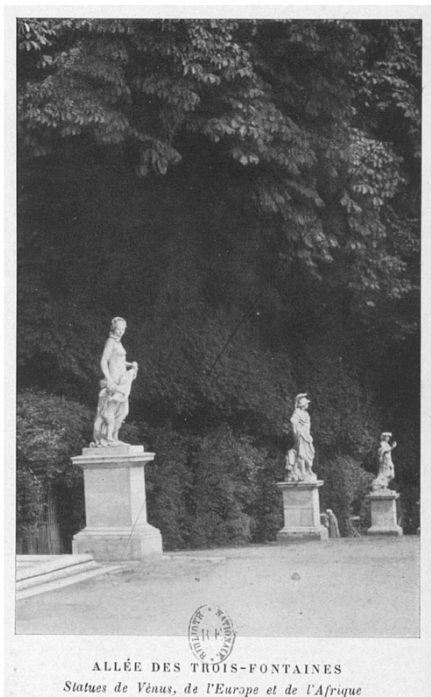


Fig. 13 Georges Sibrayque et Jean Cornu (d'après du dessin par Le Brun Charles), *L'Afrique*, 1675-1682. (La statue la plus à droite, avec le coiffe de l'éléphant)



Fig. 14 John Bell, *The America*, dans *Albert Memorial*, 1865-71.

¹⁵ *Ibid.*, p.249.

¹⁶ Pierre de Nolhac, *Les jardins de Versailles*, Paris : Floury, 1913, p. 34-49.

¹⁷ Par exemple, dans la peinture du plafond de la Galerie de Résidence Würzburg du XVIII^{ème} siècle, Tiepolo a adopté les attributs contraires à ceux de Ripa : un éléphant pour l'*Asie*, et un chameau pour l'*Afrique*, ce qui indique que la tradition iconographique de Ripa n'a pas toujours été fidèlement respectée : Cat.ex., *Giambattista Tiepolo*, Venezia : Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, 1996 ; New York : the Metropolitan museum of art, 1997, p. 302-311.

dans le guide contemporain (1872)¹⁸, dans le groupe du continent *Amérique*, deux filles symboliques de l'Amérique du Nord, c'est-à-dire les « blanches », dirigent l'allégorie *Amérique* sur le bison. Il existe un net contraste entre les « Amérique du Nord » civilisées et l'« Amérique sauvage », représentée par mulâtre, natif, *Indien* et/ou *Mexicain* autour du bison [Fig.14]. Dans le groupe de l'*Asie*, chaque race est clairement identifiée dans le guide : un Chinois, un Turc, un poète persan et un soldat indien sont assis autour d'une femme symbolisant l'*Asie* avec un chameau. Un éléphant est représenté sous l'*Afrique*, qui est entourés d'un marchand arabe et un Nubien. Celui-ci, selon une revue de 1880 du critique Dafforne, est libéré de la chaîne, mais « ne bénéfici(ant)[sic] pas du progrès¹⁹ ». L'ambiguïté de la tradition iconographique depuis Ripa se révèle à travers l'échange d'attributs d'animaux africains et asiatiques, comme une inversion de la coiffe éléphant. Ces représentations, qui ont opéré une nette distinction avec le siècle précédent, montrent comment la colonisation a transformé l'image du continent, de l'imaginaire au réel, à partir des connaissances partagées et standardisées pour chaque culture. L'allégorie des quatre continents de l'*Albert Memorial* témoignait également de la puissance exceptionnelle de l'Angleterre à cette époque et servait à montrer clairement la hiérarchie centrée sur les puissances occidentales²⁰.

En France, c'est le monument de l'Observatoire de Paris de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) [Fig.14], qui, au milieu du XIX^{ème} siècle, était emblématique de l'allégorie. La partie réalisée par Carpeaux de la fontaine du palais, titrée *Les quatre parties du monde qui supportent la sphère céleste*, a été exposée au Salon de 1872 et à l'Exposition universelle de Paris en 1889 [Fig.15]. Il fit débat de par sa composition horizontale qui ne révèle pas de hiérarchie entre les continents, et les personnages de l'allégorie qui ne sont pas idéalisés. Ces insoumissions à la tradition ont été questionnées²¹. De plus, selon Ernest Chesneau (1833-1890), Carpeaux semble avoir voulu représenter ces quatre personnages « dans la coloration des races » afin de préciser les caractéristiques raciales²². Carpeaux a toutefois adapté la forme de *Le Chinois*, une étude pour ce monument, exécuté d'après nature, à la figure féminine comme l'*Asie*,



Fig. 15 Jean-Baptiste Carpeaux, *Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste*, vers 1867-74.

¹⁸ *Handbook to the Prince consort national memorial*, London, J. Murray, 1872, p. 22-25.

¹⁹ Colin Cunningham, « Iconography and Victorian Values », dans *The Albert Memorial: the Prince Consort national memorial: its history, contexts, and conservation*, Chris Brooks (ed.), New Haven : Yale university press, 2000, p.246. Concernant le texte de Dafforne, voir aussi : James Dafforne, *The Albert Memorial, Hyde Park: Its History and Description*, London : Virtue, 1878.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Concernant la question sur représentation de femme noire, voir aussi : Charmaine A. Nelson, « Allegory, Race and the Four Continents : Jean-Baptiste Carpeaux's Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste », p.170-178, dans *Representing the black female subject in Western art*, New York: Routledge, 2010.

²² Ernest Chesneau, *Le statuaire J.-B. Carpeaux : sa vie et son œuvre*, Paris : Quentin, 1880, p. 126.

ce qui a donné une figure féminine portant une queue de cheval, une coiffure pourtant spécifique aux hommes locaux²³. Ce procédé montre que le sculpteur avait la volonté de créer une représentation « raciale » dans son allégorie, mais que l'exactitude « scientifique » n'était qu'un élément secondaire.

Plus d'une décennie après l'allégorie de Carpeaux, six statues ont été commandées pour la terrasse de la façade du palais du Trocadéro, édifié pour l'Exposition universelle de 1878. L'Océanie, qui n'existait pas jusque-là dans la tradition iconographique, fait alors partie du monde, étant accompagnée d'un kangourou. Sa figure déshabillée suggère que cette terre était plus sauvage et moins civilisée que les autres [Fig. 16]. Compte tenu de l'évolution de l'image allégorique, on pourrait comprendre que l'inclusion de l'Océanie dans les années 1860 par Bartholdi était très précoce²⁴.

L'une des raisons qui peut expliquer ce choix est avant tout que l'artiste a pu être inspiré par la carrière de cet amiral²⁵. De plus, au cours de son travail, le sculpteur a pu trouver difficile de représenter la grande Europe aux pieds de Bruat, qui n'était qu'un officier. Enfin, le contexte du XIX^{ème} siècle et de l'expansion des colonies à l'initiative des puissances européennes, et le développement des sciences et de leur vulgarisation, ont mis en lumière de nouvelles informations sur le monde, auparavant méconnues. De ce fait, la vision du buste aborigène [Fig.17] a été en nette augmentation grâce aux expositions universelles et à la naissance des musées. Dans ce contexte, le commentaire critique sur une fontaine sculptée de Maturin Moreau (1822-1912) et de Michel Liénard (1810-1870) qui a été exposée lors de l'Exposition universelle de Londres en 1862 prédisait l'apparition de l'Océanie.



Fig. 16 Maturin Moreau, *L'Océanie*, 1878, version de reproduction, conservée à Musée d'Orsay.



Fig. 17 Benjamin Law, *Woureddy, Tasmanien. de l'île de Bruny*, 1836.

²³ Un dessin de coiffures et de vêtements, qui semble avoir été inspiré de journaux contemporains, montre que Carpeaux était attentif aux différences de gender entre les Chinois. [*Étude de visage*, conservé au musée des Beaux-arts de Valenciennes : <https://www.photo.rmn.fr/archive/06-508690-2C6NU0BXOH08.html>] Il convient toutefois de noter que dans la fontaine, la tête masculine de l'étude est jointe à un corps féminin, pareil des autres figures allégoriques.

²⁴ Avant le monument de Bruat, au Salon de 1861, une photographie a été exposée, à la place de l'original, d'un relief de la façade du palais de la Bourse à Marseille, « La ville de Marseille recevant les produits apportés par les peuples océaniques et les peuples méditerranéens » (Armand Toussaint, L. 27 m, loggia du palais de la Bourse, vers 1860). Avec l'allégorie de la ville de Marseille au centre, la composition horizontale est d'un « degré décroissant de civilisation » vers les bords. *L'Océanie*, à la toute gauche, porte peu de vêtements, tient une rame et offre ses perles à *Marseille*. Ce point de départ du commerce colonial dans le sud a profondément eu la relation géographique avec les colonies françaises. Cela a peut-être conduit à la réalisation du nouveau terrain dès 1861. Au sujet de la représentation de l'Océanie, voir aussi : Viviane Fayaud, « L'orientalisme océanien, un regard sur les antipodes » dans Cat. ex., *Peintures des lointains : la collection du Musée du quai Branly-Jacques Chirac*, Paris : Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2018-2019, p. 73-79.

²⁵ Robert Belot, *Bartholdi : Portrait intime du sculpteur*, Bernardswiller : I.D. l'Édition, 2016, p. 62.

Les quatre figures qui ornent la partie supérieure représentent l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique. Les artistes restent fidèles à l'ancienne division géographique de la terre en quatre parties : ils laissent de côté l'Océanie, qui, sans doute, ne leur paraît pas faire encore assez belle figure dans le monde. Il faut reconnaître d'ailleurs qu'il doit être difficile de lui trouver une place, le nombre cinq s'accordant peu avec le principe de symétrie nécessaire à la plupart des compositions d'art. Il y aurait cependant un moyen de la faire concourir, quand il sera temps, à l'ornement des œuvres de forme pyramidale, comme les fontaines : ce sera d'isoler l'Europe et de la poser au sommet, honneur qu'on ne saurait lui contester avec justice. Les citoyens des États-Unis, fils d'Européens, n'ont pas jusqu'à présent civilisé l'Amérique jusqu'à en faire la rivale de la vieille mère d'Athènes, de Rome, de Paris et de Londres. Depuis quatre mille ans, c'est de l'Europe que la civilisation rayonne sur le genre humain²⁶.

Il n'est pas certain que cette critique et la fontaine ci-dessus aient eu un impact sur l'élaboration de la deuxième maquette réalisée vers 1862. Cependant, ce nouveau terroir commençait à être considéré comme pouvant rejoindre l'allégorie des continents. Cette critique suggère également que les intellectuels contemporains pouvaient facilement imaginer une composition pyramidale qui placerait l'Europe au sommet et les autres continents plus bas pour montrer une hiérarchie. La composition du *Monument Bruat*, composée de l'Europe incarnée par l'amiral au sommet, et des quatre continents Asie, Afrique, Amérique et Océanie qui l'entourent, nous suggère une concordance entre la composition du monument de Bartholdi et ce discours.

2.2. Monument de Bruat et L'Océanie

De plus, afin d'examiner l'originalité des représentations dans le monument de Bartholdi, nous analysons les différentes modifications des maquettes et leurs caractéristiques dans les figures allégoriques.

La symétrie composée d'hommes et de femmes couchés est caractéristique des allégories dans cette œuvre, qui a été sans doute inspirée de l'ouvrage renommé de Michel-Ange, quatre allégories des *Parties du Temps*, à la Basilique San Lorenzo de Florence²⁷. Cela est confirmé par son modèle en version réduite découvert sur la photo de l'atelier de Bartholdi à Paris [Fig.18]. En outre, la masse des figures allongées d'allégories a suscité une évaluation favorable des critiques pour son approche « michelangesque »²⁸. Une autre similarité a été remarquée : les figures sculptées dans la décoration



Fig. 18 Anonyme, *Auguste Bartholdi (Paris, l'atelier dans rue Vavin)*, Papier albuminé, 1886. Sur l'étagère gauche, une copie réduite de l'œuvre de Michel-Ange.

²⁶ Anonyme, « Exposition universelle de 1862 », *Magasin pittoresques*, sous la direction de M. Édouard Charton, Paris, 1862, p. 273.

²⁷ En ce moment, ce modèle est conservé au Musée Bartholdi (sans numéro d'inventaire) dans Cat.ex., *La Statue de la liberté : l'exposition du centenaire*, Paris : Musée des arts décoratifs, 1986-1987, p. 307.

²⁸ Charles Yriarte, *Le Monde illustré*, Paris, le 18 juillet 1863, p. 46-47 ; Hector de Callias, *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts*, Paris, t.II, 1^{er} juillet 1863, p. 4.

du fronton du Parthénon, qui a été découverte lors de la fouille au XIX^{ème} siècle ; le style des quatre continents de Bartholdi pourrait rappeler les sources classiques et s'en rapprocher²⁹. De même, l'affinité de goût du sculpteur pour les compositions symétriques et les éléments décoratifs se retrouve dans la fontaine sculptée de Bartholdi, installée à Lyon quelques années plus tard, rappelant facilement la *Fontaine des Quatre-Fleuves* de Bernini.

Comme mentionné ci-dessus, de la première à la deuxième maquette, un changement structurel majeur a entraîné le remplacement de la figure de l'Europe par celle de l'Océanie. Mais en parallèle, des modifications ont été également apportées aux formes de l'Europe et de l'Asie. Les étoiles sur le front de l'Europe ont été déplacées sur le front de l'Amérique, et l'Asie porte désormais la coiffe de l'éléphant. Le visage simplifié de l'Asie est presque abstrait et rappelle une statue bouddhique³⁰. Le changement de matériau du bronze au grès rouge des Vosges, en raison du budget, a profondément modifié la forme de ces allégories. Tandis que le grès est plus facile à traiter car moins ferme, il lui manque la robustesse du bronze pour être érigée en plein air. Afin de réaliser les statues dans cette matière plus fragile, Bartholdi a été obligé de choisir une forme plus audacieuse, abandonnant l'idée de la première maquette chargée d'ornements décoratifs. En redonnant aux figures des attributs fidèles à la tradition de l'allégorie depuis Ripa, telle que la tête d'éléphant, cette inversion iconographique de l'attribut d'éléphant évoquant le cas de l'*Albert Memorial*, Bartholdi aurait essayé de garantir aux figures allégoriques, qui ont perdu leur trait détaillé de la première maquette, le caractère propre à l'allégorie continentale.

En conséquence, comment l'Océanie a-t-elle été exécutée, puisqu'elle ne possède pas de tradition antérieure ? Le sculpteur a créé cette figure à partir d'un modèle, Émilie Leblond, une femme « mulâtresse », issue d'un père français et une mère mexicaine. Cette femme serait l'arrière-grand-mère du styliste Yves Saint Laurent³¹. Des attributs dans le monument, tels que les récifs sur lesquels elle repose et les boucles d'oreilles qui imitent l'épice tropicale du girofle, rappelant les îles de l'océan Pacifique et Tahiti, devaient évoquer aux contemporains français les relations avec les territoires coloniaux d'outre-mer où Bruat déployait ses efforts, bien que les origines d'Émilie n'ont rien à voir avec le lieu en question. Inclure l'Océanie en tant que partie du monde et la positionner au pied de Bruat rendent hommage aux mérites de l'amiral qui s'était investi dans l'expansion de l'Empire vers le monde non occidental. Pour cette raison, Bartholdi a devancé son siècle dans la représentation de l'Océanie et en l'intégrant au sein des continents.

À la suite du palais du Trocadéro de 1878, depuis le XX^{ème} siècle, l'Océanie a trouvé sa place dans la tradition de l'allégorie des continents : ce cinquième territoire est présent dans le *Monument de l'Union postale universelle* (1909) de René de Saint-Marceaux au début du XX^{ème} siècle. En outre, comme le montre l'Asie vêtue d'un kimono et coiffée à la japonaise, l'apparence des allégories contenant l'Océanie est adaptée aux caractéristiques de leurs groupes ethniques locaux. Toutefois, comme le montrent les exemples de l'*Albert Memorial* ou de Carpeaux, exécutés après le *Monument Bruat*, l'idée de l'Océanie était déjà connue, mais elle n'avait pas encore de tradition iconographique

²⁹ Ruth Butler, et Alison Luchs al., *European sculpture of the nineteenth century: Collections of the National Gallery of Art*, systematic catalogue, New York : Oxford University Press, 2000, p.4-7.

³⁰ L'impact direct est inconnu, mais la collection de photos de Bartholdi comprend des photographies du Bouddha géant à Kamakura, Japon. cf. cat.ex. *La Statue de La Liberté*, p.101.

³¹ Belot, *Bartholdi : Portrait intime du sculpteur*, p. 63.

lorsque Bartholdi a commencé son travail. Même si l'objectif était de glorifier les services rendus par Bruat, Bartholdi avait adopté une approche novatrice pour l'époque.

Des œuvres telles que les images allégoriques de Bartholdi donnant des caractères réalistes aux motifs non occidentaux, quelle a été leur réception par le monde du XIX^{ème} siècle ? Nous rapprochons et désignons l'art et le regard à *l'Autre*, ou aux *peuples lointains* à cette époque, à travers le terme de « sculpture ethnographique » dans le discours des critiques.

3. La sculpture ethnographique

3.1. L'Art et les sciences au XIX^{ème} siècle

Le XIX^{ème} siècle a été une période où le développement des sciences et l'acquisition de colonies ont permis aux fruits de la connaissance scientifique d'être largement connus et consommés par le public. Par exemple, la physiognomie, une méthode permettant de juger le caractère intérieur de l'autre via son apparence externe, est causée par la nécessité de l'urbanisation rapide de l'époque³². Sous le Second Empire, les sciences ont été institutionnalisées, basées sur le saint-simonisme. Le public était autant éclairé qu'amusé par les espaces offrant des divertissements visuels tels que les expositions universelles et les musées, les romans scientifique comme ceux de Jules Verne, et l'ouverture de l'école d'anthropologie au public, qui étaient rendue spectaculaire pour attirer³³.

Avant avènement de la photographie, les images des artistes étaient souvent utilisées pour communiquer des informations sur des sites éloignés, comme lors de l'expédition de Napoléon en Égypte³⁴. Dans le cas de la sculpture, dans le prolongement du réalisme et du goût pour la sculpture animalière d'histoire naturelle, des motifs liés aux sujets et aux méthodes scientifiques sont apparus dans les espaces d'exposition à cette période. Ces œuvres, comme *Les Nubiens* d'Ernest Barrias (1841-1905) [fig. 19], qui orne toujours le mur extérieur du Musée national d'histoire naturelle de Paris, ont souvent été appelées des « sculptures ethnographiques ». Il convient toutefois de noter que l'anthropologie et l'ethnographie n'étaient pas encore bien établies à ce moment-là, et ne correspondaient en rien à leur définition actuelle³⁵. Même au XIX^{ème} siècle, il n'existait certainement pas de définition



Fig. 19 Ernest Barrias, *Les Nubiens* ou *Les chasseurs d'alligators* ou *Les Races humaines*, 1894, version de plâtre, conservée à musée d'Orsay.

³² Judith Wechsler, *A Human comedy: physiognomy and caricature in 19th Century Paris*, Chicago : University of Chicago press, 1982, p.20-40.

³³ Bruno Béguet, « La vulgarisation scientifique au XIXe siècle » dans *Les Dossiers du Musée d'Orsay. – Ministère de la Culture et de la communication*, Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1994, p.5-48.

³⁴ Peter Benson Millar, « Un orientalisme scientifique ? L'ethnographie, l'anthropologie et l'esclavage », dans Cat. ex., *L'Orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse*, Bruxelles : Musées royaux des beaux-arts de Belgique ; Munich : Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Marseille : Centre de la Vieille Charité, 2010-2011, p.123-25.

³⁵ Shoichiro, Takezawa, *L'Empire colonial de représentation: La France moderne et les sciences humaines*, Sekai-shiso-sha : Kyoto, p.56 et 77-81 ; Anne Roquebert, « La sculpture ethnographique au XIXe siècle, objet de mission ou œuvre de musée ? », dans Exh.cat., *La sculpture ethnographique*, Paris : Musée d'Orsay, 1994, p. 5.

claire du terme « sculpture ethnographique ». Certains sculpteurs, tels que Barrias et Charles Cordier (1827-1905), celui-ci étant pionniers de ce genre, ont travaillé dans l'idée que leurs œuvres documentaient les galeries anthropologiques du Muséum national d'histoire naturelle et du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Pour beaucoup d'artistes, les figures exotiques étaient également des sujets convenables pour des objets d'art à l'intérieur³⁶.

Pour cette raison, dans le cadre de cette analyse, nous suggérons de définir provisoirement la « sculpture ethnographique » comme une œuvre (1) qui applique les « connaissances scientifiques » (y compris qualifie aujourd'hui de pseudoscience) à la compréhension de l'« autre », et (2) dans laquelle le terme « ethnographique » apparaît dans les critiques de revue contemporaine, ou le discours des artistes eux-mêmes³⁷.

3.2. Sculpture ethnographique et *Monument de Bruat*

Le terme « sculpture ethnographique » semble être apparu pour la première fois dans une critique de l'Exposition universelle en 1855 par Edmond About (1828-1885), un ami de Bartholdi et plus tard membre de l'Académie française³⁸. Il y fait l'éloge du lien étroit entre la représentation de l'Autre et cette nouvelle science, en relevant les éléments ethnographiques dans les œuvres de Cordier.

Comme le soulignait déjà Le Normand-Romain³⁹, plusieurs critiques considéraient le *Monument de Bruat* comme une œuvre « ethnographique » lors du Salon de 1863. Julien Girard de Rialle (1841-1904), diplomate et secrétaire général de la Société d'anthropologie de Paris, a consacré un paragraphe à la « Sculpture ethnographique » dans sa revue du Salon. Il a considéré ce travail comme une des sculptures ethnographiques, et l'a décrit comme suit :

On commence à sortir des errements académiques en faisant de la sculpture ethnographique, et cette tentative doit avoir d'excellents résultats. D'abord elle fait entrer l'art dans un champ nouveau, dans le domaine de la science, et par conséquent de l'idée ; ensuite, elle ouvre des horizons plus étendus, elle donne des sujets de travaux et montre le beau sous tous ses aspects et dans tous les climats : enfin, elle engendre une poésie nouvelle. La ville de Colmar aura un beau spécimen de cet art nouveau dans la *Fontaine de l'amiral Bruat* par M. Bartholdi. Au lieu de nymphes banales et de banals tritons il y a autour du piédestal de la statue de l'amiral des statues représentant les races étranges que le célèbre marin a eu l'occasion d'étudier⁴⁰.

Le critique a applaudi à cette « sculpture ethnographique » et a indiqué que le *Monument de*

³⁶ Concernant les œuvres orientalistes excepté les tableaux, cf. Stéphane Richemond, *Les Orientalistes : dictionnaire des sculpteurs, XIXe-XXe siècles*, Paris : les Éd. de l'Amateur, 2008.

³⁷ Depuis l'exposition *La Sculpture ethnographique* au musée d'Orsay en 1994, les mentions sur ce genre sont en augmentation, surtout du point de vue des théories postcoloniales. La rétrospective consacrée à l'un des principaux sculpteurs de ce sujet, Charles Cordier, en 2004 au musée d'Orsay et autres a accéléré la tendance de revalorisation. Les multiples analyses développées jusqu'à présent montrent qu'il existe un certain intérêt pour le lien entre l'art et le discours « scientifique » au XIX^{ème} siècle, y compris pour la sculpture ethnographique.

³⁸ Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts*, Paris, 1855, p. 248-49.

³⁹ Antoinette Le Normand-Romain, « Sculpture et ethnographie », dans Cat.ex., *La sculpture ethnographique*, p. 42.

⁴⁰ J. Girard de Rialle, *A travers le Salon de 1863*, Paris : E. Dentu, 1863, p. 138-139.

Bruat pourrait être l'une des œuvres représentatives de ce nouveau domaine. Il est clair que cela est dû en grande partie au titre de Rialle au sein de la Société d'anthropologie de Paris. On peut aussi considérer son attitude comme une partie de la diversification du concept du beau, en ce sens que le critique a recherché de nouvelles normes esthétiques en dehors des expressions traditionnelles ou académiques.

Cependant, en parallèle, les critiques négatives contemporaines révèlent que l'adjectif « ethnographique » n'était pas toujours favorable aux œuvres. Dans une revue de Salon en 1861, Léon Lagrange (1828-1868) mentionne un buste de Cordier, représentant la femme locale des Antilles, et un monument de Louis Rochet (1813-1878), contenant des figures personnifiant quatre fleuves sud-américains. Le critique a considéré ces deux œuvres comme des « sculptures ethnographiques » et a évalué celle de Cordier, vêtue de plissé à l'antique, souriant au spectateur. En revanche, il a condamné sévèrement les allégories des fleuves, car elles paraissaient trop vives et raciales.

M. Rochet, en modelant les quatre groupes des fleuves l'*Amazone*, le *Parana*, le *Madeira*, le *San-Francisco*, qui décorent le monument de l'empereur Don Pedro Ier, s'est à coup sûr interrogé sur le caractère de beauté qu'il convenait de leur donner : fallait-il prendre pour type l'*Ilissus* de fronton du Parthénon ? M. Rochet a adopté avec raison le type des naturels du pays ; mais on ne peut nier qu'il n'ait par cela même sacrifié la beauté de ses statues⁴¹.

Ce commentaire de Lagrange montre que les œuvres manquant d'idéalisation et le caractère de l'Antiquité ne pouvaient être évaluées, quoiqu'elles puissent être classées dans le genre de la « sculpture ethnographique ». Pour Lagrange, l'exactitude « ethnographique » dans la description des personnages n'était pas un point à évaluer, mais plutôt un défaut causant le « laid », puisqu'ils n'ont pas été idéalisés. Dans les années 1860, le jugement à travers l'adjectif « ethnographique » se situait dans des aspects complexes et, en outre, soulèvent des questions liées au « Beau idéal » et à la « monumentalité ». Dans ce contexte, le *Monument de Bruat* a réussi à gagner l'admiration des critiques. En effet, les allégories de Bartholdi dépeignaient de manière « modérée » les caractéristiques physiques et ethnographiques expliqué comme ci-dessous :

M. Bartholdi a voulu représenter ces figures dans leur essence morale. Il a cherché le côté le plus distingué, mais aussi le plus difficile du sujet. Les têtes représentent des types de races bien caractérisés ; quelques attributs les spécifient ; mais nous voyons avec plaisir l'absence de celle la multiplicité de détails ethnographiques qui servent généralement à symboliser des figures exotiques⁴².

De même, Cantaloube commente : « L'artiste les [= les races] a comprises dans l'expression de

⁴¹ Léon Lagrange, « Le Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, t.II, Paris, 1861, p. 168.

⁴² Hérard, *op.cit.*

leur caractère moral, en évitant la multiplicité des détails ethnographiques »⁴³. Ce critique a apprécié le fait que les caractères de figures des continents restaient dans le cadre de l'expression allégorique. Bartholdi lui-même avait donné la priorité à l'attrait exotique plutôt qu'à la cohérence ethnographique dans la représentation de l'allégorie, puisqu'il a utilisé la mulâtresse mexicaine Émilie pour l'Océanie.

Lors de son voyage de 1855 à 1856 en Afrique et en Arabie, Bartholdi fit beaucoup d'esquisses d'après des naturels, de face et de profil [Fig.20 et 21]. Cette approche, montrant un intérêt physiognomonique pour l'« autre », est commune aux artistes ayant voyagé en Orient, tels que Longa et Charles Gleyre (1806-1874) [Fig.22]. L'étude à l'huile de Longa a été réalisée en particulier à la demande de naturalistes ou de chirurgiens de l'armée dans les colonies. De tels regards sur les habitants locaux rappelle les photos « anthropologiques » au musée du quai Branly⁴⁴ [Fig.23]. Bartholdi portait le même intérêt à l'autre dans le monde en dehors de l'Occident que ses contemporains s'y intéressent aussi.

Cependant, en raison du changement de matériau du bronze au grès, le projet initial des figures allégoriques des continents a dû disparaître, et ces représentations se sont transformées de manière plus abstraite et grandiloquente. Les critiques ayant décrit cette œuvre comme « ethnographique », les attributs et les caractéristiques physiques avaient une certaine cohérence géographique pour l'époque, mais il est évident que son expression des races en restait au stade exotique, du fait



Fig. 20 Bartholdi, *Portrait de Jussuf (Sueilla ?), « mon guide responsable sur la côte d'Afrique, Somali, 1856, 1856.*

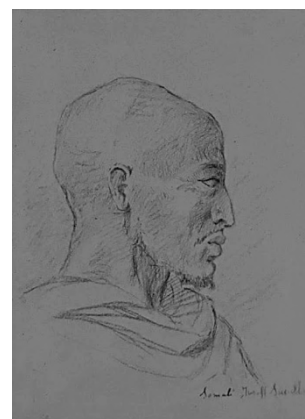


Fig. 21 Bartholdi, *Portrait de Jussuf (Sueilla ?), de profil vers la droite, 1856.*

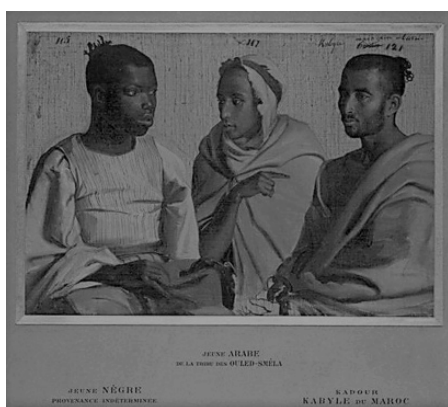


Fig. 22 Louis-Anselme Longa, *Études d'indigènes. Algériens, 1841.*



Fig. 23 Jacques Potteau Philippe, Mohamed ben Dris, 24 ans, maréchal des logis au 3ème Spahis. Arabe né à Biskra, 1860-1869.

⁴³ A. Cantaloube, « SALON DE 1863 - FONTAINE MONUMENTALE - », *L'illustrateur des dames et des demoiselles*, Paris, le 7 juin 1863, p.334.

⁴⁴ Sur la relation entre la sculpture ethnographique et la photographie, cf. Christine Barthe, « Des modèles et des normes, allers-retours entre photographies et sculptures ethnographiques », dans Cat.ex., *Charles Cordier, 1827-1905 : l'autre et l'ailleurs*, Paris : Musée d'Orsay, Paris : Québec, Musée national des beaux-arts ; New York : Dahesh museum of art, 2004-2005, pp. 93-126. Également sur photographie issue de l'intérêt d'histoire naturelle depuis le milieu du XIXe siècle, cf. Cat.ex., *D'un regard l'autre : photographies XIXe siècle*, Paris : Musée du quai Branly, 2006-2007.

d'une transformation du modèle mulâtre en Océanie : Bartholdi a choisi une représentation plus sophistiquée et élégante de l'autre que l'exactitude « scientifique » de la race. En outre, en empruntant des arrangements de personnages rappelant le Parthénon ou Michel-Ange, en se référant donc à des œuvres classiques, le *Monument de Bruat* a suscité l'admiration contemporaine, en évitant d'ignorer la règle des beaux-arts de l'époque.

Conclusion

En plaçant les allégories au pied de l'amiral, qui était à la tête de l'expansion de la France à l'étranger, le *Monument de Bruat* avait fait honneur à l'autorité de l'État. Sa structure pyramidale permettait également de visualiser la hiérarchie raciale partagée par la communauté intellectuelle du XIX^{ème} siècle. Le sculpteur a essayé de souligner la dimension politique de son œuvre en ajoutant aux allégories traditionnelles celle de l'*Océanie*, qui n'avait pas encore de tradition iconographique. Par conséquent, son projet a été couronné de succès. Le *Monument de Bruat* a été salué comme une œuvre représentative de la sculpture ethnographique. Néanmoins, en même temps, Bartholdi a soigneusement retenu les représentations novatrices pour que l'œuvre puisse être adaptée à la formation comme l'« œuvre monumentale ». Il a eu besoin de faire appel au conservatisme de l'œuvre et à la croyance en un *Beau idéal*, tout en évitant d'attacher de l'importance à l'authenticité scientifique des allégories. En raison de cette stratégie, son travail a finalement été reconnu en tant que sculpture des beaux-arts et monument public.

Liste des figures

- Fig.1 Auguste Bartholdi, *Monument de l'amiral Bruat* ou *Fontaine monumentale surmontée de la statue de l'amiral Bruat*, destinée à la ville de Colmar, 1856-1864, bronze et grès, Colmar. (Réf. : Papier albuminé (28,70×39,50 cm), monté sur support cartonné. S.b.d: « Riverollo Sherman » -n.d. [c. 1870]. Musée Bartholdi Colmar [Inv. 2P3J32] : photo © Mako SUWAZONO)
- Fig.2 *Monument de l'amiral Bruat*, reconstruit d'après l'adaptation de sculpteur G.Choain et d'architecte M. Porte en 1958, Colmar : photo© Mako SUWAZONO.
- Fig.3 Bartholdi, *Afrique*, vers 1863, grès, H. 48,50 ; L. 31,00 ; P. 41,00 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB70] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.4 Bartholdi, *Amérique*, vers 1863, grès, H. 47,00. ; L. 35,50 ; P. 42,00 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB71] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.5 Bartholdi, *Asie*, vers 1863, grès, H. 48,50 ; L. 36,50 ; P. 46,50 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB72] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.6 Bartholdi, *Océanie*, vers 1863, grès, H. 47,00 ; L. 39,00 ; P. 44,00 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB73] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.7 Bartholdi, *Projet pour la fontaine « Bruat »*, 1856, plâtre teintée, H. 67,50cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB54] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.8 Bartholdi, *Allégorie de l'Afrique*, 1862, terre cuite, H. 17,40 ; L. 27,50 ; P.18,60 cm, Colmar,

- Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB66] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.9 Bartholdi, *Allégorie de l'Amérique*, 1862, terre cuite, H. 19,30 ; L. 30,50 ; P. 11,00 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB67] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.10 Bartholdi, *Allégorie de l'Asie*, 1862, terre cuite, H. 18,00 ; L. 27,00 ; P.10,50 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB68] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.11 Bartholdi, *Allégorie de l'Océanie*, 1862, terre cuite, H. 18,50 ; L. 30,00 ; P. 10,30 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. SB69] : photo © Mako SUWAZONO.
- Fig.12 *L'Afrique*, dans Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, 1603, Rome, p.336. (Réf. : Gallica / Bibliothèque nationale de France : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb124579172>).
- Fig.13 Pierre de Nolhac, *Les jardins de Versailles*, Paris : Floury, 1913, illustration entre p.46 et 47 (Réf : Gallica / Bibliothèque nationale de France : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb341336572>)
- Fig.14 « AMERICA », gravure par W. Raffé, dans, *The Albert Memorial, Hyde Park: Its History and Description : With numerous illustrations engraved on steel*, par James Dafforne, London : Virtue and Co., 1878(?), illustration entre p.50 et 51.
- Fig.15 Jean-Baptiste Carpeaux, *Les quatre parties du monde soutenant la sphère céleste*, vers 1867-74, bronze, H. 280 ; L. 177cm, Paris : photo ©Mako SUWAZONO.
- Fig.16 Maturin Moreau, *L'Océanie*, 1878, fer (version actuel), H. 212 ; L. 148 ; P. 162 cm, Paris, Musée d'Orsay : photo ©Mako SUWAZONO.
- Fig.17 Benjamin Law, *Woureddy, Tasmanien. de l'île de Bruny*, 1836, plâtre teintée, H. 77,5 ; L. 50 ; P. 31cm, Paris, Musée de l'Homme [Inv. MH 28042] : photo ©Mako SUWAZONO.
- Fig.18 Anonyme, *Auguste Bartholdi (Paris, l'atelier dans rue Vavin)*, 1886, Papier albuminé, 26,9 x 20,4cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. phot. no3 P 2/7] : Photo ©Christian Kempf (Réf. : cat.ex., *La Statue de la liberté : l'exposition du centenaire*, Paris : Musée des arts décoratifs, 1986-1987, p. 49).
- Fig.19 Ernest Barrias, *Les Nubiens* ou *Les chasseurs d'alligators* ou *Les Races humaines*, 1894, Haut-relief en plâtre, H. 580,0 ; L. 280,0 ; P. 100,0 cm, Paris, Musée d'Orsay: photo ©Mako SUWAZONO.
- Fig.20 Bartholdi, *Portrait. de Jussuf (Sueilla ?)*, « mon guide responsable sur la côte d'Afrique, Somali, 1856, 1856, carton, conte noir, 26,5 x 19,8 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. noIADC 107/147] (Réf. : Cat.ex., *De la vallée des Rois à l'Arabie heureuse : Bartholdi en Égypte et au Yémen*, 1855-1856, Belfort : Tour 46, 2012, p. 109.)
- Fig.21 Bartholdi, *Portrait. de Jussuf (Sueilla ?)*, de profil vers la droite, 1856, carton, conte noir, 26,5 x 19,8 cm, Colmar, Musée Bartholdi Colmar [Inv. noIADC 107/148] (Réf : *Ibid.*, p. 109.)
- Fig.22 Louis-Anselme Longa, *Études d'indigènes. Algériens*, 1841, huile en toile, 27,8 x 39,8 cm, Paris, Muséum d'Histoire naturelle de Paris.
- Fig.23 Jacques Potteau Philippe, *Mohamed ben Dris, 24 ans, maréchal des logis au 3ème Spahis. Arabe né à Biskra*, 1860-1869, carton, contre-collé, épreuve sur papier aristotype, 22,3 x 16 cm, Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac : photo ©Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais.