



Élisabeth Lebon

## Le Fondateur et le Sculpteur Technique du bronze et histoire de l'art

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

---

# Le monument équestre de *Jeanne d'Arc* ou les étranges rapports entre Pierre Bingen et Edmond Gruet

---

DOI : 10.4000/books.inha.3675

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Ophrys

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 21 novembre 2019

Collection : Traverses

EAN électronique : 9782917902882



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2011

### Référence électronique

LEBON, Élisabeth. *Le monument équestre de Jeanne d'Arc ou les étranges rapports entre Pierre Bingen et Edmond Gruet* In : *Le Fondateur et le Sculpteur : Technique du bronze et histoire de l'art* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 27 juillet 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3675>>. ISBN : 9782917902882. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3675>.

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2023.

---

# Le monument équestre de *Jeanne d'Arc* ou les étranges rapports entre Pierre Bingen et Edmond Gruet

---

- 1 Le monument équestre de *Jeanne d'arc*, par Paul Dubois, a fait l'objet de trois tirages en bronze quasi-concomitants, produits entre 1890 et 1897. L'un fut confié à Pierre Bingen qui procéda à cire perdue, les deux autres furent commandés au fondeur Edmond Gruet (« E. Gruet jeune »), réputé les avoir fondus au sable. Toutefois l'observation attentive de ces épreuves, ainsi que plusieurs éléments factuels et historiques, nous ont conduit à supposer que l'histoire de ces tirages pouvait se révéler plus complexe qu'il n'y paraissait.

## Qui est Paul Dubois ?

- 2 Le peintre et sculpteur Paul Dubois est un petit-neveu du sculpteur Jean-Baptiste Pigalle. Celui-ci avait été chargé, après le décès de Bouchardon, des finitions d'un monument équestre de *Louis XV* qui donna lieu à une illustre publication sur sa réalisation en bronze à cire perdue ; il avait également été l'auteur d'un non moins célèbre monument royal édifié à Reims. Paul Dubois, qui signe au début de sa carrière « Dubois Pigalle », reçoit donc un héritage artistique marqué par les grands monuments royaux d'Ancien Régime. Entré sur le tard à l'École des beaux-arts car sa famille (des notables royalistes) lui a d'abord imposé des études de droit, Dubois est trop âgé pour prétendre concourir au Prix de Rome. Il est toutefois suffisamment fortuné pour partir à ses frais passer à Rome cinq années pendant lesquelles il se passionne pour l'Antiquité et la Renaissance italienne, tout en fréquentant assidûment les artistes de la Villa Médicis : peintres, sculpteurs et musiciens. Cette promiscuité féconde le séduit et il s'inscrit dès lors dans un courant qui cherche à synthétiser les arts. Il produit à son retour un *Chanteur florentin* qui rencontre un succès immédiat. À la fin des années 1880, devenu académicien, il est parvenu à se faire une place parmi les élites influentes : tout en poursuivant sa carrière de sculpteur, il est conservateur adjoint du musée du Luxembourg pendant cinq ans puis dirige l'École des beaux-arts à partir de 1878.

- 3 Entre 1877 et 1880, Paul Dubois a fréquenté et probablement embauché comme assistant le sculpteur napolitain Vincenzo Gemito qui venait de susciter l'enthousiasme de la critique parisienne en exposant un *Jeune pêcheur* fondu à cire perdue d'un seul jet, à Naples. Gemito, qui revendiquait l'héritage de ses prédécesseurs de la Renaissance italienne, s'intéressait vivement aux questions de fonte et n'a sans doute pas manqué de s'en entretenir avec Dubois. Dès son retour à Naples en 1883, Gemito ouvrit d'ailleurs sa propre fonderie à cire perdue avec l'intention d'y travailler comme on le faisait au XVI<sup>e</sup> siècle.

## La commande

- 4 Les origines, le parcours, la position sociale, les relations, les inclinations de Paul Dubois font que nous ne sommes pas étonnés de le voir retenir (ou accepter) le procédé à cire perdue d'un seul jet pour la commande d'une statue équestre de *Jeanne d'Arc*, qui lui est passée par la ville de Reims en 1886. Le monument est destiné au parvis de la célèbre cathédrale gothique, haut lieu de l'histoire de France et des sacres royaux, où l'héroïne nationale – adulée en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle et canonisée en 1920 – assista en 1429 au sacre de Charles VII<sup>1</sup>.

## Le plâtre de 1889

- 5 Dubois adopte, pour l'élaboration de son modèle en terre à grandeur d'exécution, une armature externe qui lui permet de garder une grande souplesse d'exécution. Il retient pour le plâtre qu'il expose en 1889 une composition hiératique : Jeanne brandit une épée dans un geste qui offre fièrement sa poitrine carapaçonnée. Le cheval est représenté dans l'allure artificielle dite de passage avec la patte antérieure droite relevée à l'équerre – c'est un pas lent et majestueux de défilé. La crinière de l'animal est rabattue d'un côté du col, une mèche retombe mollement sur son front. Pour insuffler un discret dynamisme à ce monument solennel, Dubois développe la queue de l'animal dans un mouvement nerveux et ramassé qui évoque plutôt le galop. Ce plâtre est montré au Salon de 1889.

1 *Jeanne d'Arc* de Dubois.



Plâtre du Salon de 1889.

© album Braun, Patrice Schmidt – Documentation du musée d'Orsay, Paris.

## 2 Jeanne d'Arc de Dubois



Plâtre du Salon de 1889

© album Braun, Patrice Schmidt – Documentation du musée d'Orsay, Paris

## Les trois bronzes

### La première commande, passée à Pierre Bingen

- 6 Dès 1890, la fonte du monument est confiée au fondeur à cire perdue Pierre Bingen, auquel le comité rémois accorde pour prix de son travail une somme forfaitaire exorbitante de soixante mille francs<sup>2</sup>. Bingen, âgé de quarante-huit ans, est alors avec le vieil Eugène Gonon le seul fondeur capable de produire des fontes à cire perdue monumentales. Cinq ans plus tôt, il s'était vu attribuer la commande du colossal *Monument à la République*, de Dalou, dont on commençait juste à voir qu'il peinait à la mener à bien, ainsi que celle des portes monumentales d'un musée des Arts décoratifs demandées à Rodin (futurs *Portes de l'Enfer*), auxquelles Bingen ne travaillera en réalité jamais puisque le projet de musée fut abandonné. 1890 est aussi l'année où le fondeur exerce à l'encontre de Dalou un chantage financier pour lui livrer le bronze de son *Monument à Delacroix*. Bingen commence donc à se trouver dans de sévères difficultés, mais il demeure à l'avant-scène de ce qui se fait de plus extraordinaire, sans avoir encore suscité l'exaspération définitive de ses commanditaires. Au décès de Gonon en 1892, il reste le seul fondeur français auquel on puisse commander des bronzes monumentaux à cire perdue, tous les autres fondeurs de monuments travaillant au sable (à l'exception très éphémère de Thiébaud).

- 7 Entre le moment où Dubois commande la fonte rémoise à Bingen (1890) et l'achèvement de ce bronze (1896), le sculpteur va faire exécuter deux autres épreuves par Edmond Gruet, l'une exposée dès 1895, l'autre qui sera livrée en 1897.

## Edmond Gruet

- 8 Qui est cet autre fondeur auquel Dubois confia ces deux épreuves successives ? Edmond Gruet avait été formé par son père, Charles (qui signait « Gruet jeune »), fondeur de bronze et d'argent. Gruet père fondait au sable mais aussi, pour de petites pièces, à cire perdue<sup>3</sup>. Il avait déjà travaillé pour Paul Dubois en 1889, en coulant en quatre parties, au sable, la statue équestre du *Connétable Anne de Montmorency* (château de Chantilly, modèle de 1886), bronze d'une remarquable finesse. Dubois lui avait également commandé des bustes fondus à cire perdue, celui de *Louis Pasteur* vers 1888 ou encore, entre 1889 et 1890, deux épreuves du buste de *Paul Baudry*. On sait que le sculpteur recommandait le travail de ce fondeur pour les deux procédés<sup>4</sup>. Charles Gruet mourut en décembre 1890. Son fils Adolphe prit sa suite en signant « Gruet aîné » pour se différencier du frère cadet Edmond, lequel alla s'établir à son compte au 44 bis avenue de Châtillon, sous la marque « E. Gruet jeune », avec l'ambition de se spécialiser dans les fontes monumentales. Nous sommes alors en 1892 et la *Jeanne d'Arc* de Dubois fait partie de ses toutes premières commandes. Edmond, né en 1863, n'a pas encore trente ans.

## Les deux épreuves Gruet

- 9 Nous verrons, en évoquant les conditions d'acquisition de la troisième épreuve par l'État français, que Dubois était un homme d'influence qui pouvait momentanément passer outre certaines formalités administratives. Il eut donc probablement très tôt en tête l'idée de faire entrer une épreuve de sa *Jeanne d'Arc* dans les collections nationales et il obtint sans doute rapidement l'assurance orale d'une acquisition, puisque dès 1895 il exposa au Salon un bronze qu'il avait fait réaliser, en avançant les frais, par Edmond Gruet. Cette épreuve lui fut immédiatement achetée par l'État au prix de vingt-cinq mille francs, dans l'intention de l'attribuer au musée du Luxembourg, antichambre du Louvre qui consacrait les artistes vivants.
- 10 Nous savons que ce premier bronze fut de mauvaise qualité, exigeant beaucoup de réparations dont Dubois imposa qu'elles se fassent sous ses yeux. Le bronze est effectivement constellé de reprises plus ou moins heureuses. L'observation extérieure permet également de constater que la queue de l'animal fut rapportée : elle a par conséquent été soit rajoutée après avoir été manquée à la coulée, soit initialement fondue à part<sup>5</sup>. Nous ignorons, hélas, la cause des difficultés rencontrées. Lors de la restauration de ce monument en 2002, l'impossibilité de pouvoir en observer l'intérieur n'a pas permis d'apporter d'éclaircissements. Cette épreuve, après avoir été tant de fois déplacée qu'elle gagna le surnom de « statue errante », se trouve aujourd'hui à Paris, place Saint-Augustin, sur le parvis de l'église du même nom.

3. *Jeanne d'Arc* (RF 1077), statue équestre en bronze, Paris, musée d'Orsay. Déposé à la Ville de Paris, place Saint-Augustin, fonte E. Gruet Jeune, 1895.



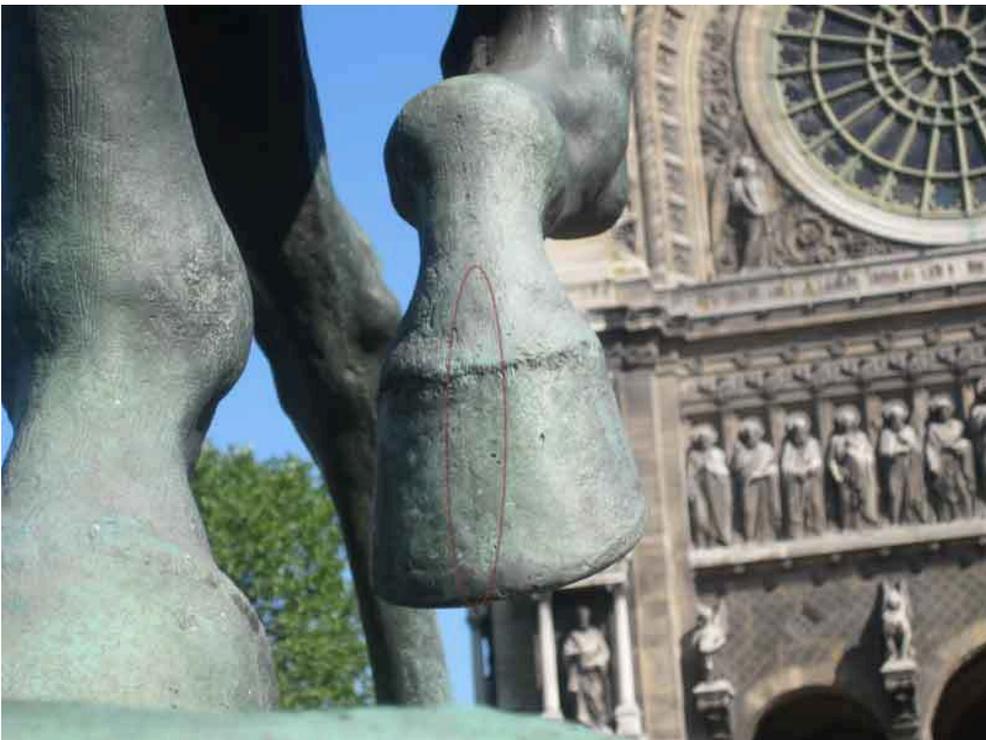
















La terrasse a été refaite par Gruet en 1900 (fonte au sable) pour l'adapter au socle de l'emplacement définitif.

- 11 Dubois, qui souhaitait voir un bronze de qualité irréprochable pour le représenter au musée du Luxembourg, obtint de l'État avec une surprenante rapidité la commande, elle-même très inhabituelle, d'une seconde épreuve dont il garantissait cette fois un résultat très soigné qui l'honorerait davantage. On ne pouvait, semble-t-il, rien refuser à cette éminence artistique qui reçut un accord de principe, et, sur simple autorisation verbale de la part des autorités, le sculpteur ordonna, toujours à Edmond Gruet, une seconde épreuve aux frais de l'État qui régularisa la transaction ultérieurement<sup>6</sup>. Les documents archivés par l'administration établissent que le fondeur travailla alors en deux parties, d'un côté le cheval, de l'autre la cavalière, et que chaque partie fut fondue d'un seul jet. Mais à aucun moment le procédé utilisé n'est alors précisé. L'opération échoua une première fois pour le cheval dont la fonte dut être entièrement recommencée, mais Dubois se dit extrêmement satisfait de la qualité finale qu'il fit constater en demandant à Gruet de laisser la fonte brute, bardée de ses jets et événements, pour la visite de contrôle de l'Inspecteur des Beaux-arts<sup>7</sup>. La coulée avait été menée en mars 1897, la ciselure fut terminée dès le mois de juillet suivant. Le fondeur reçut seize mille francs pour cette épreuve. Mais ce bronze n'atteignit jamais lui non plus les collections du musée du Luxembourg. Montré à l'exposition universelle de 1900 il échoua en 1922, après diverses pérégrinations – l'État semblant au final bien encombré de cette double commande – sur le parvis de l'église Saint-Maurice, place Saint-Arnold à Strasbourg<sup>8</sup>.

4. *Jeanne-d'Arc*, parvis de l'église Saint-Maurice, Strasbourg, fonte E. Gruet Jeune, 1897.





© C. Muller

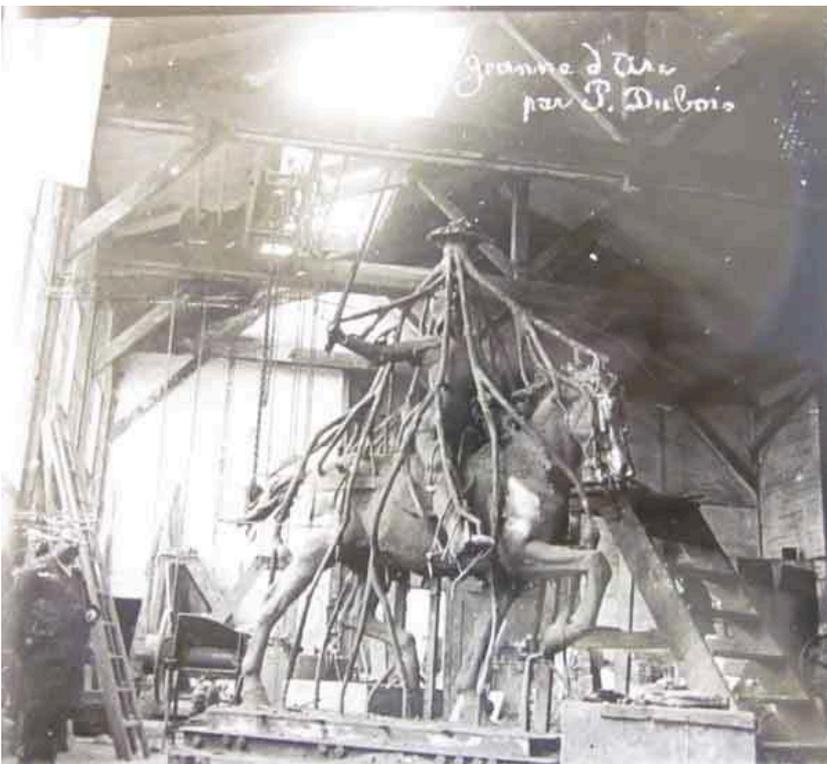
## Le bronze Bingen

- 12 De 1890 à 1893, Bingen – dont Dubois disait : « il réussit bien mais il est fort long<sup>9</sup> » – mit quasiment quatre années pour livrer la cire (noire) tirée d'après le modèle que lui avait confié le sculpteur, cire sur laquelle Dubois procéda à des retouches durant l'année 1894. La *Revue de Champagne et de Brie* publia entre 1893 et 1897 plusieurs articles d'un correspondant parisien donnant des comptes rendus du travail de Bingen, qui constituent l'unique témoignage sur le déroulement des opérations. On y apprend que les reprises directes de Dubois sur la cire furent si infimes que, comme l'indiqua Bingen lui-même, elles « n'en sauraient faire une statue différente de celle que nous

connaissons<sup>10</sup> », c'est-à-dire la première épreuve Gruet exposée en 1895. Le journaliste nous explique que le sculpteur aurait laissé l'empreinte de ses doigts dans la cire, très exactement... sur les clous du harnachement (assertion évidemment fantaisiste<sup>11</sup>) et aurait peaufiné « le fini de certains détails ». Mais ces différences apparurent si légères que la clause imposée par Dubois dans le contrat rémois, stipulant qu'il pourrait montrer le bronze de Bingen au Salon avant de le livrer, fut considérée comme caduque par les autorités de l'exposition étant donné sa trop grande proximité avec le bronze Gruet de 1895, le règlement interdisant d'exposer deux fois la même œuvre.

- 13 Les reportages publiés par la gazette provinciale nous apprennent encore que l'année 1895 fut consacrée à la confection du moule de potée puis au décirage qui commença en septembre et dura plusieurs semaines. Il fallut ensuite deux grues pour déposer l'immense moule de quatre mètres de haut sur quatre mètres de long et deux mètres de large, pesant douze tonnes, dans la grande fosse maçonnée. Dans l'atelier, douze fourneaux attisés par des ventilateurs actionnés à la vapeur, reliés à douze creusets basculants, d'une contenance de cinq cents kilogrammes chacun<sup>12</sup>, attendaient le jour de la coulée. Celle-ci, faite en un seul jet pour l'œuvre complète, eut lieu avec succès le 9 mars 1896, avec le concours de douze ouvriers fondeurs pour la manœuvre. Il était prévu que l'alliage, de couleur naturellement grise, serait laissé tel quel et patiné par le temps.
- 14 C'est alors que Bingen tenta à nouveau un coup dont il venait d'user avec Dalou : il abandonna le monument enserré dans son réseau de jets et d'évents figés dans le bronze, se refusant à procéder aux finitions sans un supplément d'honoraires que le comité lui accorda – contraint et forcé car le fondeur quasi ruiné ne présentait aucun répondant – sous forme d'une rente mensuelle de quatre cents francs. Bingen encaissa l'argent, mais sans mettre davantage la main à la pâte jusqu'à ce que Dubois et le comité excédés (et sans doute rapidement alertés par le précédent avec Dalou) fassent saisir le bronze dès le mois de mai 1896 et en confient, comme ce fut le cas pour le *Monument à la République*, les finitions au fondeur Thiébaud<sup>13</sup>. Ce dernier s'exécuta avec célérité et le monument put être inauguré sur le parvis de la cathédrale de Reims le 14 juillet suivant en présence de Félix Faure, président de la République.

5. *Jeanne d'Arc* de Dubois, parvis de la cathédrale de Reims, fonte de Pierre Bingen, 1896.



Le bronze de Bingen brut de fonte dans l'atelier Thiebaut

© Documentation du musée d'Orsay, Paris.













- 15 Si nous nous rappelons le retentissement des précédentes fontes de statues équestres d'un seul jet à cire perdue (le grand-oncle de Dubois ayant parachévé la dernière) nous nous étonnons de ne rien trouver de tel ici, d'autant que l'exploit n'avait pas été renouvelé depuis l'Ancien Régime : tout se passe dans une étrange discrétion. Aucune revue ne semble, à notre connaissance, avoir publié par exemple la photographie tout à fait extraordinaire du cheval et de sa cavalière pris dans le spectaculaire réseau de bronze de la fonte d'un jet encore brut, alors qu'un tel cliché existe dans les archives

Thiébaud, pris juste après la saisie. Faut-il y voir une conséquence des conditions peu glorieuses de cette livraison, ou peut-on envisager d'autres raisons ?

## Comparaisons

- 16 Il existe de légères différences entre le plâtre de 1889, le bronze Bingen et les bronzes Gruet.
- 17 La figure de Jeanne a été définitivement fixée dès 1889 mais, en modifiant par la suite certaines parties du cheval, Dubois a voulu ajouter une touche plus dynamique à ses bronzes : tout en conservant au cheval la posture d'une allure de passage, il a relevé la crinière de l'animal, désormais ébouriffée comme par un galop effréné. Il a disposé la queue de façon plus ramassée qu'à l'origine, évoquant également une phase plus nerveuse de son aspect pendant le galop. En synthétisant ainsi plusieurs allures distinctes dans le temps réel, Dubois enrichit la sensation globale provoquée chez le spectateur et surimpose l'impétuosité à la majesté.
- 18 Malgré une apparence à première vue identique, on distingue également quelques variations entre le bronze Bingen et les bronzes Gruet. Le traitement du toupet retombant sur le front de l'animal constitue la différence majeure : sur la fonte Bingen, sa disposition est identique à celle du plâtre de 1889 à ceci près qu'elle est parfaitement inversée : au lieu de retomber sur le côté gauche du front, la mèche balaye le côté droit d'une virgule qui souligne mollement le geste du bras levé de Jeanne. Dubois a manifestement fait intervenir un praticien qui, grâce à une machine à réduire, a simplement inversé la tête du premier modèle<sup>14</sup>. Sur les fontes Gruet, ce toupet est aussi déporté sur la droite du front mais il est légèrement ébouriffé et semble prendre le vent comme la crinière. L'impression dynamique y est donc ainsi accentuée<sup>15</sup>. Enfin, sur les deux bronzes Gruet, on constate que les mèches de la crinière et de la queue, même si leur mouvement général est identique à celui de la fonte Bingen, sont arrangées avec de légères variantes : une reprise a été effectuée (forcément à partir d'une terre ou d'une cire) sans que l'on puisse établir quelle version précède l'autre. Les épreuves Gruet sont enfin parfaitement identiques entre elles à l'exception de la disposition des motifs du harnachement, qui diffère dans chacun des trois bronzes. Mais cet élément accessoire a été pour chaque épreuve travaillé et coulé à part, puis ajusté aux figures.
- 19 Il faudrait enfin pouvoir situer un état intermédiaire connu par un cliché probablement pris dans l'atelier du sculpteur<sup>16</sup> : on y voit le modèle en terre à grandeur réelle, sur lequel les pattes ont été découpées pour en modifier le mouvement et l'inverser par rapport à celui que nous connaissons.

6 *Jeanne d'Arc* de Dubois.

Modèle en terre avec les pattes du cheval inversées (dans l'atelier de Dubois ?).

© Documentation du musée d'Orsay, Paris.

- 20 Les trous béants de passage de l'armature (qui dut être ôtée pour permettre l'opération) y sont très visibles. C'est la patte antérieure gauche du cheval qui est ici levée et elle n'est pas disposée à l'équerre mais allongée dans un mouvement qui évoque le trot. Cette attitude ne correspond à aucun des bronzes. En revanche la crinière, sans être dans son arrangement définitif, est relevée et échevelée comme ce sera le cas dans les trois monuments. Le toupet du cheval enfin retombe toujours à l'opposé du bras levé de Jeanne, comme sur le plâtre de 1889. Dubois a repris à la plume une photographie de cet état, dans l'idée de lui insuffler un effet encore plus enlevé : le trait renforce l'ébouriffement de la crinière, et place au bras tendu de Jeanne, à la place de l'épée, une bannière flottant au vent.

7. *Jeanne d'Arc* de Dubois.

Photo du modèle en terre avec les pattes du cheval inversées ; reprises à l'encre par Paul Dubois.

© Documentation du musée d'Orsay, Paris.

- 21 S'il est impossible de situer cette étape avec certitude, ces clichés nous permettent toutefois de comprendre que Dubois ne travaillait pas à partir de moulages de plâtre successifs qui auraient été trop coûteux mais, après avoir réfléchi grâce à des dessins, éventuellement tracés sur des photographies (ainsi qu'à partir de nombreuses esquisses et maquettes), il utilisait une terre unique à grandeur réelle qu'il sauvegardait et sur laquelle il faisait porter les modifications (mêmes lourdes) qu'il envisageait, quitte à les abandonner – comme ici pour l'allure du cheval – devant leur effet concret.
- 22 Il serait intéressant de pouvoir situer chronologiquement toutes ces modifications, en particulier pour éclaircir d'éventuelles collaborations que nous envisagerons plus loin, mais l'intrication des différentes réalisations rend cette tentative hasardeuse : comment savoir ce qui relève du modèle donné à mouler à Bingen en 1890, de celui utilisé par Gruet aux environs de 1893, ou des modifications portées en 1894 par le sculpteur sur la cire Bingen ?
- 23 Le musée de Nogent-sur-Seine conserve le plâtre exposé en 1889, et le musée Saint-Loup de Troyes conserve un autre plâtre à taille réelle, composé de plusieurs parties démontables, semblable à la version Gruet<sup>17</sup>.

### 8. Jeanne d'Arc de Dubois.



Plâtre démonté correspondant au modèle des bronzes Gruet, réserves du musée de Saint-Loup (Troyes), début des années 1980.

© album Braun, Patrice Schmidt – Documentation du musée d'Orsay, Paris.

- 24 Certaines découpes y correspondent à ce que nous connaissons pour ces deux bronzes : celle de la queue du cheval correspond à la ligne de joint que l'on peut observer sur le monument de Paris. La découpe du personnage à hauteur du torse tandis que les jambes restent solidaires de la monture correspond quant à elle à la façon de procéder pour couler une statue équestre en deux fois un jet (épreuve de Strasbourg)<sup>18</sup>.

10. *Jeanne d'Arc* de Dubois.

Plâtre démonté correspondant au modèle des bronzes Gruet, réserves du musée de Saint-Loup (Troyes), début des années 1980.

© Documentation du musée d'Orsay, Paris.

- 25 Nous pensons qu'aucun plâtre correspondant au modèle fondu par Bingen n'a jamais existé. Un tel plâtre ne nous est pas parvenu, or le modèle d'une œuvre aussi prestigieuse n'aurait probablement pas été détruit car on sait que Dubois et ses descendants s'attachèrent à conserver l'ensemble du fonds d'atelier. Pour ce monument en particulier, les musées de Troyes et de Nogent-sur-Seine conservent ainsi quantité de notes, croquis, dessins, études, maquettes... : tout a été précieusement sauvegardé. Nous verrons ci-dessous en quoi cette absence de plâtre corrobore la reconstitution du déroulement des opérations que nous proposerons.
- 26 Bingen aurait donc établi son moule non pas d'après un plâtre, mais directement d'après la terre originale (celle du cliché évoqué plus haut). Ce type de moule est forcément à bon creux pour préserver le modèle et surtout, dans le cas de fontes à cire perdue, parce qu'il est remonté pour y couler la cire. Il peut donc être réutilisé pour produire de nouvelles cires (totales ou partielles), un plâtre, ou encore être modifié par parties et permettre de tirer une nouvelle cire ou un nouveau plâtre correspondant à des reprises ultérieures de la part du sculpteur<sup>19</sup>.
- 27 Le plâtre de Troyes ayant été conservé en parties dissociables, son utilité était uniquement technique (destiné à être exposé, il aurait été remonté en effaçant les marques de joints). Il peut certes avoir servi à un moulage au sable. Mais il peut tout aussi bien avoir été réalisé pour d'autres raisons : préserver l'unique modèle en terre qui ne pouvait résister au temps, servir de repère pour la réparation et la ciselure des bronzes, faire office de matrice pour d'éventuelles nouvelles épreuves (sable ou cire<sup>20</sup>), servir de repère à un réducteur. Justement, ce plâtre fut utilisé en 1922 par la fonderie Rudier, pour une quatrième épreuve, posthume, destinée aux États-Unis (fonte au

sable), tout comme il a aussi très certainement servi à établir le modèle des réductions dont Dubois négocie la commercialisation par Barbedienne à partir de 1895 et qui correspondent à la version Gruet.

## Les éléments troublants

- 28 Deux sources *a priori* fiables (corroborées par l'identité parfaite des épreuves entre elles) indiquent que les épreuves Gruet furent fondues au sable : l'un des articles de la *Revue de Champagne et de Brie* de 1896 qui évoque « un exemplaire fondu d'après le procédé ordinaire<sup>21</sup> ayant déjà été exposé » (soit la fonte Gruet de 1895) et une lettre du fils de l'artiste conservée aux Archives Nationales, datée de 1921 (époque où des tirages posthumes au sable sont envisagés), courrier dans lequel Francis Paul-Dubois explique un quart de siècle plus tard qu'il possède encore un « moule », dégradé, correspondant aux deux exemplaires « en bronze au sable » vendus à l'État par son père (donc les deux fontes Gruet). Il prend soin de préciser qu'en ce qui concerne le bronze à cire perdue, il n'en possède ni « moule » ni « réplique<sup>22</sup> ».
- 29 Mais notre attention a été attirée par quelques éléments troublants qui nous ont conduit à nous questionner sur les rapports entre les deux fondeurs, les procédés réellement employés, et à envisager un scénario qui rende une cohérence aux faits.

## Les moyens de Bingen

- 30 En premier lieu, comment Bingen put-il mener cette commande à bien jusqu'à la coulée ? Le fondeur se trouvait dans une situation matérielle désastreuse. Il avait dû dissoudre sa société en 1893 et il avait vu saisir dans son atelier, à la fin de l'année 1895, tous les éléments du *Monument à la République* de Dalou dont il avait été incapable de poursuivre la réalisation. Les huit mille francs qu'il avait retirés de cette affaire à la suite d'une transaction amiable avec la Ville de Paris furent vraisemblablement aussitôt engloutis dans des dettes. En 1895 toujours, il se plaignait au correspondant de la *Revue de Champagne et de Brie* d'être déjà – alors que la coulée n'avait pas encore eu lieu – de dix mille francs de sa poche pour le monument de Dubois, et il n'avait probablement plus aucun employé pour le seconder. Les douze « fondeurs » qui participèrent à la coulée du 9 mars 1896 furent-ils, comme ce sera le cas en 1901 pour la coulée d'éléments en bronze d'un monument à *Beethoven* de Max Klinger<sup>23</sup>, des terrassiers et des forgerons recrutés alentour comme assistants occasionnels ? Quel risque pour une opération aussi importante ! Bref, comment Bingen, isolé et matériellement épuisé, insolvable, trouva-t-il un relais financier et les moyens de disposer d'une assistance suffisamment qualifiée pour mener correctement à terme cette opération qui sortait tant de l'ordinaire ?

## Le double choix de Gruet, la question des prix

- 31 Les tarifs excessifs, la lenteur, les perpétuelles récriminations et réclamations de Bingen... : nombreuses sont les raisons qui ont dû convaincre Dubois de se tourner vers un autre fondeur. Mais pourquoi, au moment de commander une épreuve destinée aux collections nationales, son choix se fixa-t-il sur le jeune Edmond Gruet qui s'installait à peine, et non sur un fondeur au sable plus réputé ? Nous trouvons encore plus surprenant qu'ayant obtenu de l'État le financement tout à fait exceptionnel d'une

nouvelle réplique au motif que le premier bronze était trop défectueux, Dubois, au lieu de s'adresser à un fondeur plus compétent, choisit à nouveau Gruet pour cette ultime épreuve qu'il promettait cette fois d'être impeccable. N'est-il pas légitime de supposer des conditions peu ordinaires pour que Dubois – et à travers lui l'État payeur – renouvelle ainsi sa confiance, pour des enjeux et une dépense aussi importants, à un fondeur ayant une première fois échoué ? D'autre part, nous pouvons nous demander si Dubois accepta aisément de renoncer à la fonte à cire perdue pour la réalisation de ce bronze qui devait le représenter dans le « temple » des artistes vivants.

- 32 Gruet proposa-t-il un prix d'appel intéressant pour lancer son entreprise naissante, ce qui, ajouté à l'expérience acquise chez son père, aurait justifié la confiance accordée ? Non, bien au contraire, car les sommes en jeu nous intriguent. Notons d'abord que la différence entre celle qui correspond à la première épreuve (vingt-cinq mille francs) et celle accordée à la seconde (seize mille francs) ne peut s'expliquer par la répétition s'il s'agit d'une fonte au sable. En effet, avec ce procédé, le moule, monté directement sur le plâtre modèle, est obligatoirement détruit par effritement après la coulée, il faut donc recommencer pour une nouvelle épreuve l'ensemble des opérations. Le célèbre fondeur au sable Eck expliquait ainsi au directeur des musées royaux en novembre 1860, au sujet de la *Victoire de Brescia* dont on lui demandait deux épreuves supplémentaires : « Le temps nécessaire à l'exécution de cet important travail sera d'au moins dix mois et pas plus de douze. Ces trois statues ne peuvent être faites que successivement, attendu qu'il n'y a qu'un modèle sur lequel elles devront être moulées et fondues l'une après l'autre. Quant au prix des deux dernières épreuves demandées, il ne peut être différent de celui de la première car le travail est identiquement le même pour chacune de ces statues. En fit-on un plus grand nombre, vous savez comme nous, Monsieur, qu'un moule ne sert qu'une fois et est brisé après la fonte<sup>24</sup> ». Nous relevons à cette occasion l'approximation des connaissances techniques du fils de Paul Dubois, qui affirme en 1921 conserver un « moule » de fonte au sable.
- 33 Cette différence de prix pourrait s'expliquer par le fait que, si le second arrêté d'acquisition ne concernait que la réalisation d'une réplique, le premier aurait compris des droits de propriété acquis par l'État – en admettant que le comité rémois ne les ait pas reçus. Mais cela ne semble pas le cas. D'une part, la somme semble trop faible. D'autre part, un premier arrêté daté du 22 mai 1895 mentionne l'« acquisition » du bronze à Dubois, mais le ministre exige rapidement que la formulation soit revue en raison « de l'imputation de la dépense sur le chapitre XXII », (au crédit des travaux d'art), et qu'elle apparaisse comme « l'exécution d'une commande ». Le premier arrêté est donc annulé et remplacé le 28 avril 1895 par un nouveau texte qui mentionne simplement cette fois la commande à Dubois de « l'exécution en bronze » de la statue. Certes, lorsque Dubois autorise Leblanc-Barbedienne à commercialiser une réduction du monument en 1895, il prend soin de préciser qu'il a obtenu une autorisation de l'État (qui n'a bizarrement pas laissé de trace dans les archives administratives) auquel il a cédé son « original<sup>25</sup> ». Cependant, les courriers échangés entre Dubois et l'administration lors de la demande d'une réplique par la ville de New York en 1898 laissent entendre au contraire que Dubois était resté seul détenteur de ses droits : le ministre Poincaré consulte le sculpteur pour obtenir son autorisation, lequel lui répond qu'une telle autorisation n'est à sa connaissance jamais donnée par l'État ou la Ville de Paris pour les œuvres leur appartenant, tout en ajoutant paradoxalement qu'il y aurait sans doute à craindre qu'un accord « n'amenât des difficultés avec la ville de

Reims<sup>26</sup> ». Mais une note administrative anonyme précise qu'il n'y a « rien à faire, du moment que M. Dubois n'est pas consentant » tandis que dans un brouillon récapitulatif le ministre modifie la fin de la phrase « M. Dubois, que j'avais cru devoir pressentir à ce sujet, estime ne pouvoir accorder son autorisation qui, dit-il, l'exposerait peut-être à des difficultés avec les parties propriétaires de son œuvre », en la remplaçant par un simple : « l'exposerait peut-être à des réclamations. » Mais lorsque Dubois souhaitera autoriser une réplique pour le château de Langeais en 1899, l'administration lui rappellera sèchement les « difficultés » qu'il avait mises en avant l'année précédente pour oui opposer à son tour un refus. En 1921 enfin, les héritiers du sculpteur autoriseront une réplique contre 20 % de droits d'auteur<sup>27</sup>. Un certain flou règne donc sur les droits des uns et des autres vis-à-vis de cette œuvre.

- 34 En admettant qu'il s'agisse bien de deux fontes au sable et que l'administration ait usé d'acrobaties budgétaires permettant au sculpteur de conserver les neuf mille francs de différence pour son propre compte lors de la première transaction, ou que le fondeur ait accordé une réduction pour compenser les premières malfaçons, la somme de seize mille francs elle-même paraît encore excessive pour une fonte au sable. Nous disposons en effet de repères, comme le prix de la fonte du *Velasquez* équestre modelé par Fremiet et fondu par Thiebaut en 1892, pour lequel ce fondeur avait reçu neuf mille francs, soit une différence de 44 % avec la moins chère des épreuves Gruet. Deux épreuves de la célèbre *Jeanne d'Arc* équestre de Frémiet, également fondues dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, de taille et de disposition similaires à celles de l'œuvre de Dubois, avaient bien coûté vingt mille et vingt-cinq mille francs mais il s'agissait de bronzes entièrement dorés. La fonte en elle-même n'aurait coûté qu'« à peine dix mille francs », selon un mémoire rédigé à l'époque par la fonderie Thiebaut<sup>28</sup>. On peut également évoquer, dans un autre registre, les douze mille cinq cents francs reçus en 1894 par Leblanc-Barbedienne pour l'ensemble du monument aux *Bourgeois de Calais* de Rodin, comprenant deux personnages centraux fondus au sable d'un seul jet<sup>29</sup>. Nous constatons donc que les sommes accordées à Gruet, même si elles sont sans comparaison avec les prétentions hallucinantes de Bingen, sont particulièrement élevées pour une fonte au sable, d'autant qu'on aurait plus facilement compris un prix d'appel intéressant de la part du jeune fondeur. Le prix aurait même pu être supérieur puisqu'une note administrative, datée du 4 mai 1895 précise : « signalé – J'ai vu M. Paul Dubois. Il tient beaucoup à ce que le chiffre de 25 000 F ne soit pas dépassé », ce qui n'invite pas à voir en lui un bénéficiaire. Enfin la seconde fonte étant réalisée en deux fois un jet, elle représente un exploit notable pour une fonte au sable, surtout pour le cheval ; elle aurait donc en toute logique pu être plus chère que la première pour laquelle rien de tel n'est signalé, or nous constatons le contraire. Et pourquoi un fondeur, ayant échoué gravement sur une première coulée réalisée de façon ordinaire, se serait-il lancé dans la seconde épreuve dans ce défi extraordinaire de la double fonte d'un jet ? Bref, les sujets d'étonnement sont nombreux quant au double choix du fondeur et aux prix consentis.

## L'observation directe

- 35 D'autre part, l'observation des épreuves Gruet nous fait songer à un modelage de certaines parties (queue, crinière) directement dans de la cire, car le rendu d'un arrachement direct de matière y est particulièrement frais. C'est d'ailleurs également

l'avis du restaurateur de l'épreuve parisienne qui n'a pas pu avoir accès à l'intérieur du bronze pour en avoir la certitude, mais qui a estimé que « le rendu de certaines parties de la sculpture, comme la crinière, nous fait supposer qu'il s'agit d'une fonte à la cire perdue<sup>30</sup> ». Notre examen attentif de ce monument en compagnie d'un fondeur d'art expérimenté a également abouti à l'hypothèse que, si un excellent fondeur aurait pu, par un travail délicat et méticuleux, mouler au sable cette crinière et la plus grande partie de la queue du cheval, certains morceaux en forte contre-dépouille du dessous de la queue semblent toutefois quasi-impossibles à sortir au sable, sauf à mettre en œuvre des moyens totalement disproportionnés pour une partie aussi obscure. Pour un homme comme Gruet, qui avait déjà une expérience de la fonte à cire perdue, quelle raison aurait-il eu de chercher la difficulté en moulant au sable des éléments qu'il pouvait bien plus aisément sortir à la cire ?

## Gruet et la cire perdue

- 36 Edmond Gruet cible dès son installation le marché des fontes monumentales à cire perdue, où il aura à affronter la concurrence de fondeurs au sable aussi réputés et puissants que Thiebaut ou Leblanc-Barbedienne. Mais en visant plus précisément ce secteur, il n'aura en revanche à redouter que la fragile hégémonie de Bingen, sérieusement écornée par les défauts du personnage qui abuse effrontément de cette situation<sup>31</sup>. De plus, ni Gonon, ni Bingen, n'avaient pu ou voulu former d'apprentis. Ils avaient jusque-là travaillé seuls, très lentement, avec des moyens plus qu'artisansaux et à des tarifs prohibitifs. Gruet peut donc espérer proposer un service plus efficace. Il dispose en effet dès son installation de moyens importants : un atelier principal de quatre cent cinquante mètres carrés auquel s'ajoute un atelier de ciselure indépendant, un magasin, ainsi qu'un outillage conséquent comprenant un pont roulant de dix tonnes, dix mètres de voie Decauville avec deux wagonnets, un équipement fourni de châssis métalliques, un four à réverbère, six fours à creuset<sup>32</sup>... Il a également cet avantage rare chez les fondeurs d'art de l'époque de maîtriser le procédé de fonte à cire perdue à petite échelle. Le contexte sociopolitique paraît quant à lui des plus favorable au développement de ce marché<sup>33</sup>.
- 37 L'étude de l'en-tête des courriers et factures apporte son lot d'informations à propos de l'évolution de l'entreprise de Gruet : le fondeur propose dans un premier temps de la « fonte à cire perdue pour bustes et statuettes », ce qui correspond à ses compétences premières. Il fonde ainsi pour Jean-François Raffaelli *Le Rémoleur* exposé au Salon de la Société nationale des Beaux-arts en 1891, ou encore des *Têtes de petits bourgeois* en 1892<sup>34</sup>. En 1894, il propose dans son annonce du *Bottin commercial* des statues « de toutes dimensions », mais il prend toujours soin de préciser qu'il ne fonde à cire perdue que des « bustes et statuettes ». Or cette restriction ne figure plus à partir de l'annonce de 1895, qui mentionne une fonderie « de cuivre et de bronzes monumentaux – cire perdue, étains artistiques [...] ». En juin 1895, dans l'en-tête des factures et courriers de la fonderie, un tampon portant la mention « étain artistique » est judicieusement appliqué sur le mot « pour », afin de transformer la formule « fonte à cire perdue / pour / bustes et statuettes » en : « fonte à cire perdue / étain artistique / bustes et statuettes ». Ces précisions disparaissent ensuite, Gruet annonçant simplement : « fonderie de bronzes d'art et de statues de toutes dimensions » décliné en « fonte d'argent et d'étain artistique – fonte à cire perdue – fonte de fer pour la gravure en médaille<sup>35</sup> ».

- 38 À partir du milieu de l'année 1895 au plus tard, Gruet s'estime donc capable de proposer des fontes à cire perdue monumentales, ce qui n'était pas le cas auparavant : c'est précisément le moment où il livre sa première *Jeanne d'Arc* à Dubois (acquise par l'État en mai), pour laquelle Dubois lui renouvelle sa confiance et lui passe commande de la seconde épreuve, qui sera fondue en deux fois un seul jet.

### Les adresses des ateliers

- 39 Plus intrigant encore : dans le *Bottin commercial* de 1897, on apprend que, outre sa maison principale qui se trouve rue de Châtillon, Gruet occupe désormais le 74 rue des Plantes, c'est-à-dire très précisément l'adresse de Pierre Bingen, qui continue, lui aussi, à indiquer cette adresse (il n'apparaîtra Villa Collet qu'au *Bottin* de l'année suivante) : les deux entreprises cohabitent-elles rue des Plantes, ou se succèdent-elles de très près ? Étant donné le décalage inévitable qui existe entre le recueil des informations puis leur parution dans le *Bottin*, et la réalité des situations, on peut penser que cette cohabitation ou succession avait dû commencer en 1896 au plus tard.
- 40 Quoi qu'il en soit, un contact existe entre Gruet et Bingen, favorisé par la proximité géographique, car le 44 bis avenue de Châtillon (adresse de Gruet) débouche par l'arrière de l'immeuble sur le numéro 55 de la rue des Plantes : Gruet et Bingen sont donc proches voisins, séparés par quelques centaines de mètres<sup>36</sup>. Même s'ils se succèdent simplement dans les ateliers du 74, Gruet profite de l'installation de Bingen, car celui-ci part ensuite occuper Villa Collet un minuscule atelier de quinze mètres sur cinq dans lequel il ne peut certainement pas rapatrier la totalité de ses équipements, ni le grand moule de la *Jeanne d'Arc* qui lui est désormais inutile et encore moins, s'il existe, un plâtre modèle.
- 41 Nous savons que la seconde épreuve Gruet lui est commandée au plus tôt en octobre 1895 et qu'elle est achevée à l'été 1897, ce qui donne un laps de temps d'environ dix-huit mois pour sa réalisation. Si nous appliquons un délai équivalent à la première épreuve, cela en fait remonter la commande au tournant des années 1893/1894. C'est justement l'époque où Bingen a fini de tirer sa cire des moules qu'il a établis sur le modèle en terre fourni par Dubois. Ceux-ci sont donc disponibles à la fin de l'année 1893 pour une réutilisation. Gruet ne s'installe pourtant dans l'atelier de Bingen que vers 1895/1896, au moment où il réalise sa seconde épreuve. Quelles sont les raisons plausibles de ce transfert, et pourquoi à ce moment précisément ?
- 42 Pour une fonte au sable, il faut un plâtre modèle sur lequel tasser le sable (rôle qu'a pu jouer le plâtre de Troyes), mais même en imaginant que Bingen ait possédé ce plâtre, celui-ci était composé de parties amovibles aisées à faire transporter chez Gruet. Pour mouler au sable chez Bingen, il aurait fallu y déplacer une grande quantité de sable de fonderie très pondéreux (car le stock, réutilisable, est conservé par le fondeur), ainsi que les lourds châssis métalliques. Il aurait fallu ensuite couler sur place, car les châssis formés sont d'une très grande fragilité, le moindre choc pouvant entraîner des déformations internes invisibles avant la coulée, mais fatales à la coulée. Pourquoi Gruet serait-il allé travailler chez Bingen, alors qu'il possédait de vastes locaux et un équipement moderne qui convenaient parfaitement à ce travail ? Il faut bien convenir que dans l'hypothèse d'une fonte au sable, une translation d'un atelier à l'autre n'a absolument aucun sens. Mais il en est de même pour une fonte par parties à cire perdue : il était aisé de déplacer les éléments de moule nécessaires à l'adresse de Gruet,

qui était équipé pour fondre ainsi de petits éléments. Qu'Edmond Gruet ait fondu entièrement ou partiellement au sable, il n'avait donc aucun besoin d'aller travailler chez Bingen. En revanche, pour fondre d'un jet à cire perdue un élément aussi massif qu'un cheval, il fallait une vaste fosse de coulée (inexistante car inutile chez un fondeur au sable). Il y avait intérêt pour Gruet à réutiliser celle de Bingen<sup>37</sup>. En outre, il fallait établir cette grande cire à l'endroit même où devaient s'opérer le décirage et la coulée, donc utiliser les moules sur place. Si nous admettons que Gruet a travaillé partiellement à cire perdue sa première épreuve, puis entièrement à cire perdue la seconde (au moins pour le cheval en tout cas, à cause des difficultés de moulage particulières que nous avons signalées précédemment), nous pouvons comprendre pourquoi il demeure dans ses ateliers pour le premier bronze, et s'installe chez Bingen pour le second.

## Le scénario proposé

### Les arrangements

- 43 Nous avons imaginé le déroulement que voici qui a, nous semble-t-il, le mérite de la cohérence.
- 44 Edmond Gruet, jeune entrepreneur qualifié et ambitieux, ayant déjà une maîtrise partielle du procédé, prévoit d'occuper le créneau des fontes monumentales à cire perdue, tablant sur l'efficacité, la rapidité, et des prix raisonnables pour supplanter une concurrence particulièrement fragile et moralement dépréciée. Il ne peut qu'être engagé à suivre cette voie par le contexte très favorable à la fonte à cire perdue qui suscite un engouement de plus en plus vif des élites fortunées, des relais d'opinion (presse, critiques d'art), des artistes qui veulent répondre à la demande, et surtout des instances dirigeantes républicaines qui sont en train de s'installer solidement au pouvoir avec le souci de marquer leur légitimité à travers des monuments fondus à cire perdue.
- 45 Mais Gruet a besoin de se former aux fontes monumentales, infiniment plus complexes à réaliser que des statuettes. Peu avant qu'Edmond Gruet ne concrétise son installation, il apprend qu'un bon client de son père a passé commande à Bingen d'un monument équestre dont le fondeur, cerné par les difficultés financières, peine à s'occuper. Or voilà que Dubois désire une autre épreuve... Nous supposons qu'un accord verbal, comme nous avons vu Dubois capable d'en passer avec les représentants de l'État, a pu alors être passé entre le sculpteur intéressé, l'ambitieux jeune fondeur demandeur d'une expérience formative, et le vieux maître talentueux mais aux abois : pour la première épreuve que Dubois lui commande vers 1893, Gruet fond à la cire perdue au moins les parties qui s'y prêtent le mieux (crinière, queue du cheval, voire des morceaux un peu plus importants), en profitant de l'exemple et des conseils de Bingen qui, en échange, profite des moyens de Gruet dont lui-même manque cruellement (un coup de pouce financier pour éponger des dettes, acheter du métal ? Des ouvriers, comme les « douze fondeurs » qui aideront à la coulée ?). L'État, quant à lui, avait déjà été sollicité au début des années 1870 pour perpétuer avec des moyens publics le procédé de fonte à cire perdue, jugé non rentable commercialement, mais symboliquement et artistiquement indispensable. Il s'était alors défaussé en octroyant une rente à Gonon afin d'assurer la survie de son activité, plutôt que d'ouvrir le centre

de formation réclamé, mais Gonon vient de mourir et la question a dû se reposer. L'opération a pu se renouveler ici : favoriser l'apparition d'un nouveau fondeur à cire perdue encore jeune donc susceptible de développer son activité et de former des équipes, sans que l'État ne prenne d'engagement durable, simplement en passant commande d'un ou deux bronzes... cette formule a pu paraître intéressante. On comprend aussi qu'un marché de ce type n'ait pas fait l'objet d'une publicité, et qu'un obscur envoyé de presse provinciale n'ait pas été mis dans la confiance. Enfin l'énigme du prix s'éclaircit : c'est bien celui d'une cire perdue, assez bradé pour tenir compte des intérêts de chacun (notons au passage que la réutilisation de moules pour tirer des cires successives permet de réduire le coût de répliques, ce qui pourrait aussi intervenir dans la réduction du second prix). Avec un tel arrangement, tous auraient été gagnants. Le mystère du renouvellement de la confiance à Gruet trouve également une explication s'il s'agit de la poursuite d'un processus engagé dans lequel les risques étaient mutuellement consentis. Il faut ajouter à tout ceci la mauvaise foi de Bingen, dont nous aurons une preuve documentée lors de son passage ultérieur à la fonderie américaine Gorham dans des conditions similaires (former des fondeurs à son procédé). Bingen ne tient pas ses engagements et ne livre pas ses « secrets », ou avec beaucoup de mauvaise volonté. Nous pouvons dès lors comprendre que la première coulée de Gruet ait été constellée de défauts de néophyte. Justement, le restaurateur de cette première épreuve Gruet, intrigué par les nombreuses reprises, a émis l'hypothèse « que le fondeur ne maîtrisait pas la technique utilisée ». Or Gruet, dès son installation, est un fondeur au sable déjà compétent, formé par un père qui excellait dans ce domaine y compris pour les bronzes monumentaux<sup>38</sup>, et sa belle carrière ultérieure confirmera ce talent. Il est impensable qu'il ait raté si grossièrement une fonte au sable. Mais si Gruet fait alors « des gammes » pour s'essayer à la fonte à cire perdue monumentale, secondé par un maître qui aurait plutôt tendance à lui mettre des bâtons dans les roues, la remarque du restaurateur tombe juste. Il est en revanche difficile de départager, dans cette hypothèse et pour cette première épreuve, ce qui a pu être fondu à cire perdue (Gruet a pu tenter quelques grands morceaux ?), de ce qui a pu être soit fondu, soit réparé au sable<sup>39</sup>.

- 46 Mais, tout comme quelques années plus tard les ouvriers de Gorham, Gruet est un fondeur déjà expérimenté qui comprend vite à partir des indications qu'il parvient à rassembler, et qui se sent capable, si on lui donne une seconde chance, de réussir plus complètement, même de tenter de fondre d'un jet en deux parties. D'autant qu'il a pu suivre le travail de Bingen jusqu'à son aboutissement en 1896. L'affaire repart et Bingen, qui entre-temps voit venir le fond de la ruine et du désaveu, se trouve contraint de partager ou céder son atelier équipé de la grande fosse nécessaire pour le décirage et la coulée de moules monumentaux. Gruet n'est pas encore tout à fait au point : il échoue à la première coulée du cheval, ce qui n'a rien d'étonnant car c'est bien le morceau le plus complexe. Les difficultés de moulage de la crinière et de la queue ne laissent quasiment aucun doute sur le fait que cette coulée d'un jet a dû avoir lieu à cire perdue. Aucun argument en revanche ne permet de décider si la figure de Jeanne, qui offre moins de difficultés de moulage que sa monture, a été obtenue par l'un ou l'autre procédé pour cette seconde épreuve.

## Justification des différences et similitudes

- 47 Il faut encore tenter de répondre à cette question : pourquoi le travail spécifique apporté par Dubois à l'épreuve de Bingen n'est-il pas répété sur les deux épreuves Gruet qui sont parfaitement identiques, ce qui correspond bien aux caractéristiques de la fonte à cire perdue d'une part, de fontes au sable de l'autre ?
- 48 Nous savons que Dubois a tenu compte du lieu d'implantation des différentes épreuves pour en concevoir les patines : alors qu'il applique naturellement une patine artificielle sur les épreuves de Gruet, censées intégrer les Musées nationaux, il décide de laisser s'installer une patine naturelle pour la fonte Bingen destinée au plein air. Nous remarquons également que la principale différence, à savoir la disposition du toupet entre les oreilles du cheval, ne tient en rien à une spécificité de l'un ou l'autre des procédés : celle du modèle Bingen n'offrait aucune difficulté particulière pour être moulée au sable, sa modification trouve donc sa motivation ailleurs. Dans l'espace clos et confiné d'un musée, le sculpteur a pu juger utile de renforcer, en relevant cette mèche, l'impression de galop, donc de grand air et d'énergie, inutile dans la version placée sur un vaste parvis de cathédrale où une approche solennelle était d'ailleurs plus à propos<sup>40</sup>. Dubois a pu retravailler à partir du modèle en terre, resté dans son atelier, en tenant compte de la destination différente des épreuves. Le mouleur n'a repris que les parties modifiées, sans refaire l'ensemble du grand moule qui était déjà réalisé par Bingen et que Gruet a pu en majeure partie réutiliser. Si nous admettons que les modifications apportées par Dubois sont motivées par la destination des bronzes, nous pouvons en déduire que le sculpteur a voulu que la seconde épreuve Gruet soit parfaitement identique à la première, parce qu'elle devait simplement la remplacer.
- 49 Comment, enfin, expliquer les légères différences d'arrangement des mèches de la crinière et de la queue de l'animal entre le bronze Bingen et les épreuves Gruet ? Manifestement, Dubois a repris son travail directement sur la cire que lui a remis Bingen en 1894, alors pourquoi ne l'a-t-il pas fait sur le modèle de Gruet, si celui-ci a également utilisé la cire perdue ? Revenons à la chronologie : Dubois livre un modèle à mouler à Bingen en 1890, puis il retravaille sa terre pour une épreuve destinée à un musée et s'adresse cette fois à Gruet, avec l'autorisation de tenter des fontes partielles à cire perdue. Difficile dans ces conditions de reprendre une œuvre produite par éléments séparés faisant peut-être appel à deux procédés différents : le modèle devait être définitivement fixé dès le début. Par la suite, il ne variera pas puisque la seconde coulée de Gruet vient uniquement en remplacement de la première. Mais lorsque Bingen lui livre la grande cire, complète, en 1894, Dubois reprend l'arrangement de quelques mèches soit parce qu'à la vue de la cire noire, il prend conscience de certains effets qu'il veut retravailler, soit en espérant que ces légères différences suffiront de prétexte au jury du Salon pour accepter d'exposer à nouveau ce bronze (nous savons que Dubois en fit la demande et se heurta à un refus).

## Conclusion

- 50 La cohabitation des fondeurs, l'étude des prix, l'observation des épreuves, le contexte historique plaident donc pour une utilisation de la fonte à cire perdue par Gruet dans un contexte de formation : d'abord pour des éléments de moyenne ampleur pour la première épreuve (avec d'éventuels recours à la fonte au sable), puis pour fondre d'un

seul jet, au moins pour le cheval, pour la seconde. Ces tâtonnements restèrent-ils secrets à la demande de l'une des parties ? Comme cela s'est toujours pratiqué en fonderie – et de nos jours encore –, les collaborations et sous-traitances entre fondeurs, relativement courantes, sont généralement autorisées par les commanditaires, mais quasiment jamais rendues publiques. Un secret bien gardé ne serait donc guère étonnant ici, entre un sculpteur influent, sensible à la préservation d'un procédé très valorisant mais en voie de disparition radicale chez les fondeurs français, un jeune entrepreneur doué et dynamique, prêt à des sacrifices financiers pour donner consistance à un projet professionnel ambitieux, un fondeur talentueux mais indelicat tombé dans une telle détresse qu'il ne pouvait probablement plus rien refuser, et l'État qui se défaussait à bon compte d'une responsabilité que d'aucuns voulaient lui imputer depuis deux décennies.

- 51 En 1898 en tout cas, Gruet comme Bingen ont quitté la rue des Plantes. Ce dernier tente de survivre quelques années encore Villa Collet tandis que Gruet se recentre sur ses ateliers de la rue de Châtillon qu'il fait agrandir et où il développe une entreprise prospère, spécialisée dans les fontes monumentales, au sable comme à cire perdue, jusqu'à sa mort accidentelle en 1904. Quant à l'atelier de la rue des Plantes, il est rapidement repris par un jeune fondeur italien, Claude Valsuani, qui en fera un haut lieu, mondialement réputé de la fonte à cire perdue.
- 52 Enfin, si nos hypothèses se révélaient fausses, accordons à Gruet que, s'il a effectivement utilisé exclusivement la fonte au sable pour ses deux *Jeanne d'Arc*, cela représente un exploit qui en fait un fondeur d'un talent absolument extraordinaire, capable de sortir un cheval d'un seul jet par ce procédé. Pour tout le XIX<sup>e</sup> siècle en effet, nous n'avons trouvé trace que d'une seule tentative similaire : il s'agit de chacun des quatre chevaux de l'attelage qui surmonte le *Carrousel* du Louvre, que l'excellent fondeur Crozatier tenta de fondre chacun d'un seul jet, en 1827 et qui tous vinrent avec de graves défauts et lacunes : ce fut l'un des très rares échecs de sa carrière.

---

## NOTES

1. La commande est passée à Dubois par un comité local qui avait lancé une souscription en 1879.
2. *La Statue de Jeanne d'Arc par Paul Dubois, érigée à Reims, en face de la cathédrale*, mémoire récapitulatif rédigé par la fonderie Thiebaut, s.d., archives privées, copie à la documentation du musée d'Orsay.
3. Sur l'histoire détaillée des Gruet, voir 2003-Lebon, notice « Gruet », p. 176 à 179.
4. « Gruet, fondeur, 195 avenue du Maine [adresse de la fonderie de Charles reprise par Adolphe] a fondu pour moi à cire perdue le buste de Baudry. Il fond très bien également au sable et je vous le recommande tout particulièrement. » (Lettre de Paul Dubois à Gérôme, fonds Gérôme-Monot, Documentation du musée d'Orsay - Nous remercions vivement Anne Pinget pour nous avoir indiqué cette source).
5. Le restaurateur a constaté que la terrasse était également une partie reprise. Cependant, cela pourrait correspondre à des modifications effectuées par Gruet en 1900 à la demande de Dubois, pour adapter le monument au nouveau socle destiné à l'emplacement qu'on venait de lui

attribuer, plutôt qu'à des problèmes au moment de la coulée (« coupe de la terrasse, moulage des pièces, fonte et ajustage des dites pièces », facture Gruet du 12 juin 1900, plusieurs autres factures de Gruet de cette période mentionnent ses interventions sur la forme même de la terrasse, Archives Nationales, F/21/2168).

6. Le 29 mars 1897, Dubois écrit que Gruet n'a « pas complètement terminé » les opérations préparatoires à la fonte de l'épreuve que le directeur des Beaux-arts l'a « autorisé verbalement » à commander. La régularisation de cette commande est datée du 9 avril 1897. L'arrêté concerne une commande passée directement au fondeur, qui reçoit donc l'intégralité de la somme allouée (Archives nationales F/21/2173).

7. « [...] J'ai l'honneur de vous informer que le cheval de la *Jeanne d'arc* de Monsieur Paul Dubois vient d'être fondu et sorti du moule. Monsieur Paul Dubois étant venu le voir m'a demandé de laisser les jets après la fonte de façon que vous puissiez juger de la fonte sortant du moule, si vous voulez bien m'honorer de votre visite » (Lettre de Gruet, 16 mars 1897). « [...] La fonte exécutée par Mr Gruet n'est pas complètement terminée, mais il n'y a plus qu'à enlever les coutures. Le cheval & la Jeanne d'arc coulés l'un et l'autre d'un seul jet sont très bien venus, la réussite est donc assurée » (Lettre de Paul Dubois, 29 mars 1897) « [...] Les deux morceaux cheval & Jeanne d'arc sont fondus l'un et l'autre et très bien réussis cette fois (M. Gruet a été obligé de recommencer le cheval). Il ne reste qu'à enlever les coutures & à ajuster la figure sur sa monture. » (Lettre de Paul Dubois, 31 mars 1897) – Archives Nationales, F/21/2173.

8. La statue a été inaugurée à Strasbourg, dans le Jardin du Palais du Rhin, le 14 juillet 1922. Elle fut atteinte par des projectiles et brisée par les Allemands en 1940. Ses éléments furent sauvegardés de la fonte en étant abrités au Port du Rhin. La statue fut reconstituée après la guerre et placée sur le parvis de l'église St Maurice où elle fut à nouveau inaugurée le 8 mai 1965.

9. Fonds Gérôme-Monot, Documentation du musée d'Orsay.

10. Sauf indication contraire, les éléments auxquels nous nous référons et les citations que nous donnons à propos de la fonte de Bingen sont tirés de la *Revue de Champagne et de Brie*, dans ses numéros des années 1893 (p. 395), 1895 (p. 908-910) et 1896 (p. 129-132, 301-305, 382 et 383). On y trouve en particulier les comptes rendus d'un correspondant parisien qui retrace à plusieurs reprises ses visites à l'atelier de Bingen. Les archives de la ville de Reims n'offrent aucune ressource, ayant été détruites par un incendie en 1917.

11. Une rapide observation permet d'affirmer que le harnachement a été fondu à part, à la cire, aussi bien par Bingen que par Gruet pour chacun des bronzes. Le motif décoratif varie légèrement d'une épreuve à l'autre. L'auteur de l'article a dû voir ce travail en cours de réalisation et laisse son imagination parler : on conçoit mal en effet que Dubois n'ait pas délégué ce travail sans intérêt à un assistant, pas davantage qu'on puisse y relever une quelconque empreinte de doigts ni, en tout cas, que cela revête un quelconque intérêt artistique.

12. L'article indique par erreur 50 kilos, c'est une coquille.

13. Bingen se vantait avec un certain cynisme, à propos de cette rente qu'il pensait voir automatiquement tomber pendant un bon moment, de faire « de l'or avec du bois ». Thiébaud demanda deux mille cent cinquante francs pour son travail. Ces détails sont connus grâce au mémoire rédigé par un employé de la fonderie Thiébaud, conservé dans les archives familiales des descendants de ce fondeur (*La Statue de Jeanne d'Arc par Paul Dubois, érigée à Reims, en face de la cathédrale*, mémoire récapitulatif rédigé par la fonderie Thiebaut, *op. cit.*).

14. Il suffit au praticien d'inverser la position du bras de sa machine pour produire un élément parfaitement symétrique au modèle qui lui est confié.

15. Nous avons également constaté que la visière du heaume, présente sur les deux fontes Gruet, est absente de la fonte Bingen, mais elle a pu disparaître avec les déboires du temps, le monument de Reims ayant été endommagé au cours de la seconde guerre mondiale.

16. Ce cliché se trouve dans le dossier d'œuvre de la documentation du musée d'Orsay, comprenant des archives photographiques très complètes (originaux et fac-similés, dont beaucoup issus des archives de Mme Du Castel, petite fille du sculpteur).
17. Inv. 1931 n° 131.
18. Un grand plâtre comme celui d'une statue équestre ne peut pas être d'un seul tenant. Le mouleur procède toujours par éléments séparés qui sont rassemblés, tout ou partie, suivant les besoins du fondeur, du réducteur, du monteur et du ciseleur auxquels il sert de repère, d'une exposition etc...
19. La reprise peut se faire en moulant seulement la portion rectifiée du modèle, et, en la substituant aux anciennes parties du moule correspondantes, cela permet de reconstituer un modèle complet intégrant les modifications.
20. En fonte au sable, le plâtre a pu être directement utilisé pour monter le moule de coulée. Pour tirer une nouvelle épreuve à cire perdue, il aurait fallu mouler à nouveau ce plâtre, afin d'en tirer une cire.
21. L'expression « moyens ordinaires » renvoie à la fonte au sable très répandue pour les objets du quotidien, par opposition à la fonte à cire perdue, moyen extraordinaire destiné aux ouvrages d'exception.
22. Lettre de Paul François Paul Dubois à Gustave Leblanc-Barbedienne, 1921 (Archives Nationales, 368/AP/3). Nous ne tenons pas compte des travaux de Mme du Castel, petite-fille du sculpteur, qui ne fait que compiler des informations de seconde main, avec d'évidentes approximations.
23. Ce monument polychrome mêle des matériaux divers. Bingen a fondu les parties en bronze, c'est-à-dire le trône, orné de reliefs figurés sur lequel siège le musicien, ainsi que le grand aigle situé à ses pieds.
24. Lettre de Jean-Georges Eck, 21 décembre 1860 (archives des Musées nationaux, N6).
25. Archives Nationales, 368/AP/3 (Fonds Barbedienne).
26. Lettre de Dubois au Directeur des Beaux-arts, 28 mai 1898 (Archives Nationales, F/21/2168).
27. Courrier de Paul Francis Paul-Dubois à Gustave Leblanc-Barbedienne, 1921 (Archives Nationales, 368/AP/3).
28. *La Statue de Jeanne d'Arc par Paul Dubois [...]*, mémoire récapitulatif rédigé par la fonderie Thiebaut, *op. cit.* Le rédacteur mentionne ce chiffre pour l'opposer aux 60.000 francs accordés à Bingen.
29. Nous pourrions comparer avec la statue équestre du *Connétable de Montmorency*, fondue pour Dubois au sable et en quatre parties par Gruet père une dizaine d'années auparavant. L'artiste reçut cent vingt mille francs, mais il s'agissait d'une somme globale accordée à la fois pour ses droits, pour la réalisation de son modèle et pour la fonte qu'il devait sous-traiter à ses frais sans qu'on en connaisse le coût. D'autre part, le bronze du *Connétable* est un peu plus grand que celui de *Jeanne d'Arc*, ce qui renchérit le travail et le coût du métal. Le bronze de *Jeanne d'Arc* mesure 3,3 mètres de haut, épée comprise (environ 2,5 mètres de la terrasse au sommet de son casque). Le bronze du *Connétable* qui lève également, mais un peu moins haut, son épée, mesure 3,65 mètres, soit un peu plus de 3 mètres de la terrasse au sommet de son chapeau. Nous remercions Nicole Garnier, conservateur général du Patrimoine chargée du musée Condé de Chantilly, pour avoir mis à notre disposition toutes les informations dont elle disposait sur le bronze du *Connétable*.
30. José Paulo de Brito Ferreira, Dossier de restauration de *Jeanne d'Arc* par Paul Dubois, septembre 2002, n.p., Documentation du musée d'Orsay.
31. Eugène Gonon meurt le 6 septembre 1892. Au début des années 1890, outre Gonon et Bingen qui produisent de la petite statuaire et des monuments, seuls Gruet et Blot sont connus pour proposer des fontes d'art à cire perdue, mais uniquement de petites dimensions. Blot n'est d'ailleurs pas fondeur lui-même mais sous-traite à un fondeur inconnu, sans doute Nainer. La fonderie Thiebaut mena des recherches et fit quelques tentatives à cette époque (par exemple un

*La Fontaine* pour le théâtre du Ranelagh en 1889) mais sans persévérer car l'exploitation ne parut pas assez rentable. Il se peut que des artisans restés plus ou moins anonymes, comme Nainer, travaillant ordinairement pour l'orfèvrerie ou la joaillerie, aient été sous-traitants ou fondeurs anonymes de petites pièces d'art à cire perdue. Quelques sculpteurs comme Ringel d'Illzach, Marquet de Vasselot, Jean Damppt font également des tentatives personnelles généralement peu fécondes, le plus persévérant étant probablement Le Bourg.

32. Le relevé du calepin cadastral qui donne ces informations n'est pas très clair quant à la date du relevé, entre 1891 et 1898, mais la graphie laisse penser que cette description correspond à l'outillage noté au premier passage de l'inspecteur (2003-Lebon, notice Gruet).

33. Voir 2012-Lebon.

34. 1993-Martin, p. 60.

35. Voir les documents relatifs à la *Jeanne d'Arc* de Dubois conservés aux Archives Nationales (F/21/2168 et F/21/2173).

36. L'avenue de Châtillon est aujourd'hui devenue l'avenue Jean Moulin. Le lopin du 44 bis occupé par les grands ateliers de Gruet communiquait avec la rue des Plantes à hauteur du numéro 55.

37. Bingen disposait d'une fosse de coulée de dimensions supérieures à celles de son grand moule (quatre mètres de hauteur et de longueur, sur deux mètres de largeur).

38. En 2009, la restauration du monument au *Cométable de Montmorency* fondu au sable par Charles Gruet a permis d'apprécier la qualité remarquable de finesse de ce grand bronze fondu par Gruet père.

39. On peut distinguer, à l'avant du sabot antérieur gauche de l'animal, une très légère marque verticale qui pourrait correspondre à une trace laissée par un moulage au sable.

40. À Reims, Dubois fait disposer sa statue face à la cathédrale, vers laquelle elle semble se diriger pour y pénétrer, tandis qu'à Paris il lui fait tourner le dos à l'entrée de l'église, comme si elle en sortait : la première situation correspond à un effet plus posé et majestueux, la seconde s'accorde à un effet plus dynamique. Le placement à Strasbourg s'est effectué après le décès de Dubois.