

LA STATUAIRE ÉQUESTRE PARISIENNE. INTERPRÉTATION DES REPRÉSENTATIONS D'UN BESTIAIRE (XVII^{ème}-XX^{ème} SIÈCLES)

Valentin PELOSSE*

Résumé

Les représentations plastiques du cheval associé à l'homme sont nombreuses à Paris. A l'époque de leur érection, elles pouvaient signifier le pouvoir politique (cas des statues équestres royales), puis ultérieurement valoir seulement comme œuvres d'art. Certaines gardent une dimension idéologico-politique forte (Jeanne d'Arc). Quant aux conventions de représentation, on oppose les groupes équestres à caractère historique à ceux à caractère allégorique. L'accent est mis sur la maîtrise de l'animal par l'homme dans le premier cas, dans le second la bête s'emballe et échappe à son maître. On établit une comparaison avec les figures allégoriques léonines, associées souvent à la République comme image du peuple, ainsi qu'avec l'aigle héraldique, en principe lié au régime napoléonien. La perception de cette statuaire urbaine par les passants, subliminale en général, ressortit à la constitution d'un cadre de référence identitaire.

Mots clés

Cheval, Lion, Aigle, Symbolique animalière, Statuaire urbaine.

A l'origine de l'étude il y a une pratique de piéton dans les espaces publics d'une capitale européenne. J'en ai détaché la statuaire animalière (hauts et bas-reliefs compris) telle qu'elle se donne à voir aux passants.

Commençons par une anecdote. Dans les premières années de la Révolution, les statues équestres royales de la capitale furent renversées et envoyées à la fonte. Sur le Pont-Neuf, Henri IV, qui jouissait d'une image de bon roi, fut abattu le dernier. A la Restauration on relève les statues royales, en général aux mêmes emplacements, Henri IV en premier : le bronze provenait de divers monuments napoléoniens, à leur tour renversés. Une curieuse histoire courut, sous différentes variantes. Un ouvrier de l'atelier de fonte aurait dissimulé dans le corps de la monture une statuette de Napoléon et des chansons anti-royalistes. De

Summary

The Parisian equestrian statuary. An essay of comparative interpretation.

In Paris, there are numerous statuary representations of the horse associated with Man. At the time of their erection, they signified political power (in the case of royal equestrian statues, among others), and subsequently were only valued as works of art. Certain statues retain a strong politico-ideological dimension (Joan of Arc, place des Pyramides). From the point of view of conventions of representation, historical equestrian groups can be juxtaposed with allegorical ones. In the first case, the accent is put on the mastery of the animal by Man ; in the second case, the animal bolts away and escapes from its master. A comparison is established with leonine allegorical figures, often associated with the Republic as an image of the people, as well as with the heraldic eagle, in principle linked with the imperial regime of the First and Second Empire. The perception of this urban statuary by a passer-by seems, in general, subliminal. And yet, its perception has to do with the constitution of a framework for identity reference.

Key Words

Horse, Lion, Eagle, Animal symbology, Urban statuary.

notre point de vue importe peu la véracité des faits, il suffit qu'ait pu en courir la rumeur, métamorphosant dans l'imaginaire politique du XIX^{ème} siècle la nouvelle statue équestre en un cheval de Troie.

Toutes les statues de bronze sont creuses. Une statue équestre, c'est la représentation d'une figure humaine sur une bête plus ou moins fringante. De même qu'un cavalier peine à maîtriser sa monture, la principale difficulté pour le sculpteur est de réaliser le cheval. La masse de la statue doit reposer sur l'étroite surface des quatre sabots, voire de trois ou de deux car l'animal est en général montré en mouvement. Techniquement, il sera donc bien préférable d'exécuter l'œuvre en bronze (ou quelque autre alliage). Faire usage du marbre oblige à inventer un prétexte plastique pour placer sous le ventre du quadrupède un renfort de

* Groupe de Recherches sur les Mutations des Sociétés Européennes, Université Paris X, bât. G, 200 av. de la République, 92001 Nanterre Cédex, France.

soutien. La difficulté de camper correctement le cheval explique la fréquente présence de sculpteurs animaliers pour l'exécution des statues équestres⁽¹⁾.

Les statues royales d'Ancien Régime n'étaient pas de simples éléments du mobilier urbain, comme on dirait aujourd'hui, ni de pures œuvres d'art, mais, à travers le corps du Roi, la représentation magnifiée du pouvoir, une expression plastique de l'Etat en majesté. Dans l'Europe classique, le modèle artistique de la statue équestre restait d'abord l'œuvre fameuse de Verrocchio, réalisée vers 1480 pour la République de Venise, campant le condottiere Colleoni. On trouvait donc normal de passer commande à des artistes italiens, ainsi pour la statue d'origine d'Henri IV à l'orée du XVII^{ème} siècle. De même vers 1665, lorsque Louis XIV fait appel au Bernin. Le résultat ne plut pas - trop opéra baroque, pas assez : "L'Etat, c'est moi" -, l'ouvrage est mis au rancart. Trois siècles plus tard, voilà le Bernin (non pas l'œuvre originale en marbre, disparue, mais une fonte en plomb d'après un plâtre subsistant) qui réémerge en un lieu public - la Cour Napoléon du Louvre, à côté de la pyramide de Ieoh Ming Pei. Entre temps, sa signification a changé : c'est désormais - "seulement", dirais-je ? - une œuvre d'art.

Passons à une forme monarchique plus récente, dépouillée de toute aura de sacralité. A l'origine, un épisode colonial. Au pied de la Casbah d'Alger s'élevait depuis 1845 la statue équestre d'un Prince de la famille d'Orléans, le duc d'Aumale, un des fils de Louis-Philippe. Son grand exploit militaire avait été, en 1843, la prise de la *smala* d'Abd El-Kader. A l'Indépendance, en 1962, la place du Gouvernement devient place des *Chahid* ("martyrs" de la lutte de libération), la statue est rapatriée en France. Elle reste au garde-meuble jusqu'en 1974, avant d'être installée à Neuilly (périphérie ouest de Paris) où la famille d'Orléans avait une maison de plaisance. Sur une placette retirée, parking pour bronze retraité de l'histoire, elle se patine désormais sous un climat océanique.

A cette statue politiquement "débranchée", j'opposerai la Jeanne d'Arc élevée place des Pyramides en 1874 (remaniée en 1899 par E. Frémiet, à qui on reprochait d'avoir campé une paysanne sur un cheval de labour). Représentation plutôt rare en Europe - hormis le motif des Amazones antiques - d'une femme en armes sur un cheval

de guerre, l'évocation historique fut l'enjeu au début de la Troisième République d'un débat idéologique acharné. A l'origine la commande gouvernementale de 1872 voulait exalter l'espoir nationaliste d'une revanche après le désastre de 1870-1871. Mais la droite catholique, hostile au nouveau régime, désirait aussi opposer une représentation féminine forte à la figure allégorique de la République. Cette interprétation de l'énigmatique héroïne du XV^{ème} siècle, tardivement béatifiée (1909) puis canonisée (1924) par l'Eglise, était contestée par la gauche républicaine. Toujours est-il que la Jeanne d'Arc de la place des Pyramides, située dans un environnement chargé de symboles, en bordure du Jardin des Tuileries et du Louvre, est devenue au long du XX^{ème} siècle un lieu privilégié des manifestations de l'extrême-droite. A la différence des figurations royales issues de l'Ancien Régime, ou de celle du duc d'Orléans, cette statue équestre a conservé sa positivité en tant que signifiant politique⁽²⁾.

Des exemples encore de nomadisme de la statuaire. A la périphérie ouest de Paris se dressait depuis 1933 une effigie de Bolivar, réplique de la statue de Santa-Fé (Colombie) par Frémiet. Suite au réaménagement de la Porte de Champerret pour cause d'intensification de la circulation automobile, le héros sud-américain déménage en 1979 Cours-la-Reine, à deux pas du Grand Palais. Il y est rejoint en 1985 par La Fayette (1900), émigré de la cour du Louvre alors en plein travaux (et où le remplacera le Louis XIV du Bernin). Entre les Champs Elysées et la Seine est ainsi constitué un alignement de héros libérateurs chevauchants : Albert I de Belgique (1930) en bordure de la Concorde, puis Bolivar et Lafayette ; alignement prolongé plus haut, place d'Iéna, par Washington (1900), pour aboutir sur la colline du Trocadéro au Maréchal Foch (1951). Ce dernier fait face à la statue équestre du Maréchal Joffre (1939) devant l'Ecole Militaire, de part et d'autre de la perspective du Champ de Mars.

Ces implantations de statues équestres que l'on casse, redresse, déplace, un peu comme un enfant ses soldats de plomb, en fonction de décisions politico-administratives assez aléatoires dans leur succession, s'ordonnent, si on les situe dans leur matrice urbaine considérée sur la longue durée historique. En effet, la statuaire à motif équestre s'inscrit d'abord sur l'axe historique Bastille-Etoile qui structure d'est en ouest la ville moderne avec, à partir du

⁽¹⁾Citons Emmanuel Frémiet (1824-1910).

⁽²⁾On compte quatre autres statues de Jeanne dans Paris, deux équestres : place St-Augustin (1896) en face de l'église du même nom, sur le porche de la basilique du Sacré-Cœur (1924) en vis-à-vis de St-Louis, ainsi que deux "piétonnes" : boulevard St-Marcel (1881), et rue de la Chapelle (fin XIX^{ème} s.).

Grand-Palais, inflexion de l'alignement en direction du Trocadéro, en suivant le cours de la Seine.

Les groupes à motif historique examinés (une vingtaine), élargissons l'enquête à un autre ensemble équestre, celui des groupes à thème allégorique (une bonne vingtaine). Nous y recensons des statues équestres au sens propre, mais aussi des quadriges et des attelages en pair, ainsi que le motif inspiré de l'antique d'un cheval fougueux qu'un piéton peine à maîtriser, athlète nu, Renommée ou guerrier. Alors que le groupe à caractère historique est en principe destiné à être planté au milieu d'une place, ou nettement détaché devant la façade d'un bâtiment, le motif allégorique apparaît plutôt comme un élément dépendant de la structure d'un ouvrage d'art (édifice, pont, arc de triomphe, fontaine, etc.). Cette statuaire équestre allégorique a connu un exubérant épanouissement néo-baroque dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, avec la construction de l'Opéra (1861-1875), et plus encore à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900 : Petit et Grand Palais, Pont Alexandre III. Elle s'inspirait de remarquables modèles du siècle précédent. Rappelons les deux chevaux dits de Marly (1745, Coustou), mis en ouverture des Champs-Élysées en 1795, par David, pour faire pendant, de l'autre côté de la place de la Concorde, au couple de chevaux ailés montés par Mercure et la Renommée (1702, Coysevox), qui dominaient depuis 1719 l'entrée du Jardin des Tuileries. Récemment les groupes originaux de Coysevox et de Coustou ont été transportés au Musée du Louvre : " des moulages à l'identique, en marbre reconstitué, les ont remplacés " (Kjellberg, 1988). Le fond de l'air est pollué.

Récapitulons les traits saillants attribués au cheval dans les différentes configurations étudiées. La "plus noble conquête de l'homme" (Buffon) est l'animal domestique par excellence, à ce titre presque toujours représenté associé à une figure humaine. La statue équestre en est la forme canonique. Un roi en majesté n'est pas assis sur un trône, mais sur une monture de parade. La guerre de quatorze a été une guerre de fantassins, néanmoins plusieurs des chefs militaires vainqueurs sont statufiés à cheval (Albert Ier de Belgique, les deux maréchaux Joffre et Foch, Alexandre Ier de Yougoslavie).

La représentation de l'animal témoigne en général d'un grand souci de réalisme zoologique : un sculpteur animalier ne saurait se voir reprocher d'avoir doté l'équidé de

vertèbres supplémentaires ! Le même souci de réalisme se manifeste sur le plan documentaire à propos du harnachement qui permet au cavalier de maîtriser la bête. Mais le réalisme affirmé dans l'expression de la maîtrise de l'homme se trouve contrebalancé par des conventions intéressantes les allures du cheval - et l'attitude du cavalier - au repos ou en mouvement. La réflexion vaut également pour l'équipement. Le problème est d'apprécier les conventions de représentation plastique en les reliant aux conventions expressives d'un style d'équitation (et en général de maniement des chevaux) privilégié à un moment historique donné. Il est pertinent ici d'opposer les groupes équestres à thème historique et ceux à thème allégorique.

Dans le premier cas, il faudrait encore distinguer les groupes dont l'érection a été contemporaine du personnage représenté⁽³⁾, de l'évocation de personnages historiques non contemporains statufiés à la fin du XIX^{ème} siècle tels que Charlemagne (parvis de Notre-Dame), Etienne Marcel (Hôtel de Ville), Washington (place d'Iéna) ou Jeanne d'Arc. Le contexte d'interprétation se complique avec les statues des rois de France (Henri IV, Louis XIII et Louis XIV) érigées à la Restauration, car elles se voulaient en principe la reconstitution des statues d'origine contemporaines de leur modèle. Les conventions d'expression communes aux groupes équestres à motif historique renvoient au fait que, dans l'intention de la commande originelle, ils valaient de façon plus ou moins immédiate comme représentation symbolique du pouvoir, politique et/ou militaire. Relevons une convention caractéristique : le cheval cabré, figure de haute école d'une exécution délicate, surtout si à l'instar du Louis XIV de la place des Victoires équipé à l'antique (bien que coiffé d'une perruque), le cavalier ne dispose pas d'étriers pour assurer ses appuis. Plus discrète, la convention sera tout autant présente dans la courbure de l'encolure d'un animal au pas⁽⁴⁾.

S'agissant des groupes équestres à thème allégorique, la relation entre réalisme et conventions de représentation se modifie. Les formes anatomiques de l'animal libéré sont exaltées, cependant que le réalisme documentaire de l'équipement s'estompe. La bête domestique s'ensauvage, son conducteur renonce à maîtriser un animal emballé : d'ailleurs il le monte à cru, et le mors a souvent disparu de la bouche de la monture. Au sommet du Grand-Palais, le char du quadriges *L'Harmonie dominant la Discorde* est

⁽³⁾Je retiens comme contemporaine une statue érigée moins de trente ans après la disparition de son modèle, soit : le duc d'Orléans (1845), Edouard VII (1913), Albert Ier de Belgique (1930), Alexandre I^{er} de Yougoslavie (1936), les deux maréchaux Joffre (1939) et Foch (1951).

⁽⁴⁾Référence irremplaçable, la thèse de Y. Lagrange (1981) n'est toujours pas éditée.

attelé à l'envers. Dans ces conditions, seule une entité mythologique peut s'en tirer avec élégance, d'autant que des ailes poussent au cheval : simple créature humaine, le poète n'est guère à l'aise sur Pégase (1897, square de l'Opéra). Quelques dizaines de mètres plus loin, devant la tranquille statue équestre d'Edouard VII (1913), le contraste entre thème historique et thème allégorique apparaît avec évidence. Dans la même veine opposons encore les statues de Jeanne d'Arc à celle de la *France renaissante* du pont de Bir-Hakeim, sur un cheval fou.

Il y a donc tendance au renversement de sens dans la représentation du cheval quand on passe du motif historique à l'allégorique. Mais pour interpréter convenablement le corpus des représentations chevalines les plus notables (une soixantaine de pièces du XVII^{ème} au XX^{ème} siècle), il convient de le confronter, en bonne méthode comparatiste, au bestiaire constitué par la statuaire animalière parisienne dans son ensemble. Deux animaux dominent, à côté du cheval : le lion et, très en retrait, l'aigle. On s'aperçoit que la dérive du maîtrisé à l'indompté, ce bond du domestique au quasi sauvage constaté pour le cheval, aura son correspondant inversé dans les figures allégoriques léonines.

Mettons-nous d'abord d'accord sur une définition de l'allégorique comme catégorie du discours. Je me réfère ici à Fontanier pour qui l'allégorie est une figure de rhétorique à double sens, de même qu'elle offre simultanément à l'esprit deux objets. Selon ses termes, pas plus qu'on ne confond l'*Allégorie* avec son imitation, "l'*Allégorisme*" (simple "métaphore prolongée et continue"), on ne confondra l'*Allégorie* - figure de fiction, avec la *Métaphore* - figure de ressemblance⁽⁵⁾.

Ces minuties ont leur importance. En ce qui concerne notre objet, on distinguera la figure de rhétorique, en tant qu'elle est programmatique d'une commande institutionnelle, soit : *La Science en marche en dépit de l'Ignorance* (groupe équestre du Grand-Palais, 1900), de la matérialisation de cette même figure de rhétorique dans l'œuvre réalisée. Puis on cherchera à élucider si le processus mental au travail dans la figure du discours donnée, se retrouve dans la perception que nous avons de sa traduction plastique.

Revenons au lion statufié dans divers contextes. Quand il est représenté avec une intention de réalisme zoologique, le lion incarne la sauvagerie. C'est un prédateur maîtrisant une proie (Tuileries), voire flairant des débris humains (Jardin des Plantes). On peut faire le rapprochement avec l'orientalisme pictural du XIX^{ème} siècle, un genre codifié. Mais, depuis la Mésopotamie, le lion a derrière lui comme "roi des animaux" une très longue carrière emblématique. Durant le Moyen Age européen, c'était l'animal héraldique par excellence : "qui n'a pas d'armes porte un lion" (qui s'invente des armoiries choisira le lion) ; et le félin guelfe s'opposait à l'aigle gibelin (Pastoureau, 1979 : 136-139). Dans la statuaire parisienne du long XIX^{ème} siècle auquel appartiennent la majeure partie des figurations léonines, le lion est un animal allégorique de premier plan. Il apparaît comme une force tranquille, à la fois domptée et vigilante. A l'entrée d'un bâtiment - Hôtel de Ville ou Louvre - il joue le rôle, inscrit dans une antique tradition, de gardien dissuasif du lieu. A un degré supérieur d'intensité allégorique, on le voit associé aux puissantes figures de la République édifiées en bronze place de la Nation et place de la République (et à la même époque dans les grandes villes de province). Allégorie du peuple à la façon du romantisme français, il est déjà présent en bas-relief, un demi-siècle auparavant, sur le socle de la Colonne de Juillet, place de la Bastille, commémorant les combattants de la Révolution de 1830. On le retrouve place Denfert-Rochereau, évoquant à lui seul la "Défense nationale" lors de la guerre de 1870-1871⁽⁶⁾. Dans l'hémisphère est de Paris, ces carrefours sous le signe du lion - République, Bastille, Denfert ou Nation - jalonnent depuis des décennies les rituels défilés des syndicats ou des coordinations en colère, rassemblant le peuple de gauche, et de droite à l'occasion. Les statues léonines sont symboliquement réactivées au cours des manifestations, au sens le plus physique du terme, puisque souvent chevauchées par de jeunes enthousiastes. Pour résumer, dans leur version allégorique, alors que l'animal domestique, le cheval, échappait à son maître, la sauvage fureur potentielle du fauve, réorientée, apparaît contrôlée.

⁽⁵⁾L'ouvrage de Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, paru de 1821 à 1830, est généralement considéré "comme l'aboutissement de toute la rhétorique française". Je cite : "L'*Allégorie*, figure d'expression, (...) consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile ; et cette définition montre assez qu'il ne faut pas la confondre avec la *Métaphore continuée*, avec l'*Allégorisme*, qui n'offre jamais qu'un seul vrai sens, le sens figuré" (Fontanier, 1968 : 114 ; les italiques dans l'original).

⁽⁶⁾Réalisation d'A. Bartholdi, l'œuvre (1880) "reproduit en dimensions réduites (7 m/4 m) le fameux lion en grès rouge de 22 m/11 m élevé contre un rocher, à Belfort, en 1875, par le même sculpteur" (Kjellberg, 1988).

L'hypothèse serait que les statues allégoriques du cheval ou du lion sont perçues sur un double registre, à la fois de l'animal représenté, et de ce qu'il représente : le peuple, la nation, l'inspiration, le progrès, etc. La configuration mentale de l'*Allégorie*, figure du discours, se retrouverait dans la perception plurivoque que nous avons de l'œuvre plastique, ce qui provoque un durable effet psychologique, assez indépendant du jugement porté par le spectateur sur leur valeur artistique. Comme l'a d'ailleurs montré l'historien M. Agulhon (1988), celle-ci a été controversée, quant au XIX^{ème} siècle, dès l'origine⁽⁷⁾.

Comparons avec l'aigle, dont la carrière emblématique depuis le monde antique n'a rien à envier à celle du lion. Dans le Paris actuel, les figurations plastiques de l'aigle sont pour l'essentiel des insignes impériaux liés aux régimes des deux Napoléon, fréquentes par exemple sur le Louvre du Second Empire. Selon mon hypothèse, l'aigle n'est généralement pas perçu sur le double registre que j'ai supposé fonctionner pour le lion et le cheval allégoriques ; derrière le signe d'origine héraldique on ne voit guère l'animal. Que les aigles *éployées* ou *essorées* sur les monuments napoléoniens aient été conçues comme de purs signes héraldiques expliquerait le blocage du fonctionnement allégorique quant à leur perception⁽⁸⁾. Une preuve quelque peu comique en est donnée lorsqu'il leur arrive de déteindre sur le coq, comme aux angles du socle de la colonne de la Bastille avec ses coquelets éployés - par une évidente contamination avec le dessin des petits aigles du socle de la colonne Vendôme. Il est vrai que le coq éployé se rencontre déjà au grand fronton est de la Cour Carrée du Louvre ; le coq et le serpent, symboles de la Première République, remplacèrent les armes royales au moment de la Révolution (Kjellberg 1988). Quant aux deux rapaces imposants à l'entrée de l'ambassade américaine (place de la Concorde), il est bien difficile de les identifier à ce qu'ils sont dans les armoiries des Etats-Unis : des vautours (le grand condor des Rocheuses).

La machine allégorique fonctionne pourtant convenablement avec l'aigle impériale dans l'expression poétique contemporaine, par exemple chez Victor Hugo. Le blocage renverrait alors à un problème technique de la représentation plastique aviaire. Face à un oiseau, le sculpteur est confronté à une double nécessité : représenter le corps animal dans sa matérialité morphologique tout en rendant le vol de l'oiseau, c'est-à-dire exprimer un mouvement aérien. Voilà deux

exigences parfaitement contradictoires, l'artiste doit choisir l'une à l'exclusion de l'autre. Un bon exemple du dilemme s'affiche depuis 1994 sur le parvis de la Galerie de l'Evolution au Muséum national d'Histoire naturelle. Trois petites sculptures toutes neuves représentent les trois espaces : eau, terre, air dans leur relation à trois classes d'animaux : poisson, quadrupède, oiseau. Le poisson est stylisé dans l'espace aquatique - de l'eau libre au bocal - à la manière d'un Magritte. Un petit cheval archaïque, genre Prjevalski, rue des deux sabots ; un style expressionniste vigoureux n'empêche pas le respect des proportions morphologiques de l'animal. Le vol de l'oiseau est évoqué d'heureuse façon, l'être ailé reste zoologiquement non identifiable, entre martinet et grand voilier⁽⁹⁾.

A l'opposé de l'impersonnalité emblématique du signe, on individualise un animal en lui donnant un nom personnel. La nomination permet aussi d'en mieux conserver la mémoire et d'en faire un objet privilégié de récit. La sépulture donnée à un animal familier apparaît liée à la possibilité d'inscrire son nom, mais cette démarche reste d'initiative privée alors que la statuare commémorative ressortit à une démarche collective. Sur les champs de course autour de Paris s'élèvent quelques statues de chevaux vainqueurs. L'une, à l'hippodrome de Longchamp au Bois de Boulogne, célèbre depuis 1866, *Gladiateur*, premier gagnant français du derby d'Epsom l'année précédente, exploite au considérable retentissement des deux côtés de la Manche. L'animal devient alors l'exact équivalent d'une vedette sportive moderne, porteur de l'honneur national. S'agissant d'un étalon, on retrouvera sa trace jusqu'à nos jours dans la généalogie de champions et de reproducteurs.

Les montures des groupes équestres à thème historique ne sont pas individualisées, mais simplement identifiées comme prolongement du héros représenté. Dans leur cas comme pour l'ensemble des groupes équestres, ce qui est nettement différencié, ce n'est pas l'animal en tant qu'individu, mais la *race* à laquelle il appartient. Sans trop m'aventurer sur un terrain hors de ma compétence, remarquons que la monture du rapatrié d'Alger à Neuilly est un cheval arabe, tel que pouvait se le représenter un sculpteur (C. Marochetti) contemporain de Géricault et de Delacroix. Quant à la cavalerie qui piaffe sur le Grand Palais et le pont Alexandre III, ce sont des bêtes puissantes qui nous évoquent l'essor des races de chevaux lourds français à la fin du siècle dernier, étudié par B. Lizet (1982).

⁽⁷⁾ Sur la notion de kitsch animalier, cf. Pelosse (1992).

⁽⁸⁾ L'aigle héraldique et des enseignes militaires impériales est grammaticalement du genre féminin.

⁽⁹⁾ Les sculptures sont de François-Xavier Lalanne (poisson), Michel Charpentier (cheval), Vincent Barre (oiseau).

Les chimères appartiennent à des races inscrites dans les *stud-books* des antiques mythologies. Nous avons déjà rencontré le cheval ailé. Il serait à l'équidé ce que l'ange est à l'homme. Les ailes sont en effet simplement posées sur le corps du bel animal magnifié, par ailleurs d'un réalisme zoologique rigoureux. La remarque vaut aussi pour les licornes héraldiques, au fronton de quelque hôtel d'Ancien Régime, différentes en cela des chevaux de fontaine à l'arrière-train de créature marine. Le centaure, qui mélange les corps de l'homme et du cheval dans la confusion de leur sexualité, est moins fréquent. Deux marbres du XIX^{ème} siècle, fidèles au motif mythologique, décrivent la transgression du demi-animal enlevant une femme. Dédié à Picasso, le grand Centaure de bronze (1985) de César piéfa quelque temps devant la colonnade du Grand-Palais, le sculpteur s'opposant à ce que son œuvre soit placée devant la Tour Montparnasse en alibi des ravages des aménageurs. A le bien considérer, carrefour de la Croix-Rouge, il semble plutôt une figure olympienne de la maîtrise, pendant moderne de l'Henri IV du Pont-Neuf.

Côté lion, sphinges et sphinx accroupis ça et là sur les entablements des balustres, des porches et des fontaines sourient.

Une interrogation d'ordre méthodologique pour conclure, à propos de la perception des représentations animalières,

et en général de la statuaire qui jalonne les espaces publics. Nous savons qu'elles sont là mais ne les voyons guère, et les regardons encore moins. La déstructuration de l'espace urbain par une circulation automobile à-tout-va y est pour beaucoup : comment prêter attention à une statue au milieu d'une place transformée en échangeur auto-routier ? D'autres facteurs interviennent sans doute. Quoiqu'il en soit, l'occultation n'implique pas l'absence de perception mais une perception demeurée le plus souvent en dessous du seuil de la conscience, de niveau subliminal. Il resterait à définir les instruments d'analyse de pareils processus perceptifs. L'intérêt de la question est dans son contexte. L'hypothèse serait en effet que la perception de la statuaire urbaine aurait à voir avec la constitution d'un cadre de référence identitaire. Nous faisons par là allusion au sentiment perplexe d'une continuité culturelle, institutionnelle et patrimoniale. A dire vrai, pour mon compte, je préfère de toutes les statues équestres celles formées par les enfants sur les chevaux de bois des manèges forains. Manèges parfois même à demeure, comme le "jeu de bague" du jardin du Luxembourg, "machine à pivot, où sont adaptés ordinairement des chevaux de bois, sur lesquels montent les joueurs", qui cherchent à enlever un anneau en l'enfilant sur le bâtonnet qu'ils brandissent telle une arme (Littré). Ainsi la figure d'un antique exercice équestre se reforme-t-elle au fil des saisons.

Bibliographie

- AGULHON M., 1988.– "La 'statuomanie' et l'histoire". *Histoire vagabonde, t.1*. Paris : Gallimard.
- FONTANIER P., 1968.– *Les figures du discours*. Intr. de G. Genette. Paris : Flammarion.
- GAILLARD M., 1986.– *Les chevaux de Paris*. Paris : Hermé.
- KJELLBERG P., 1988.– *Le nouveau guide des statues de Paris*. Paris : La Bibliothèque des Arts.
- LAGRANGE Y., 1981.– *Le Cheval oublié. Essai sur les aspects politiques de la relation de l'homme et du cheval*. Thèse de 3^o cycle, Grenoble, Institut d'études politiques.
- LIZET B., 1982.– *Le cheval dans la vie quotidienne. Techniques et représentations du cheval de travail dans l'Europe industrielle*. Paris : Berger-Levrault.
- PASTOUREAU M., 1979.– *Traité d'héraldique*. Paris : Picard.
- PELOSSE V., 1992.– Qu'est-ce qui faisait chasser la Nomenklatura. *Communications*, 55 : 157-172.
- POISSON G., 1990.– *Guide des statues de Paris*. Paris : Hazan.
-