

Marcel Chauvenet et l'art de la médaille

Philippe Michel-Courty

- 1906 : naissance à Perpignan
- 1928 : entrée à l'ENSBA
- 1934 : Prix Chenavard et première commande (Issoudun)
- 1936 : installation à la Cité fleurie, bd. Arago, Paris XIII^e et travaux à Saint-Jean-de-Monts (chemin de croix et baptême du Christ)
- 1938 : Prix national de sculpture (*Athlète assis*)
- Pendant la guerre, travaux à Paris (Saint-Roch et Chapelle du Christ Roi), Noyon.
- Après la Seconde Guerre mondiale, travaux à Thouars, Bellac, Le Havre, Caudebec-en-Caux, Paris, Saint-Nazaire, Perpignan...
- 1955 : médaille *Blaise Pascal*
- 1962-1980 : professeur à l'ENSBA
- 1977 : fontaine d'Alençon (dernière œuvre sculptée)
- 1987 : conception de la médaille de la Ville de Thouars
- 1988 : décès à Thouars

Né à Perpignan en 1906, Marcel Chauvenet entame des études de droit et philosophie à Aix-en-Provence avant d'entrer, en 1928, à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris (ENSBA) dans l'atelier de Jean Boucher. En 1934, à sa sortie de l'École récompensé par le Prix Chenavard, il reçoit sa première commande publique : Gabriel Brun, architecte des Monuments Historiques, lui confie la réalisation des anges qui encadrent le clocher de la collégiale Saint-Cyr à Issoudun. C'est le début d'une œuvre religieuse qu'il va poursuivre à Saint-Jean-de-Monts, Noyon et Paris.

Installé à la Cité Fleurie, 65, boulevard Arago à Paris en 1936, Marcel Chauvenet fait de son atelier parisien sa résidence définitive. Après la Seconde Guerre mondiale, il entre comme chef d'atelier de sculpture à l'ENSBA où il enseigne jusqu'en 1980. Il poursuit son œuvre de sculpteur et réalise des œuvres à Bellac, Le Havre, Caudebec-en-Caux, Thouars, Perpignan mais c'est surtout dans le « 1% artistique » qu'il trouve l'opportunité de nouvelles créations. Les édifices scolaires ou publics sont demandeurs d'œuvres et Marcel Chauvenet est sollicité à Saint-Nazaire, Thouars, Paris... Moins figurative, sa sculpture se géométrise et tend vers une forme d'abstraction à la fin de sa carrière.

Parallèlement à la sculpture, Marcel Chauvenet entame en 1955 une carrière de médailleur à la Monnaie de Paris pour laquelle il réalise jusqu'à sa mort une cinquantaine de médailles. C'est ce versant de son art que je vais présenter en rappelant d'abord l'origine de cet art qui, s'il lui ressemble, n'a pas les fondements scientifiques de la numismatique, puis en précisant les techniques de

fabrication, pour enfin parcourir le corpus de l'œuvre de Marcel Chauvenet et montrer la complémentarité entre l'avvers et le revers de chacune des médailles.

1. Rappel historique

On attribue traditionnellement « l'invention » de la médaille à Pisanello (c.1395-c.1455). Mais si cette paternité n'est pas assurée avec certitude, on s'accorde pour reconnaître à l'artiste padouan une place prépondérante dans cet art. Alain Weil, expert en numismatique, estime que

« les premières médailles – celles de la Renaissance italienne – constituent un sommet artistique jamais encore dépassé tout comme les premières monnaies – celles de la Grèce archaïque et classique – restent encore de nos jours la perfection de l'art monétaire »¹.

En faisant la distinction entre les médailles de la Renaissance italienne, que l'on peut qualifier de « modernes », et les monnaies antiques, l'auteur distingue implicitement l'art de la médaille et la numismatique, cette dernière s'étant progressivement constituée en science.

À la même époque on redécouvre l'Antiquité et en particulier des vieilles monnaies grecques ou romaines que l'on désigne sous le terme de *medaglia*. À Florence, les Médicis – Cosme l'Ancien,

puis Pierre le Goutteux et surtout Laurent – donnent l'impulsion des premières collections qui vont alors se constituer d'abord en Italie, puis en France et dans l'Europe entière. Les amateurs antiquaires se font portraiturer dans leur cabinet, entourés de leurs collections parmi lesquelles figurent des « médailles » : Andrea Odoni², peint par Lorenzo Lotto en 1527, et Jacopo de Strada³, par Titien en 1566, affichent ostensiblement leurs goûts pour l'antiquité retrouvée. Les médailles offrent à la fois un intérêt iconographique et historique.



Lorenzo Lotto, *Andrea Odoni* (1527), huile sur toile, 101,5 x 114cm, Londres, The Royal collection, St-James Palace



Sandro Botticelli, *Portrait de jeune homme avec la médaille de Cosimo de Médicis* (1464), huile sur bois, 57 x 44cm, Florence, Galleria degli Uffizi

Conjointement à la redécouverte de la médaille antique, on assiste alors à la création de médailles que les gouvernants et célébrités utilisent pour asseoir leur pérennité. Botticelli réalise en 1474 le *Portrait de jeune homme avec la médaille de Cosimo de Médicis*⁴. Sur le médaillon que l'homme tient contre son cœur figure le profil de Cosme, à la manière des empereurs romains, complété de l'inscription MAGNUS COSMUS / MEDICES PPP⁵.

¹ Alain WEIL, « Pensez aux médailles », *Connaissance des Arts*, n°295 septembre 1976 (p. 75-81).

² Lorenzo LOTTO, *Andrea Odoni* (1527), huile sur toile, 101,5 x 114cm, Londres, The Royal collection, St-James Palace.

³ TITIEN, *Jacopo de Strada* (1566), huile sur toile, 125 x 95cm, Vienne Kunshistorisches Museum.

⁴ Sandro BOTTICELLI, *Portrait de jeune homme avec la médaille de Cosimo de Médicis* (1464), huile sur bois, 57 x 44cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

⁵ L'abréviation « PPP » signifie « Primus Pater Patriae », titre qui fut attribué à Cosimo à titre posthume.

Ce type de médaille va se développer au point de constituer des « histoires métalliques » qui permettent de retracer l'histoire d'une vie sous l'angle des médailles qui ponctuent chaque événement. De Louis XIV à Napoléon III, chacun fit réaliser des « gravures en médailles » qui immortalisèrent leur règne

Au cours du XIX^e siècle, les Salons et les grandes Expositions universelles accueillent peu à peu les médailleurs, ce qui « va permettre au public de se familiariser avec des œuvres qui lui sont particulièrement accessibles tant financièrement que sur le plan émotionnel et intellectuel »⁶. Grâce à Léonce Bénédite, conservateur du Musée du Luxembourg, et à Roger Marx, critique d'art, la médaille est reconnue désormais comme un art à part entière. En cette fin de XIX^e siècle, le rayonnement des médailleurs français atteint alors son apogée, ce qui fait dire à Carl von Lützow : « Il n'y a jamais eu de plus grands maîtres en cette discipline qu'aujourd'hui à Paris »⁷. Parce que le graveur fige dans la mémoire l'histoire, petite ou grande, la médaille devient alors un objet commémoratif. Marcel Chauvenet s'inscrit dans cette tradition.

Parce que la médaille est biface et juxtapose deux espaces, quelles complémentarités s'établissent entre avers et revers qui évoquent chacun à leur manière un individu, sa vie, sa pensée, son œuvre ? Les choix iconographiques effectués par le médailleur ne sont-ils pas révélateurs de la pensée de l'artiste dans une forme d'écriture autobiographique ?

2. Techniques

La définition du substantif « médailleur » s'est trouvée modifiée par l'invention du tour à réduire dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Jusqu'alors le médailleur est « celui qui grave les coins de médailles »⁸. Le métier consiste à graver l'œuvre future dans un bloc d'acier à l'aide de burins. Le graveur de médaille procède donc à la taille directe, taillant directement en creux, comme faisaient les graveurs de monnaie grecque. L'acier ainsi gravé devient matrice de frappe, appelée « coin ». Mais avec l'invention du tour à réduire, issu du pantographe, l'art de la médaille s'est ouvert aux sculpteurs qui élaborent, pour chaque face de la médaille, une maquette qui s'apparente à un bas-relief. Le médailleur n'est plus un « graveur » mais un « modelleur », qui travaille à partir de la terre ou d'une pâte à modeler appelée plastiline et progresse le plus souvent en ajoutant de la matière. Dès lors nous réserverons le substantif « médailleur » à ce dernier, l'opposant au « graveur de médailles » dont la tradition se perpétue encore, en particulier à l'Hôtel de la Monnaie.

2. 1. Du médaillon à la médaille

Selon le *Glossaire technique des monnaies et médailles* rédigé par Marie-Jeanne Toussaint et édité par la Monnaie de Paris, le terme « médaille » désigne :

« les pièces de métal monéiformes ou de grande dimension, frappées ou fondues à des fins artistiques ou commémoratives ainsi que l'ensemble des distinctions honorifiques »⁹.

⁶ Alain WEIL, « La médaille au XIX^e siècle, un art à part entière » dans *La Médaille en France au XIX^e et XX^e siècles, au creux de la main*, Paris, Skira Flammarion, 2012 p. 13-19.

⁷ Carl VON LÜTZOW, in *Kunstgewerbeblatt*, Jg 8, décembre 1896, p. 33, cité par WEIL 2012 (*op. cit.*) p. 16.

⁸ LAROUSSE 1866, t. XV p. 1410.

⁹ Marie-Jeanne TOUSSAINT, *Glossaire technique des monnaies et médailles*, Monnaie de Paris, 1999.

Contrairement à une pièce de monnaie, la médaille n'a pas de « valeur faciale », à savoir la valeur légale figurant sur l'une des faces.

Dans un entretien accordé à *L'Indépendant*¹⁰, à la question posée par le journaliste qui lui demande ce qui fait la différence entre la monnaie, la médaille et le médaillon, l'artiste répondit :

M.C. – La différence entre monnaie et médaille est simple et répandue. La monnaie sert de valeur d'échange ; la médaille a une vocation commémorative, telle l'illustration d'un personnage connu. Par contre la différence entre médaillon et médaille est beaucoup plus technique. Elle est aussi affaire de dimensions : l'artiste fait un médaillon destiné à la réduction par un pantographe. On obtient ainsi un positif en réduit, puis une matrice qui permettra de tirer les médailles autant de fois que décidé.

– *Et les médaillons que l'on suspend à son cou ?*

M.C. – Il s'agit plutôt de pendentifs. Le médaillon, voyez-vous, n'est travaillé que sur une seule face. Pour faire une médaille, il faut deux médaillons, deux matrices, deux réductions, les coller dos à dos pour obtenir en même temps l'avvers (face) et le revers (pile) ».

Marcel Chauvenet réalisa plusieurs médaillons en bronze : celui de Caroline Segond-Weber, actrice du Théâtre français qui repose au cimetière du Père-Lachaise, division 24, à Paris ; celui de Jean Giraudoux pour le monument dressé à Bellac (Haute-Vienne) ; ceux de Claude Delvincourt au Conservatoire National de Musique de Paris, de Degas au cimetière Montmartre, de Georges Guillain à l'hôpital de La Salpêtrière à Paris (œuvre non localisée à ce jour) et de Prosper Gisquet (Musée du Tabac – Bergerac). Avoisinant à chaque fois une quarantaine de centimètres, ces médaillons n'adoptent pas exclusivement le format circulaire d'une médaille, le sculpteur pouvant jouer librement sur la forme de l'œuvre destinée à être placée sur une stèle, un relief ou la porte d'un tombeau.

2. 2. De la conception à la patine

Qu'elle soit à l'initiative du médailleur ou bien qu'elle lui soit commandée, la médaille est le fruit d'un travail lent et méticuleux allant de l'esquisse initiale jusqu'à la frappe définitive, un travail sur des matières différentes avec pour seul objectif, celui de faire progressivement émerger un relief, sur lequel va jouer la lumière qui crée l'illusion du volume.

La réalisation de l'avvers – et du revers – passe par cinq phases successives qui sont autant d'étapes permettant de suivre les secrets d'une pensée qui chemine et qui trouvent leur traduction dans le geste de l'artiste. Le médailleur réalise tout d'abord un dessin soit à partir du modèle en face de lui, soit en s'inspirant de diverses sources iconographiques.

Cette première phase de travail permet de mettre en place les lignes générales de l'effigie du personnage ; elle est suivie d'une mise aux carreaux qui assurera une transposition correcte du dessin sur un autre support, en l'occurrence une esquisse en terre ou en plastiline, à l'échelle 3, pour faire émerger les volumes. À l'image du modèle en argile ou en cire qui précède l'exécution d'une statue, cette esquisse pourrait être considérée comme « l'œuvre originale du sculpteur, dont la statue sera la

¹⁰ *L'Indépendant*, 23 novembre 1974.

copie »¹¹ qui lui permet de mouler une épreuve en plâtre en creux : le plâtre en séchant absorbe l'humidité de la terre et se détache ensuite facilement. Puis, le « creux » sert de moule pour réaliser le « volume » qui sera ensuite retravaillé et complété par la légende. Il en est de même pour le revers. Cette « image taillée »¹² est alors confiée au fondeur qui procède à la réduction avec un tour à réduire et obtient un « plomb » uniface en relief, retravaillé par le médailleur qui le renvoie alors au fondeur pour la réalisation du « poinçon » qui servira à fabriquer la matrice de frappe, le « coin », avec lequel est frappée la médaille définitive, à l'échelle 1. Ce changement d'échelle assure une réduction du relief et estompe les volumes.

Une fois la médaille frappée, l'ultime opération est celle du traitement de surface, les « patines », par attaque chimique dans le but d'accuser les reliefs. Après mise à vif du métal, la médaille subit une attaque uniforme dans un bain d'oxydation, ce qui lui donne une coloration régulière. Elle est ensuite plongée dans des bains de composition variable selon la coloration désirée. Lorsque l'oxydation est complète, un rinçage est effectué et la surface frottée avec des abrasifs très doux, à la main ou à la brosse, afin d'éclaircir les reliefs et obtenir un dégradé susceptible d'être, selon les cas, très fondu ou fortement contrasté. Plusieurs essais de patine sont soumis à l'artiste créateur du modèle qui juge les résultats et choisit celui qui lui paraît mettre le mieux en valeur son œuvre, jouant sur les ombres et les lumières, sur l'aspect mat ou brillant.

Selon les choix de patines, la lumière « modèle » avec plus ou moins de « densité » la médaille et crée ainsi sur un très faible relief cette impression de volume et de profondeur qui se dégage de la gravure et qui fait tout le mystère de cet « art en petit ». Mais parce que la médaille est avant tout un relief, « un art de convention » selon Charles Blanc¹³, mis en place sur une surface circulaire de dimensions réduites, on se doit d'interroger les procédés artistiques et techniques qui permettent de créer le volume, l'illusion de l'espace et de la troisième dimension afin d'arriver « à la vérité d'heureux mensonges »¹⁴.

Pour la clarté de l'exposé, il nous a semblé nécessaire de distinguer le traitement de l'avvers et celui du revers, avant d'étudier le dialogue qui s'établit entre ces deux faces, sachant que c'est dans cette complémentarité que repose tout l'art de la médaille.

3. L'effigie sur l'avvers le portrait sur le revers

L'avvers est la face de la médaille réservée à l'effigie que le médailleur inscrit sur une surface circulaire spatialement limitée. Autant sur le revers l'artiste peut faire œuvre de création, autant sur l'avvers il est soumis à des contraintes figuratives.

3. 1. Portrait ou effigie ?

Si l'on se réfère au « Dictionnaire historique de la Langue française » (Alain Rey, Le Robert, 2010), en numismatique, l'*effigie* est la représentation du visage d'une personne sur une médaille. Le terme est emprunté au latin *effigies* « représentation, image », « statue », dérivé de *effingere* « représenter », de *ex-fingere* « modeler de l'argile », « reproduire », « imaginer, inventer ».

¹¹ Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Veuve Renouard, 1876 (1^{ère} édition)..

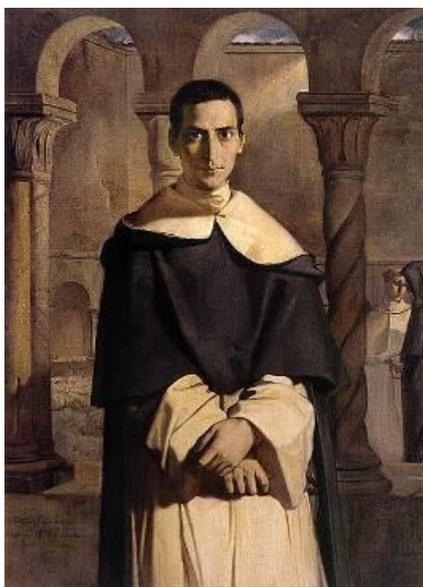
¹² Louis ARAGON, *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981. Nous reprenons l'expression de Louis Aragon à propos des statues des « Messieurs en redingote qui peuplent nos carrefours ».

¹³ BLANC 1876, *op. cit.* p. 421.

¹⁴ *Ibid.*

L'étymologie renvoie à la fois à la sculpture – le modelage – et à la création artistique – reproduction, invention. Quant au *portrait*, il semble avoir d'abord désigné un dessin, une représentation par l'image, avant de prendre le sens de « représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage » (1538). *L'effigie* appartiendrait donc davantage au vocabulaire du sculpteur ou plutôt au « modeleur », le *portrait* à celui du dessinateur et du peintre, mais également à celui de l'écrivain.

La représentation d'un visage humain ne signifie pas une ressemblance point par point avec un visage vivant. Et même si l'artiste recourt à des sources iconographiques comme les photographies ou les tableaux peints, il ne donne pas l'illusion de la vie grâce à une image fidèle de ce que le regard ordinaire perçoit. De plus, le photographe ou le peintre a déjà filtré sa perception par le cadrage et l'éclairage. L'artiste, à son tour, introduira un second filtre qui est celui de sa sensibilité créatrice : il est « artiste par le sentiment »¹⁵. Chassériau peint Lacordaire en position frontale, fixant intensément le spectateur. L'éclairage latéral accentue le jeu d'ombres et de lumière sur son visage juvénile. La figure se détache sur un décor d'architecture religieuse. À l'inverse, Chauvenet occulte toute allusion religieuse et nimbe le visage du Dominicain qu'éclaire un léger sourire. Il le fait surgir de manière quasiment surnaturelle du fond, en ménageant des passages très doux au niveau des joues¹⁶.



Théodore Chassériau, *Le Révérend Père Dominique Lacordaire, de l'Ordre des Frères prêcheurs*, (1840), huile sur toile, 146x107cm, Paris, musée du Louvre



Médaille *Lacordaire* (avers) - 1964

3. 2. De face ou de profil ? Qui fixe la règle ?

Une série d'indices et de détails complémentaires permet au médailleur de modeler une effigie expressive que l'observateur appréhende dans sa totalité d'un seul regard.

Le premier travail de l'artiste est de définir la forme générale du visage en tenant compte de la place disponible dans le cercle étroit de la médaille. Charles Blanc signale que dans une médaille

¹⁵ Henry NOCQ, *Tendances nouvelles, enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, Ch. Héssèle, 1896, cité par Alain Weil, « La Médaille au XIX^{ème} siècle, un art à part entière », dans *La Médaille en France aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles au creux de la main*, Paris, Skira Flammarion, 2012. p. 18.

¹⁶ *Ibid.*

« tout doit être à l'état de concentration, à l'état d'essence. N'ayant qu'un mot à dire, on le choisit concis, profond et énergique »¹⁷. L'artiste qui grave une tête doit :

« exprimer beaucoup avec le moins de traits possibles. Pour cela, non seulement il abrège le modelé et procède par larges plans, ne mettant de finesse que dans le passage d'un plan à l'autre. Mais il fait ressortir toutes les formes qui déterminent le caractère par une légère exagération dans le sens de la nature »¹⁸.

Il faut donc à la fois simplifier et accentuer un trait, comme le font les caricaturistes. Charles Blanc poursuit en disant que le médailleur doit procéder en « allongeant encore ce qui est long, ramassant encore ce qui est court, et sacrifiant aux saillies dominantes les saillies moindres »¹⁹. En travaillant ainsi, l'artiste doit « ne prendre en compte dans la vie que le détail caractéristique [...] par lequel l'homme se distingue d'un autre homme »²⁰.

On peut tout d'abord distinguer deux modes de représentation que nous appellerons « buste » et « masque ». Le premier terme renvoie à la statuaire : le visage repose sur le cou ou le col d'un



Le Fontaine (1968)

Les bustes



A. Tchekhov (1961)

vêtement qui constitue un socle, un point d'ancrage dans l'espace : le personnage affirme ainsi sa présence. Le col peut être celui du vêtement ecclésiastique (saint Ignace de Loyola, Lacordaire), le jabot de dentelle de La Fontaine, la cravate nouée d'Auguste Blanqui, le foulard d'Henri Labrousse, le col haut d'Anton Tchekhov ou celui ouvert de Jacques Maritain... Ces détails vestimentaires inscrivent les personnages dans la mode d'une époque et confirment leur statut. Quant au « masque », terme emprunté au *Livre des masques* de Rémy de Gourmont illustré par des gravures sur bois de Félix Vallotton, il laisse le visage comme suspendu dans l'espace. Le visage de Bernanos représenté de estompé au niveau gauche de la menton.



G. Bernanos (1957)

Toutefois, ce choix figuratif d'une barbe abondante que l'on visage de Bachelard occupe-t-il le moustache et barbe s'étalant dans

est peut-être induit par la présence peut assimiler à un socle : ainsi, le tiers supérieur de la médaille, la partie inférieure. Le philosophe est

¹⁷ BLANC 1876, *op. cit.* p. 464.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 465.

²⁰ Rémy DE GOURMONT, *Le Livre des masques, portraits symbolistes*, Paris, Mercure de France, 1896.

métamorphosé en dieu-fleuve, semblable à ceux que Le Bernin créa pour la Fontaine des Quatre Fleuves, place Navone à Rome.

De face, de trois-quarts, ou de profil ? Ce choix repose-t-il sur une recherche d'effet ? Lorsque le personnage est vu de face, son visage est toutefois légèrement tourné vers la gauche ou la droite, en sorte que les deux ailes du nez et son arête assurent un relief plus ou moins prononcé (*Blaise Pascal, Simone Weil, Anton Tchekhov, Jacques Maritain, Bernard Halévy...*). Ce relief est davantage accentué lorsque le visage est de trois-quarts comme pour les médailles *Henri Labrouste, Georges Bernanos, Élisée Reclus*). Le choix du profil a été réservé à *Ambroise Paré, Sylvain Stym-Laprade*. On peut inclure dans ce groupe *Gabriele d'Annunzio* et l'artiste a joué avec humour sur les la surface du bronze trois visages *Jean Guilton*. Pour *Belo*, la surface du bronze trois visages paire de lunettes ! Le visage à la fois médailleur est modelé sous ces trois carnet de croquis. Toutefois, la mise dictée par un autre principe que celui d'Élisée Reclus vu de trois-quarts du continent africain dont on trouve l'image sur le revers. Hasard ? Rime formelle subtile ? La figuration de l'avers annonce l'image symbolique du revers.



Belo (1970)

4. Le portrait sur le revers

L'enjeu du médailleur qui réalise le revers est de « faire transparaître l'invisible dans le visible », à savoir puiser dans l'œuvre et la pensée profonde du personnage les éléments qui révèlent l'essentiel de son être. L'avers est une effigie, le revers un portrait au sens littéraire. Il « raconte » par des moyens divers une personnalité et le médailleur sélectionne, dans la vie et l'œuvre de celui dont il commémore le souvenir, les éléments les plus caractéristiques et emblématiques de l'individu. Il s'agit d'un travail d'écriture comparable à celui du romancier qui, en choisissant ses mots, élabore le portrait de ses personnages. « Le portrait sur le revers » répond ainsi à l'« effigie sur l'avers ».

Si les avers peuvent se classer en « bustes » et « masques », les revers se répartissent en « scènes » à dominante narrative quasiment picturale et en « blasons » qui regroupent les armoiries de leur propriétaire. Le revers de la médaille, en tant que relief, se trouve à la rencontre de la peinture et de l'héraldique, la première jouant sur l'illusion de la perspective, la seconde sur les symboles. Toutefois, entre les deux, la frontière est souvent poreuse car une scène peut être à la fois symbole de toute une œuvre.

C'est ainsi que les revers d'*Henri Labrouste, Albert Laprade* et *Sylvain Stym-Popper* sont illustrés par une œuvre majeure ou emblématique des architectes, respectivement les arcades de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, le « palmier » du couvent des Jacobins de Toulouse et le musée de la France d'Outre-mer. De la même manière, huit animaux rassemblés autour de Jean de La Fontaine concrétisent à eux seuls l'œuvre du fabuliste, ou bien la simple figure d'une petite danseuse sur le revers de *Edgar Degas* rassemble en une image unique les nombreuses toiles que le peintre consacra à l'univers de la danse. Comme le remarque Claire Barbillon,

« dans un cas comme dans l'autre, les reliefs écrivent une petite monographie d'artiste, ils constituent plus que les illustrations d'un livre, ils sont ce petit livre, ce livre essentiel qui constitue une sorte de bilan rétrospectif de l'œuvre du défunt »²¹.

En feuilletant « ce petit livre », nous empruntons les chemins que le médailleur a tracés devant nous et qui réservent à celui qui les parcourt d'agréables surprises, mais qui parfois le laissent désespéré, comme Hercule à la croisée des chemins, tant le « paysage iconographique » est complexe.

4. 1. Les « scènes » : l'illusion picturale

Marcel Chauvenet, dans la réalisation des revers de certaines médailles, a emprunté certains procédés picturaux que soulignent Jean Rudel, à propos du relief, écrivant :

« Souvent considéré comme une 'sculpture de peintre', le relief requiert en effet tout un système de valeurs, fondé sur le clair-obscur propre au pictural, qui le distingue de la pratique de la ronde-bosse. Par opposition à celle-ci, il est créé pour être vu sous un angle unique et toujours de face, d'autant que son statut est presque toujours décoratif au sens ornemental du terme »²².

Nous illustrons ce propos à partir de plusieurs exemples, à savoir les médailles *Anton Tchekhov*, *Saint Benoît Labre*, *Daniel Halévy*, et enfin *Auguste Blanqui*.

Pour *Anton Tchekhov*, Marcel Chauvenet choisit une scène d'extérieur qui prend place dans un jardin. L'ensemble est très épuré. Au centre de la composition se tient un couple : lui est debout, le



A. *Tchekhov* (1961)

visage tourné vers le ciel, tenant dans ses mains un livre ou un cahier et un stylo ; elle est assise sur un banc et regarde intensément celui qui est devant elle. Comme un décor de scène, l'espace est structuré par un parterre planté d'arbres et nettement limité par des arceaux, à gauche, et la façade vitrée d'une serre, à droite : d'un côté un jeu de courbes et de l'autre la rigueur géométrique. Jouant sur la taille des trois arbres qui diminue progressivement, et sur la façade de la construction, le dessinateur – puisqu'il s'agit effectivement d'un travail graphique – crée une perspective dont le point de fuite se situe à l'horizon marqué par un arbre minuscule. La « légende » qui donne sens à cette scène est contenue au bas de la médaille : un grand oiseau aux ailes déployées symbolise *La Mouette*, titre de la pièce du

dramaturge russe (1896). Les deux personnages pourraient être l'idéaliste Trofimov et la jeune Ania, tous deux rêvant de bonheur à la fin de l'acte II de *La Cerisaie*, le premier proclamant ouvertement sa foi en un avenir meilleur. Il devient la voix de l'auteur, qui lutte pour voir s'améliorer les conditions de vie des classes sociales les plus défavorisées. L'écrivain se double d'un homme engagé politiquement qui rejoint subrepticement le panthéon des hommes politiques illustrés par Marcel Chauvenet : citons Vallès, Blanqui et Reclus. Comme nous l'avons signalé la frontière entre les différentes catégories est effectivement bien poreuse et le portrait du revers décliné selon différentes modalités plus ou moins explicites concourt à enrichir l'effigie de l'avvers.

²¹ Claire BARBILLON, *Le Relief, au croisement des arts du XIX^{ème} siècle, de David d'Angers à Rodin*, Paris, Picard, 2014 p. 248.

²² Jean RUDEL (sous la direction de), *Les Techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

Toujours dans le souci de l'organisation picturale, le revers de *Saint Benoît Labre* est construit selon la même perspective que celui de *Tchekhov*. Le paysage est structuré par la ligne verticale d'un mur de pierres sèches et l'oblique du bord du chemin convergeant à l'horizon. A gauche se dresse un cyprès, plus loin, minuscule, un second arbre borde le chemin caillouteux sur lequel s'éloigne le pèlerin, havresac au dos, marchant pieds nus appuyé sur un bâton. Jouant sur le clair-obscur, la patine dorée fait émerger l'homme, les deux arbres et quelques pierres.

« Il va donc par les routes. Il voyage en France, en Suisse, en Allemagne, en Espagne, en Italie, prenant de préférence les chemins détournés mais peu hospitaliers ».



Saint Benoît Labre (1967)

Ainsi l'évoque Marcel Chauvenet dans un texte de présentation de la médaille publié dans le *Club français de la Médaille* (1967). Avançant dans ce désert minéral, l'ascète Benoît Labre devient le patron et le protecteur des voyageurs perdus. L'image du pénitent qui arpenta toutes les routes d'Europe répond au visage émacié de l'effigie aux paupières mi-closes, absorbée dans la vie intérieure après renoncement aux biens matériels.



Daniel Halévy (1966)

Daniel Halévy était décédé depuis quatre ans lorsque Marcel Chauvenet en conçut la médaille (1966). Des liens d'amitié unissaient les deux hommes et c'est l'absence que va entraîner la disparition de l'historien que le médailleur choisit de représenter sur le revers, en faisant figurer au premier plan un fauteuil vide tourné vers une fenêtre ouverte dont les deux montants encadrent verticalement la composition, avec en arrière-plan une partie du Pont-Neuf. Nous sommes dans l'appartement de l'écrivain qui résidait 39, quai de l'Horloge. Par la fenêtre ouverte, la vue en plongée réduit la monumentalité de l'architecture du pont, dont sont visibles les mascarons et deux des « balcons » en demi-cercles qui surmontent les piles, et qui barre de manière oblique l'horizon. Sur ce pont, nul passant, ni trace de vie urbaine. À la manière dont Vuillard traita la place Vintimille²³, nous sommes quasiment dans une « scène d'intimité d'extérieur ». Seule la voix de l'homme de lettres disparu semble résonner et l'on croit percevoir encore « L'inflexion des voix chères qui se sont tuées »²⁴.

En faisant figurer sur le revers de la médaille *Auguste Blanqui* une rue fermée par une barricade, Marcel Chauvenet s'inspire du texte « Instructions pour une prise d'armes », publié en 1866, du révolutionnaire, « théoricien de la guerre de rue »²⁵, dans lequel il



Auguste Blanqui (1971)

²³ Edouard VUILLARD, *La place Vintimille* (1907-1908), détrempe sur papier collé sur toile, 160 x 226 cm – Collection A. Hazen, New York. On pourrait du même évoquer d'autres toiles, dont *Madame Vuillard à la fenêtre* (1926), pastel, 65 x 47 cm – Collection particulière, Paris ; ou bien *La Fenêtre* (1914) – Collection Lewyt.

²⁴ Paul VERLAINE, « Poèmes saturniens », dans *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992 (1^{ère} édition 1886).

²⁵ Alain DECAUX, *Blanqui l'insurgé*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1976.

donne des leçons sur l'art d'utiliser le peuple soulevé. Naturellement il en vient aux barricades et explique comment on les construit, on les occupe et on les défend :

« Le soulèvement éclate. Aussitôt, dans les quartiers du travail, les barricades s'élèvent çà et là, à l'aventure, sur une multitude de points. Cinq, dix, vingt, cinquante hommes, réunis par hasard, la plupart sans armes commencent à renverser les voitures, lèvent et entassent les pavés pour barrer la voie publique, tantôt au milieu des rues, plus souvent à leur intersection [...] Parfois, après une grossière ébauche de retranchement, les constructeurs s'éloignent pour aller à la recherche de fusil et de munitions »²⁶.

Le relief comporte trois plans : le premier est constitué par la barricade, masse de pavés et de morceaux de bois entassés surmontée d'un drapeau qui flotte au vent. Cet ensemble affleure le bord de la médaille et tend à s'introduire dans l'espace du spectateur. Au second plan, l'enfilade de la rue bordée d'immeubles dont les volumes s'amenuisent en allant vers l'horizon. Le tout est surmonté par un panache de fumée qui s'élève à l'arrière-plan et traduit les combats qui se déroulent dans un quartier voisin. La ville entière est en émeute. Tout en articulant l'ensemble sur trois plans successifs, le médailleur travaille cependant sur un très faible relief, autrement appelé « stacciato rilievo », jouant sur le poli – les façades des maisons – et le rugueux – la barricade, au premier plan.

Mais dans cette rue barrée par la barricade, nul être humain, ni insurgé ou assaillant. La scène est déserte et pourtant on croit percevoir les bruits du combat. La scène ne correspond-elle pas alors à un souvenir, une image qui obsède Blanqui : celle des échecs par manque d'organisation de la population ? Le regard absent et le froncement des sourcils renvoient au regard intérieur de celui qui, en 1866, au terme d'une vie entrecoupée de nombreuses détentions en prison, se souvient de toutes ces occasions manquées qui ont empêché le peuple de prendre le pouvoir. Nous ne sommes pas seulement témoin d'une insurrection sociale : nous pénétrons dans les pensées de l'homme dont le visage figure sur l'avvers. Le revers devient encore une fois un autre « portrait » qui rassemble toute une vie en une seule image.

Usant de la perspective avec point de fuite, jouant sur les vues en plongée et sur la succession des plans, Marcel Chauvenet puise dans la technique picturale des sources d'inspiration qui confèrent aux revers des médailles à la fois illusionnisme et narrativité. Mais le médailleur n'oublia pas pour autant sa formation de sculpteur et son travail sur les volumes.

4. 2. Les « blasons » : des choix iconographiques complexes

Si sur les revers des médailles évoquées précédemment les scènes et les références explicites à la vie d'un individu sont facilement compréhensibles et constituent effectivement « une sorte de bilan rétrospectif de l'œuvre du défunt »²⁷ et un « portrait » au sens littéraire, dans d'autres cas le « lecteur » doit mettre en œuvre d'autres compétences pour décoder les compositions. En effet, en usant de symboles, Marcel Chauvenet construit un discours plus complexe qui nécessite une connaissance plus approfondie du personnage, et traduit de la part du concepteur une culture littéraire approfondie et une connaissance intime des personnages, qui faisaient partie du cercle des familiers du médailleur. Mais si l'on se place du côté du « lecteur », apparaît une difficulté croissante dans la

²⁶ Auguste BLANQUI, *Instructions pour une prise d'armes*, Société encyclopédique française, Éditions de la Tête de Feuilles, 1972 (1^{ère} édition 1866).

²⁷ BARBILLON 2014, *op. cit.* p. 248.

mise en relation avers – revers, lecture qui se complexifie encore davantage lorsque « l'homme y passe à travers une forêt de symboles »²⁸.

Parfois, face à la complexité de l'iconographie, certains destinataires de médailles se sont étonnés, comme Jacques Maritain qui confessa « une totale ignorance concernant le sens de trois mots placés en cercle sur ce revers » ajoutant qu'il serait « bien content d'être éclairé là-dessus ». Qu'en



Jacques Maritain (1966)

est-il de cette composition ? Aux trois angles d'un triangle figurent dans des cercles les symboles de la Trinité : la Main (le Père), l'Agneau (le Fils) et la Colombe (le Saint-Esprit), avec au centre du triangle, inscrit dans un cercle en lettres capitales, « DEUS ». Ces quatre symboles sont reliés par *est* (troisième personne de l'indicatif de la conjugaison latine) et la forme négative, *non est*. Dieu est un tout : à la fois le Père, le Fils et le Saint-Esprit, mais il ne peut pas être l'un ou l'autre. L'ensemble de la composition correspond au *Scutum Fidei*, le « bouclier » ou l'« écusson » de la foi, un symbole traditionnel dans le christianisme occidental. Selon le principe d'identité, la notion de gradation dans l'être est rejetée : il y a être ou

non être sans valeur intermédiaire possible. Jacques Maritain promut une philosophie de l'être dont le fondement est le principe d'identité d'où découlent toutes les catégories de l'être. L'image de perfection qui se dégage de la construction géométrique illustre, en usant d'un schéma à fonction didactique, la pensée du philosophe. Demeure l'interrogation concernant la phrase qui complète le revers sur sa périphérie. Il s'agit d'une citation empruntée à saint Augustin : *In se manens innovat omnia* ». La citation complète est la suivante : *Ille autem in se manens innovat omnia*²⁹ (Et c'est Lui qui dans son immuable permanence renouvelle toute chose). Ce paragraphe est sous-titré « Les choses sont ou ne sont pas », ce qui répond au principe d'identité, *est – non est*. Marcel Chauvenet aurait choisi de compléter l'iconographie de la Trinité par cette citation du Père de l'Église. Mais en l'absence de sources émanant de l'artiste, nous ne pouvons qu'émettre cette hypothèse.

Dans les cas extrêmes de symbolisation, le texte disparaît totalement au profit de l'image qui à elle seule rassemble l'ensemble d'une pensée. C'est ainsi que pour G.W.F. Hegel (1967) le médailleur adopta pour le revers une ammonite qui se détache en fort relief, laissant apparaître les trois angles d'un triangle affleurant le bord de la médaille. Il justifia ce choix en déclarant :



G. W. F. Hegel (1967)

« Au revers, symbole de la philosophie hégélienne concevant la construction du monde suivant une logique inéluctable, l'ammonite, objet de la nature, est un effet de l'idée en soi, mais par sa forme géométrique qui va de l'extérieur vers l'intérieur, elle semble préfigurer dans le système trilogique hégélien, l'idée pour soi ou consciente »³⁰.

Les pointes du triangle symbolisent la trilogie thèse / antithèse / synthèse qui décrit le mouvement même par lequel l'Idée se déploie, figurée par l'enroulement de l'ammonite.

²⁸ Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Poésie/Gallimard, 2007 (1^{ère} édition 1857)

²⁹ SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962p. 619.

³⁰ *Bulletin du Club français de la Médaille* (1968, n°20, p. 67).

L'illustration se fait de plus en plus subtile et son interprétation justifie alors la publication de textes complémentaires dans la revue spécialisée, *Le Club français de la médaille*, destinée aux « amateurs » dont la lecture de l'objet a pu être parfois troublée, comme ce le fut sans aucun doute pour la médaille du journal satirique *Le Charivari* (1985). La richesse de l'iconographie nécessite donc parfois des précisions sans lesquelles la médaille demeure objet de « contemplation » esthétique – on s'étonne devant la finesse du trait, la subtilité du relief – et non de « délectation » à partir du moment où les codes de lecture sont fournis.

Conclusion : une autobiographie implicite

Si le revers est un « portrait » en réponse à l'effigie de l'avvers, la médaille doit enfin être considérée comme un autoportrait de l'artiste, car, à l'image des peintres de la Renaissance italienne qui se représentaient dans leurs compositions et se mêlaient à la foule des personnages, Marcel Chauvenet laisse implicitement dans ses créations des indices autobiographiques, retraçant le cheminement de sa vie et de sa pensée dans un panthéon insolite qui fait se côtoyer philosophes, savants, religieux, artistes, ainsi que les hommes et les femmes impliqués dans le discours politique. Écriture implicite, portrait dissimulé, la médaille constitue pour le médailleur le support auquel « il ne confie plus, exclusivement ou principalement, que la célébration de sa propre émotion, comme un poème, comme une sonate »³¹, et comme « les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »³², avers et revers entrent en « correspondances » pour former le Tout à la gloire d'un individu interprété par la sensibilité de l'artiste.

La personnalité complexe de Marcel Chauvenet se révèle autant par le choix des personnages dont il immortalise l'effigie que dans les choix figuratifs des revers. Le médailleur était à la fois chrétien et homme de justice et de progrès social.

De par son éducation, il avait reçu les préceptes de la foi catholique qu'il nourrit, par la suite, des rencontres avec Jean Guilton, Jacques Maritain, les pères Tézé et Régamey, et d'autres religieux jésuites ou dominicains. Dans le proche environnement de l'atelier du Boulevard Arago, on trouvait à l'époque de nombreuses congrégations religieuses que l'artiste fréquentait et aux membres desquelles il ouvrait volontiers son atelier. Être de révolte, Marcel Chauvenet a été conduit dans sa recherche métaphysique par les entretiens réguliers qu'il eut avec ses amis religieux qui lui apportèrent, peut-être pas tant des solutions toutes faites, mais des amorces de réponses l'engageant sur le chemin de la Vérité.

Homme épris de justice, Marcel Chauvenet partagea toute sa vie les pensées de ces « êtres de combat », militants de la justice sociale, que furent Auguste Blanqui, Jules Vallès, Louise Michel, Élisée Reclus et plus près de lui Miguel Angel Asturias, qui rêvaient tous de libérer l'homme des chaînes qui l'asservissaient. Il lutta toute sa vie pour davantage de justice et de démocratie, dans le domaine de l'art en particulier. En 1968, Marcel Chauvenet participa très activement à la réforme de l'ENSBA dans laquelle il insuffla ses théories visant à la délivrance d'un diplôme validant une formation réelle ouverte sur la vie professionnelle.

³¹ Pierre DEHAYE, « De la numismatique à la médaille d'art », dans *Bulletin du Club français de la Médaille*, 1968 n°20, p. 3-5.

³² BAUDELAIRE 2007 *op. cit.*

En nous plongeant dans l'univers des médailles, nous découvrons la face cachée et intime de l'artiste qui par ses choix traduit ses engagements, des déchirements et sa soif de comprendre le grand Mystère de la Vie. Et en reprenant les mots de Claire Barbillon, on peut affirmer que les médailles « écrivent une petite monographie d'artiste » et « sont ce livre essentiel qui constitue une sorte de bilan rétrospectif de l'œuvre du défunt »³³.

³³ BARBILLON 2014 *op. cit.*, p. 248.

