



HAL
open science

Hommage, souvenir et mémoire : les barrières chronologiques de la production monumentale d'Albert Roze

Camille Servant

► **To cite this version:**

Camille Servant. Hommage, souvenir et mémoire : les barrières chronologiques de la production monumentale d'Albert Roze. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02872483

HAL Id: dumas-02872483

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02872483>

Submitted on 17 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Picardie Jules Verne

UFR des Arts

Master Arts

Spécialité Histoire des Arts



Hommage, souvenir et mémoire : les barrières chronologiques de la production monumentale d'Albert Roze



Mémoire de Master 2

2018-2019

VOLUME 1

TEXTE

Travail de recherche présenté par

Camille Servant

Sous la direction de

Nicholas-Henri Zmely
Maître de conférences en histoire de l'art
contemporain

REMERCIEMENTS

En préambule de ce mémoire, je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

J'adresse, en premier lieu, toute ma reconnaissance à mon directeur de recherches, Nicholas-Henri Zmelty, maître de conférence d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, pour avoir cru en mon choix de sujet et avoir su me guider tout au long de ces deux années. Je le remercie également pour son écoute et son soutien primordial.

J'adresse aussi mes remerciements au personnel du Musée de Picardie, en particulier Laure Dalon, Isabelle Brunero, Jean-Loup Leguay, Catherine Renaux et Gauthier Gillmann, pour m'avoir accueillie en stage, mais surtout pour leurs précieuses indications et conseils.

Je remercie également les équipes de la Bibliothèque Municipale d'Amiens, des Archives municipales et communautaires d'Amiens et des Archives départementales de la Somme, pour leurs renseignements et leur accueil.

Je tiens aussi à remercier Vincent Foucart, avec qui j'ai pu longuement échanger sur mon sujet, pour m'avoir ouvert les portes de son incroyable collection privée.

Je dois aussi exprimer toute ma gratitude à ma famille et ma belle-famille qui m'ont soutenue et encouragée, en particulier ma mère et Agathe Forré pour leur intensive relecture. Je remercie également celles qui m'ont le plus comprise, Ségolène Bézian et Camille Ambrosino. Enfin, je souhaite adresser des remerciements particuliers à mon compagnon, Jérémy Doyen, pour sa patience et son admirable capacité à égayer mes journées de travail.

TABLES DES MATIERES

Introduction	p.6
--------------------	-----

Première partie

LES MONUMENTS AUX MORTS

Chapitre 1 – L'érection des monuments aux morts en Picardie	p.12
--	-------------

I. Les raisons d'une commémoration de masse	p.12
1. Les origines	p.12
2. Le contexte guerrier	p.14
3. « On vivait bientôt dans les ruines comme les soldats dans la boue »	p.14
4. Les civils	p.16
II. Les monuments aux morts dans la Somme	p.17
1. L'érection des monuments aux morts en terre meurtrie	p.17
2. Leur valeur artistique	p.18

Chapitre 2 – Une cohésion renforcée	p.20
--	-------------

I. Fraternité au front	p.20
1. Unis comme au front	p.20
2. Le monument aux morts d'Amiens : une synthèse	p.25
3. Ils veillent sur nos morts	p.31
II. Les atrocités du conflit	p.35
1. Les épisodes de la Grande Guerre en Picardie	p.35
2. La veuve et l'orphelin	p.41

Chapitre 3 – Les traces d'une ferveur religieuse	p.46
---	-------------

I. Une cérémonie perpétuelle	p.46
1. Le culte civil	p.46
2. Le recueillement religieux	p.50
II. Iconographies funéraires et bibliques	p.55
1. La pleureuse et la pitié	p.55
2. La mise au tombeau	p.62

Deuxième partie

LES MONUMENTS AUX GRANDS HOMMES

Chapitre 1 – La commémoration des hommes illustres et son environnement

.....	p.68
I. Les origines de la « statuomanie »	p.68
1. Les grands hommes une notion novatrice	p.68
2. Les causes de ce développement excessif	p.69
3. 1870-1914 : la « statuomanie »	p.69
II. Les grands hommes en Picardie	p.71
1. Commémorer dans la Somme	p.72
2. Albert Roze : sculpteur favori	p.72
3. Un corpus hétéroclite	p.74

Chapitre 2 – La guerre et l'héroïsme

I. L'impact de la Grand Guerre sur ces mémoriaux	p.77
1. Des « hommes-symboles » du conflit	p.77
2. Une esthétique de monument aux morts	p.82
II. Se reconstruire après le drame	p.85
1. L'idée de sacrifice héroïque	p.86
2. Le sort des statues durant la guerre	p.90

Chapitre 3 – La politique, la science et l'instruction : les valeurs de la Troisième République.....

I. L'importante notion de progrès	p.96
1. Les hommes de science.....	p.96
2. Les dangers.....	p.104
II. L'instruction : une valeur primordiale	p.107
1. Les hommes politiques	p.108
2. Les écrivains.....	p.117

Troisième partie

LES MONUMENTS FUNÉRAIRES

Chapitre 1 – Une « mémoire de marbre »	p.126
I. L’aspect social	p.126
1. La législation funéraire	p.126
2. Le culte des tombeaux	p.127
II. Des musées lapidaires en plein air	p.128
1. Le développement d’un art funéraire	p.128
2. Les nécropoles picardes	p.129
Chapitre 2 – La pratique du portrait	p.132
I. Un Elysée contemporain	p.132
1. Les œuvres initiées par un comité	p.132
2. Représenter la fonction du défunt	p.138
II. Un art privé	p.140
1. Des portraits pour la famille	p.140
2. « Ici nous sommes réunis »	p.145
Chapitre 3 – Un art religieux	p.150
I. Une Iconographie biblique	p.150
1. Une illustration des pratiques funéraires	p.150
2. Des dévotions chrétiennes	p.154
II. La résurrection	p.157
1. L’âme ravie	p.158
2. Prier pour sons salut	p.164
Conclusion	p.167
Bibliographie	p.172

AVERTISSEMENT

Abréviations

AD(80)	Archives départementales de la Somme.
AM Amiens	Archives municipales et communautaires d'Amiens métropole.
BM Amiens	Bibliothèque municipale d'Amiens métropole.
Fig.	Figure.
n.p.	Non paginé.
p.	Page
s.a.	Sans auteur
s.d.	Sans date.

Citations

Les sources bibliographiques indiquées en notes de bas de pages sont sous forme abrégée, la référence complète est précisée dans la bibliographie à la fin du volume.

INTRODUCTION

Né le 4 août 1861, dans le quartier de la Hotoie à Amiens, Albert Roze grandit dans un milieu modeste. Il semble que son père, mécanicien, lui donne le goût du dessin. À l'âge de douze ans, il commence son cursus artistique en étudiant le dessin à l'École municipale de la Malmaison. Par la suite, il entre gratuitement à l'atelier de Monsieur Dufay, tailleur de pierre et sculpteur sur bois, où il apprend les rudiments de la sculpture. À sa majorité, en 1879, il obtient une bourse municipale lui permettant de continuer sa formation à Paris. C'est ainsi que le jeune apprenti étudie l'art à l'École Nationale Spéciale des Beaux-Arts. Élève d'abord d'Auguste Dumont, puis de Jean-Marie Bonnassieux, et enfin de Gabriel-Jules Thomas, Albert Roze développe et perfectionne sa pratique sculpturale. Il participe à plusieurs reprises au Grand Prix de Rome où il est reçu second au concours du premier essai¹ la première année, puis premier avec son sujet « Moïse sauvé des eaux ». Par la suite, il monte en loge² en 1887, 1888 et 1891 mais ne parvient jamais à obtenir la première place, celle permettant l'accès à la Villa Médicis. Toutefois, en 1888 il est honoré par l'attribution du prix Lemaire et obtient en 1891 la mention honorable au Salon de la Société des artistes français. Âgé de trente ans cette même année, date limite pour concourir au Grand Prix de Rome, Albert Roze décide de partir pour l'Italie afin de parfaire sa formation. Deux ans plus tard, il revient en Picardie pour ne plus la quitter. Il se construit ainsi une profonde notoriété lui permettant l'accès à de nombreuses commandes de prestige. Directeur de l'École des Beaux-Arts d'Amiens durant trente ans et conservateur du Musée de Picardie, il participe grandement à la politique artistique de la région.

En 1936, Émile Langlade établit une première biographie³ complète de l'artiste. Dans son ouvrage intitulé *Artistes de mon temps*, il s'attache à la personnalité d'Albert Roze sur treize pages. Il développe son récit en partant de sa formation artistique jusqu'à son élection en tant que conservateur du Musée de Picardie, en 1919. Il mentionne également quelques œuvres exposées au Salon ainsi que certains monuments aux morts. Il dresse l'état de la commande,

¹ Le concours du premier essai constitue la première étape du concours du Grand Prix de Rome. Il consiste en l'élaboration d'une esquisse portant sur un thème mythologique ou historique.

² L'expression « monter en loge » fait référence à l'épreuve finale exécutée en loge. Les concourants ou « logistes » réalisaient ainsi une esquisse en une journée, puis modelaient l'épreuve en 72 jours.

³ LANGLADE 1936.

leur emplacement, et leur état de conservation tout en les décrivant. Douze ans plus tard, les propos de l'historien sont complétés par deux articles parus dans le *Courrier Picard*, réunis par la suite dans un ouvrage de 1949⁴. André Sprecher interroge le sculpteur sur sa vie et son œuvre. Il est ainsi intéressant de lire les détails de sa vie artistique, racontés par Albert Roze lui-même.

En 1944 un inventaire des œuvres d'Albert Roze est publié chez les imprimeries Yvert et compagnie. Si la première édition dénombre deux cent sept œuvres, une seconde parue en 1946 en compte trois cent dix-sept⁵. Il est ainsi possible de se rendre compte de l'étendue du travail de l'artiste : des portraits, des plaquettes et médailles, des illustrations de programmes, des œuvres libres mais aussi de nombreuses commandes incluant des sujets religieux, des monuments aux morts, des monuments aux grands hommes et des œuvres funéraires font partie de sa production.

Par la suite, diverses publications, essentiellement locales, évoquent le sculpteur picard et son œuvre. On note ainsi plusieurs articles sur sa sculpture intitulée *Le Printemps*⁶ [fig.1], surnommée *Marie sans chemise* et quelques-uns sur son groupe nommé *Le Pardon*⁷ [fig.2]. *La Vierge Dorée* [fig.3] de la Basilique d'Albert est sans doute son œuvre la plus connue du public. Toutefois, aucune de ces trois œuvres n'entre dans le cadre de cette étude. En effet les premières sources étudiées ont permis de resserrer le sujet sur le rapport à la mémoire du sculpteur.

En 1996, Pierre et Jacques Foucart proposent une comparaison entre deux artistes locaux⁸ : Auguste Carvin et Albert Roze. Ils insistent alors sur le caractère populiste de l'œuvre du sculpteur et sur sa place en tant que fervent chrétien au sein de la société amiénoise, républicaine et laïque. Par la suite, les deux hommes s'intéressent à la relation entre l'artiste et Jules Verne⁹, ils analysent alors les différents portraits de l'écrivain dus au ciseau d'Albert Roze. Il semble que le sujet de Jules Verne ait passionné, divers autres auteurs ont tenté de comprendre les monuments à son effigie. Ainsi, en 1987¹⁰ et 1988¹¹, Raymonde Gillmann, présidente de l'association amiénoise Les Amis de la Madeleine, évoque à plusieurs reprises le tombeau du

⁴ SPRECHER 1949.

⁵ [S.A.] 1944 et 1946.

⁶ CRAMPON 1990 / FOUCART-BORVILLE 1990.

⁷ FOUCART 1993/ PEUGNIEZ 1908.

⁸ FOUCART 1996.

⁹ FOUCART 1971.

¹⁰ GILLMANN 1987.

¹¹ GILLMANN 1988.

romancier. Puis Antoinette Le Normand-Romain¹² propose une étude comparée des deux monuments amiénois à Jules Verne et tente de comprendre celui du cimetière à travers son analogie avec l'œuvre de Charlotte Besnard pour la tombe du poète Georges Rodenbach. Enfin en 2011, la *Revue Jules Verne* consacre un numéro aux arts de la représentation, Marie Dekaeke s'intéresse ainsi aux portraits sculptés de l'écrivain français. Tout comme l'auteure précédente, elle compare le monument public au monument funéraire mais établit surtout un parallèle avec l'œuvre de Nantes.

D'autres sculptures sont abordées, d'une moindre manière. Dans son livre *La Grande Madeleine d'Amiens : à tous ceux qui sont là-bas...*¹³, Raymonde Gillmann consacre sa première partie aux œuvres du sculpteur présentes dans la nécropole amiénoise. Elle dénombre ainsi vingt-trois sculptures encore visibles. À travers cette étude, il est possible de se rendre compte d'une partie du travail funéraire d'Albert Roze : des bustes, des médaillons mais aussi des sculptures allégoriques et religieuses sont évoquées. En 2005, la présidente de l'association amiénoise publie à nouveau un livre s'attachant cette fois-ci à plusieurs cimetières de la métropole picarde¹⁴. Elle consacre de nouveau deux pages à Albert Roze mais s'attache davantage à sa relation avec sa femme, Marie Sarazin. L'œuvre exposée au Musée de Picardie s'intitulant la *Résurrection* fait également l'objet d'une analyse en 1993¹⁵. L'ouvrage sur la *Sculpture au Musée de Picardie* lui consacre une notice dressant l'historique de l'œuvre et tentant de comprendre la statuaire à travers une analyse comparative avec d'autres œuvres du même sujet.

Enfin, trois études sont consacrées aux monuments aux morts d'Albert Roze. En 1993 Xavier Boniface, professeur à l'Université de Picardie Jules Verne en histoire contemporaine, analyse le monument aux morts d'Amiens par comparaison avec celui de Compiègne et se questionne sur la manière dont les deux œuvres reflètent la mémoire de ces villes meurtries par la guerre¹⁶. L'année suivante, Cécile Delforge rédige un mémoire sur *Les Monuments aux morts de la Grande Guerre dans le département de la Somme*, sous la direction d'Annette Becker¹⁷, spécialiste de ces mémoriaux depuis 1988¹⁸. Dans son quatrième chapitre, elle consacre une

¹² LE NORMAND-ROMAIN 1995.

¹³ GILLMANN, 1988.

¹⁴ GILLMANN, 2005.

¹⁵ STACOFFE-DE-FRANCQUEVILLE, HUCHARD, 1993

¹⁶ BONIFACE, 1993

¹⁷ DELFORGE, 1994

¹⁸ En 1988, Annette Becker publie son premier ouvrage abordant la Grande Guerre : Annette Becker, *Les monuments aux morts : mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Errance, 1988.

partie aux monuments aux morts d'Albert Roze. Elle compte ainsi vingt-huit œuvres dans la Somme dues à son ciseau et relève différents thèmes utilisés : le soldat, la victoire, la mort du combattant et la douleur des familles. Il est également intéressant de noter qu'elle analyse le premier monument aux morts de la paroisse Notre-Dame de Brebières à Albert, ainsi que celui de l'abbatiale Saint-Vulfran d'Abbeville, sans les rattacher aux corpus de l'artiste. Plus récemment, Claude Dupuis, dans son article intitulé *Des monuments aux morts entre laïcité et ferveur religieuse : un patrimoine hors-la-loi ?*¹⁹, compare les mémoriaux de la paroisse Notre-Dame d'Amiens et de Friville-Escarbotin. Il les inclut dans un corpus plus large en les analysant comme des variations des thèmes bibliques et funéraires de la mise au tombeau et du gisant.

D'autres œuvres du sculpteur, notamment ses monuments publics, sont également référencées dans le répertoire établi par France Debuissou²⁰ et le récent ouvrage de Jacqueline Lalouette²¹, sans toutefois bénéficier de réelle analyse. Il est tout de même à noter qu'Albert Roze y apparaît en tant qu'artiste privilégié du département de la Somme.

Ces différentes études ont ainsi permis de concentrer le sujet d'analyse sur la confluence de différentes mémoires. En effet l'inventaire établi a révélé une abondante et intéressante matière permettant de développer la notion de souvenir sur trois axes : les monuments aux morts, les monuments aux grands hommes et les monuments funéraires.

Ces trois types d'œuvres ont jusqu'alors bénéficié davantage d'analyses de la part d'historien, pour leur aspect social, il peut ainsi être intéressant de les aborder pour leur caractère artistique et de les croiser. Ainsi, plus que la commande, la forme et la technique seront observées en vue de comprendre le rapport à la mémoire de ces monuments. Si l'association des monuments aux morts et des monuments aux grands hommes est aisée par leur caractère public et glorifiant, il est plus difficile de les rapprocher des œuvres funéraires. Cette dernière catégorie étant effectivement installée dans un espace public, le cimetière, mais sur une concession privée, elle adopte un caractère particulier. Cependant, il est possible de les lier par leurs formes : les trois catégories présentent des sculptures indissociables de

¹⁹ DUPUIS, 2014.

²⁰ DEBUISSON 2004

²¹ LALOUETTE 2018

l'architecture. De surcroît, elles sont placées en plein air et visibles par tous. Ainsi, elles instaurent un rapport particulier avec les visiteurs qui les côtoient.

Le monument est par définition :

« une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée [...]. »²²

L'origine latine du mot monument provient de *moneo* qui signifie se remémorer. Ainsi les trois catégories choisies sont liées aux notions de mémoire et de souvenir. Pourtant, par leur caractère différent, ils abordent des visions hétéroclites. Les monuments aux grands hommes s'inscrivent dans une mémoire collective à l'inverse des œuvres funéraires liées à un culte privé, tandis que les monuments aux morts, nouveau type d'œuvres publiques, semblent être à la confluence des deux mémoires. Ils célèbrent le sacrifice national tout en symbolisant un cénotaphe pour les familles en deuil. Il sera ainsi question d'analyser l'interaction entre une mémoire collective et une mémoire intime.

²² Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Espacements », 1984, p.35, cité in DIJON 2014, p.7.

Première partie

LES MONUMENTS AUX MORTS

Chapitre 1 – L'érection des monuments aux morts en Picardie

I. Les raisons d'une commémoration de masse

1. *Les origines*

En 1918, suite à la signature de l'armistice, les premiers chiffres de la guerre apparaissent. Près d'un million quatre cent mille soldats français ainsi que trois cent mille civils, ont péri durant les années 1914-1918²³. Le deuil familial devient ainsi national et de nombreux monuments en l'honneur des « Morts pour la France » sont érigés.

Il ne s'agit pas d'une nouveauté sur le territoire, pourtant ceux de la Grande Guerre sont aujourd'hui les plus marquants. L'initiative de construire sur des places publiques un monument en l'honneur des soldats « Morts au champ d'honneur » existait déjà suite à la guerre franco-prussienne. Mais si ces derniers peuvent servir de modèle, ils furent pour la plupart détruits ou fondus par les armées ennemies durant l'occupation de la Première et Seconde Guerre mondiale, ou bien transformés ou remplacés au cours du XXème siècle. Tandis que les monuments aux morts de la guerre de 1870 étaient érigés suite à une initiative privée, principalement grâce à l'association du Souvenir Français, ceux de la Grande Guerre sont généralement pris en charge par les municipalités tout en faisant appel aux citoyens.

Déjà pendant la guerre, l'État commence à instaurer une politique de la mémoire patriotique²⁴. Le 2 juillet 1915, une loi concernant l'attribution de la mention « Mort pour la France » est votée. Cette inscription apparaît ainsi sur les actes d'état civil de tout Français, militaire ou non, ayant succombé suite à la défense du pays. La même année Jean Ajalbert enquête sur la manière de glorifier les morts pour la patrie. Le bilan est publié l'année suivante²⁵ et expose la volonté de tous « d'exprimer publiquement sa gratitude face aux sacrifices perpétuant la mémoire des morts »²⁶. Les lois du 1^{er} et 25 octobre 1919 concrétisent ainsi cette

²³ Il s'agit des chiffres du Centre Robert-Schuman.

²⁴ BARCELLINI, 1986.

²⁵ AJALBERT, 1916.

²⁶ BECKER, 1988 (1), p.12.

intention. Complétant l'ordonnance de 1915, celle du 1^{er} octobre 1919 permet aux militaires « Morts pour la France » d'apparaître sur un registre disponible dans chaque mairie et prenant le nom de « Mémorial de la Grande Guerre 1914-1918 ». Celle relative à la commémoration et à la glorification des morts pour la France au cours de la Grande Guerre, évoque l'érection d'un monument commémoratif national à Paris ou dans ses environs, la régulation des cérémonies ainsi que la possibilité pour les communes de faire appel à l'État comme aide financière, « en vue de glorifier les héros morts pour la Patrie »²⁷. La construction de monuments aux morts devient ainsi une évidence, son érection honorant les défunts de la manière la plus visible possible tout en apaisant les survivants. Avec environ trente-cinq mille mémoriaux, la France est donc le pays démontrant le plus son sacrifice. « Au cœur des villes et villages comme au cœur des Français se tien[t] désormais ce signe de l'héroïsme et de la mort »²⁸. Cette exaltation du souvenir à travers la commémoration façonne ainsi l'identité nationale.

L'entre-deux-guerres apparaît donc comme une période culturelle. Afin de pallier à cette demande de masse, plusieurs entreprises se spécialisent dans ce « marché de la mort » et de nombreux catalogues, proposant des modèles industriels, affluent. Les poilus de bronze sont ainsi présents dans chaque département, de même que les simples stèles ou les pyramides de pierre. Malgré leur manque d'esthétisme et d'originalité, les petites communes se tournent généralement vers cette option dans un souci économique. Néanmoins ce « marché de la mort » est également profitable aux artistes. Les sculpteurs et les architectes, sont effectivement demandés par de plus importantes communes souhaitant rendre hommage dignement à leurs enfants décédés, tout en mettant en avant le caractère local.

La Grande Guerre prend son nom durant le conflit. L'épuisement des soldats²⁹ ainsi que l'apparition d'une nouvelle forme de combat marque profondément les esprits. Certaines régions touchées plus que d'autres souhaitent ainsi se souvenir à jamais de l'ampleur des batailles et marquer leur territoire d'une commémoration propre aux événements subis. La Picardie, terre meurtrie, dont l'importance fut pourtant occultée par le rôle central de Verdun, semble participer à cet élan mémoriel.

²⁷ Loi du 25 octobre 1919, art.5.

²⁸ BECKER, 1991, p.25.

²⁹ Le conflit est par ailleurs qualifié de « bataille d'usure » par l'armée française.

2. *Le contexte guerrier*

La Picardie a toujours été une terre de frontière³⁰ et donc souvent une zone de batailles. Durant la Première Guerre mondiale, la région picarde subit la « Bataille de la Somme » en 1916, la « Bataille de Picardie » en 1918, le « Chemin des Dames » et est traversée par la ligne Hindenburg. Ainsi, la terre régionale est fortement touchée par ce conflit mondial. Elle s'affirme comme une zone stratégique pour les Allemands par son accès direct à la mer, vers l'Angleterre, ainsi que par sa voie ferrée qui relie Calais à Paris³¹. La Picardie est ainsi un territoire à défendre et devient l'espace sur lequel s'exprime entièrement la solidarité mondiale, les cinq continents y sont présents³².

Elle constitue également un changement dans la conception même de la bataille. Erich Ludendorff, général en chef de l'armée allemande à partir de 1916, parle notamment de *Materialschlacht* [bataille de matériel] pour désigner la Bataille de la Somme.

« [...] Nous entrions désormais en quelque sorte dans une guerre nouvelle. Ce que nous avons connu jusqu'à présent [...] c'était la tentative de gagner la guerre par des batailles rangées d'ancien style et l'enlèvement de cette tentative dans la guerre de positions. Maintenant, c'était la bataille de matériel qui nous attendait avec son déploiement de moyens titanesques »³³.

Les soldats allemands employaient quant à eux un autre terme, *Verwüstungsschlacht*, « mot difficilement traduisible qui associe l'idée de ravage, de dévastation à celle d'abattage, mettant ainsi en relief le massacre des hommes »³⁴. Occupée depuis 1917 et servant de champ de bataille, la Picardie représente ainsi une zone de tension subissant les préjudices de la guerre.

3. « *On vivait bientôt dans les ruines comme les soldats dans la boue* »³⁵

³⁰ AMIENS 1998

³¹ Cet axe ferroviaire permet d'approvisionner les armées alliées en hommes et en matériels.

³² L'Empire Britannique ainsi que la France et ses colonies représentent effectivement l'Europe, l'Océanie, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique.

³³ Ernst Jünger place ainsi la Bataille de Picardie comme une rupture. JÜNGER 1970, p.92.

³⁴ AMIENS 2000, p.9-10.

³⁵ DORGELES 1923, p.10.

« 9 septembre 1918... Une seconde sorte de désert vient d'apparaître à la surface du globe, il est dans la Somme. Il n'est pas que là. Où passèrent les armées en rage, il s'établit. Certes, vous le rencontrez partout, derrière n'importe laquelle de nos batailles, mais si vous désirez connaître du premier coup ce qui s'est fait de plus réussi en la matière, choisissez la Somme [...]. C'est insensiblement que vous prend ce désert. Vous êtes au beau milieu quand vous vous rendez compte que vous ne vous êtes pas aperçu que vous l'avez franchi [...]. C'est la plaine, vous avez une grande vue de tous les côtés ; de tous les côtés c'est pareil. Ce n'est pas une petite lande de sol qui est tombée en cet état, c'est tout un pays [...]. Pas d'oasis, mais des pancartes. Ce sont des pancartes qui remplacent les villages. Les pierres des villages ayant disparu jusqu'à la dernière, il faut bien tout de même commémorer l'endroit. »³⁶.

Les mots d'Albert Londres résument ainsi le ressenti d'après-guerre. Les trois départements de la Picardie font partie des régions dévastées définies en 1921 par le ministère des régions libérées, l'Aisne étant la zone la plus touchée avec une destruction à 84%³⁷. Quant au département de la Somme, il est dévasté à 59%³⁸, la majeure partie des ruines se trouvant dans l'Est du territoire. La « zone rouge » située entre la ligne reliant Albert, Moreuil et Montdidier, et la ligne entre Arras, Bapaume, Cambrai et Saint-Quentin est ravagée. Les chiffres que donne Jean-François Bellemère dans son article de 1986³⁹, repris ici sous forme de tableau, démontrent pleinement l'ampleur des destructions :

DOMAINES	DEGATS
Communes détruites	205 sur 836 (25% du département)
Communes endommagées à plus de 50%	176 sur 836
Habitations détruites	39 497 (13% des pertes totales françaises)
Habitations endommagées	24 976 (8% des pertes françaises)
Bâtiments publics détruits (écoles, mairies, hôpitaux, églises...)	1 423
Ateliers et usines détruits	1 200 (plus de 258 millions de francs de réparations)
Sucreries détruites	30 sur 34 (+90%)
Immeubles agricoles détruits	33 000
Immeubles agricoles endommagés	17 000

³⁶ LONDRES 1918, p.208

³⁷ Il s'agit de chiffres définis par l'arrêté ministériel du 1^{er} juin 1921 (Ministère des régions libérées).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jean-François Bellemère, « Les chiffres..., les stigmates de la guerre dans le département de la Somme », dans MEISSEL 1994, pp.115-118.

Terres labourables à remettre en culture	200 000 ha (10% des dégâts totaux en France)
Terres à désobuser	451 000 ha

À la suite de la Grande Guerre, la Somme, traversée par la ligne de front est ainsi profondément touchée. Tout est à reconstruire⁴⁰. Les populations picardes, exilées de leur « pays » « viv[ent] bientôt dans les ruines comme les soldats dans la boue »⁴¹.

4. *Les civils*

L'implication des civils dans la guerre est l'une des caractéristiques de ce conflit. Cependant, si tous les Français sont concernés, les habitants du Nord de la France sont les plus touchés. Durant l'occupation, les privations, la hausse des prix, l'insécurité, participent à l'installation d'une crise morale en Picardie. De plus, expulsés de leur commune à plusieurs reprises, les Picards deviennent des réfugiés. Au 1^{er} septembre 1918, on compte 173 000 habitants émigrés de la Somme, la plupart trouvant refuge dans les régions voisines⁴². Cette volonté de s'éloigner peu, reflète l'incertitude constante avec laquelle les civils apprennent à vivre. Trois exodes ont touché le département : suite à la première invasion ennemie en 1914, avec la Bataille de la Somme en 1916 puis l'offensive allemande de mars 1918. Pourtant, les Samariens font face à l'incompréhension et au rejet de leurs hôtes. Les « Boches du Nord »⁴³ souhaitent ainsi retrouver leur pays au plus vite, et s'impliquent fortement dans la reconstruction de ce dernier.

En octobre 1918, une première vague de retour s'établit, malgré le manque de permissions pour certains. Et en juillet 1919, presque la moitié des habitants sont réintégrés dans le département. Mais cette période de reconstruction s'annonce comme une seconde

⁴⁰ Lettre du Préfet Morain, 1^{er} avril 1919 : « La plupart des communes du territoire libéré étaient [...] dans un état de dévastation indescriptible, [...] nul ne pouvait y vivre ni subsister au moment du retour ». Il évalue ainsi à plus de 2.5 milliards de francs (valeur en 1914) la somme totale des dommages subis dans le département. MEISSEL, *op. cit.*, p.91.

⁴¹ DORGELES, *op. cit.*

⁴² Un rapport préfectoral du 19 août 1918 estime que 80 à 90% de la population se situaient au niveau de la côte ouest de la Somme, dans la Seine inférieure et l'Eure. MEISSEL, *ibid.*, p.93.

⁴³ Il s'agit d'une insulte particulièrement employée dans les années de guerre pour les désigner.

épreuve pour les civils. Peu de logements sont disponibles, et beaucoup sont contraints de vivre dans des baraquements divers tels les Nissen Hut⁴⁴. Les Picards se trouvent ainsi confrontés aux difficultés de l'après-guerre : les paysages en ruine ainsi que la dépression économique. Malgré cela, la volonté de repartir à zéro motive les habitants, et 60% des habitations endommagées sont réparées au début de l'année 1921, tandis que la reconstruction entière ne commence que l'année suivante. La solidarité, face à l'ampleur des destructions, aboutie à un relèvement surprenant, l'essentiel est terminé dans les années trente.

II. Les monuments aux morts dans la Somme

1. *L'érection des monuments aux morts en terre meurtrie*

En outre de la reconstruction, les habitants de la Somme souhaitent rendre compte du souvenir qui les tourmente. Le nombre important de familles endeuillées ainsi que leur mémoire en tant que témoin de la guerre provoque la nécessité de matérialiser le souvenir. Cette commémoration débute avec l'installation de nombreux cimetières militaires ainsi que de multiples monuments commémoratifs. Durant la période de reconstruction, malgré l'importance des ruines, les monuments aux morts voient rapidement le jour, avant les édifices publics. Le besoin de se recueillir encore intense, de même que l'avantage économique par rapport aux autres bâtiments, entraînent l'édification pressée de ces mémoriaux. Pourtant, cette construction constitue un coût supplémentaire aux communes se relevant, et représente un nouveau sacrifice. Ainsi trois cent vingt-trois monuments sont édifiés dans la Somme entre 1919 et 1922 sur huit cent trente-six communes, les arrondissements de Montdidier et de Péronne étant les zones en comportant le moins⁴⁵. En effet, en France, la majorité des monuments aux morts sont édifiés entre 1920 et 1922, tandis que la Somme présente une construction plus vaste, certains étant encore bâtis à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Selon Cécile Delforge, la Somme présente de nombreux monuments de série, l'originalité dans ces constructions est ainsi une exception⁴⁶. Cependant, comme il a été

⁴⁴ Elles doivent son nom à l'officier britannique qui inventa l'élément constituant ces campements. Il s'agit de tôles semi-cylindriques employées comme abris par l'armée britannique ainsi que comme maisons provisoires après la guerre.

⁴⁵ AD(80) : KZ 2571.

⁴⁶ DELFORGE 1994, p.45.

expliqué auparavant, certaines municipalités ont pour volonté de rendre hommage convenablement à leurs morts. Les projets d'érection de mémoriaux permettaient de plus la réunion des habitants, favorisant donc la réintégration d'une vie en collectivité. L'édification du souvenir permet-il ainsi de perpétuer l'Union Sacrée⁴⁷ à l'échelle communale ? Les cérémonies d'inauguration sont vécues comme un souffle d'espoir. Mais les habitants n'oublient pas les souffrances dues à la guerre, et de nombreux monuments « originaux » du département rappellent les événements destructeurs ainsi que la douleur ressentie suite à l'hécatombe.

2. *Leur valeur artistique*

Le 10 mai 1920 le Ministère de l'Intérieur annonce au préfet de la Somme la réglementation nouvelle concernant le caractère artistique et esthétique des monuments aux morts⁴⁸. Une « commission d'examen des projets d'érection de monuments commémoratifs aux morts de la guerre » est ainsi nommée par arrêté préfectoral le 12 juin 1920⁴⁹. Six membres siègent en son sein sous la présidence d'Albert Roze. En tant qu'artiste et directeur de l'École des Beaux-Arts, le préfet a effectivement fait appel à lui pour superviser les décisions. Face à l'ampleur des édifications, la commission donne son avis sur l'aspect artistique des monuments, souhaitant ainsi réduire le nombre de constructions disgracieuses. Elle reproche le manque d'originalité et d'inspiration ainsi que le mépris des règles de l'art⁵⁰ et n'accorde que très rarement un avis élogieux. Pourtant, face à l'impossibilité économique de nombreuses communes, la commission accorde régulièrement un avis favorable pour des monuments en série ou de simples stèles. Enfin, même lorsque la municipalité s'adresse à un artiste, celui-ci s'adaptant aux moyens financiers, il participe à une certaine uniformité.

Le symbole le plus fréquent dans la Somme est effectivement le fantassin debout, appuyé sur son fusil. Ainsi, Albert Roze reprend cette iconographie sept fois⁵¹ et la modifie sept

⁴⁷ Il s'agit d'un mouvement français, né au commencement de la guerre, unifiant toute la nation, partis politiques et avis religieux confondus.

⁴⁸ Ministère de l'Intérieur (2e Bureau), Recueil des actes administratifs pour l'année 1920, n °18. (AD(80) : 99R 334017)).

⁴⁹ AD (80) : KZ 2571.

⁵⁰ GUERRINI 1994.

⁵¹ Il utilise ce thème pour les monuments de Buigny-lès-Gamaches [fig.4], Buir-le-Sec (62) [fig.5], Camon [fig.6], Longueval [fig.7], Machiel [fig.8], Oisemont [fig.9] et celui du cimetière militaire de Vignacourt [fig.10].

autres fois pour en proposer des variantes. À Allery [fig.11], Valines [fig.12], Grandvilliers (60) [fig.13], Quend [fig.14] et Ribemont-sur-l'Ancre [fig.15], il appuie l'un des bras du soldat sur une stèle. À Montdidier [fig.20], il dispose deux fantassins appuyés sur leur fusil représentant les deux générations, puis à Davenescourt [fig.16], son poilu, plus âgé que dans ses habitudes, présente une stèle à l'assemblée sur laquelle sont inscrits les noms de ses camarades morts pour la France. Ainsi sur trente-huit monuments aux morts, le sculpteur amiénois réutilise et réinterprète ce thème ordinaire quatorze fois. Sa position en tant que directeur de la commission d'examen des monuments aux morts jouerait-elle en sa faveur ? Le commentaire sur le projet de la commune d'Hallu (80) permet également de rendre compte des orientations du sculpteur : « La commission ne peut qu'approuver l'idée de la statue d'un poilu sur un piédestal assez bien proportionné »⁵². Mais si le sculpteur dirige la commission d'examen, il est rare qu'il ait carte blanche sur l'intégralité du projet, la municipalité établit généralement un cahier des charges que l'artiste doit respecter. Par ses variations, Albert Roze tente certainement de se distinguer malgré la contrainte du sujet.

En défendant l'aspect artistique, la commission d'examen des mémoriaux favorise aussi l'emploi des sculpteurs et architectes locaux. En cela les communes valorisent le savoir-faire régional. Ainsi Albert Roze est sollicité trente et une fois dans la Somme et quatre fois dans des communes situées à moins de dix kilomètres de la frontière départementale⁵³. N'ayant pas combattu en raison de son âge avancé, Albert Roze a pourtant subi la guerre en tant que civil et artiste. Il observe ainsi son pays se dégrader, devenant un amas de ruines. Durant le conflit, nombre de ses créations subissent les aléas de l'occupation, certaines comme la *Vierge Dorée* [fig.3] – rebaptisée la *Vierge Penchée* en raison de son inclinaison suite aux bombardements [fig.51] sont totalement détruites. Suite à la Grande Guerre, Albert Roze « se spécialise [...] dans l'art du souvenir »⁵⁴. Par leur nombre important et leur caractère esthétique, il est ainsi intéressant d'étudier ces créations afin de comprendre en partie le travail mémoriel de l'artiste.

⁵²AD(80) : 99R 334030. [Inventaire Général du Patrimoine Culturel - Région Hauts-de-France](#), dossier IA80000113, 2011, p.14.

⁵³ Les trois autres monuments se situent dans le département du Nord, du Val-d'Oise et du Finistère.

⁵⁴ DELFORGE, *op.cit.*, p.93.

Chapitre 2 – Une cohésion renforcée

Avec l'annonce de la guerre le 3 août 1914, la nation se réunit. La volonté de défendre ses droits, sa patrie, rassemble effectivement les Français. Au lendemain de la déclaration de guerre, le Président de la République Française déclare ainsi :

« Dans la guerre qui s'engage, la France aura pour elle le droit, dont les peuples, non plus que les individus, ne sauraient impunément méconnaître l'éternelle puissance morale. Elle sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'union sacrée et qui sont aujourd'hui fraternellement assemblés dans une même indignation contre l'agresseur et dans une même foi patriotique. »⁵⁵.

Le terme d'Union sacrée, employé par Raymond Poincaré, évoque donc la cohésion de tous les Français, confondant leurs différences politiques et culturelles au profit de la défense du pays. La déclaration de Louis Barthou prononcée le 26 juillet 1916 renforce cette idée de communion, il explique que : « La Patrie plane au-dessus de nous, elle nous convie, elle nous appelle. Elle nous crie d'être unis, de n'avoir d'ennemi que l'ennemi ; je ne sais plus mon nom, je m'appelle Patrie... »⁵⁶.

Suite à la signature de l'armistice, les Français souhaitent retrouver cette union qui caractérisait les débuts du conflit. La douleur des familles ainsi que la reconstruction des villages favorisent certainement ce rapprochement. Il est possible d'imaginer que dans le drame, la population se soutient. Les monuments aux morts s'inspirent ainsi des faits de guerre et de ses résultats pour concevoir de nouveaux thèmes iconographiques. On retrouve donc l'illustration d'une cohésion des soldats sur le front qui se poursuit après-guerre, ainsi que les conséquences du conflit en cette terre meurtrie.

I. Fraternité au front

1. *Unis comme au front*

⁵⁵ Il s'agit du discours de Raymond Poincaré lu par le président du Conseil René Viviani, à la Chambre des députés, invoquant l'Union Sacrée dans son message aux Assemblées, le 4 août 1914.

⁵⁶ Louis Barthou, *Sur les routes du droit*, Paris, Bloud et Gay, 1918, p.125.

L'union sacrée proclamée en 1914 prit tout son sens sur les champs de bataille. Dans les conditions difficiles des tranchées, les combattants font effectivement preuve de fraternité. Ainsi, six monuments aux morts dus au ciseau d'Albert Roze, tous situés dans le département de la Somme, font écho à la solidarité des soldats.

Si le thème du poilu est le plus répandu, rares sont les monuments qui représentent plusieurs soldats. Dans son corpus d'œuvre, Alain Diot compte cinquante monuments illustrant deux soldats et trente-neuf représentant un groupe, sur six cent soixante-dix-sept monuments aux morts figurant des poilus⁵⁷. Il ne s'agit donc pas d'une iconographie novatrice, cependant l'utilisation fréquente de ce motif par Albert Roze⁵⁸ contraste avec l'usage exceptionnel français. Dans le département de la Somme elle est tout aussi rare, seulement deux pour cent des mémoriaux se composent d'un groupe de combattants⁵⁹.

En 1921, Albert Roze utilise pour la première fois ce thème dans la commune de Bougainville⁶⁰ [fig.17]. Le monument représente ainsi la fraternité d'armes défendant la nation. Deux fantassins, l'un tenant son fusil en position d'attaque, l'autre en arrière brandissant le drapeau, sont sculptés à l'avant d'une stèle surmontée d'un coq chantant. Le mémorial désigne ainsi parfaitement l'union sacrée évoquée par Raymond Poincaré en 1914⁶¹. Les deux soldats illustrent la défense de la patrie, l'un des thèmes les plus populaires au sortir de la guerre. Le sacrifice des soldats est effectivement justifié parce qu'ils sont mort pour protéger le pays. Celui-ci justifie effectivement le sacrifice des enfants nationaux. Mais si ce sujet est figuré la plupart du temps par un unique soldat, Albert Roze fait le choix ici d'en intégrer deux. En cela, il transpose parfaitement le discours du 4 août 1914 dans la pierre.

Avec ce monument, le sculpteur amiénois utilise également pour la première fois l'iconographie des « deux générations » [fig.18], un thème qu'il affectionne particulièrement puisqu'il le réutilise à trois autres reprises. Les sculptures présentes à Domart-en-Ponthieu

⁵⁷ Sa thèse se base sur un corpus établi grâce à des cartes postales. S'il est représentatif des généralités en terme de figurations, il n'est pas exhaustif. DIOT 1981, p.183.

⁵⁸ Cinq monuments aux morts sur trente-huit représentent ce thème.

⁵⁹ Elle établit ce calcul d'après 237 monuments des 14 cantons qu'elle étudie. DELFORGE 1994, p.41.

⁶⁰ Nous utilisons ici la date d'inauguration (25 septembre 1921).

⁶¹ *Op.cit.* « Elle [la France] sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'union sacrée et qui sont aujourd'hui fraternellement assemblés dans une même indignation contre l'agresseur et dans une même foi patriotique. »

[fig.19] et Montdidier [fig.20] présentent pourtant quelques variantes⁶². Dans la première commune, l'artiste représente les deux fantassins accolés et main dans la main tandis que ceux de Montdidier sont placés symétriquement, de part et d'autre du monument architecturé, en position de repos.

Dans ce dernier, Albert Roze inclut en effet ces sculptures dans le projet gagnant du concours organisé en 1922, par le comité chargé de l'érection du monument aux morts de la ville. Le premier prix gagné par les architectes parisiens André Japy et Albert Tord présente ainsi une grande pyramide reposant sur deux fantassins au repos. Albert Roze, présent dans le jury du concours, n'est donc pas l'inventeur de cette composition. Cependant, le sculpteur, apporte sa propre touche, en proposant d'illustrer le thème des deux générations. Tandis que les architectes prévoyaient un effet de symétrie parfaite [fig.21], Albert Roze contrebalance cette stricte géométrie en implantant ces deux soldats d'âges différents. Si leur position est identique, leur physionomie, leur expression et leur accoutrement diffèrent. Tandis que le jeune soldat porte son manteau replié sur les côtés et semble inquiet [fig.22], son camarade plus âgé, arborant fièrement sa moustache, est plus couvert – son manteau étant fermé, il s'habille également d'une écharpe – et apparaît calme [fig.23]. À travers cette différence, l'artiste picard souhaite certainement montrer l'injustice de la guerre. En mobilisant tous les hommes âgés de 21 à 30 ans, l'armée française se constitue majoritairement de jeunes soldats inexpérimentés⁶³. Effrayée par les conditions de guerre, ce qui la rend vulnérable, la jeunesse est la plus touchée. Le soldat plus âgé serait présent pour rassurer les plus jeunes ainsi que les civils. Cette union entre les deux générations, qui adopte le rôle de pilier du monument, semble évoquer de même la reconstruction de Montdidier, ville gravement détruite. Les soldats, tels des atlantes, supportent l'imposante architecture comme les survivants unis doivent rebâtir leur ville.

Dans les deux autres monuments la fraternité entre les deux générations semble plus évidente. Les deux fantassins sont en effet plus proches. Tandis que le monument de Montdidier évoquait la jeunesse effrayée, ceux de Bougainville [fig.17] et de Domart-en-Ponthieu [fig.19] semblent exprimer le contraire. Dans ce dernier, les deux combattants adoptent une position ferme ainsi qu'une expression sereine. La jeune génération tenant la main de son confrère et posant son autre main sur l'épaule de ce dernier, semble effectivement le rassurer et le soutenir [fig.24]. Les armes ne sont pas employées, la situation semble calme. Ils regardent tous deux

⁶² Le troisième monument à faire usage de ce thème réutilise la composition de Domart-en-Ponthieu. Il s'agit du mémorial d'Amiens, Place du Maréchal Foch, qui est analysé dans une autre partie.

⁶³ Il faut ajouter à cela les engagés volontaires, agrandissant ainsi l'échelle d'âge des hommes présents au front.

dans la même direction, celle du ciel, comme en prière. En représentant des soldats, Albert Roze raconte l'histoire technique du conflit. Il est ainsi possible d'observer l'uniforme du poilu dans son intégralité : le casque Adrian, la capote, le masque à gaz, les bandes molletières, les brodequins, la musette... Mais il faut tourner autour du mémorial pour se rendre compte que le sculpteur intègre ses figures dans le contexte guerrier. Effectivement, il est possible de remarquer la figuration d'un canon ainsi que des barbelés [fig.25]. En cela, l'artiste insère dans la vie publique une partie de la guerre, la rendant ainsi plus intime. En représentant l'union des soldats dans le contexte spatial des tranchées, Albert Roze tente d'apaiser les douleurs des familles en deuil.

Cette volonté du sculpteur se retrouve encore dans la conception du monument de Bougainville. Ce dernier est effectivement édifié à la demande d'une propriétaire du village et amie du sculpteur, Madame Briaux⁶⁴. Veuve et ayant perdu son fils unique durant la guerre, elle ne voulut pas attendre une décision de la municipalité pour l'érection d'un monument aux morts⁶⁵. Le mémorial représente cette alliance entre les deux générations, la plus jeune, brandissant son fusil au premier plan, semble encore une fois protéger le soldat plus âgé [fig.18]. Le coq chantant qui surmonte la stèle apparaît comme une image de la victoire malgré le sacrifice. L'architecture pourrait effectivement être interprétée comme un tombeau, celui des combattants morts pour la patrie. Les deux générations représentent ainsi celles qui ont combattu mais aussi celles qui sont mortes pour la protection du drapeau. En connaissant la proximité du sculpteur avec le commanditaire, il est possible d'interpréter cette création comme une mise en valeur de la jeune génération. À travers cette dernière, Albert Roze souligne la bravoure de Maurice Briaux, le fils de son amie. Le soldat à l'arrière brandissant le drapeau, ne pourrait-il pas ainsi figurer la patrie reconnaissante ? Il est effectivement possible d'observer l'enroulement de l'étendard autour de la stèle à l'image des cercueils militaires recouverts des trois couleurs.

⁶⁴ AD (80) : 99R 334021.

⁶⁵ Le Conseil Municipal se réunit le 26 juin 1921 afin de voter un crédit communal pour l'érection du monument aux morts de Bougainville. « Il [le maire] fait connaître qu'une personne généreuse offre de prendre à sa charge la totalité de la dépense, qu'elle a déjà passé un accord avec M. Roze, sculpteur à Amiens, mais que par un scrupule dont il y a lieu de tenir compte, cette personne désire que le Conseil municipal, d'une part, par le vote d'un crédit, si modeste soit-il et la population d'autre part, par une souscription publique, participent à l'érection du Monument lequel doit être l'expression de l'hommage de la Commune tout entière. ». L'extrait du registre des délibérations du Conseil Municipal du 4 octobre 1921, nous apprend que la commune participe au financement du mémorial par l'apport de 2 753 francs et 60 centimes (comprenant la souscription publique) sur un total de 30 000 francs. Mme Briaux finança ainsi le reste, soit 27 246 francs et 40 centimes. (AD (80) : 99R 334021.)

Albert Roze emploie également un autre thème afin de signifier cette entente entre les soldats : il s'agit du couple composé d'un fantassin et d'un marin. Il est intéressant de remarquer que le sculpteur exploite cette iconographie en rapport avec son environnement. Effectivement, Cécile Delforge constate que la représentation du marin est souvent présente dans les villes côtières⁶⁶. Albert Roze profite de cette particularité régionale pour sculpter l'union sacrée, l'alliance entre les soldats français se poursuit au-delà de leur escouade militaire.

À Cayeux-sur-mer [fig.26], Albert Roze utilise une composition symétrique, à l'image de celle employée par la suite à Montdidier. Il dispose ses deux soldats d'armes différentes aux extrémités de l'architecture en hémicycle. Ses figures, flegmatiques, sont au repos appuyées sur leur fusil. Si à Montdidier, l'artiste joue sur la différence d'âge pour animer la structure, ici il contrebalance la symétrie par la figuration de couvre-chefs variés. En cela, il rappelle que plusieurs corps d'armées ont participé au conflit. En effet, s'il fallait se fier aux représentations de soldats sur les mémoriaux, les Français auraient tendance à ne se rappeler que des fantassins. Pourtant, l'armée nationale ne se réduit pas à l'infanterie, les villes côtières voient notamment durant la guerre l'arrivée de la marine pour défendre leur région.

À Saint-Valery-sur-Somme le sculpteur met en images le renfort de la marine apporté à l'infanterie [fig.27]. Le groupe représente un marin retenant un fantassin blessé. L'artiste insère encore une fois l'épisode intimiste de la guerre dans son contexte spatial : les tranchées. Il est ainsi possible de retrouver les mêmes éléments présents à Domart-en-Ponthieu : un canon ainsi que des barbelés [fig.28]. Mais il ajoute également une ancre au pied du soldat marin [fig.29] afin de signifier les différents lieux d'action. En effet, si Albert Roze figure les deux hommes de régiments différents côte à côte, ces derniers n'ont pas combattu dans ces conditions. Le fantassin est relégué sur le front, dans la guerre des tranchées, tandis que le marin se positionne en mer. Pourtant, malgré une alliance à distance, la victoire eut lieu grâce à cette entente entre les divers corps de l'armée.

Le socle de ce groupe sculpté est orné d'une allégorie représentant « la ville de Saint-Valery en deuil »⁶⁷ [fig.30]. La figure féminine pleure ainsi ses enfants enrôlés dans la marine ou l'infanterie durant le conflit. Le couple de soldats la surmontant illustre donc cette appartenance à une même famille, celle de la Patrie.

⁶⁶ DELFORGE 1994, p.88.

⁶⁷ C'est ainsi que le sculpteur la désigne dans son devis daté du 25 août 1922. (AD (80) : 99R 334037).

« Quelle que soit l'horreur de la guerre, elle n'en développe pas moins jusqu'au sublime les plus nobles vertus de l'homme : la vaillance, l'esprit de sacrifice, la ténacité dans les desseins, l'endurance dans le travail, le culte de l'honneur, la fraternité militaire, l'inflexible discipline, le sens de l'ordre, de l'autorité et de la hiérarchie »⁶⁸.

Ainsi les monuments aux morts sculptés par Albert Roze évoquent les vertus de l'homme face aux conflits. Si la fraternité au front est certainement enjolivée, elle représente toutefois le comportement d'après-guerre. Elle est « si fortement ressentie à certains moments qu'elle illumine la mémoire : lui rester fidèle exige tolérance et respect des autres citoyens. »⁶⁹

2. *Le monument aux morts d'Amiens : une synthèse*

Au sortir de la guerre la capitale picarde est détruite à 36% de sa surface urbaine. Le 1^{er} octobre 1919 le conseil municipal vote un plan d'extension et d'embellissement de la ville prévoyant également « à titre d'hommage et de reconnaissance publics, l'érection d'un monument aux morts des armées françaises et alliées »⁷⁰. Le mémorial, intitulé Panthéon interallié [fig.31], devait s'élever sur un terre-plein, situé au carrefour du Boulevard de Beauvillé et de la route d'Albert. Planifié par l'architecte français Louis Duthoit et l'architecte britannique Monsieur Simpson⁷¹, il devait commémorer le souvenir de ceux morts sur les champs de bataille de la Somme. Placé sous le haut patronage des Présidents de la République Française et des États-Unis, des Rois d'Angleterre, d'Italie, et des Belges ou encore des Maréchaux Foch, Joffre, Pétain, Douglas-Haig...⁷² l'union entre ces pays alliés devait se retranscrire à travers une architecture grandiose. Elle devait exprimer et commémorer « pour les générations futures, la camaraderie d'armée des Français et des Britanniques qui illustre une période si poignante, mais glorieuse, de l'histoire d'Amiens »⁷³. Pourtant, les années passent et

⁶⁸ Il s'agit d'un extrait d'une lettre de Mgr de Villerabel, évêque d'Amiens, adressée aux troupes australiennes le 14 octobre 1919. FOUCART 1994, p.5.

⁶⁹ PROST, « Les monuments aux morts, culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », in NORA 1984-1986, p.218.

⁷⁰ Extrait des délibérations du Conseil Municipal du 1^{er} octobre 1919. (AD (80) : KZ 939).

⁷¹ Les documents ne mentionnent pas le prénom de l'architecte.

⁷² À ces noms s'ajoutent : le ministre des affaires étrangères, le ministre de la guerre, celui de la marine, de l'instruction publique et des beaux-arts ainsi que le général Pershing. Ils apparaissent en première page de la brochure publicitaire incitant la souscription internationale. (AD (80) : KZ 939).

⁷³ Le Journal d'Amiens, 7 décembre 1925, n.p.

le Panthéon reste à l'état de projet. De nombreuses objections sur l'emplacement du mémorial⁷⁴, de vives contestations de la part des Amiénois réclamant un monument à la seule gloire des enfants de leur ville ainsi qu'un manque de financement eurent raison du projet qui est finalement abandonné. À l'automne 1925 le conseil municipal décide donc l'érection d'un monument aux morts de la commune et sollicite Albert Roze pour en concevoir l'intégralité⁷⁵. Afin de financer le mémorial, la commune vote un crédit, organise des tombolas et des concerts et appelle les Amiénois à souscrire. Ces derniers ont par ailleurs abondamment participé se sentant concernés et sans doute ennuyés d'attendre que l'on honore leurs morts. Commencé en 1927, il est inauguré le 14 avril 1929 place du Maréchal Foch.

Le monument [fig.32] s'élève sur une hauteur de plus de 8 mètres et prend la forme d'un obélisque surmonté d'une Victoire ailée. Sa base présente les noms des 2 666 Amiénois morts pour la France. Au centre de la colonne, huit soldats forment une ronde et représentent les différentes escouades des combattants français. Il est ainsi possible d'apercevoir deux fantassins se tenant la main [fig.33], un cavalier et un aviateur [fig.34], un marin et un artilleur [fig.35], un sapeur de génie et un tankiste [fig.36]. Chaque régiment militaire est identifiable par leur arme, leur geste ou leur uniforme. Le cavalier se distingue ainsi par son casque à cimier, sa cape et son sabre, l'aviateur est placé à proximité d'une bombe et pose sa main sur une hélice tandis que l'autre lui sert de visière pour observer le ciel, le sapeur de génie tient une corde et un marteau de même qu'une pelle et une pioche, le tankiste se repose sur une partie de char, l'artilleur tient un obus dans sa main et se place devant un canon enfin, le fusilier marin est coiffé du béret de la marine.

« J'ai pensé que le monument élevé par la reconnaissance amiénoise à la gloire de tous les enfants disparus pendant la guerre, devait être une œuvre marquant nettement cette intention. Or, notre ville, cité très importante qui pleure hélas ! la mort de quatre mille des siens, a fourni des soldats à chacune des armes de l'armée française. Il y eut des fantassins, il y eut des cavaliers, des artilleurs, mais aussi des aviateurs, des marins. J'ai donc cru que le monument devait être la glorification de toute l'armée française et j'ai espéré réaliser ma conception sous la forme de groupes représentatifs de chaque arme que dominerait une victoire ailée tenant dans ses mains la palme du sacrifice et la couronne des lauriers immortels. Mais ce monument dont je possédais l'idée générale en mon esprit, devais-je l'exécuter en largeur ou en hauteur ? Seul pouvait me fixer sur

⁷⁴ Plusieurs personnes souhaitent voir s'ériger ce Panthéon dans une ville proche des champs de bataille : Villers Bretonneux ou la région péronnaise.

⁷⁵ Sur le socle du mémorial il est possible d'observer la signature de l'artiste : « Albert ROZE INVENTIT ET SCULPSIT ».

ce point l'emplacement où il serait érigé. On m'a indiqué la place Maréchal Foch. Il est évident qu'en un tel lieu l'œuvre ne pouvait se concevoir qu'en hauteur (...). »⁷⁶ [fig.37]

Membre du comité de l'érection du Panthéon interallié, Albert Roze connaît parfaitement le projet précédent et souhaite certainement lui faire honneur avec ce nouveau programme. À l'image du mémorial pour le souvenir des Français et alliés tombés au champ d'honneur, le monument aux morts d'Amiens retranscrit l'unité formée par les soldats durant le conflit. En effet il est possible de retrouver le groupe de fantassins, présent à Domart-en-Ponthieu, illustrant les deux générations combattantes ainsi que leur solidarité. Cependant, il ne s'agit pas de l'unique couple, Albert Roze conçoit son œuvre comme une chaîne humaine composée de quatre binômes. Le fusilier marin est ainsi associé à l'artilleur, le tankiste au sapeur et l'aviateur au cuirassier. Chaque duo représente donc la complémentarité des armes. L'artillerie sert la marine tout comme les autres armées, le génie militaire, par sa vocation à faciliter le mouvement des forces alliées, participe à la bonne avancée des chars et l'aviation se substitue à la cavalerie en tant qu'éclaireur. Avec ce dernier groupe, l'artiste appuie encore le sentiment de cohésion. Le cavalier pose sa main sur l'épaule de son camarade lui confiant ainsi son rôle de guide que la nouvelle guerre l'empêche d'accomplir.

En cela, il est possible de se questionner sur la présence des deux fantassins main dans la main. S'il justifie ces sculptures par la figuration des deux générations combattantes, il semble que la raison de ce doublon soit ailleurs. Dans un article du Progrès de la Somme⁷⁷, Albert Roze se confie sur son projet et ses modifications ultérieures. Le 11 novembre 1926, la maquette du monument [fig.38] est présentée dans la cour de l'Hôtel de ville. Toutefois, le projet que les Amiénois ont pu observer ce jour, diffère sur quelques points du monument inauguré en 1929. Le plan initial prévoyait en effet l'ajout des soldats de la guerre franco-prussienne à ceux de la Grande Guerre. Le sculpteur s'explique ainsi :

« C'est sur la suggestion d'un membre du comité que j'avais cru devoir joindre aux combattants de 1914-1918, leurs aînés de 1870-1871. Mais quand les jours derniers, j'ai présenté ma maquette au comité, la plus grosse majorité de ses membres a estimé que le monument, étant destiné à commémorer le sacrifice des morts de la dernière guerre, devait leur être exclusivement consacré. J'aurai donc à modifier ce dernier groupe [...]. »⁷⁸

⁷⁶ *Le Progrès de la Somme*, 11 novembre 1926, n.p.

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ *Loc. cit.*

La réutilisation du groupe de Domart-en-Ponthieu serait-elle ainsi la solution à ce changement ? La proximité des deux hommes et la différence d'âge laissent penser que le couple formé par le soldat de 1914-1918 et celui de 1870-1871 devait être similaire. Cette hypothèse expliquerait ainsi la présence de deux fantassins au milieu des autres corps d'armes.

Dans ce même article, le sculpteur fait également part de son intention d'ajouter un « poilu [des] régiments africains »⁷⁹. Durant la Grande Guerre, l'armée française se compose en effet aussi des hommes venus des colonies. Il s'agit d'une unité d'infanterie bien distincte dont les hommes sont appelés « zouaves ». En cela, Albert Roze souhaite le souvenir de toute l'armée nationale. Il est cependant possible de remarquer qu'il abandonna cette idée au profit d'autres corps militaires. Le comité lui aurait-il déconseillé cette illustration tout comme il lui demanda de supprimer l'image du soldat de 1870-1871 ? L'illustration d'un combattant colonial sur le monument érigé en l'honneur des Amiénois morts pour la France aurait pu dénoter le caractère purement communal. Chassés de leur ville, les Amiénois ont dû s'adapter à la vie différente des régions d'accueil, de retour dans leur cité, ces derniers auraient pu s'agacer à la vue de cet « étranger » sculpté sur leur sol. Monsieur Huyez ne proclamait-il pas en 1921 devant le conseil municipal que « les Amiénois voudraient, un monument qui soit spécial aux enfants de la Ville, auprès duquel ils pourraient aller déposer des fleurs au moment où l'on a l'habitude de glorifier les morts pour la Patrie »⁸⁰ ?

Finalement, Albert Roze propose une ronde de soldats représentant les Amiénois combattants. Avec sa forme cylindrique son monument s'orne d'une « chaîne humaine sans début ni fin »⁸¹ illustrant parfaitement la cohésion de tous les corps d'armée en vue de la victoire. Ainsi, ils apparaissent tels les gardiens de la ville et de la patrie. Placés au-dessus des plaques marquées des noms de tous les défunts soldats, les hommes de pierre semblent veiller symboliquement sur leurs camarades. Ils sont propres, sans boue, sans sang, comme pour représenter « une guerre aseptisée, [...] la guerre triomphante que l'on avait envie de voir après 1918 »⁸².

Le mémorial d'Amiens « s'érige [donc] comme l'autel du sacrifice et de la victoire »⁸³. Albert Roze décrit effectivement sa figure féminine surmontant le monument comme « une

⁷⁹ *Loc. cit.*

⁸⁰ Extrait du registre aux délibérations du conseil municipal du 19 avril 1921. (AM Amiens, 1M20/12).

⁸¹ VERDIER 1999, p.89.

⁸² BECKER 1991, p.27.

⁸³ LANGLADE 1936, p.66.

victoire aillée tenant dans ses mains la palme du sacrifice et la couronne des lauriers immortels »⁸⁴. Si le projet final remplace la couronne par un rameau, le sens reste intact. Les lauriers symbolisent la victoire et honorent ainsi les combattants, tandis que la palme glorifie les martyrs. À la suite de quatre années de conflit, la France souhaite rendre hommage à ses morts en figurant des poilus, mais elle veut également illustrer sa victoire avec la présence de ses différents symboles. La sculpture de cette allégorie accompagnée de ses attributs fait ainsi partie des incontournables de l'après-guerre. Pourtant en utilisant cette figure, Albert Roze ne souhaite pas mettre en avant l'exploit de la nation, mais bien l'honneur de ses combattants.

« Sa victoire [...] correspond bien à ce qu'en réalité elle fut : ni joyeuse, car elle survenait après trop de morts, ni exaltée, car elle songeait trop aux ruines à relever, ni cocardières, car plus que toutes autres guerres, elle avait pu sentir l'honneur et l'inutilité des meurtriers mouvements de peuples... »⁸⁵.

En cela, certains interprètent même la palme comme une plume pour inscrire les noms des 2 666 Amiénois « morts pour la France ». Les quatre torchères disposées à la base du monument pour le structurer appuient ainsi ce caractère funéraire. Elles participent à cet hommage continu tout comme la flamme du Souvenir qui l'entretient depuis 1923⁸⁶.

Le monument aux morts d'Amiens illustre également les nouveautés de la guerre. En représentant les différents corps de l'armée française, Albert Roze figure aussi leurs attributs. Le groupe de fantassins se trouve à côté de barbelés rappelant ainsi la guerre de tranchées [fig.39], mais la révolution du conflit s'exprime ici surtout par la présence des nouvelles armes. La participation de l'aviation constitue une première transformation du conflit. Établie en 1909 en France, l'aviation militaire est encore jeune. En illustrant cette force, Albert Roze appuie sur les bouleversements techniques qu'elle apporte. Au début de la guerre, les avions servent essentiellement à la reconnaissance, ainsi le sculpteur regroupe l'aviateur et le cuirassier. Cependant, la guerre évolue et les combats aériens s'accroissent de même que les bombardements. En cela, l'artiste représente aux côtés du soldat, l'hélice de son avion de même qu'une bombe [fig.40]. Il figure donc les deux missions essentielles de cette nouvelle armée.

⁸⁴ *Le Progrès de la Somme, op. cit.*

⁸⁵ *Loc. cit.*

⁸⁶ Depuis le 11 novembre 1923, la flamme du Souvenir présente sous l'Arc-de-Triomphe en l'honneur du soldat inconnu est ravivée chaque jour.

Le tankiste est également un nouveau métier militaire. Peu avant l'annonce du conflit, l'Empire britannique souhaite concevoir un véhicule de guerre, armé et blindé. Le premier char nommé Mark 1 est mis en service pour la première fois en 1916 lors de la Bataille de la Somme. Albert Roze a-t-il conscience de cette première utilisation sur les terres picardes lorsqu'il conçoit sa sculpture ? Quoi qu'il en soit, il figure une nouvelle fois les changements de ce conflit. Ces bouleversements touchent également deux autres forces militaires : l'artillerie et la cavalerie. Lors de cette guerre de positions, la première escouade prend de l'importance tandis que la seconde en perd. Il est ainsi possible de remarquer que dans la composition de l'artiste le cuirassier n'est pas associé à son cheval. En effet, afin de s'adapter à cette guerre novatrice, ces derniers se renouvellent en combattant à pied. À l'inverse, l'artillerie prend un rôle essentiel et est reléguée au premier plan de cette guerre de tranchées. L'illustration du canon et de l'obus rend ainsi compte de la puissance de feu qu'elle atteint. Avec ses différentes représentations Albert Roze met ainsi en image la bataille de matériel évoquée par le général Ludendorff. Cependant, en insistant sur la présence de l'homme plus que sur celle de la machine, l'artiste semble démontrer que ce conflit impliqua avant tout des êtres humains. Malgré l'aide apportée par la technique, l'homme reste le cœur de la guerre.

Le choix de l'emplacement insiste sur cette importance de l'homme. Situé sur la place Maréchal Foch⁸⁷, le monument s'accorde avec son lieu. Forte personnalité de la Grande Guerre, il le fut de plus en Picardie en installant son quartier général dans la commune de Dury. Mais la symbolique du terrain se retrouve surtout dans un évènement marquant la guerre à Amiens. Il s'agit du carrefour que les troupes de la garnison amiénoise empruntèrent en août 1914 pour leur départ au front. La chaîne humaine d'Albert Roze s'identifie ainsi au défilé militaire et rend hommage à cet épisode. Sa situation au milieu d'un carrefour important de la cité appuie encore son caractère glorificateur. La commémoration devient à Amiens un ensemble cohérent entre le monument et son lieu.

Albert Roze réussit finalement à ériger un monument aux morts digne du projet initial, celui du Panthéon interallié. L'échec de ce dernier motive effectivement la municipalité à construire un mémorial aux Amiénois. Cependant, suite aux désillusions et la longue attente, les habitants souhaitent un monument majestueux à l'image du sacrifice de leurs enfants. Né à

⁸⁷ Le carrefour est ainsi nommé en 1924.

Amiens et vivant et travaillant abondamment pour la cité, Albert Roze comprend leur volonté et se surpasse dans l'érection de ce projet. Il décrit, dans une lettre adressée au maire, l'honneur qu'il eut à réaliser le monument aux morts d'Amiens :

« Permettez-moi Monsieur le Maire de vous renouveler mes plus vifs remerciements et toute ma gratitude pour l'honneur que vous m'avez fait en me confiant l'étude du projet et l'érection de ce monument. Enfant d'Amiens, où j'ai passé la plus grande partie de ma vie d'artiste, Directeur de notre École des Beaux-arts pendant 33 ans, cette marque d'estime et de sympathique confiance avait pour moi une importance et une signification capitale. »⁸⁸.

Ainsi, son monument impressionnant orné de sculptures invoquant la paix est admiré par les habitants d'Amiens qui le remercièrent⁸⁹.

3. *Ils veillent sur nos morts*

Le lien à la mort de l'autre est indéniablement présent dans ces mémoriaux dont le nom évoque déjà leur caractère funéraire. Cependant, si la séparation est distincte, l'union évoquée n'est pas impactée. Ainsi, à Amiens [fig.32], les soldats des différentes escouades militaires veillent encore sur leurs camarades dont il ne reste plus que les noms. Le monument de Montdidier [fig.20] évoque cette même protection avec ses deux fantassins d'âges différents encadrant la plaque gravée. Mais d'autres mémoriaux s'inscrivent davantage dans ce rapport à la mort en prenant place à proximité ou à l'intérieur d'un cimetière.

Placé à l'entrée de la nécropole, celui de Cayeux-sur-Mer [fig.26] s'inspire fortement de la symbolique funéraire. Les deux combattants situés aux extrémités de l'hémicycle entourent comme à Montdidier, les noms dactylographiés. Reposés sur leurs fusils, ils se tiennent tels les gardiens du lieu. Hiératiques et calmes ils semblent veiller à la paix et à la quiétude du sanctuaire. L'emplacement du monument accentue ce caractère pacifiste, puisqu'il est érigé devant les vestiges de la vieille église. Tandis que la place était ornée d'un monument en l'honneur du bienfaiteur de la cité, Léon Parmentier, le conseil municipal décide de le déplacer

⁸⁸ Lettre de Roze adressée au Maire datant du 9 décembre 1930. (AM Amiens, 1M20/13).

⁸⁹ « Immobile dans l'enceinte officielle, les yeux mouillés de larme, M. Roze, l'auteur du chef-d'œuvre voyait avec émotion l'admiration populaire lui décerner une muette [...] récompense. ». *Le Journal d'Amiens*, 15 avril 1929, n.p.

pour dédier le lieu au monument aux morts. L'emplacement, proche du cimetière et à l'intérieur de l'ancien quartier des pêcheurs, correspondait certainement mieux au mémorial de la Grande Guerre sculpté par Albert Roze. Le projet initial prévoyait l'illustration d'une Victoire en couronnement de la partie centrale mais il fut réévalué au profit d'une torchère sculptée. Ce changement dû à un manque de financement, est finalement bénéfique à l'harmonie de la construction. La flamme allumée s'accorde davantage au caractère funéraire de l'ensemble. Incessamment « brûlante », elle symbolise le devoir des survivants, celui de se souvenir éternellement de ceux qui se sont sacrifiés.

À Buigny-lès-Gamaches [fig.4], le poilu au repos, situé au centre du cimetière semble encore interpréter le rôle du gardien. Placé sur un piédestal il surplombe les sépultures et établit ainsi un contraste avec l'horizontale des pierres tombales. Il s'agit de la seule sculpture de l'artiste qui soit peinte. Cette coloration, conforme aux uniformes français de la Grande Guerre, semble raviver l'éclat du lieu. Le bleu horizon apporte ainsi une teinte de gaieté à cette majorité de gris.

Le monument de Grandvilliers [fig.13] s'assimile à ce dernier par son emplacement. Cependant, si à Buigny-lès-Gamaches le soldat se reposait sur son fusil, celui de l'Oise appuie son bras sur une stèle tandis que l'autre tient son arme. Cette iconographie se trouve également dans quatre autres villes, sur des places publiques⁹⁰. L'artiste réutilise donc ce motif civil dans un contexte funéraire. Positionné ainsi, le poilu semble se recueillir tout en continuant à protéger ses camarades. La stèle n'est-elle pas, par ailleurs, l'image des sépultures militaires de la Grande Guerre ? Si la majorité de ces inhumations sont marquées d'une croix, celles destinées aux soldats athées sont identifiables par la présence d'une simple dalle verticale. En cela Albert Roze rappelle le lien entre ce lieu funéraire et le monument. Toutefois, le motif du combattant montrant une stèle s'aperçoit aussi à Davenescourt [fig.16], devant la mairie. Le soldat hiératique tient devant lui la dalle ornée des noms des hommes « morts pour la Patrie ». Placé derrière la stèle et tenant de ses deux mains cette dernière il semble vouloir se mettre au second plan pour honorer davantage les victimes. Avec cette sculpture Albert Roze modifie ses habitudes de représentations militaires. Alors qu'auparavant il ciselait majoritairement de jeunes soldats, sans la moustache⁹¹, pour ce monument l'artiste figure un homme plus âgé, d'environ la trentaine. Le mémorial étant inauguré en 1928, Albert Roze aurait-il voulu illustrer

⁹⁰ Il s'agit d'Allery [fig.11], Valines [fig.12], Quend [fig.14] et Ribemont-sur-l'Ancre [fig.15].

⁹¹ Ce détail diffère des poilus généralement représenté en France. Albert Roze n'utilise la moustache que pour signifier une grande différence d'âge avec un soldat plus jeune.

le temps écoulé depuis la signature de l'armistice ? L'accoutrement de l'homme sculpté paraît justifier cette hypothèse. Sans armes et dépourvu de tous les attributs du poilu, excepté son casque et son uniforme, il semble être détaché du conflit. En outre, il porte son casque au bras, comme pour signifier la fin de la guerre. Ainsi le sculpteur semble représenter un ancien combattant honorant ses défunts camarades lors d'une cérémonie.

La commune de Vignacourt comporte deux mémoriaux dus au ciseau d'Albert Roze. Placés tous deux dans un cimetière différent, ils s'adaptent au caractère funéraire. Le monument situé dans la nécropole militaire britannique de la ville illustre encore une fois le motif du soldat au repos appuyé sur son arme [fig.10]. Si son iconographie ne surprend guère c'est dans son lien avec son emplacement que ce monument étonne [fig.41]. Effectivement, pourquoi représenter un soldat français dans un cimetière britannique ? Il s'agit certainement d'illustrer l'alliance entre les deux nations. Les soldats du Commonwealth ayant combattu sur les terres picardes et ayant défendu ce territoire aux côtés d'une minorité de Français, il semble nécessaire de leur rendre hommage. Commencé durant le conflit, le cimetière peut ainsi être considéré comme terminé lors de l'inauguration du monument le 7 août 1921. Il reçoit ce jour les plus grandes admirations. Le chef de la Commission impériale des sépultures britanniques de France, s'exprime effectivement ainsi :

« C'est le Poilu français que j'ai connu et admiré en Macédoine, à Gallipoli, en Serbie et dans les Flandres ... c'est le Poilu qu'aiment tous les Tommies ... c'est lui qui se dresse dans notre cimetière et qui dit aux six cents morts qui y reposent : "Frères d'armes de l'armée britannique, tombés au champ d'honneur, dormez en paix, nous veillons sur vous" »⁹².

Le poilu français se dresse donc en reconnaissance du sacrifice des soldats britanniques.

Dans certains cas, le mémorial illustre la mort d'un combattant évoquant ainsi son propre rôle, celui d'honorer les défunts soldats. À Saint-Valery-sur-Somme, le monument est situé sur un terre-plein et surplombe le cimetière communal [fig.42]. En cela, les deux combattants sculptés regardent ce lieu de sépulture. Albert Roze représente un fantassin blessé soutenu par son camarade de la marine française [fig.27]. Sur la partie inférieure de la construction, il est également possible d'observer une figure féminine tenant un bouquet de fleurs et pleurant

⁹² Cette dernière phrase reprend les mots inscrits sur la base du monument.

[fig.30]. Cette dernière est une allégorie de la ville de Saint-Valery en deuil, comme le définit le sculpteur dans son devis⁹³. La douleur féminine face à la mort du proche est ainsi évoquée. Le monument d'Albert Roze illustre donc le décès et ses conséquences au regard du lieu d'accueil : le cimetière.

Dans la nécropole de Cysoing [fig.43], il est possible de retrouver cette même signification. Albert Roze y représente un soldat couché au milieu des barbelés [fig.44]. Le combattant qui semble blessé a enlevé son casque pour le poser sur son fusil, à côté de lui. Sentant son heure arriver, il renonce à se battre. À sa gauche, un bas-relief est sculpté sur le mur architecturé [fig.45]. On y aperçoit ainsi des arbres effeuillés, des croix de bois de même que des barbelés. Le sculpteur figure les champs de bataille détruisant la vie. La végétation et les hommes sont anéantis. L'une des croix de bois est surmontée d'un casque Adrian, au pied de ce champ funèbre se trouvent également un fusil, une besace et un second casque. Durant le conflit, les hommes n'oublient pas leur devoir de souvenir et enterrent leurs morts à proximité du front. Les tombes, même collectives, sont signalées d'une croix de bois. Cependant, au fil du temps, la guerre fait de plus en plus de ravage et s'occuper des défunts devient impossible. Les attributs du soldat abornés, sculptés par Albert Roze évoquent peut-être ce manque de dignité. Cependant, le sculpteur illustre également le soleil s'élevant sur les champs de bataille. La lueur de la lumière retranscrit ainsi le relèvement du pays. Le combattant couché montre de sa main le cimetière comme pour signifier qu'à présent « Ceux qui pieusement sont morts pour la Patrie ont droit qu'à leur tombeau la foule vienne et prie »⁹⁴.

L'union entre les combattants perdure après la guerre. En 1917, déjà les soldats souhaitent maintenir la cohésion forgée au front, c'est ainsi que quelques jours après la signature de l'armistice, le Père Daniel Brottier et Georges Clemenceau fondent l'Union Nationale des Combattants (UNC). Ses objectifs sont multiples : l'association à l'intention de réunir les anciens combattants ainsi que les veuves et orphelins de guerre et souhaite conserver la camaraderie entre ceux qui se sont battus pour le pays. Mais elle défend aussi le droit à la

⁹³ « Ce groupe surmontera un piédestal sur la face duquel sera sculptée en haut-relief une figure symbolique : "la ville de Saint-Valery en deuil" ». Devis pour le monument commémoratif datant du 25 août 1922. (AD (80) : 99R 334037).

⁹⁴ Les vers de Victor Hugo écrits en 1831 pour les victimes des Journées Révolutionnaires de 1830 se retrouvent sur de nombreux monuments aux morts de la Grande Guerre. Le mémorial de Cysoing réutilise également cet hymne. Victor Hugo, « Hymne », *Les Chants du Crépuscule*, 1835 [1831 pour le poème].

reconnaissance de leurs actes de bravoure, au devoir de mémoire ainsi que celui du souvenir des hommes « morts pour la France ». Ainsi, Albert Roze reprend toutes ses convictions et les illustre à travers ses sculptures de monuments aux morts.

II. Les atrocités du conflit

La Première Guerre Mondiale est particulièrement dévastatrice. Comme évoqué plus haut, le bilan des pertes humaines est considérable. Ainsi toutes les familles françaises sont en deuil d'un être cher. La réalité du conflit est difficile, beaucoup de jeunes femmes se retrouvent veuves et des enfants deviennent orphelins sans jamais avoir réellement connu leur père. Un parent, un frère, un voisin, un ami, chaque personne connaît un homme « mort pour la Patrie ». Ce deuil national provoque ainsi une commémoration sans précédent, les monuments aux morts se propagent sur tout le territoire français. Il convient ainsi de rappeler à travers les ornements de ces derniers l'ampleur des destructions de la guerre. Les cérémonies d'inauguration sont aussi l'occasion pour les communes d'exprimer leur pensée. Si dans certains cas, les discours affirment leur désir de revanche, d'autres municipalités manifestent leur volonté de paix. À Vignacourt, le sénateur de la Somme s'exclame ainsi : « Jurons que, dans l'avenir plus encore que dans le passé, nous haïrons profondément la guerre, créatrice de dévastation et de malheur »⁹⁵. Les monuments illustrant les dévastations de la guerre expriment davantage son rejet que son exaltation.

En cela Albert Roze utilise à plusieurs reprises le thème de la « veuve et de l'orphelin ». Cependant en tant qu'artiste, il n'oublie pas les destructions matérielles. Il évoque également à travers son ciseau les anecdotes du conflit.

1. Les épisodes de la Grande Guerre en Picardie

Dans les régions du nord de la France où le front s'est installé, les débris sont devenus le nouveau paysage. Une grande partie de la Picardie est touchée, le territoire se résume à des

⁹⁵ Discours de Monsieur Thuillier-Buridard lors de l'inauguration du monument installé dans le cimetière communal de Vignacourt, le 7 août 1921. *Le Progrès de la Somme*, 9 août 1921, n.p.

plaines creusées, des villages rasés, des barbelés, des croix... en somme des ruines. Durant le conflit des milliers de cartes postales sont envoyées. Ces dernières participent à la propagande et favorisent la mobilisation du peuple. On retrouve ainsi des images glorifiant la guerre mais aussi des vues topographiques de ruines. Cette dernière iconographie, majoritairement employée durant la guerre comme dénonciation de la barbarie ennemie⁹⁶, se retrouve après-guerre, dans certains monuments aux morts. S'ils peuvent évoquer cette même pensée anti-allemande, ils peuvent également exprimer le rejet de la guerre.

En tant qu'enfant de la région, il semble évident qu'Albert Roze défende son patrimoine. De surcroît, il est particulièrement engagé dans la vie artistique picarde. Il crée notamment de nombreuses œuvres présentes dans les différentes communes de la région, dirige l'École des Beaux-Arts d'Amiens puis le Musée de Picardie. Ainsi, durant les quatre années de guerre il reste informé de l'actualité patrimoniale. Profondément touché à la vue des destructions, Albert Roze a sans doute souhaité retranscrire son émotion dans son œuvre du souvenir.

Sur la maquette du mémorial destinée à la cathédrale d'Amiens [fig.46], l'artiste représente en bas-relief les ruines de la ville. L'édifice religieux, mondialement connu, apparaît dépourvu de sa flèche à l'arrière d'une rangée de maisonnettes [fig.47]. De l'autre côté, le sculpteur figure un territoire sans vie, les arbres sont effeuillés et la construction architecturale est détruite. En mettant en scène cette opposition, Albert Roze semble retranscrire les deux formes de paysage visibles dans la Somme. Si Amiens est détruit à trente-six pour cent de sa surface urbaine, les villes situées dans l'Est du département sont davantage touchées, certaines sont même rasées. L'artiste représente donc sa ville natale, encore debout et joue sur le contraste pour accentuer ce que les Amiénois considèrent comme un miracle. L'évêque d'Amiens écrit par ailleurs dans une lettre pastorale de 1918 :

« À l'heure actuelle, je compte cent soixante-dix églises paroissiales détruites. Il y a un petit mouvement de résurrection à Roye, Nesle et Ham. Il n'y a rien à Péronne, Combles, Roisel. Là où il y avait cent mille habitants, il y a un désert dans lequel on peut encore pendant des heures voyager sans rencontrer un civil [...]. »⁹⁷.

⁹⁶ Emmanuelle Danchin, « Destruction du patrimoine et figure du soldat allemand dans les cartes postales de la Grande Guerre », *Amnis* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} mai 2010, URL : <http://journals.openedition.org/amnis/1371>.

⁹⁷ Citation de Monseigneur du Bois de la Villerabel tirée du mémoire de maîtrise de Cécile Delforge. DELFORGE 1994, p.108.

La cathédrale d'Amiens, monument cher des habitants de la ville, est pourtant très faiblement touchée. En apprenant l'incendie dévastateur de Reims, l'État décide de la protection des monuments historiques. Ainsi, de 1915 à l'annonce de l'armistice, la cathédrale est recouverte de sacs d'argile. En 1918, un nouveau bombardement menace la ville d'Amiens, l'évêque se charge donc d'écrire deux lettres au Pape Benoît XV pour lui annoncer le danger de dévastation de la cathédrale picarde. Ce dernier convoqua l'un de ses confrères en terre allemande qui réussit à négocier avec le gouvernement germanique. Le bombardement de la cathédrale cesse ainsi en mai 1918. Avec la représentation de l'église diocésaine pratiquement intacte, Albert Roze remercie certainement le dévouement des hommes qui permirent la conservation de l'un des joyaux de la capitale picarde.

Un détail de la maquette est cependant surprenant : la flèche absente. En effet, pourquoi cette partie de l'architecture semble détruite dans l'esquisse qu'établit l'artiste, alors qu'elle est encore présente aux yeux des Amiénois en 1918 ? Il s'agit peut-être d'évoquer de manière lisible les faibles dégâts que la construction a subi⁹⁸. Pourtant, dans le monument aux morts finalement érigé figure l'édifice religieux parfaitement intact [fig.48]. La disparition de la flèche n'étant pas conforme à la réalité, Albert Roze a sans doute revu son projet. En contemplant l'édifice, l'artiste catholique a certainement éprouvé un soulagement à l'image du général Debeney qui s'exclama « Celle-là au moins ils ne l'ont pas eue ! »⁹⁹. L'image entière de la cathédrale au milieu des ruines pourrait ainsi illustrer cette pensée commune aux Amiénois. Si les bas-reliefs sont discrets, le monument aux morts de la cathédrale [fig.49] démontre parfaitement le miracle d'Amiens.

Néanmoins, les édifices religieux de la Somme n'ont pas tous été épargnés. La ville d'Albert, compte tenu de sa position proche des champs de bataille, est profondément touchée par les bombardements. Ainsi, la Basilique Notre-Dame de Brebières [fig.50] est rapidement prise pour cible. Haut de soixante-deux mètres, le clocher domine le territoire. L'armée allemande pense alors qu'il est utilisé par les Français comme poste d'observation, ils bombardent ainsi la construction. En janvier 1915 les voûtes s'effondrent et le dôme qui surmonte le clocher éclate. La *Vierge Dorée* [fig.3], qui coiffait jusqu'alors la basilique, se penche, elle reste ainsi suspendue dans le vide pendant plusieurs années [fig.51]. Une légende

⁹⁸ Seulement quelques pierres de façades, des vitraux et une partie de la charpente en bois ont été touchés.

⁹⁹ Général Debeney, « La Bataille de Mondidier » dans [S.A.] 1931, p.13.

se forge alors auprès des soldats : « le jour où la Vierge tombera la guerre cessera ! ». La presse rend ainsi compte de cette « vierge penchée » ce qui contribue à sa popularisation. Des milliers de cartes postales s'échangèrent également dans le monde entier grâce à l'implication de l'armée britannique sur le front Est de la Somme. Les faits sont relatés dans les lettres et l'image de la *Vierge Dorée* devient mondialement célèbre. Plusieurs réductions à l'effigie de cette statue sont vendues, le Vatican en possède par ailleurs une en bronze dorée, de même, l'hôpital français d'Ismaïlia est décoré d'une grande réplique à son sommet. En 1918, Albert étant aux mains des Allemands, les Britanniques décident la destruction de la basilique utilisée comme observatoire. Le 16 avril la Vierge tombe et sera par la suite fondue.

Devenue « icône populaire de la guerre »¹⁰⁰ et symbole du souvenir, il n'est pas étonnant que la légende de la *Vierge Dorée* ait inspiré la thématique de certains monuments aux morts. L'emploi de ce motif est d'autant moins surprenant chez Albert Roze puisqu'il est l'auteur de la sculpture. Comme l'explique Émile Langlade¹⁰¹, le sculpteur a dû être particulièrement éprouvé en apprenant que son œuvre était détruite. En cela, il figure à deux reprises cette célèbre statue pour des mémoriaux : l'un dans la ville même d'Albert [fig.52], l'autre dans le cimetière de Saint-Urbain [fig.53], dans le Finistère.

Il peut paraître étonnant qu'une ville située sur la pointe de la Bretagne s'adresse au sculpteur amiénois pour concevoir son monument aux morts. L'hypothèse la plus probable serait que la commune ait voulu figurer la *Vierge Dorée* et se soit ainsi tournée vers son auteur. En effet cette sculpture figure pendant la guerre dans de nombreux journaux nationaux, la France entière a donc connaissance du sort réservé à l'œuvre d'Albert Roze. De plus, sept Saint-Urbainais sont décédés au combat à proximité d'Albert¹⁰². Il est possible d'imaginer que d'autres hommes, revenus des champs de bataille vivants, aient également participé à la Bataille de la Somme. Ainsi, les cartes postales envoyées aux familles, de même que les potentiels témoignages des anciens combattants ont pu provoquer l'envie d'illustrer cette Vierge à l'enfant, figure d'espoir durant la guerre. Placée sur un piédestal mesurant plus de deux mètres,

¹⁰⁰ Claire Maingon, « Imaginaire et esthétique du patrimoine en guerre. L'exposition d'œuvres d'art mutilées ou provenant des régions dévastées par l'ennemi, Paris, 1916 » dans PARIS 2016, p.50.

¹⁰¹ LANGLADE 1936, p.66.

¹⁰² Sur le socle du monument apparaît les noms des soldats morts pour la France de même que leur régiment, leur date et lieu de décès.

et surélevée par un emmarchement, la sculpture de bronze domine le cimetière [fig.54]. La *Vierge Dorée* surveille encore les soldats comme elle le faisait en se penchant sur eux¹⁰³.

Albert Roze reprend ce motif pour le monument aux morts de la paroisse Notre-Dame de Brebières [fig.52]. Dans les années vingt, l'artiste propose un projet de mémorial à Louis Duthoit, fils de l'architecte de la basilique et auteur de sa reconstruction¹⁰⁴. L'œuvre est placée telle qu'elle dans l'église provisoire, en attendant la réédification de la « Lourdes du Nord ». Elle y reste pendant neuf ans puis est mise à l'abri comme les autres sculptures à l'annonce de la Seconde Guerre Mondiale. Cependant, à la fin du conflit, la paroisse décide de placer un nouveau monument aux morts. Le mémorial de l'artiste amiénois reste ainsi dans les souterrains de la basilique, mis en valeur dans les collections du Musée Somme 1916, il est à nouveau exposé pour le centenaire de la Grande Guerre dans l'église.

Albert Roze figure un soldat couché, à l'image de celui de Cysoing, dans les ruines de la ville picarde. Il regarde et semble montrer de son bras la *Vierge Dorée* de la basilique. Acceptant son sort, le combattant adresse une dernière prière à la Vierge. Effectivement, une anecdote guerrière semble avoir inspiré l'artiste. Un soldat, touché mortellement sur les champs de bataille à proximité d'Albert, aurait sollicité ses compagnons pour qu'ils le tournent vers la « Vierge penchée ». Le poilu meurt ainsi sous la protection mariale. La sculpture est par ailleurs mise en couleur contrairement au reste de la composition. Ainsi, elle symbolise la lueur d'espoir que les combattants ont ressenti en observant cette statue instable qui pourtant résista trois ans. Aux pieds du soldat se trouve un débris inscrit d'une phrase en latin : « *CECIDI SED SURGAM* » [fig.55]. L'épithaphe qui signifie « Je suis tombé, mais je me relève » évoque donc la résurrection du soldat. La statue brandissant l'enfant Jésus les bras écartés symbolise une croix¹⁰⁵. Le soldat regarde ainsi la croix du martyr comme pour signifier sa ressemblance avec le Christ. Le jeune poilu s'est sacrifié pour son peuple à l'image du fils de Marie. Cependant, l'inscription ne peut-elle pas également faire allusion à la reconstruction de la ville et de sa basilique ? L'artiste représente en effet la sculpture à la verticale comme pour exprimer son souhait de la revoir au sommet de l'église. La statue de la Vierge à l'enfant, tombée se relèvera à nouveau à la fin des combats. Auteur de trente-huit mémoriaux, Albert Roze a également

¹⁰³ « Il semblerait alors que le Jésus aux bras ouverts, se penchait, pour bénir, sur l'agonie des tranchées. ». LANGLADE, *ibid.*, p.65.

¹⁰⁴ En 1926, l'État français décide la reconstruction de la basilique, symbole de la ville, et demande à Louis Duthoit d'entreprendre les travaux. Albert Roze est chargé de reproduire son œuvre pour proposer aux Albertins l'église à l'identique. En 1928 la sculpture est replacée, puis trois ans plus tard la basilique est inaugurée.

¹⁰⁵ « J'avais aussi cette idée très simple que la basilique devait être terminée par une croix et que cette croix, ce serait le corps et les bras de l'enfant qui la dessineraient. ». Francs-Picards contemporains, 11 décembre 1948, n.p.

réparé ses nombreuses œuvres atteintes par le conflit. Ce monument aux morts rappelle ainsi l'engagement de l'artiste dans les années d'après-guerre.

Dans certains mémoriaux, l'artiste exprime également des événements militaires. Ainsi deux de ses créations commémorent davantage des faits guerriers que les enfants du pays morts pour la patrie.

À Moreuil, il répond au souhait de la municipalité et met en images l'offensive du 8 août 1918 [fig.56]. Occupée depuis plus de quatre mois par l'ennemi, la ville est récupérée par les alliés grâce à cette offensive. Ce jour de début août marque également le commencement de nombreuses journées de victoire, les alliés commencent ainsi à gagner du terrain amenant finalement à la signature de l'armistice. L'inscription sur le monument nous évoque le but de son érection : « Reprise de la Ville de Moreuil le 8 août 1918. Les troupes françaises attaquant avec une grande bravoure ont traversé l'Avre et en dépit de la résistance ennemie ont enlevé les défenses allemandes. »¹⁰⁶. Albert Roze représente ainsi un grenadier en haut-relief, seul.

« Seul mais au combien vivant et de quelle puissance, cet homme au geste, au visage exalté, tenant dans sa main droite, prête à la balancer, une meurtrière grenade-citron, dans la main gauche, le fusil, l'arme à longue portée, dont il n'a plus que faire. »¹⁰⁷.

Les termes enjoués du Progrès de la Somme démontrent la puissance du mouvement employé dans cette œuvre. Si la majorité des monuments aux morts d'Albert Roze figurent des êtres statiques, ici il tente de réanimer à travers le marbre l'engouement vécu le 8 août 1918. Son soldat est en pleine action, il s'élançait contre l'ennemi. Afin d'illustrer l'enthousiasme des armées alliées, l'artiste détache de son support une partie du corps du combattant [fig.57]. Le mouvement est intense, comme s'il avait ciselé sa sculpture sur le vif. Il s'agit sans doute de son monument le plus théâtralisé à l'image de ceux de la guerre franco-prussienne. Ainsi, il est intéressant de noter qu'à l'arrière du grenadier, Albert Roze a également figuré un soldat de 1870 en médaille [fig.57]. Mais si les monuments aux morts de 1870 sont majoritairement patriotiques et représentent la volonté de vengeance, celui de Moreuil commémore la victoire de 1918. Le monument revêt ainsi dès son inauguration une triple fonction : il commémore les

¹⁰⁶ La commune reprend ainsi les mots utilisés dans le communiqué du 8 août 1918.

¹⁰⁷ *Le Progrès de la Somme*, 13 octobre 1924, n.p.

morts de la Grande Guerre mais aussi ceux du conflit précédent et évoque la journée glorieuse de la commune.

En illustrant les épisodes guerriers, Albert Roze amène les survivants à ne pas oublier l'histoire locale. Si ces faits sont difficiles à observer, il faut s'en souvenir pour avancer. Le pays se reconstruit, mais l'image des ruines et le ressenti de l'occupation restent en mémoire.

2. *La veuve et l'orphelin*

Après le soulagement de la fin de quatre années de conflit, la douleur s'installe dans tout le pays. La Grande Guerre n'est pas uniquement une victoire, elle est également synonyme de nombreuses pertes. Si les commémorations expriment le devoir de se réjouir pour leur dévouement et leur courage, les familles pleurent davantage leurs morts. Le monument aux morts évoque l'héroïsme des enfants de la ville, pourtant les habitants ne cessent d'y voir un tombeau vide leur rappelant continuellement le décès d'un proche. Ainsi certains mémoriaux tentent d'inscrire dans la pierre les comportements des citoyens après la guerre. Les exécutants de ces constructions du souvenir essayent donc « de respecter au mieux la contradiction qu'ils avaient à illustrer »¹⁰⁸. Un thème s'impose alors pour figurer ce contraste : la veuve et l'orphelin.

À Corbie, le monument [fig.58] s'érige sur la place de l'hôtel de ville. Il prend la forme d'un hémicycle, à l'image de celui présent à Cayeux-sur-Mer [fig.26]. Mais si dans ce dernier, les deux soldats entourent les noms des défunts en signe de protection, celui de Corbie place le groupe sculpté au centre des plaques. Ainsi, la mère et son enfant sont encerclés des noms des hommes morts pour la patrie. Ce dispositif met notamment en valeur les sculptures de l'artiste. La veuve pose sa main sur le bras de l'enfant pour le rapprocher d'elle [fig.59]. Elle le regarde avec bienveillance en signe de protection. Le petit garçon tient un bouquet de fleurs et regarde vers le bas comme en signe de recueillement. La femme, les lèvres ouvertes et montrant de sa main les plaques gravées, semble apprendre à l'enfant la leçon du sacrifice. Elle évoque ainsi le courage du père qui a combattu pour sauver la France, mais aussi sa famille. Le jeune garçon âgé d'environ cinq ans représente la génération d'enfants qui n'ont connu leur père qu'en

¹⁰⁸ BECKER 1988/1, p.22.

uniforme militaire. La mère tente donc à travers ses paroles de lui expliquer les raisons de sa longue absence et de sa mort. La veuve et l'orphelin expriment ainsi la triste réalité de la guerre. La jeune femme a perdu son mari et l'enfant n'aura jamais ou presque connu son père.

La figure féminine pose sa main sur une stèle ornée des armoiries de la ville. L'épithaphe qui court en frise le long de l'architecture exprime le deuil de la commune : « 1914 Corbie à ses enfants morts pour la France 1918 ». Ainsi le blason sculpté sur la dalle verticale accentue l'affliction qu'éprouve la municipalité face au nombre d'habitants décédés durant la guerre. En cela, il est possible d'interpréter cette figure féminine comme une allégorie de la ville protégeant les nouveaux orphelins. Toutefois, la sensibilité qui se dégage de la sculpture traduit davantage l'illustration d'une mère et son enfant. Le groupe se trouve sur un piédestal orné de feuilles de chêne et de laurier ainsi qu'un casque Adrian. Les deux protagonistes viennent se reposer auprès de l'être disparu. La stèle sur laquelle s'appuie la mère renforce cette interprétation. Leur expression grave exprime la tristesse mais aussi le respect envers l'acte de bravoure du père. L'enfant s'apprête alors à déposer son bouquet de fleurs sur la tombe symbolique.

Avec ce monument aux morts Albert Roze se rapproche de l'œuvre de Maxime Real del Sarte. Édifié en 1922, le mémorial de Compiègne [fig.60] représente une jeune paysanne et son enfant venus fleurir la tombe du père de famille. Pieds nus et vêtus de modestes habits ils illustrent le peuple éprouvé par la guerre. La mère observe avec chagrin la tombe de son mari tandis que son garçon la regarde, les mains croisées. Elle pose sa main sur l'épaule de l'enfant en signe de réconfort. Ainsi tout comme à Corbie, la veuve explique le sacrifice face à la sépulture de l'être cher. Les deux groupes sculptés sont entourés des plaques commémoratives pour appuyer la leçon apprise par la jeunesse française. En mourant pour le pays, les soldats expriment le message du patriotisme qu'il convient de perdurer à travers le culte du souvenir. Si les compositions des deux mémoriaux sont similaires, la symbolique chrétienne illustrée à Compiègne par la croix est remplacée à Corbie par des emblèmes purement civiques. De même l'illustration du peuple paysan est échangée contre une famille bourgeoise. La tombe se transforme ainsi en une stèle ciselée des armoiries de la ville. Cette dernière peut donc être interprétée comme une figuration du monument aux morts. L'œuvre d'Albert Roze exprime alors l'émotion des familles face aux mémoriaux des places publiques.

Le jour de son inauguration, la sculpture enthousiasme pleinement les différentes personnalités qui saluent sa « simplicité émouvante »¹⁰⁹. Le maire applaudit aussi l'artiste « d'avoir su traduire, avec tant de précision artistique dans la pierre, le symbole du souvenir, car ne voulant qu'en rien cet hommage à [leurs] enfants puisse rappeler les horreurs de la guerre, [ils] lui [ont] demandé d'exprimer, dans la pierre, le culte du souvenir »¹¹⁰. Le jeune garçon représente ainsi la jeunesse qui relèvera le pays. Plus que la mort, l'œuvre d'Albert Roze illustre la vie continuant malgré la désolation de la patrie.

Trois autres monuments du sculpteur Amiénois illustrent ce thème. Cependant, contrairement à celui de Corbie, ils s'insèrent dans un lieu à plus forte résonance funéraire. Ainsi, les mémoriaux de Vignacourt [fig.61] et d'Aumale [fig.62] se situent dans le cimetière communal, tandis que celui de Fontaine-sur-Somme [fig.63] prend place devant l'église du village.

Les deux premiers se composent du même groupe sculpté [fig.64 et 65]. La mère tient son enfant auprès d'elle comme pour lui apporter du réconfort. Vêtue d'une longue robe et portant le voile elle symbolise le deuil. Contrairement à celui de Corbie [fig.59] où la figure féminine affronte l'épreuve avec force, la veuve montre ici l'expression de la tristesse. Les deux visages semblent inconsolables. La mère s'apprête à déposer son bouquet fleuri sur la tombe de son mari et l'enfant se décoiffe de son béret en signe de profond respect. Dans les deux communes, le groupe est situé sur un piédestal, cependant l'impression diffère entre le monument de Vignacourt et celui d'Aumale. En effet, si dans le premier les sculptures terminent la composition du mémorial [fig.61], en Normandie l'artiste les place au-devant d'une stèle monumentale [fig.62]. Ce dernier monument ciselé d'une croix rappelle ainsi la pierre tombale que les deux personnages viennent fleurir. Pourtant en regard de celui de Vignacourt, le monument parfaitement équilibré devient peu cohérent. Les deux personnages dirigent leur regard vers le bas tandis que le tombeau se trouve dans leur dos. En revanche, dans la commune picarde, les protagonistes semblent regarder le socle du monument, ornés d'un casque, d'un fusil et d'un sabre sur un lit de feuilles de chêne et de laurier. La base du mémorial représenterait ainsi la sépulture de père de famille. Le piédestal symbolise la mort mais aussi la reconnaissance

¹⁰⁹ Discours de Jean Masse (conseiller général et maire de Corbie) le 9 août 1925. *Le Progrès de la Somme*, 10 août 1925, n.p.

¹¹⁰ *Loc. cit.*

du dévouement. Les attributs du combattant situés sur les feuilles de chêne et de laurier représentent effectivement la force et la victoire. Il est donc possible de retrouver l'allusion à la leçon du sacrifice patriotique présente à Corbie. Toutefois, si dans cette dernière commune la sculpture représente la neutralité civique, à Vignacourt Albert Roze insiste davantage sur le caractère funéraire. Ainsi le maire du village s'explique sur le choix de l'emplacement peu habituel :

« Le caractère particulièrement touchant de ce monument explique pourquoi, contrairement à ce que font certaines communes, on ne l'a pas édifié sur une place publique mais le cimetière même. Les familles en deuil l'entoureront d'une sollicitude particulière et, décemment, sur une place où doivent avoir lieu les réjouissances populaires, les habitants en fête auraient pu être gênés de danser aux pieds de la veuve et de l'orphelin »¹¹¹.

Ce « caractère particulièrement touchant »¹¹² se retrouve encore dans le monument de Fontaine-sur-Somme [fig.63]. Située au pied de l'église, en face du portail latéral nord – classée au titre de monuments historiques depuis 1910 – l'œuvre d'Albert Roze présente à nouveau une variante du thème de la veuve et de l'orphelin. Si les autres groupes de l'artiste montrent les deux protagonistes debout, ici il fait le choix d'asseoir sa figure féminine [fig.66]. La veuve, vêtue de la même manière qu'à Vignacourt et Aumale, pose sa main sur son petit garçon qui se penche vers elle. Le groupe forme ainsi un ensemble, leur proximité évoque l'union inséparable des familles devant l'épreuve. Leur expression manifeste la douleur face à la perte de l'être cher. Les deux personnages semblent se reconforter mutuellement. Ce changement de composition est dû à une contrainte. Le portail de l'église Saint-Riquier étant classé, l'artiste doit insister sur la faible hauteur du monument. Après une étude sur la déclivité du terrain [fig.67], il établit la hauteur totale du mémorial à environ 2 mètres 50 dont le groupe sculpté mesure 1 mètre 80. L'artiste semble ainsi avoir assis sa figure adulte pour réduire les dimensions. La composition qui paraît être une réponse à la contrainte du lieu est pourtant celle qui exprime le mieux l'affliction. En cela, le sculpteur intitule son œuvre la veuve et l'orphelin mais lui donne également une interprétation plus allégorique en la sous-titrant « la

¹¹¹ Discours de Monsieur Loyer, maire de Vignacourt, lors de l'inauguration du monument aux morts le 7 août 1921. *Le Progrès de la Somme*, 9 août 1921, n.p.

¹¹² *Loc. cit.*

France en deuil adoptant un orphelin de guerre »¹¹³. Albert Roze insiste ainsi sur la généralité nationale du phénomène de deuil tout en exprimant la communion de la patrie entière.

En utilisant ce thème, Albert Roze conjugue le drame français avec l'honneur du sacrifice. En figurant les familles d'après-guerre il illustre la réalité des années vingt. Cependant si la veuve pleure, l'enfant doit apprendre les leçons patriotiques afin de relever le pays. L'unité de la commune s'exprimant à nouveau à travers les cérémonies d'inauguration et du souvenir, l'artiste voulut retranscrire le réveil de « l'Union Sacrée ».

¹¹³ Devis du monument de Fontaine sur Somme établi par Albert Roze le 15 juillet 1922. (AD (80) : 99R 334027). [fig.68].

Chapitre 3 – Les traces d’une ferveur religieuse

À la suite de la Première Guerre Mondiale, l’hommage aux morts devient une évidence. Les sculpteurs sont enrôlés dans la création d’un nouveau culte, celui du souvenir. Les projets de monuments aux morts fleurissent dans toute la France. Une confusion s’installe dans l’esprit des artistes qui se voient dans l’obligation d’illustrer de nouveaux thèmes : celui de la guerre moderne et sa faculté meurtrière. Ces acteurs du souvenir se réfugient ainsi dans une iconographie familière, celle des allégories, de l’art funéraire et du sacré.

Pourtant, depuis le 9 décembre 1905, le principe d’indépendance entre l’Etat et l’Eglise est adopté par le Sénat et la Chambre des députés. La loi précise notamment

« [qu’il] est interdit, à l’avenir, d’élever ou d’apposer aucun signe ou emblème religieux sur les monuments publics ou en quelque emplacement public que ce soit, à l’exception des édifices servant au culte, des terrains de sépulture dans les cimetières, des monuments funéraires, ainsi que des musées ou expositions. »¹¹⁴.

Ainsi, les monuments aux morts situés dans l’espace public doivent répondre à la règle de la laïcité. Il n’est cependant pas rare d’y déceler certains thèmes empruntés à l’iconographie funéraire et biblique, l’œuvre d’Albert Roze insiste notamment sur cet aspect.

Avec un corpus d’œuvres funéraires et religieuses relativement important ainsi qu’une fervente pratique catholique, Albert Roze se place naturellement dans une continuité à travers cet art du souvenir.

I. Une cérémonie perpétuelle

1. *Le culte civil*

Le monument aux morts s’inscrit dans un ensemble d’unités tragiques: l’unité de temps (le 11 novembre), de lieu (le monument aux morts) et d’action (la cérémonie

¹¹⁴ Loi du 9 décembre 1905 relative à la séparation des Églises et de l’État, article 28.

commémorative)¹¹⁵. Il est ainsi au cœur du culte du souvenir qui se développe au sortir de la guerre. En vue de son lien avec la cérémonie il semble évident qu'il rappelle dans son ornementation certaines étapes de la réception.

Comme nous l'avons évoqué, les enfants représentent l'avenir de la Patrie. Ainsi ils deviennent rapidement indispensables dans la célébration du sacrifice. La plupart des discours se construisent en diptyque : « grâce aux absents, la vie contin[ue] »¹¹⁶. Avec l'iconographie de la veuve et de l'orphelin, Albert Roze répond à ce contraste. La mort est évoquée par l'affliction tandis que la vie est symbolisée par le jeune garçon. Dans le monument aux morts de Corbie [fig.58], le sculpteur exprime au mieux la relève que l'enfant représente. Tandis que les autres sculptures d'enfant sont empreintes de tristesse, dans ce dernier le garçonnet reste humble [fig.59]. Il tient un bouquet de fleurs à l'image des enfants du village lors des cérémonies de commémoration. En effet le dépôt de gerbe au pied du monument aux morts est l'un des rituels du 11 novembre. Ce geste symbolique, accompli par les écoliers, souligne le caractère funéraire de ce culte. Fleurir le monument comme on fleurit une sépulture, rappelle à tous que le souvenir perdure. En confiant cette tâche à la plus jeune population la mémoire est doublement maintenue.

La jeunesse participe effectivement amplement à la cérémonie. En plus du dépôt des gerbes, les écoliers prennent part aux différents chants et contribuent à l'appel des morts. Pour ce dernier rituel, les enfants répondent chacun leur tour aux noms énumérés par le maire, avec les phrases « Mort pour la France » ou « Mort au champ d'honneur ». Placé au centre des plaques commémoratives, le jeune garçon sculpté de Corbie évoque ainsi cette coutume cérémonielle. D'autre part, cette composition insiste encore sur le diptyque au cœur du culte du souvenir. Encerclé par les nombreux noms des défunts soldats, l'enfant apparaît comme un espoir.

Cependant, avant de lui confier la lourde charge de relever le pays, il faut l'éduquer. Ainsi, la figure féminine à ses côtés ne pourrait-elle pas être également son institutrice ? Cela expliquerait la différence d'expression avec les autres groupes présentant le même thème. En effet au cours de la cérémonie, les écoliers sont accompagnés de leurs enseignants. L'hommage aux hommes morts pour la liberté participe à l'éducation civique des enfants. En se sacrifiant les soldats ont accompli leur devoir de citoyen, ils ont compris les valeurs de la République.

¹¹⁵BECKER 1991, p.25.

¹¹⁶ BECKER 2004, p.8.

Lors de la cérémonie les discours n'oublient pas d'évoquer ce dévouement. Ainsi à Vignacourt le sénateur de la Somme proclame que : « sur son sol ont été sauvées les libertés de l'univers. Sur son territoire les démocraties alliées ont écrasé les dernières autocraties ambitieuses et menaçantes. »¹¹⁷. En conviant les enfants à participer à la cérémonie, les municipalités souhaitent « les impressionner pour les influencer »¹¹⁸. Selon Bruno Barbier, certains instituteurs pensent que le conflit « contribue à la culture intensive des plus solides vertus de notre race dans le cœur des enfants [...] et que l'esprit et le cœur de ces derniers s'ouvrent plus qu'autrefois à l'idée du devoir ; de la responsabilité »¹¹⁹. La sculpture de Corbie semble évoquer parfaitement la leçon de citoyenneté. Le jeune garçon regarde en silence le casque sur les feuilles de chêne et de laurier, il comprend ainsi les notions de courage et de force qui ramenèrent la liberté.

« Une république qui ne s'enseigne ni se célèbre est une République morte, c'est-à-dire une République pour laquelle on ne meurt plus [...] »¹²⁰. Ainsi avec son monument aux morts Albert Roze rappelle l'éducation républicaine. Pourtant, contrairement à d'autres entrepreneurs du souvenir, l'artiste amiénois n'utilise pas la figure allégorique pour symboliser le régime français. La composition met en lumière deux citoyens dans une simple posture, sans superficiel. « La république est un régime où les citoyens doivent apprendre à servir de façon désintéressée et impersonnelle. »¹²¹. En cela, il importe pour le sculpteur d'illustrer deux personnes du peuple, sans identification particulière. Si le 11 novembre s'annonce comme l'unique culte civil et républicain, les monuments aux morts tentent de rester neutres.

Effectivement, durant les cérémonies, toute la population se mélange. Ainsi, les peuples civils et religieux s'accordent autour du monument recréant alors l'Union Sacrée du début du conflit. D'autre part, de nombreux rituels orchestrés lors de cette fête civile sont empruntés à la religion catholique. L'appel des morts s'inspire du nécrologue ; au début de la messe le prêtre énumère les noms des fidèles défunts, puis l'assemblée récite le « Notre Père » tout comme les enfants répondent « Mort pour la France » à chaque nomination de soldat décédé. Le cortège est associé au convoi funèbre, de même, la minute de silence s'interprète comme une prière laïque. Le 11 novembre devient ainsi une nouvelle religion honorant les héros citoyens, c'est

¹¹⁷ Discours du sénateur Thuillier-Buridard à Vignacourt le 7 août 1921 lors de l'inauguration du monument aux morts de Vignacourt. *Le Progrès de la Somme*, 9 août 1921, n.p.

¹¹⁸ PROST, « Les monuments aux morts, culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? », in NORA, 1984-1986, p.215.

¹¹⁹ BARBIER 1992, p.86.

¹²⁰ PROST, *ibid.*, p.220.

¹²¹ *Loc. cit.*, p.216.

un culte républicain. Au cœur de la cérémonie, le monument aux morts se trouve « à la confluence du culte des morts et du sentiment national »¹²².

Comme nous l'avons évoqué auparavant, le monument aux morts s'inspire du caractère funéraire dont il est empreint. Il n'est pas étonnant que durant le conflit et jusqu'en 1922, la fête officielle pour l'hommage des soldats « morts pour la Patrie » soit le 1^{er} novembre. C'est à la demande des anciens combattants que le 11 novembre devient fête nationale. Il célèbre la signature de l'armistice, mais ce jour est avant tout celui de l'hommage aux soldats. Les premières cérémonies étant organisées par l'Union Nationale des Combattants il semble évident que certains monuments rendent part de cette initiative. D'autre part, les vétérans assistent toujours à la célébration civile en entourant le monument, ils prennent ainsi la place d'honneur. Les mémoriaux de Montdidier [fig.20] et de Cayeux-sur-Mer [fig.26] pourraient donc figurer leur importance dans le culte du souvenir. En prenant place de chaque côté de la construction, les anciens combattants se mêlent aux sculptures de l'artiste. Pourtant le Congrès de Clermont-Ferrand insiste sur le refus de faire de ce jour une manifestation militaire¹²³. Le journal des mutilés et réformés affirme également :

« Ce qui importe enfin, c'est que la fête du 11 novembre soit dépourvue de tout appareil militaire. Ni prise d'armes, ni revues, ni défilé de troupes. C'est la fête de la paix que nous célébrons. Ce n'est pas la fête de la guerre. Nous voulons qu'on laisse les vivants tout entier au souvenir d'une heure où ils ont précisément savouré l'admirable pensée qu'ils allaient désormais pouvoir vivre pour des œuvres de paix, pour des œuvres civiles »¹²⁴.

Les hommes sculptés en tenue de combat sont ainsi les seuls à porter des attributs militaires. Sur le monument les armes rappellent simplement le contexte de leur sacrifice, elles ne font pas l'apologie de la guerre.

Enfin, le monument de Davenescourt [fig.16] semble illustrer le rôle fondamental des anciens combattants lors de la cérémonie. Albert Roze place un homme, le casque au bras, à l'arrière d'une stèle inscrite des noms de ses camarades morts pour la France. En plaçant son

¹²² BECKER 1991, p.25.

¹²³ « La fête nationale du 11 novembre ne comportera aucune manifestation militaire ». Compte-rendu du Congrès de Clermont Ferrand organisé par l'Union Fédérale des anciens combattants en 1922.

¹²⁴ André Linville, « La fête du 11 novembre », *Le Journal des mutilés et réformés*, 14 octobre 1922, p.1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5571291z/fl.item>.

casque au bras du personnage, l'artiste semble illustrer la phrase d'André Linville : «C'est la fête de la paix que nous célébrons. Ce n'est pas la fête de la guerre. »¹²⁵. Certains gestes sont réservés aux vétérans, comme celui de rallumer la flamme du souvenir chaque jour. Effectivement « les combattants refusent d'abandonner à d'autres le service d'un culte qu'ils s'estiment seuls qualifiés pour remplir, parce que seuls ils ont reçu l'initiation de la guerre. »¹²⁶. Ainsi, les anciens combattants semblent les plus aptes à glorifier la bravoure de leurs camarades. Ils connaissent mieux que personne les épreuves qu'ils ont affrontées. L'homme que représente Albert Roze reste humble devant la plaque commémorative, il la montre à toute l'assemblée lors des cérémonies afin de signifier le devoir de se souvenir.

Le 11 novembre devient un nouveau culte civil où s'exprime à nouveau un sentiment collectif. Devenu fête nationale en 1922, ce jour s'exprime effectivement davantage comme la commémoration des citoyens que celle de la fin du conflit. En créant cette célébration annuelle, la France adopte une nouvelle religion. La cérémonie s'inspire donc des habitudes catholiques et funéraires que l'on retrouve dans les ornements du monument aux morts.

2. *Le recueillement religieux*

Le caractère sacré s'invite au cours de la cérémonie. En effet rare sont les monuments qui ne sont pas bénis par la communauté religieuse. Souvent, la célébration se divise en deux parties : une cérémonie catholique le matin puis la partie civile l'après-midi. L'enclos généralement présent autour du mémorial délimite l'espace sacré, le territoire est dévoué aux morts de la guerre. Le monument aux morts s'affirme donc comme un tombeau symbolique, tout comme la cérémonie est une manifestation funéraire. Comme le souligne Edgar Morin, « la société fonctionne non seulement malgré la mort et contre la mort [...], mais elle n'existe en tant qu'organisation que par, avec, et dans la mort. »¹²⁷. Albert Roze s'inspire ainsi du rôle central du décès dans notre société pour créer ses œuvres du souvenir.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ PROST 1977, t.3, p.38.

¹²⁷ MORIN 1970, p.12-13.

Les monuments aux morts de Friville-Escarbotin-Belloy [fig.69] et de la cathédrale d'Amiens [fig.49] illustrent tous les deux un soldat gisant entouré de survivants. Si dans le deuxième les personnages en vie sont plus nombreux, la signification des deux mémoriaux semble la même. Le défunt combattant est entouré des membres de sa famille qui se recueillent une dernière fois auprès de l'être cher. Une lettre pastorale de l'évêque décrivant le projet de la cathédrale renforce cette idée :

« L'image de Marie y occupera la place d'honneur, le soldat mort en occupera le premier plan ; à gauche, le vieux père, la mère vénérable, à qui la sérénité de l'âge rend la résignation plus aisée bien que le deuil soit inconsolable, viennent vers leurs fils mort. À droite, la veuve brisée par la douleur s'avance en se raidissant contre le coup qui la broie, qui l'écrase ; l'enfant avec l'inconscience propre à son âge songe plutôt aux couronnes et aux palmes qu'il vient déposer sur la tombe du vainqueur. »¹²⁸.

Réutilisant la sculpture de la veuve pleurante, le monument de Friville-Escarbotin-Belloy semble également illustrer l'image d'une famille. Si les deux compositions sont jugées trop conventionnelles par leur symétrie¹²⁹, cette organisation permet un équilibre nécessaire pour le thème qu'elle figure. En effet, en utilisant l'image du gisant, Albert Roze s'inscrit dans une longue tradition iconographique.

En tant que portrait mortuaire, le gisant se prête parfaitement à l'ornementation d'un monument aux morts. Ce type de représentation funéraire constitue un souvenir de la personne défunte, il s'agit ainsi d'une source importante afin de connaître la manière dont la personne décédée ou ses descendants la percevaient. Le personnage est représenté couché, le visage généralement serein. Il met en scène le défunt avec les attributs qui lui correspondent et souligne ses vertus. La dalle sculptée doit ainsi exprimer au mieux l'exemplarité du mort pour en extraire un enseignement. En cela l'iconographie funèbre se rapproche des nécessités du monument aux morts. Albert Roze figure donc ses gisants en uniforme militaire [fig.69 et 70]. À l'image des hommes d'armes du XIIIe siècle, les deux soldats du sculpteur amiénois représentent par leur accoutrement leur vaillante mort au combat. Celui de Friville-Escarbotin-Belloy porte par ailleurs sur sa poitrine la croix de guerre [fig.71]. En cela il souligne sa conduite exemplaire. De même, la tête du soldat de la cathédrale repose sur sa besace fleurie de feuilles de laurier.

¹²⁸ Lettre pastorale d'octobre 1920 écrite par l'évêque André du Bois de la Villerabel, cité dans FOU CART 1994, p.3.

¹²⁹ FOU CART, *Ibid.*, p.3.

D'autre part, la maquette¹³⁰ du mémorial paroissial prévoyait d'inscrire une devise sur le tombeau symbolique du gisant : « PRO ARIS ET FOCIS – CEDEDIT VICTOR » [fig.46]. Cette dernière qui signifie « il est tombé, le vainqueur, pour ses champs et son foyer » renforce l'hommage aux défunts soldats. Les deux combattants sont couverts du drapeau, ils le tiennent sur leur cœur illustrant en cela leur amour pour la patrie. La leçon du sacrifice est à nouveau illustrée dans ce dernier, avec la présence de l'enfant. Les mains croisées comme en prière, il regarde le soldat couché. Son expression symbolise la compassion, le jeune garçon semble avoir parfaitement compris l'enseignement.

Le monument aux morts peut-il ainsi être un *memento mori* ? En effet la mort est rarement illustrée dans les mémoriaux. Si les monuments évoquent le décès dans les épitaphes ils montrent la vie dans leurs sculptures. Cette contradiction s'explique par la difficulté d'infliger aux familles en deuil le spectacle macabre. En représentant son soldat couché et les yeux fermés, l'artiste met en scène cette mort pour la rendre plus supportable. Il figure le combattant dans son dernier sommeil, un euphémisme du décès qui semble le rendre plus acceptable. En cela, Albert Roze paraît illustrer l'une des phrases méditatives proposée par l'éditeur Hatier : « L'héroïsme est complet quand il s'accompagne de fierté joyeuse et d'élégance dans la mort. »¹³¹.

Les sculptures de l'artiste picard réduisent ainsi l'homme au combattant. Mais, contrairement aux dalles funéraires, le monument aux morts est une construction en souvenir d'un ensemble de défunts. Il doit honorer les morts pour la patrie. La représentation impersonnelle s'impose donc, Albert Roze symbolise dans l'image du soldat gisant la communauté décédée en servant son pays.

À la cathédrale d'Amiens, le gisant est placé de manière à regarder vers l'orient. Il imite ainsi les sculptures de bronze des évêques du XIII^e siècle. Effectivement, les gisants d'Evrard de Fouilloy et de Geoffroy d'Eu [fig.72 et 73] – situés depuis 1897 dans la troisième travée de la nef de la cathédrale – sont orientés vers l'Est, vers le chœur de l'église, le soleil levant mais surtout vers Jérusalem. Ville de la résurrection du Christ, Jérusalem est un lieu important dans

¹³⁰ Une maquette du monument fût présentée en 1920. Son image se retrouve sur les feuillets diffusés pour encourager les souscriptions publiques [fig.46].

¹³¹ [S.A.], *Une histoire de la Grande Guerre par un Français*, Paris, Hatier, 1921. Cité dans BECKER 1988/1, p.22.

la croyance catholique. Ainsi cette direction pouvait participer à l'idée de vie éternelle que souhaitaient les deux évêques. En tant que fervent catholique et professeur d'histoire de l'art¹³², il semble évident qu'Albert Roze connaisse les significations de ces œuvres médiévales. En tournant son soldat couché vers l'orient il évoque la résurrection des vaillants combattants. En outre, plusieurs éléments de comparaison paraissent lier les œuvres du XIII^e siècle et celle du XX^e siècle. Tout comme le tombeau d'Evrard de Fouillois, le mémorial de la paroisse amiénoise figure des éléments architecturaux [fig.48]. Située au-dessus de l'évêque, l'architecture est une allusion à la Jérusalem céleste. Ne peut-on pas ainsi interpréter l'image de la cathédrale, figurée au-dessus du visage du soldat, comme une nouvelle Jérusalem céleste ? Les âmes des défunts sont veillées par la cathédrale qui sera leur dernier lieu de repos.

Les attitudes des trois gisants sont similaires. Ils sont couchés sur un oreiller ou un sac et foulent à leurs pieds des animaux ou un objet. En cela, il est intéressant de noter la différence de composition entre le soldat couché de la cathédrale et celui de Friville-Escarbotin-Belloy. Si ce dernier apparaît casqué, celui de la cathédrale dépose son couvre-chef à ses pieds. L'artiste semble ainsi avoir opté pour cette construction afin de rappeler les œuvres médiévales exposées dans le même lieu. Cependant si la signification des productions médiévales est purement religieuse, celle du monument aux morts rappelle le souvenir militaire. Le combattant couché pose sa tête sur la besace qu'il portait sur lui durant tout le conflit, de même, le casque placé à ses pieds évoque son uniforme. En cela il figure davantage la fin de la guerre.

Les gisants d'Albert Roze exaltent ainsi le sacrifice des combattants. « Pour les chrétiens, les poilus vivaient encore et encore une passion, celle de la patrie, qui devait les rendre immortels, à l'imitation du Christ »¹³³. Tout comme ce personnage biblique, les soldats de la Grande Guerre s'interprètent tels les sauveurs du peuple, et, à son image, ils sont décédés trop jeune. Ainsi, les deux combattants du sculpteur amiénois ont le visage juvénile. Tout comme les gisants médiévaux, ils sont figurés à l'âge de 33ans, l'âge du christ lors de sa résurrection. Cet âge peut apparaître comme la moyenne d'âge des poilus mais peut aussi renforcer la comparaison avec le messie.

« L'espèce humaine est la seule pour qui la mort est présente au cours de la vie, la seule qui accompagne la mort d'un rituel funéraire, la seule qui croit en la survie ou la renaissance

¹³² En dirigeant l'École des Beaux-Arts d'Amiens, il assure également des cours d'histoire de l'art.

¹³³ RIVE 1991, p.25.

des morts. »¹³⁴. Effectivement, pour faciliter la résurrection du défunt, les fidèles organisent des chants et des prières. Pour appuyer cette importance, de nombreux tombeaux figurent le cortège funèbre. La composition des deux monuments aux morts picards semble également illustrer une cérémonie qui cependant est davantage intime. Chaque personnage symbolise un membre de la famille. Le groupe de droite, présent à la cathédrale, reprend ainsi l'iconographie de la veuve et de l'orphelin déjà analysée dans quatre autres communes. Toutefois, l'expression qui se dégage est plus forte. Albert Roze accentue l'affliction déjà intense dans le monument de Fontaine-sur-Somme. Si dans ce dernier, la douleur est encore retenue, à Amiens, le sculpteur la théâtralise. Les différentes attitudes représentent les multiples réactions face à la mort. La veuve figure le déchirement, le désespoir, l'enfant symbolise la tristesse encore difficile à imaginer, le père, la peine contenue et la mère, la prière pour le salut de son fils. Cette dernière gestuelle rappelle également les sculptures funéraires de l'époque moderne. Cette représentation du défunt, qu'il est par ailleurs possible de retrouver dans la cathédrale d'Amiens, devait inciter les fidèles à la dévotion. En convoquant à travers cette composition les différentes iconographies funéraires, Albert Roze souligne l'importance de la prière pour les soldats. Ses différentes expressions rythment par ailleurs la composition, le monument d'Amiens convainc ainsi davantage que celui de Friville-Escarbotin-Belloy. Les drapées sont plus souples et plus nombreuses apportant une certaine légèreté à l'ensemble.

La figuration de feuille de chêne et de laurier participe à la cérémonie. À Friville-Escarbotin-Belloy, les rameaux sont posés aux pieds de la veuve éplorée comme si elle venait de les déposer. Dans le monument paroissial d'Amiens, les feuilles de lauriers apparaissent sur la besace, au-devant du jeune garçon. L'enfant aurait ainsi fleuri la dépouille du combattant pour le commémorer.

Si les mémoriaux d'Albert Roze illustrent l'idée de la résurrection ils peuvent également dénoncer la guerre. Effectivement la présence de la pleureuse et de l'enfant tend à classer ces compositions dans les types de monuments aux morts pacifistes. Philippe Pauchet explique que « la veuve et l'orphelin veillent sur le corps du disparu dont rien ne semble légitimer la mort »¹³⁵. D'autre part, en foulant le casque, le gisant de la cathédrale peut évoquer le célèbre slogan d'après-guerre « Plus jamais ça ».

¹³⁴ MORIN, *op.cit.*, p.17.

¹³⁵ PAUCHET 2006, p.52.

Le rôle central de la foi religieuse au cours de la guerre se poursuit dans les années vingt à travers les cérémonies d'inauguration et du 11 novembre. Le nouveau culte civil s'inspire du culte catholique et les monuments aux morts retranscrivent ainsi cet esprit. Le recueillement silencieux de la famille se retrouve dans les œuvres d'Albert Roze qui tente ainsi d'inspirer la sérénité et l'espoir.

II. Iconographies funéraires et bibliques

1. *La pleureuse et la pietà*

« La mémoire du conflit telle qu'elle s'incarne dans les monuments aux morts est symptomatique du prolongement de la culture de guerre dans l'après-guerre – patriotisme et esprit de sacrifice y sont toujours aussi présents – et de la nouveauté due au deuil immense : le pacifisme. »¹³⁶.

En effet, si la fonction première de ces constructions est l'hommage aux morts, elles participent également au relèvement du pays ainsi qu'à la consolation des familles endeuillées. Le drame se poursuit dans l'après-guerre à travers les pleurs de la France entière. Les sculpteurs tentent ainsi de rendre compte de cette douleur nationale qui embaume tout le pays. En cela, ils se tournent vers des thématiques bien connues de la sculpture : les pleureuses et les *Mater Dolorosa*. Si ces sujets ne sont pas novateurs, ils étaient pourtant oubliés de la statuaire de la fin du XIXe siècle. L'ampleur du deuil réactualise donc ces thèmes iconographiques qui sont utilisés sur les monuments aux morts de type pacifiste.

Dans le cimetière militaire Saint-Acheul d'Amiens, Albert Roze propose un monument aux morts [fig.74] en parfaite adéquation avec son emplacement. Commandé par l'Association du Souvenir Français, le mémorial est inauguré le 27 juillet 1924 en présence du maréchal Joffre et l'ancien ministre de guerre, André Lefèvre. Il prend la forme d'un obélisque tronqué aux

¹³⁶ BECKER 2005, [en ligne], n.p.

quatre cotés formant ainsi une croix sur chaque face. La construction est coiffée d'un pot à feu et est ornée de deux bas-reliefs en médaille ainsi que deux épées ciselées dans la pierre [fig.75]. Au-devant du monument, Albert Roze dispose une figure féminine assise ajoutée à la suite de l'inauguration¹³⁷ [fig.76]. Erigé en l'honneur des soldats décédés dans les hôpitaux de la ville¹³⁸, le monument répond également au besoin de la population amiénoise de se recueillir. Effectivement, en 1924, la capitale picarde n'a toujours pas décidé la construction d'un monument aux morts spécifique aux amiénois décédés durant la guerre. En cela, le mémorial de la nécropole militaire fait office durant plusieurs années de monument aux morts communal. Le discours de Monsieur Pujol lors de l'inauguration du monument aux morts d'Amiens, le 14 avril 1929 explique ainsi :

« le monument élevé au cimetière Saint-Acheul par le Souvenir Français nous permet de nous recueillir en rendant à ceux, nombreux, qui déchiquetés, enfouis par les obus n'ont pu recevoir la sépulture qui méritait leur sacrifice et qui eut été une suprême consolation pour leur famille. »¹³⁹.

Par son emplacement, mais également selon les dires de Monsieur Pujol, le monument du cimetière militaire Saint-Acheul doit retranscrire le caractère funéraire. Il n'est donc pas surprenant que le sculpteur picard utilise de nombreuses références à cet art mortuaire. Le pot à feu, la pleureuse mais aussi les portraits en médaillon sont des ornements habituels des tombeaux. Le médaillon du poilu peut ainsi rappeler les portraits des défunts sur leur tombe. Ce dernier est mis en relation avec un autre médaillon, de l'autre côté du monument. Il représente une femme voilée les yeux fermés. La figure féminine pourrait effectivement être mise en lien avec le soldat, elle pleure son décès. Le sculpteur joue ainsi sur le contraste entre le mort et les survivants. Si le médaillon du soldat est décoré de feuille de chêne et de laurier, celui de l'autre côté est sobre [fig.75]. Pourtant, dans le modèle original le sculpteur avait prévu la même ornementation¹⁴⁰ [fig.77]. En supprimant celle-ci, il appuie davantage l'hommage aux combattants. Les deux autres faces de l'obélisque renforcent cette symbolique en représentant une épée couronnée de ces mêmes rameaux.

¹³⁷ Elle est datée et signée : ALB^T ROZE 1925.

¹³⁸ « ... ce ne sont pas les enfants d'Amiens que le « Souvenir Français » a l'intention d'honorer, ce sont les 700 ou 800 malheureux qui ont été évacués sur les hôpitaux d'Amiens, qui sont morts en notre ville et qui sont réunis aux Cimetière Saint-Acheul. ». Délibération du Conseil Municipal, séance du 17 mai 1921. (AM Amiens : 1M20/12).

¹³⁹ *Le Journal d'Amiens*, 15 avril 1929, n.p.

¹⁴⁰ Le plâtre, retrouvé par les frères Foucart dans l'atelier du sculpteur est aujourd'hui conservé au Musée de Picardie. Acquis par don en 2000 il est référencé sous la cote : M.P.2000.7.26.

Le monument aux morts de la nécropole nationale semble amplement faire référence à son commanditaire, Le Souvenir Français. La devise de l'association « à nous le souvenir, à eux l'immortalité » est symbolisée dans cette construction à travers différents ornements. L'idée de l'immortalité est représentée par la figuration d'un soldat en buste. Ainsi tout comme les portraits funéraires, il pérennise l'image des hommes morts pour la patrie. La figure en buste de la veuve exprime quant à elle l'idée du souvenir. L'opposition des deux médaillons semble donc illustrer le diptyque proclamé. La flamme en haut du monument est également un symbole du souvenir. Sculptée, la flamme est ainsi éternelle et renforce cette volonté de ne pas les oublier. Cependant la figuration de la mémoire perpétuelle trouve son apogée dans la figure féminine assise au-devant du monument. La jeune femme voilée et drapée, les mains jointes, le regard triste, est « une allégorie de la France en deuil »¹⁴¹ [fig.76]. Avec cette sculpture ajoutée en 1925, Albert Roze marque davantage son œuvre d'une émotion. Située au-devant de la tombe symbolique des combattants, elle rappelle le monument funéraire de Pierre Gareau [fig.78]. *La Douleur*, sculptée par François Milhomme, placée devant le tombeau au Cimetière du Père Lachaise, représente l'affliction de la famille nombreuse du défunt. Même si Albert Roze figure une femme à l'expression plus sobre, il n'enlève en rien l'émotion de son œuvre. Il est également possible d'établir un parallèle avec un autre monument aux morts, celui de Saint-Florent-le-Vieil [fig.79]. Les deux mémoriaux illustrent une femme assise au-devant d'un obélisque ornée d'un médaillon représentant un soldat. Les deux figures féminines présentent la même position : assisent, la tête vers le bas, elles posent leurs mains sur leurs genoux. L'œuvre de Georges Chesnaux, inaugurée en 1922 représente une femme « méditant dans la tristesse »¹⁴². Tandis que la sculpture de Maine-et-Loire est vêtue d'un costume traditionnel, celle de la Somme appuie davantage sur l'idée du deuil par son voile. En cela, l'artiste picard opte pour une représentation intemporelle et impersonnelle. Ce choix différent est certainement dû à la fonction du monument. Si celui de Saint-Florent-le-Vieil est érigé en l'honneur des morts de la commune, celui du cimetière Saint-Acheul d'Amiens honore les soldats décédés dans les hôpitaux de la ville. Le monument de la Somme est donc une construction en souvenir des combattants de différentes régions et différents pays. Ainsi, chaque femme endeuillée peut s'identifier à la veuve de la nécropole nationale.

En représentant une jeune femme, l'artiste amiénois peut également faire référence au rôle de l'association. Durant la Grande Guerre le Souvenir Français

¹⁴¹ VERDIER 1999, p.88.

¹⁴² <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/monument/16196/saint-florent-le-vieil-place/>.

« aide les familles à retrouver les corps des soldats tués et les soutient dans leurs démarches. [...] En 1918, ce sont 200.000 tombes qu'il entretient tant dans les cimetières du front que dans ceux de l'intérieur. »¹⁴³.

La figuration de la veuve se recueillant dans le cimetière militaire symbolise ainsi le deuil qui peut commencer grâce à l'action du Souvenir Français. Le monument aux morts de la nécropole nationale « parle sans doute plus à notre âme que les multiples représentations de soldats en armes »¹⁴⁴.

Le monument de Saint-Valery-sur-Somme [fig.27] exploite également le thème du deuil. En dessous des deux combattants, le socle affiche l'image en bas-relief d'une femme éplorée [fig.30]. Cependant si le maire de la commune la compare à « une mère dont la douleur embellit les traits »¹⁴⁵, elle est bien « une figure allégorique de la ville de St Valery »¹⁴⁶. Les armes de la commune, ciselées à côté de la femme, justifie l'interprétation donnée par le sculpteur. Vêtue d'un drapé et d'un voile – à l'image des autres figures féminines civiles rencontrées jusqu'alors – elle tient un bouquet de fleurs dans sa main, tandis que l'autre lui sert à sécher ses larmes. La sculpture théâtralise la douleur. Avec cette figure, Albert Roze revient à une représentation plus conventionnelle, mais moins touchante. L'émotion semble être davantage représentée dans le haut du monument. Le marin soutenant son camarade blessé pourrait, à l'image du monument de Préveranges [fig.80], être inspiré de l'iconographie religieuse de la piéta¹⁴⁷.

Ce thème de la vierge de pitié a beaucoup inspiré l'artiste picard. Il est effectivement possible d'en retrouver des références dans quatre autres monuments aux morts. Ceux des églises Saint-Acceul d'Ecouen [fig.81] et Saint-Martin de Revelles [fig.82] proposent une composition semblable. Un soldat mourant – dans la même position que ceux rencontrés à Cysoing et Albert – est soutenu par une figure féminine agenouillée derrière lui. Si dans l'église du Val-d'Oise la femme présente les attributs d'une sainte, celle de Revelles paraît davantage

¹⁴³ <http://le-souvenir-francais.fr/notre-histoire/>.

¹⁴⁴ VERDIER, *op.cit.*, p.88.

¹⁴⁵ Lettre du Maire de Saint-Valery-sur-Somme de 1939. (AD(80) : KZ 2571).

¹⁴⁶ Devis du monument aux morts de Saint-Valery-sur-Somme dressé par Albert Roze. (AD (80) : 99R 334037).

¹⁴⁷ Claude Dupuis évoque dans son essai l'image de la Vierge de pitié et analyse les monuments de Préveranges (Cher), Billom (Puy-de-Dôme), Mandeuire (Doubs), Lamballe et Lannion (Côtes-d'Armor) comme des interprétations de ce thème iconographique. Ces derniers ne figurent que des combattants. DUPUIS 2014, n.p.

illustrer une simple civile. Le combattant tient son fusil posé au sol et montre de l'autre main, sculpté en très faible relief, un arbre, une palme et le drapeau. Il semble indiquer à la femme éplorée qu'il faut se réjouir de son sacrifice car il a mené à la victoire. Le drapeau symbolise le pays victorieux, la palme évoque le martyr du soldat et l'arbre est l'image de la vie qui continue. La figure féminine, habillée d'une robe nouée dans le dos et coiffée d'un voile, peut autant représenter une femme en deuil qu'une infirmière. Toutefois la proximité des deux protagonistes tend vers l'émotion et semble donc représenter l'amour familial. Les deux êtres sont une dernière fois réunis. En cela, l'œuvre peut être mise en lien avec le monument aux morts de Rollot [fig.83]. Inauguré en 1926, le groupe sculpté par Albert Roze s'intitule *L'Adieu*¹⁴⁸. Il représente une jeune femme debout qui semble soutenir un soldat en train de tomber. L'œuvre ne figure aucune arme, seul l'uniforme et le casque rappellent que l'homme a combattu. Les deux personnages se tiennent la main et s'embrassent [fig.84]. Le monument illustre ainsi la tendresse des époux ou de la mère et de son fils. Contrairement au bas-relief du monument de Proyard, l'œuvre d'Albert Roze semble figurer un soldat mourant. Les titres sont par ailleurs différents, si le premier est nommé *Le départ*, celui de Rollot s'intitule *L'Adieu*. Le sculpteur picard illustre ainsi le décès du soldat qui semble être davantage accepté par la présence de la figure féminine. Les monuments de Revelles et de Rollot s'inscrivent donc dans la tradition iconographique de la piété. Ce thème correspond effectivement aux attitudes des survivants dans l'après-guerre. « Les malheurs des temps [...] infléchissent la piété des fidèles vers des dévotions où domine l'idée de souffrance et de mort, comme si la méditation sur la Passion du Christ et les tortures morales de sa mère offraient un recours et une consolation »¹⁴⁹.

Effectivement si le poilu est assimilé au Christ, la Vierge peut être comparée aux mères des soldats morts aux champs d'honneur. Ainsi de nombreux monuments aux morts dans la France réutilisent le sujet religieux de la *Mater Dolorosa*. Le monument de l'église d'Ecouen [fig.81] semble s'inscrire davantage dans cette lignée catholique. La figure féminine soutenant le soldat est effectivement vêtue de manière plus intemporelle. Elle porte une longue robe drapée et arbore une auréole au-dessus de sa tête. La Vierge Marie pleure ainsi les combattants tout comme elle a pleuré son fils. La présence d'une sainte ainsi que la palme du martyr peut évoquer la reconnaissance de l'Eglise envers le dévouement des soldats. L'épithète du monument « Dieu – Patrie. Aux enfants d'Ecouen morts pour la France 1914-1918. La paroisse

¹⁴⁸ Il est ainsi nommé dans la lettre d'engagement entre la municipalité et le sculpteur, datée du 17 octobre 1925. (AD (80) : 99R 334036).

¹⁴⁹ Si François Souchal évoque ici l'époque de la Guerre de Cent ans, il est possible de rapprocher cette période à celles des années 1920. François Souchal, préface de DEBRIE 1979, p.5.

reconnaissance » semble justifier cette interprétation. Par ailleurs, ce groupe sculpté peut également s'interpréter comme la promesse du salut. En effet, la Sainte pourrait soulever le soldat comme en signe de résurrection. Albert Roze retranscrit en cela les sentiments de la paroisse et les valorise en promettant aux familles catholiques l'accès de leurs proches au paradis, au même titre que les saints martyrs.

Tout comme le bas-relief d'Ecouen, le monument aux morts d'Airaines [fig.85] fait référence à la récompense suprême du martyr. Seulement si le mémorial de l'église Saint-Acceul affiche pleinement des symboles religieux, celui d'Airaines, situé sur une place publique montre davantage l'iconographie civile. Pourtant, il semble que la composition [fig.86] s'inspire de sujets catholiques. Le combattant couché, les yeux mi-clos, semble s'éteindre doucement en acceptant son sort. Une victoire ailée vole au-dessus du soldat et lui apporte les attributs du vaillant combattant : la palme du martyr et la couronne de la victoire. Le poilu montre de son bras une scène de vie quotidienne : une fileuse et une mère au foyer. Le relief intitulé « la vision du soldat mourant »¹⁵⁰ montre les dernières pensées des combattants pour leur famille. Albert Roze illustre ainsi une scène émouvante, il réunit à distance les civils et les soldats dans une dernière illusion. En repensant à ceux qui l'aiment, le combattant oublie un instant les horreurs de la guerre et meurt en paix. Effectivement rien ne montre ici le contexte guerrier excepté l'uniforme et le fusil du soldat. En cela, l'artiste apaise également la douleur des familles en deuil. Physiquement il était au front, mais dans son cœur il n'a jamais quitté sa ville et ses proches. La figuration de l'église Saint-Denis et des Tours de Luynes, paysage patrimonial d'Airaines, renforce cette interprétation [fig.87].

La présence d'une famille devant une maisonnette peut également être mise en lien avec l'épithète du monument : « La voix d'un peuple entier les berce en leur tombeau »¹⁵¹. Cette dernière, tirée des *Chants du Crépuscule*, insiste encore sur le caractère funéraire qu'adopte le monument aux morts. La famille sculptée pourrait donc être l'illustration du peuple évoqué dans l'inscription.

Cependant, si le relief aborde une vision joyeuse du décès, il semble qu'il puise son inspiration dans l'iconographie religieuse de la déploration du Christ. Claude Dupuis dit en cela :

¹⁵⁰ Devis rédigé par Albert Roze, 6 septembre 1922. (AD (80) : 99R 334021).

¹⁵¹ Victor Hugo, « Hymne », *Les Chants du Crépuscule*, 1835 [1831 pour le poème].

« Les variations autour du modèle de la pietà ou de sa version plus large, celle de la déploration du Christ, témoignent de la vivacité de la ferveur religieuse dans la France du premier quart du vingtième siècle. Toutes sont basées sur la figure du soldat agonisant accompagnée d'une allégorie (Victoire, France...), d'une femme voilée, symbole du veuvage ou bien encore d'une figure ailée (ange ou *Nikê*). »¹⁵².

Le monument d'Airaines semble effectivement correspondre à cette description. La figure allégorique debout, en vol, contraste avec le soldat mourant, couché à terre. Cette composition en triangle rappelle effectivement les images de la pietà. Pourtant si ces dernières renvoient à la douleur terrestre, le monument d'Airaines semble davantage illustrer l'acceptation de la mort. Le combattant mourant paraît s'élever avec l'ange afin d'accéder à la récompense de son martyr : la vie éternelle. Avec ce relief, la sculpteur picard répond ainsi à la demande de la municipalité « d'élever d'un monument digne du sacrifice par les enfants d'Airaines morts pour la Patrie »¹⁵³.

Le monument aux morts de la paroisse Saint-Vulfran d'Abbeville [fig.88] est également attribué à Albert Roze¹⁵⁴. Il s'agit de l'unique mémorial de son corpus utilisant le thème religieux de la vierge de pitié de façon manifeste. Selon le catalogue édité par les imprimeries Yvert¹⁵⁵, le sujet est imposé à l'artiste par l'architecte des monuments historiques, Henry Moreaux. Albert Roze qui a déjà traité ce thème dans la Basilique d'Albert connaît parfaitement les enjeux de cette représentation pour un monument aux morts. L'œuvre de la basilique [fig.89] placée dans la chapelle des morts s'accorde effectivement avec son emplacement. Mais pour le monument de la paroisse d'Abbeville l'artiste va plus loin. Si dans son œuvre d'Albert daté de 1899 il s'inspire déjà de la Pietà de Michel-Ange [fig.90], pour celle d'Abbeville, il en propose une copie. La sculpture de la Basilique Saint-Pierre de Rome semble avoir fasciné l'artiste picard. Ayant séjourné dans la ville éternelle durant deux ans pour parfaire sa formation, il est fort probable que le sculpteur en apprentissage ait observé cette œuvre déjà célèbre. De surcroît, en tant que professeur d'histoire de l'art, l'artiste connaît parfaitement l'œuvre du Vatican. Ainsi il sculpte fidèlement la pietà tout en changeant l'expression de la Vierge. Albert Roze adapte l'œuvre à son temps et à son propre style. En copiant le groupe de Michel-Ange, l'artiste

¹⁵² DUPUIS 2014, n.p.

¹⁵³ Délibération du Conseil Municipal, 20 juin 1919. (AD (80) : 99R 334021).

¹⁵⁴ Le catalogue édité en 1946 référencie cette œuvre comme étant de la main de l'artiste. En nous reposant sur cette unique source ainsi que sur des critères esthétiques nous suggérons possible cette attribution. [S.A.] 1946, p.13.

¹⁵⁵ *Loc. cit.*.

picard montre davantage l'acceptation de la mort que la souffrance. En supprimant toutes références à la guerre le monument aux morts ne révèle que son caractère funéraire et devient certainement moins douloureux. Les familles en deuil retiennent ainsi plus aisément le salut promis à leurs proches.

Dans les années vingt, la loi de 1905 est encore récente et les français sont encore nombreux à pratiquer le catholicisme. Albert Roze, faisant partie de ces fervents religieux, retranscrit dans ses œuvres son bagage culturel. Ainsi l'iconographie de la piété et de la déploration du Christ apparaissent de manière moderne dans ses monuments aux morts. Parfois laïques et d'autrefois ostentatoires ces vierges du XXe siècle tentent d'apaiser les souffrances des familles endeuillées.

2. *La mise au tombeau*

Les monuments aux morts de la Cathédrale d'Amiens [fig.49] et de Friville-Escarbotin-Belloy [fig.69] adoptent une forme similaire. On remarque une composition équilibrée de part et d'autre d'un soldat gisant enveloppé du drapeau. Cependant, si les deux s'inspirent fortement du thème sacré de la mise au tombeau, l'un se trouve dans un espace religieux l'autre dans la sphère publique. Cette différence influence profondément l'utilisation de symboles particuliers.

Le monument dédié aux combattants de la paroisse Notre-Dame d'Amiens présente effectivement des signes religieux comme la croix portée au coup de la pleureuse à droite [fig.70], le geste de la prière effectué par la femme de gauche ainsi que l'apparition d'une sainte au-dessus du soldat gisant. Albert Roze tente ici de moderniser ce thème en le simplifiant. Il convoque quatre personnages organisés en groupes de part et d'autre du combattant et y ajoute l'image d'une sainte nimbée en faible relief appuyant ainsi sur sa présence en tant qu'icône. Les deux groupes en haut-relief peuvent être interprétés comme les membres de la famille du défunt, les parents se trouvant à gauche et faisant face à la veuve et son enfant. L'iconographie devient ainsi intemporelle.

L'idée d'invoquer uniquement quatre personnages autour de la mise au tombeau n'est pas nouvelle. Au début du siècle, Albert Roze a l'occasion de se confronter au thème

évangélique pour la sépulture de la famille Coquet du cimetière de la Madeleine à Amiens [fig.198]. Ce bas-relief présente ainsi la Vierge, toujours accrochée au corps de son fils telle une piéta, un homme, certainement Nicodème ou Joseph d'Arimatee, une sainte femme en prière et Marie-Madeleine pleurant et s'appuyant sur son vase à parfum. Il est intéressant de noter la parenté des attitudes entre Marie-Madeleine et la femme présente à droite du groupe de la cathédrale, de même que le geste de prière de la sainte-femme avec celle agenouillée à gauche du gisant. Il s'agit d'une gestuelle traditionnelle, les saintes femmes font souvent office de pleureuses¹⁵⁶ tandis que la vierge si elle ne pleure pas son fils, prie pour son salut.

Ainsi le monument de la paroisse Notre-Dame d'Amiens évoque une cérémonie silencieuse et intime autour du corps du défunt soldat. Émile Mâle écrit à ce propos : « Après l'horreur de la Passion, les vociférations et les outrages de la foule, Jésus se repose enfin dans la paix et le demi-jour, entouré de ceux qui l'aiment »¹⁵⁷. Il est ainsi possible d'établir une analogie avec les défunts soldats de la Grande Guerre. Les monuments aux morts de la Cathédrale et de Friville-Escarbotin-Belloy sont pourtant les seuls dans le corpus du sculpteur amiénois à réunir le combattant et sa famille¹⁵⁸. Il faut de même remarquer que ces derniers entretiennent une distance entre les vivants et le mort. Contrairement à l'iconographie traditionnelle de la mise au tombeau, Albert Roze place ses personnages de chaque côté du défunt laissant place au vide derrière ce dernier. Cet espace laissé à nu démontre le détachement du soldat au monde terrestre. Effectivement à Amiens, l'icône d'une sainte qui semble être la représentation de Notre-Dame d'Amiens¹⁵⁹ ouvre ses bras en signe d'accueil. La Vierge, mère du Christ et parfaite médiatrice de ce dernier, est durant toute la guerre un modèle de choix pour les prières. Les combattants se tournent vers elle, l'unique personne à comprendre leur sacrifice et leur douleur ; les familles implorant aussi la protection de leurs proches au front.

Par ailleurs, la première maquette du monument [fig.47] prévoyait une représentation de Notre-Dame de Pontmain qui selon l'évêque d'Amiens « était apparue aux yeux des enfants du pays le 19 janvier 1871 pour écrire dans les cieux le message du salut » et interrompre l'avancée prussienne¹⁶⁰. Durant la guerre, alors que la cathédrale est menacée par les

¹⁵⁶ DEBRIE 1979, p. 18

¹⁵⁷ Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 137

¹⁵⁸ Le monument d'Airaines présentant une vision du combattant, il ne peut être compris comme une réunion du soldat et de ses proches.

¹⁵⁹ « Une vierge nimbée et drapée à longs plis d'un type plus intemporel, moins original, représent[e] Notre-Dame d'Amiens ». DELFORGE 1994, p.101.

¹⁶⁰ Lettre de l'évêque André Du Bois de la Villerebel (évêque d'Amiens de 1915 à 1920) datée du 20 juin 1920 Cité dans FOUCART, *ibid.*, p.4.

bombardements, Monseigneur du Bois de la Villerabel prie cette sainte pour la sauvegarde de l'édifice religieux. Dans sa prière il promet d'ériger une statue à son effigie, de fonder une confrérie et de dire douze messes en son nom. Avec l'appui du Pape, le bombardement cesse en mai 1918 par l'ordonnance inespérée de Guillaume II. Ainsi, l'évêque d'Amiens d'origine bretonne¹⁶¹ souhaite rendre compte de son dévouement particulier à Notre-Dame de Pontmain, d'une part en érigeant une statue votive¹⁶² et d'autre part en plaçant son image dans le monument aux morts de la paroisse. En novembre 1920 il proclame ainsi : « Vos morts auront leur mausolée qu'éclairera l'image de Notre Dame d'Espérance »¹⁶³. En cela, il place les défunts combattants sous la protection de la sainte qu'il estime être la cause de l'arrêt des combats. L'évêque d'Amiens établit ainsi un parallèle entre la guerre franco-prussienne et la Grande Guerre. Il est vrai que les deux conflits sont liés et que l'engouement pour les monuments aux morts provient de cette première guerre. Cependant si la guerre de 1870 était avant tout celle de l'Empereur, celle de 1914 est bien celle de la Nation¹⁶⁴. D'autre part, la majorité des monuments aux morts de 1870 glorifient davantage la patrie tout en cultivant l'idée de revanche contrairement à ceux de la Grande Guerre qui honorent véritablement leurs morts. Quoi qu'il en soit, l'image de Notre-Dame de Pontmain évoque la protection divine durant les deux conflits. Cependant, la maquette est modifiée à la suite du départ de Monseigneur du Bois de la Villerabel et, à la demande du nouvel évêque la représentation de la sainte est remplacée par celle de Notre-Dame d'Amiens.

La représentation de Notre-Dame d'Amiens annonce ainsi le salut du défunt et sa place éternelle au sein de la paroisse. Il est intéressant de remarquer une similitude entre la posture de Notre-Dame d'Amiens et celle de l'ange annonciateur de la résurrection représenté par Albert Roze dans le bas-relief de la sépulture de la famille Godin-Guillaud, présentant les Saintes Femmes au tombeau, au cimetière de la Madeleine [fig.202]. Le monument aux morts serait alors une association des deux thèmes iconographiques, la mise au tombeau du combattant mort pour la patrie et la résurrection de celui-ci dans son salut. À ce titre, l'analogie avec le relief des Saintes Femmes au tombeau n'est-il pas évocateur de la fonction du monument aux morts, sorte de cénotaphe collectif ?

¹⁶¹ Il était ancien vicaire général de Saint-Brieuc.

¹⁶² Jacques Foucart évoque dans son article que cette sculpture est également l'œuvre d'Albert Roze. Sa maquette est exposée en 1920 et selon lui un exemplaire était destiné à l'église de Saint-Thomas d'Aquin à Paris. FOU CART, *Ibid.*, p.4.

¹⁶³ Lettre pastorale de l'évêque André du Bois de la Villerabel datée de novembre 1920. Cité dans FOU CART, *ibid.*, p.4.

¹⁶⁴ PROST 1977, t.3, p.39.

Il est également possible d'interpréter l'annonce de la résurrection comme celle du pays meurtri par la guerre mais sauvé et réunifié par le sacrifice. Le monument de Friville-Escarbotin-Belloy [fig.69] illustre pleinement ce renouveau. Conçu, selon Claude Dupuis comme un pendant à celui de la paroisse Notre-Dame d'Amiens¹⁶⁵, il peut être analysé comme son prolongement. La présence de l'enfant à la cathédrale est synonyme d'espoir, il y représente l'avenir du pays. Claude Dupuis remarque ainsi que l'attitude de ce dernier est reprise par la figure masculine du second monument¹⁶⁶. Le fils devenu adulte assure à présent l'espoir du passé. La présence d'outils industriels et agricoles au pied du groupe matérialise l'idée du renouveau, ils deviennent les fondements d'une nouvelle ère. En plaçant les attributs agricoles aux pieds de la veuve l'artiste évoque aussi le travail des civils durant la guerre. Il rappelle les valeurs du Vimeu, à la fois agricole et industriel. Le jeune homme est mis en relation avec ces travaux afin de signifier la reprise économique. Enfin, le soleil levant remplace l'icône de Notre-Dame d'Amiens pour signifier le redressement du pays. Claude Dupuis remarque en cela qu' « aperçu de loin il peut apparaître tel un nimbe, placé non pas près du visage mais au-dessus du thorax du soldat, [...] le soleil placé sur la droite de la cavité symbolise le renouveau, la reprise de la vie après le conflit. »¹⁶⁷. L'œuvre est ainsi une « allégorie du deuil et du renouveau »¹⁶⁸.

À travers ces deux groupes sculptés, Albert Roze évoque l'espoir d'une nation, la volonté de son redressement à la suite du cataclysme. Inaugurés en 1923, ces deux monuments aux morts illustrent parfaitement l'esprit de l'époque, celui de la reconstruction. En utilisant le thème sacré de la mise au tombeau, le sculpteur amiénois insiste sur l'importance du sacrifice pour la résurrection du pays. Si le groupe d'Amiens s'inscrit parfaitement dans l'iconographie apostolique celui de Friville-Escarbotin-Belloy la réinvente et la laïcise.

¹⁶⁵ DUPUIS 2014, n.p.

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ L'inventaire du patrimoine Hauts-de-France répertorie le bas-relief avec cet intitulé.

<https://inventaire.hautsdefrance.fr/dossier/bas-relief-allegorie-du-deuil-et-du-renouveau/91a20a8c-6695-4c9e-984b-077dd29e2b97>.

Deuxième Partie

LES MONUMENTS AUX GRANDS HOMMES

Chapitre I – La Commémoration des hommes illustres et son environnement

I. Les origines de la « statuomanie »

1. *Les grands hommes : une notion novatrice*

Sous l’Ancien Régime, la ville est faiblement ornée de statuaire publique. Les allégories sont les plus fréquentes dans l’espace urbain. Le privilège d’être statufié dans la cité est réservé aux dirigeants, aux héros militaires et aux saints.

La Révolution de 1789 marque un changement brutal. Le pays jusqu’alors dirigé par un monarque devient une République. Le peuple souhaite alors illustrer cette nouveauté en effaçant en premier lieu les marques du pouvoir monarchique. Les rares monuments publics tombent, principalement les effigies royales.

De la politique humaniste de la République naissante émane un besoin de perpétuer la mémoire de grands hommes. Cette notion nourrie depuis le XVIIIème siècle, gagne en puissance pour s’épanouir pleinement au siècle suivant. Aux trois catégories de l’Ancien Régime s’ajoutent progressivement le génie littéraire et artistique, le politicien, le savant, l’explorateur, le bienfaiteur de l’humanité... Il faut exalter les mérites de l’individu et non plus la principauté ou l’aristocratie.

« L’idée qu’un homme ordinaire, qui ne participe ni de la sacralité religieuse, ni de la sacralité monarchique, puisse néanmoins être assez grand pour mériter cette espèce d’héroïsation, est par elle-même une idée humaniste [...]. »¹⁶⁹.

Les grands hommes deviennent alors des symboles, les nouveaux médiateurs à suivre en exemple. Ils sont la preuve d’une réussite et l’espoir d’un redressement.

Le 4 avril 1791 l’église Sainte-Geneviève de Paris est renommée Panthéon afin de servir de nécropole nationale. Mirabeau, Voltaire et Rousseau sont les premiers à y être inhumés. À cette occasion, le député Michel Régnard réclame l’élévation « aux frais de la nation [d’] une

¹⁶⁹ AGULHON 1978, p.147.

statue à Voltaire »¹⁷⁰. Pourtant cette idée de temple laïque dédié aux hommes illustres sera, à de nombreuses reprises, abandonnée pour rendre au lieu sa fonction religieuse. Ce n'est qu'en 1885, à l'occasion des funérailles de Victor Hugo que le monument acquiert définitivement son rôle de nécropole des grands hommes.

2. Les causes de ce développement excessif

Le XIX^{ème} siècle est marqué par diverses transformations influentes sur le développement de la statuaire publique. La destruction des remparts implique la création des boulevards et une aération des cités. La modernisation des transports nécessite également des modifications du tissu urbain en élargissant les rues. De nouvelles places, jardins et parcs ponctuent l'espace. L'apparition de nouveaux bâtiments : les gares, les musées, les écoles, les mairies... modifient encore l'urbanisme. Enfin, une augmentation considérable de la population citadine incite la création de nouveaux quartiers et l'extension des villes. L'Etat ainsi que le peuple français détiennent assez de richesse pour investir dans d'importantes commandes. Toutes ces raisons amènent à la profusion d'un nouveau décor, d'abord des fontaines, des obélisques et des colonnes, puis des monuments sculptés.

Le XIX^{ème} siècle est une période mouvementée, les différents régimes se succèdent sans réellement s'installer. Les gouvernements n'ont ainsi pas le temps d'ériger des monuments. Ce n'est véritablement que sous la Monarchie de Juillet que se développe la commémoration en place publique. À partir des années 1830 le réalisme sculptural devient conventionnel. Les monuments illustrent les grands hommes en pied et la ressemblance est primordiale.

La sculpture permet une visibilité politique et sociale. Chaque gouvernement se dote de nouveaux symboles pour affirmer son histoire et sa mémoire vis-à-vis des précédents. Le paysage urbain devient idéologique. Le monument public apparaît comme un outil propagandiste, il développe des idées. La commémoration tente de rassembler le peuple français pour former à nouveau une unité nationale.

3. 1870-1914 : la « statuomanie »

¹⁷⁰ Discours du 30 mai 1791 à l'Assemblée constituante.

Au sortir de la guerre de 1870-1871 et suite à l'échec de la Commune, la Troisième République s'impose tout en restant fragile. Il faut attendre les élections de 1876-1877 pour que le gouvernement républicain soit véritablement démocratique et parlementaire. Afin de se consolider et de trouver une réelle stabilité, le régime cherche dans le passé une justification de son présent. En cela, il tente de démontrer la continuité temporelle et sa pérennité. Il est de son devoir d'enraciner une nouvelle identité nationale. Le pays en défaite s'inspire alors de son rival. L'Allemagne a vaincu grâce à sa science et son institution, la France souhaite ainsi développer l'érudition et le souvenir à travers la scolarité.

Ce nouveau régime use d'une logique propagandiste et d'une « stratégie de la mémoire »¹⁷¹. L'avènement d'un gouvernement républicain, laïc et bourgeois permet en effet l'apogée d'un art commémoratif. L'espace est ainsi envahi de sculptures. La capitale est ornée d'environ 150 statues entre 1870 et 1914 contre 26 entre 1815 et 1870, ce qui représente 85 % de la statuaire publique du XIX^{ème} siècle à Paris¹⁷². En province, le phénomène est analogue.

Une politique artistique se met rapidement en place sous la surveillance du Conseil Supérieur des Beaux-Arts. Des subventions sont notamment attribuées dans le but de favoriser l'éducation artistique et l'embellissement des villes par la création de monuments publics. L'hommage d'un grand homme dans la cité reste tout de même fortement contrôlé. Il nécessite en premier lieu l'approbation royale¹⁷³ puis celle du ministère de l'Intérieur depuis la loi municipale de 1884. Trois ans plus tard, la notion d'utilité publique s'étend aux travaux d'aménagements de la voirie, à l'hygiène publique, à la restauration et à la conservation des monuments historiques et des sites naturels mais surtout à l'embellissement urbain. L'art et l'histoire sont désormais dotés d'un intérêt national. L'horreur du vide des salons bourgeois se propage aussi dans l'urbanisme, une commémoration de masse intitulée « statuomanie »¹⁷⁴ se développe.

¹⁷¹ NORA 1997, p. 17.

¹⁷² LANFRANCHI 2004, p.32

¹⁷³ L'Ordonnance du 10 juillet 1816 cite qu'aucune reconnaissance publique ne peut être décernée sans l'autorisation royale.

¹⁷⁴ Il est souvent noté que cette dénomination est due à Maurice Agulhon, toutefois celle-ci se trouve déjà employée par les contemporains du phénomène. Dans son article « La Statuomanie et l'histoire », il cite deux exemples d'emploi de ce terme : Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle*, article « Statues », T. XVII, 2nd supplément (v. 1880-1890) et Gustave Pessard, *Statuomanie parisienne, étude critique sur l'abus des statues*, Paris, Daragon, 1912. AGULHON 1978, p.145, note 2.

« La « statuomanie », ce fut, évidemment, la multiplication des statues ; or, pour que les statues fussent si nombreuses, il fallait bien que la statuaire publique ait été étendue à des êtres qui ne soient pas sacrés comme l'étaient les saints ou les rois ; à des êtres dont le mérite était personnel (non hérité) et laïc (non canonisé) ; il y a bien là une éthique de l'homme, et l'amorce d'une pédagogie par le grand homme. Bref, l'idéologie implicite de la statuomanie, c'est l'humanisme libéral, dont plus tard la démocratie sera l'extension naturelle. »¹⁷⁵

Le culte des grands hommes se perçoit au centre de l'urbanisme, mais également dans tous les foyers français. Le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse propose une sélection de ces figures en y incluant leur biographie, les *Manuels Lavis* ainsi que les livres scolaires suivent le même modèle. Il est également possible de trouver cette pédagogie à travers la carte postale ou même le timbre. Pourtant la commémoration dans l'espace public reste longtemps considérée comme l'hommage optimal, vu de tous, il est perçu comme le meilleur moyen de perpétuer et pérenniser le souvenir. Le peuple de statues¹⁷⁶ propage l'espoir du progrès de l'humanité, les « hommes illustres peuvent éveiller dans les âmes nobles le désir de les imiter »¹⁷⁷. À travers leur effigie la rue glorifie la République, le patriotisme, le progrès scientifique et social ainsi que l'institution républicaine. Ils deviennent des « lieux de mémoire »¹⁷⁸.

Ce phénomène de masse aurait pu faire appel à l'art industriel afin de répondre plus rapidement aux multiples demandes. Toutefois, la production en série est faiblement utilisée pour l'honneur des grands hommes. Peu de personnalités ont le privilège d'avoir plusieurs monuments à leur effigie et lorsque le cas se présente, les villes souhaitent détenir une composition originale. Il est aisé d'imaginer que pour le comité d'initiative, la copie n'honore pas convenablement l'homme illustre. Cependant, il ne faut pas non plus oublier que le monument sert de vitrine à la ville, qu'il doit l'embellir et la représenter.

II. Les grands hommes en Picardie

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.148.

¹⁷⁶ Il s'agit du titre de l'ouvrage de Jacqueline Lalouette : *Un peuple de statues : la célébration sculptée des grands hommes*. LALOUETTE 2018.

¹⁷⁷ Salluste, *Guerre de Jugurtha*, IV

¹⁷⁸ Il s'agit du titre de l'ouvrage écrit sous la direction de Pierre Nora. NORA, 1997.

1. *Commémorer dans la Somme*

La répartition des monuments publics en France est hétérogène. La capitale garde le monopole, toutefois certaines régions peuvent également prétendre à la richesse sculpturale. Aucune étude n'a été produite sur la statuaire publique picarde, il est toutefois possible de prendre exemple sur celles qui concernent les départements limitrophes. Le Nord notamment, territoire fortement urbanisé et industriel, comporte plus de deux cents sculptures publiques, l'Aisne et le Pas-de-Calais quant à eux en dénombrent une centaine¹⁷⁹. En revanche, les zones rurales et montagneuses ont un patrimoine sculptural bien moins développé. Il est en cela possible d'en déduire que le département de la Somme, essentiellement industriel, se place en bonne position. Sa capitale régionale, Amiens, semble toutefois concentrer la majorité des sculptures¹⁸⁰. Davantage développée et dotée d'une forte population bourgeoise, la ville picarde correspond à un milieu favorable pour la floraison de mémoriaux aux hommes illustres.

2. *Albert Roze : sculpteur favori*

La sélection de l'artiste peut s'établir par le biais d'un concours cependant pour des raisons temporelles et financières, il est fréquemment choisi de contacter directement le sculpteur. Le comité opte généralement pour un statuaire reconnu ou une personnalité locale, luttant ainsi contre le monopole parisien. De la sorte, le nom de certains sculpteurs reste attaché à un secteur précis. La Somme en compte deux : Gédéon de Forceville et Albert Roze¹⁸¹. La ville d'Amiens ayant attribué une bourse à ce dernier pour poursuivre ses études artistiques, il est possible qu'elle ait ensuite voulu l'honorer en lui passant différentes commandes.

¹⁷⁹ LE MEN, MAGNIEN 2005, p.194. Plus précisément 225 pour le Nord, 108 pour l'Aisne et 127 pour le Pas-de-Calais.

¹⁸⁰ Il ne s'agit pas d'une exception. D'après Jacqueline Lalouette, la préfecture garde le monopole dans 66 départements français. LALOUETTE 2018, p.186.

¹⁸¹ L'étude produite d'après la collection de carte postale de France Debuissou ainsi que les recherches de Jacqueline Lalouette le démontrent. Site « A nos Grands Hommes » : <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php> et LALOUETTE, *op.cit.*, p.239.

« Artiste régionaliste par excellence, il a peu quitté sa ville natale, et il a passé son existence à célébrer, avec son ciseau, les fastes de sa province, de cette bonne Picardie, si chère à son cœur. »¹⁸² .

Avant de revenir définitivement dans sa région natale, Albert Roze est missionné pour l'élaboration de douze médaillons célébrant les illustres artistes picards¹⁸³ [fig.93 et fig.94]. Ces derniers ont pour destination la décoration du Grand Salon, autrefois la cours centrale du Musée de Picardie, qui vient d'être effectué par l'architecte Emile Ricquier.

Comme David D'Angers, Albert Roze semble penser que « les statues sont les glorieuses archives du genre humain »¹⁸⁴. Il constitue une véritable collection de portraits de ses contemporains. Du simple membre de la famille ou ami, il portraiture également des hommes politiques, des médecins, des hommes de loi, des artistes.... Son fond d'atelier déposé au Musée de Picardie ainsi que l'inventaire établi en 1944 puis 1946¹⁸⁵ ont permis de retrouver divers portraits d'hommes publics picards. Parmi eux, il est possible de citer les effigies de Jules Barni¹⁸⁶, ancien député républicain de la Somme, de Victor Duvauchel pour l'hospice Saint-Charles, bienfaiteur de l'hôpital, Charles Saint, industriel et ancien député de la Somme, installé dans la propriété de sa famille ou encore Victor Pauchet, chirurgien de notoriété mondiale... Son œuvre se compose également de portraits d'hommes célèbres tels que Franz Liszt [fig.95], compositeur et pianiste.

En 1904, pour son entrée à l'Académie d'Amiens, Albert Roze réalise le buste de Simon Marmion, un peintre et enlumineur amiénois du XVème siècle. Satisfait de son travail et considérant certainement l'homme comme digne de mémoire, il évoque son projet de transformer le socle en fontaine publique afin de lui donner l'allure des fontaines Wallace de Paris¹⁸⁷. Le projet ne verra finalement pas le jour et le buste est aujourd'hui conservé au Musée de Picardie.

¹⁸² LANGLADE 1936, p.55

¹⁸³ On y trouve : Robert de Luzarches, Renaud de Cormont, Jehan Turpin, Nicolas Blasset, Claude Mellan, François de Poilly, Jean Rousseau, J. Carpentier (Jean-Baptiste ?), Maurice Quentin de la Tour, Théophile Caudron, Puvion de Chavannes et Edmond Duthoit.

¹⁸⁴ Citation de David D'Angers dans ces Carnets.

¹⁸⁵ [S.A.] 1944 et 1946 (2^e éd.)

¹⁸⁶ Le Musée de Picardie en conserve une étude en plâtre. M.P.2000.7.32

¹⁸⁷ Sa femme retranscrit cette volonté dans son journal intime le 20 juin 1904. 1 J 4098, AD (80).

Les portraits évoqués restent exposés dans des lieux clos, privés ou payants et la plupart sont des commandes intimes, pour le commanditaire ou ses proches. Toutefois, ils démontrent son importance auprès du public, qui le sollicite, et témoignent de son expérience dans la représentation d'hommes illustres. Bien qu'il s'agisse essentiellement de gagne-pain, ces multiples portraits laissent également penser qu'Albert Roze apprécie les réaliser, comme témoignage du temps passé ou présent.

3. *Un corpus hétéroclite*

Tandis que le phénomène de la statuomanie concerne l'ensemble du pays, dans la Somme Albert Roze n'y échappe pas. L'étude des cartes postales démontre ainsi sa notable situation dans le corpus national. En effet, la collection de France Debuisson¹⁸⁸ dénombre sept de ses monuments aux hommes illustres¹⁸⁹, soit près de la moitié du corpus ici analysé.

Au sein de la notion d'espace public il est bien entendu exclu tous les lieux privés, non accessibles aux passants et les cimetières qui font l'objet de la dernière partie. En revanche les rues et les parcs, les cours d'entrées de monuments tels que les mairies, les bibliothèques ou les écoles, visibles de la voie publique se joignent au corpus. Il a été de même conservé dans l'analyse, un monument présent dans un lieu de culte, considérant que l'église est un espace accessible à tous. La décision fut également prise de ne conserver que les mémoriaux comportant un socle architectural.

Il est exclu de ce corpus les diverses effigies de Jeanne d'Arc, celles-ci illustrant davantage la sainte que la protectrice du peuple. Situées à l'intérieur d'église, elles se confondent avec les autres images catholiques et ne semblent pas être pensées comme des mémoriaux. De même, les différents monuments commémoratifs exposés dans l'enceinte d'un bâtiment privé ne sont pas pris en compte. Par conséquent, le mémorial aux fusillés Moutardier

¹⁸⁸ CHEVILLOT, CHASTEL 2004. Et le site internet : <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php>

¹⁸⁹ L'étude s'intéresse à l'ensemble de la statuaire publique, ainsi elle comprend également les monuments aux morts et les sculpture allégorique. Les sept monuments comptés sont : celui à Jules Verne, à Charles Dallery, à Frédéric Petit, à Jean Delpas, aux cantonniers Cras et Foy, à Parmentier et à Saintes Colette.

et Werbrousch [fig.96], érigé à l'intérieur de l'hôtel de la direction des P.T.T de la Somme¹⁹⁰ ne peut s'intégrer à l'inventaire. Puisqu'ils sont destinés à un groupe restreint de la population, ils n'adoptent pas la même signification.

Ainsi l'ensemble des mémoriaux dus au ciseau d'Albert Roze comporte des monuments en l'honneur d'hommes politiques, de scientifiques, d'inventeurs, d'hommes de lettres, de militaires mais également de sportifs et d'ouvriers. Ces personnages sont célébrés pour leur génie, leur bienfait pour l'humanité ou leur héroïsme. Ils contribuent à illustrer la province picarde, ses savoir-faire et ses particularités. En parallèle du développement des guides touristiques, cette production sculpturale participe à la construction d'une identité départementale.

Avec quinze monuments¹⁹¹, dont un projet inabouti, Albert Roze aborde diverses époques. Un personnage appartient au XV^{ème}, cinq au XVIII^{ème}, cinq autres au XIX^{ème}, et pareillement pour le XX^{ème} siècle. Le même équilibre se retrouve dans l'analyse des fonctions des hommes représentés. Il statufie une religieuse, trois militaires, trois scientifiques, trois politiciens, et trois littéraires¹⁹² ainsi que deux coureurs automobiles et deux agents de la voie ferrée¹⁹³.

Puisqu'il s'agit de commande publique, le statuaire est contraint à diverses exigences qu'elles soient financières, spatiales ou diplomatiques. Á travers ces monuments publics Albert Roze sert le pouvoir local et national. Les commanditaires, les souscripteurs, la municipalité ou encore l'Etat peuvent à tout moment changer d'avis sur l'aspect définitif de l'œuvre. De même, il n'est que l'exécuteur d'un projet, en cela, il ne choisit pas l'homme qu'il commémore. Toutefois, dans de nombreux cas, il a pu être observé que le choix du sculpteur peut se faire en fonction de ses idéologies. Proche des républicains picards malgré sa foi catholique, il n'est pas étonnant que les comités d'érection se soient adressés à lui pour la création de trois monuments en l'honneur de démocrates. Par ailleurs, deux d'entre eux ont côtoyé de leur vivant le statuaire. Il aura aussi l'occasion de célébrer un autre homme qu'il a connu : Jules Verne.

La diversité des personnalités ciselées accentue l'intérêt d'analyser ce corpus. De Jules Verne, personnalité mondiale, à Charles Dallery, inventeur oublié, en passant par Frédéric Petit,

¹⁹⁰ Postes, télégraphes et téléphones. Elle est située rue Lemerchier à Amiens.

¹⁹¹ Voir l'inventaire dans le volume d'annexe.

¹⁹² Le troisième étant le projet de buste de Jean-Baptiste Gresset jamais achevé.

¹⁹³ Pour ces deux dernières fonctions, les deux personnages exerçant la même profession sont réunis dans un unique monument.

politicien picard, Albert Roze a l'opportunité de développer son savoir-faire. L'analyse de ces mémoriaux paraît donc essentielle pour la compréhension de son rapport à l'art commémoratif.

Chapitre 2 – La Guerre et l'héroïsme

Avant la défaite de 1870, les militaires occupent la première place dans l'ensemble de la commémoration. Le rassemblement de la population autour d'un homme combattant pour sa patrie est effectivement plus aisé qu'auprès de toutes autres professions représentées. Il détient naturellement le rôle de héros national. Les glorieux chefs militaires sont tout autant glorifiés que les braves soldats prématurément décédés. L'héroïsme guerrier, mais également la mort tragique, occupent à ce moment une place de choix dans l'œuvre du souvenir. Pourtant, en raison de l'échec français, cette catégorie d'homme illustre perd son importance pour ne la retrouver véritablement qu'en 1918.

L'effacement du héros guerrier peut également être dû à la banalité de ce dernier. En effet, après la guerre franco-prussienne, une réorganisation de l'armée se met en place et la volonté d'un service militaire obligatoire apparaît. Pour Léon Gambetta, chaque citoyen devient un soldat¹⁹⁴.

L'hécatombe de la Grande Guerre réveille ensuite la commémoration pour l'héroïsme et la bravoure. La reconstruction du pays retarde les honneurs, vient ensuite le temps des monuments aux morts. Dans cet épisode du souvenir et du relèvement, certains hommes sont célébrés pour leurs actes. Bien qu'ils soient moindres en comparaison des monuments aux morts, les mémoriaux aux grands hommes de la guerre s'élèvent en remerciement.

I. L'impact de la Grande Guerre sur ces mémoriaux

1. *Des « hommes-symboles » du conflit*

Comme évoqué dans la partie précédente¹⁹⁵, la Grande Guerre est particulièrement éprouvante pour l'entièreté du pays. De nombreuses pertes humaines, des destructions matérielles et une pression due à l'occupation dépeignent ces quatre années. Suite à la

¹⁹⁴ Il s'exprime le 26 juin 1871 ainsi : « Que pour tout le monde il soit entendu que quand en France un citoyen est né, il est né soldat ».

¹⁹⁵ *Supra.*, Partie I, chap.1, *in. ext.*

déclaration de la paix, il est important pour le peuple français de remercier les divers acteurs du triomphe. Les monuments aux morts font évidemment partie de cette commémoration, mais il existe aussi quelques mémoriaux gracieux saluant les grands hommes de la guerre. De nombreux hommages sont notamment rendus pour saluer les chefs militaires. Par conséquent, dix sculptures illustrent le maréchal Ferdinand Foch¹⁹⁶ : six de son vivant puis quatre dans les années 1930¹⁹⁷.

À Doullens s'élève ainsi un monument particulier en son honneur [fig.97]. Placé au sommet d'une colline, il domine la ville. Son emplacement est symbolique. Le premier obus de 240 millimètres éclata à cet endroit au début du conflit. En 1918, la ville samarienne sert de siège à la plus importante décision de la guerre. Suite à l'offensive allemande lancée le 21 mars, les plus hautes personnalités alliées se réunissent dans la cité Picarde. Si le maréchal Philippe Pétain est pessimiste, Georges Clemenceau croit encore en la victoire. C'est ainsi qu'à l'issue du débat, il déclare avec l'accord de toutes les autorités que :

« Le général Foch est chargé par les gouvernements britannique et français de coordonner l'action des armées alliées sur le front Ouest. Il s'entendra à cet effet avec les généraux en chef qui sont invités à lui fournir tous les renseignements nécessaires. »¹⁹⁸.

Le choix du commandement unique, inédit dans l'histoire militaire, parvient finalement à la victoire.

Ainsi la ville de Doullens souhaite rendre compte de cet épisode. Elle a pour volonté de remercier le maréchal Ferdinand Foch pour son implication et son rôle décisif dans le conflit. Placés au-dessus d'un crucifix, deux bas-reliefs en bronze représentent pour l'un le maréchal Foch, pour l'autre, trois soldats [fig.98]. La figure du commandant est placée au-dessus afin de signifier son rôle de chef militaire. Il est fier et regarde au loin comme pour signifier sa confiance en la victoire. En dessous, les trois soldats en buste obéissent à ses ordres. Albert Roze réutilise ici l'iconographie des deux générations¹⁹⁹, et en ajoute une troisième. Le plus

¹⁹⁶ Un bas-relief à Doullens (1921), trois bustes pour les villes de Bagnères-de-Bigorre [fig.100] (1918-1919), Jézeau [fig.99] (1923) et Beauvais [fig.101] (1928), trois statues en pieds pour Bouchavesne-Bergen [fig.102] (1926), Pau [fig.103] (1933) et Compiègne [fig.104] (1937) et trois statues équestres à Cassel [fig.105] (1928), Tarbes [fig.106] (1935) ainsi que Lille [fig.107] (1936). Il n'est pas inclus ici la statue équestre de Paris postérieure aux autres.

¹⁹⁷ Ferdinand Foch meurt le 20 mars 1929.

¹⁹⁸ Déclaration votée par assemblée à l'hôtel de ville de Doullens le 26 mars 1918.

¹⁹⁹ *Supra.*, Partie I, chap. 2, I, 1, p.21-22.

vieux porte l'écharpe autour du cou, le plus jeune est dépourvu de moustache et celui du milieu semble représenter l'âge intermédiaire. Mais la figuration de trois combattants peut également exprimer l'entente entre les soldats des différents pays. Ainsi l'artiste représente le maréchal commandant seul toute l'armée alliée présente sur le front Ouest. En illustrant les trois poilus, le monument n'oublie pas l'importance des combattants. L'inscription des mots « à nos soldats », en dessous du bas-relief confirme cela. Le calvaire Foch commémore donc le commandement unique mais aussi les combattants dévoués.

Lorsqu'Albert Roze sculpte le bas-relief, seulement trois ans se sont passés depuis l'évènement doullennais et la signature de l'Armistice. Ferdinand Foch est encore vivant. Un buste le représentant est déjà installé à Bagnière-de-Bigorre. Alors que le maréchal déclarait qu'il y a « mieux à faire pour le bien public »²⁰⁰ que de l'honorer, six mémoriaux sont érigés de son vivant. Albert Roze participe ainsi à l'élévation du héros militaire en tant que symbole. Avec trois bustes, trois statues en pieds et trois statues équestres, le sculpteur picard se démarque en proposant un simple bas-relief. Il peut en effet paraître surprenant d'accorder un portrait d'une moindre taille pour un homme d'une telle envergure. Les deux sculptures semblent a fortiori écrasées par la monumentalité du calvaire. Pourtant, le choix du matériau contraste avec la pierre blanche du support, valorisant ainsi le mémorial.

Il est vrai qu'il fait le choix d'illustrer l'homme en buste et non en pied, comme ce fut le cas pour la plupart des mémoriaux en l'honneur du grand homme. Toutefois ce parti-pris n'est pas dénué d'intérêt. Tandis que neuf des représentations du maréchal le portraitent seul, ou accompagné d'un saint ou d'un cheval, Albert Roze l'associe à des soldats. Ainsi il met en avant sa fonction de commandant et illustre son rapport avec les hommes. Même si l'armée est résumée à trois combattants, elle est présente. À l'aide de symboles discrets il permet la compréhension de son relief. Le costume militaire ancre la représentation dans le contexte guerrier. Le maréchal se doit d'être ressemblant, ainsi il arbore sa fameuse moustache et son képi. Les sept étoiles qui entourent son portrait permettent également de deviner son titre²⁰¹. Le bas-relief lui permet une certaine narration alors que la ronde-bosse l'aurait contraint à suivre la tradition.

²⁰⁰ Ferdinand Foch s'exprime ainsi suite à la décision du Conseil municipal de Tarbes de donner son nom à une rue.

²⁰¹ Les sept étoiles symbolisent effectivement la dignité d'Etat de maréchal.

Une certaine hiérarchie s'établit dans le monument. En bas se trouve l'armée, au-dessus leur chef puis le Christ en croix surmonte l'ensemble. L'analogie au catholicisme magnifie le sacrifice de la guerre. La mort héroïque du poilu n'est-elle pas fréquemment comparée au sacrifice rédempteur du Messie ? Cependant, la présence du Christ peut également symboliser la protection de Dieu sur l'armée française durant la guerre.

Le mémorial matérialise donc le symbole de la victoire à travers la figure du maréchal de France. Le Calvaire Foch devient, selon l'expression de Pierre Nora, un « lieu de mémoire »²⁰², pour se souvenir du commandement unique, de la victoire mais également des combattants tombés pour elle.

Si les mémoriaux érigés en l'honneur des généraux et maréchaux semblent inévitables, d'autres monuments commémorant des soldats de reconnaissance locale voient également le jour. Ainsi à l'annonce du décès du Capitaine Henry Esgonnière du Thibeuf, sa veuve souhaite élever un monument en sa mémoire [fig.108]. Elle demande l'autorisation du Conseil municipal pour que ce dernier soit placé dans l'église Saint André de la ville de Bournezeau. Le maire rapporte que :

« ce monument, qui serait l'œuvre d'un artiste hors concours à Paris, porterait de chaque côté deux plaques de marbre sur lesquelles seraient gravés les noms de tous les enfants de Bournezeau morts pour la Patrie pendant la guerre. »²⁰³.

Le Conseil adopte à l'humanité l'initiative de commémoration en expliquant que cette œuvre « rappellera aux générations futures les noms des braves enfants de Bournezeau qui comme le Capitaine Esgonnière sont morts pour la France. »²⁰⁴.

Le mémorial adopte donc une double fonction : celle du monument au héros militaire et celle du monument aux morts. Pourtant, l'œuvre d'Albert Roze s'adresse exclusivement au capitaine, l'inscription l'atteste : « IL EST MORT EN HEROS POUR SON DIEU ET POUR SA PATRIE HAUT LES CŒURS ! » [fig.109].

²⁰² NORA, 1997. Il s'agit du titre de l'ouvrage.

²⁰³ Registre des Délibérations du Conseil municipal de Bournezeau, session ordinaire de Mai 1916. AD Vendée [archives numérisées, disponible en ligne].

²⁰⁴ *loc.cit.*

Le capitaine est représenté assis, soutenu à l'arrière par une figure féminine. Albert Roze n'oublie pas de sculpter sa moustache, un détail physique qui semble le caractériser²⁰⁵. L'homme est vêtu de son uniforme militaire qui témoigne de son grade de capitaine. De sa main droite il tient son épée – un accessoire de grande tenue et non plus de campagne militaire – de l'autre il pointe une direction se trouvant hors-champ. Á sa droite se trouve une composition de symboles : une branche de chêne incarnant la force et la générosité, la palme du martyr, le drapeau gravé des mots « honneur et patrie » puis une croix rayonnante. Cet ensemble paraît synthétiser les trois qualificatifs que le commandant Arnaudeau choisit pour le désigner²⁰⁶ : la foi chrétienne, le patriotisme et la bravoure.

Albert Roze fige dans son œuvre les derniers instants du capitaine. L'homme est représenté agonisant. Il a « brillamment entraîné sa compagnie à l'assaut au cours duquel, il a été mortellement atteint »²⁰⁷.

« [...] toujours intrépide devant la mort comme devant le péril, il tomba en criant : « En avant, en avant ! » Et refusant les soins de ceux de ses hommes qui s'offraient à le panser et à le transporter, donnant ainsi à tous le plus bel exemple d'abnégation devant la nécessité de vaincre, il demeura sur le sol »²⁰⁸.

L'effigie sculptée paraît ainsi tendre le bras vers son escouade leur signifiant de continuer d'avancer. Refusant tous les soins, le capitaine se laisse emporter par l'ange qui le supporte. Tout en continuant de « défen[dre] le drapeau jusqu'à la dernière goutte de son sang »²⁰⁹, il accepte la fatalité. Il semble donc que le statuaire picard se soit inspiré de ces témoignages pour rendre son œuvre vraisemblable.

Le sous-bassement se présentant comme un tombeau [fig.110], rappelle sa triple décoration de la croix de guerre ainsi que son titre de chevalier de la Légion d'honneur. Puisque sa fougue permit l'avancée française en terrain occupé, les habitants de Bournezeau se devaient

²⁰⁵ Un portrait photographique est publié dans la Revue du Bas-Poitou où ce dernier porte effectivement la moustache. René VALETTE, « Héros et Martyr », *La Revue du Bas-Poitou*, 1915, p.318. Disponible en ligne, site des archives de Vendée.

²⁰⁶ Dans une lettre datée du 25 septembre 1915, le commandant Arnaudeau, chef d'Henry Esgonnière du Thibeuf écrit au père de la victime qu'en Vendée « il ne comptait que des amis » et dans cette terre « il a si magnifiquement continué dans les traditions de foi chrétienne, de patriotisme et de bravoure ». René VALETTE, *ibid.*, p.332.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.320

²⁰⁸ *Ibid.*, p.319.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.321

de lui rendre hommage. Le mémorial rappelle ainsi les faits guerriers, mais surtout le sacrifice du capitaine pour sa patrie.

En complément des monuments aux morts, certaines villes se doivent également d'honorer les grands hommes de la guerre, qu'ils soient un symbole national ou un simple notable local. Doullens célèbre le Maréchal Foch et son implication dans la victoire tandis que Bournezeau exalte le mérite invisible du capitaine du 293^{ème} régiment d'infanterie. Tout comme les monuments aux morts, ces mémoriaux mettent en avant les qualités de patriotisme, de courage et de sacrifice.

2. Une esthétique de monument aux morts

À Bournezeau, le monument au capitaine Henry Esgonnière du Thibeuf est commandé tandis que la guerre n'est pas terminée. La bataille fait encore rage dans le nord du pays. Albert Roze patiente donc deux années avant de l'exécuter. Le bas-relief est daté de 1918 ; au sortir de la guerre, le statuaire s'est ainsi précipité pour honorer la commande de 1916.

La représentation du capitaine agonisant, correspondant parfaitement à la symbolique du sacrifice héroïque, lui inspire de nombreux monuments aux morts. C'est effectivement à partir de cette composition de l'homme vendéen mourant et accueilli par une effigie féminine auréolée, qu'Albert Roze réalise cinq autres mémoriaux²¹⁰. Toutefois, cette inspiration ne paraît pas surprenante puisque le mémorial de Bournezeau adopte la double fonction de monument au grand homme et de monument aux morts.

La destination de ces mémoriaux est de rendre hommage aux soldats trépassés, mais également de consoler les familles. Il est ainsi possible de comparer les deux motifs d'érection. À Bournezeau, l'hommage est effectivement initié par la veuve d'Henry Esgonnière du Thibeuf. De surcroît, elle demande l'autorisation de l'élever dans l'enceinte de l'église de la cité vendéenne. Ainsi, une chapelle y est consacrée à la Grande Guerre et ses martyrs [fig.111].

²¹⁰ Écouen (1920) [fig.81], Revelles (1922) [fig.82], Airaines (1922) [fig.86], Cysoing (1924) [fig.44] et Albert (1927) [fig.52].

Par cette décision, Germaine Esgonnière du Thibeuf, semble vouloir favoriser l'accès à l'éternité de son défunt mari.

L'unique consolation des familles catholiques est de prier pour le salut de leur proche. Par conséquent une série de monuments aux morts s'inspirant du thème iconographique de la piété apparaît. Albert Roze s'en inspire notamment pour six de ses œuvres du souvenir²¹¹. Celles destinées aux églises d'Écouen et de Revelles en font partie. Il est à noter que ces deux monuments aux morts adoptent une composition conforme à celle de Bournezeau. Ainsi, Albert Roze retranscrit dans son œuvre la déploration de la veuve. La figure féminine tient délicatement le corps tombant de l'homme et approche sa tête vers le capitaine, créant ainsi une certaine proximité entre les deux protagonistes. Pourtant, tout comme pour le monument du Val-d'Oise, celui de Vendée illustre une sainte auréolée. Ce détail semble accentuer le caractère religieux de la scène. Parce qu' « il est mort en héros pour son dieu »²¹² la Vierge Marie le pleure.

Malgré une composition analogue, certains détails permettent d'affirmer que le mémorial de Bournezeau commémore davantage le capitaine que tous les autres soldats défunts. Tandis que les cinq œuvres postérieures, reprenant cette composition, illustrent un jeune poilu imberbe, pour Bournezeau, Albert Roze tente de peindre le capitaine Henry Esgonnière du Thibeuf. Une moustache est figurée sur le visage du combattant et l'ensemble militaire diffère. Alors qu'il sculpte l'uniforme du capitaine de régiment d'infanterie, il adapte l'accoutrement par la suite pour correspondre aux effigies de poilus. L'épée du capitaine est donc remplacée par un fusil et un casque Adrian apparaît dans la composition. Par la représentation réaliste du chef de guerre, Albert Roze tente d'immortaliser son souvenir.

Un autre monument adopte la double fonction de monument au grand homme et de monument aux morts. Le 18 juillet 1909 une sculpture en l'honneur du canonier Jean Delpas est inaugurée dans la ville de Péronne par le Souvenir Français. Le monument commémore le militaire, mais sert également de mémorial aux combattants de la guerre franco-prussienne. Il est par ailleurs quelquefois nommé en tant que monument à la défense de Péronne de 1870²¹³.

²¹¹ *Supra.*, Partie I, chap.3, II, 1, p.55-62.

²¹² Il s'agit de l'épithète présente à la base de la sculpture.

²¹³ Le site « A nos grands Hommes » l'intitule ainsi. <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/2088>

Cependant la Grande Guerre ne l'épargne pas, les Allemands emportent la statue en bronze pour la fondre. Durant l'entre-deux-guerres, un projet pour rétablir la sculpture est donc mis en place. Albert Roze est contacté par la municipalité en 1932, l'année suivante le nouveau monument est inauguré [fig.112].

Le fusilier marin Jean Delpas est tué lors du siège de Péronne le 29 décembre 1870. Alors qu'il protège son canon, il est touché en plein cœur. Albert Roze retranscrit ainsi l'épisode dans la pierre. Appuyé sur son canon où est posée nonchalamment une longue veste à boutons, le militaire se retient de tomber. Il vient d'être touché au cœur, l'emplacement de sa main gauche l'indique. L'homme est vêtu de son tricot laissant apparaître une marinière, d'un pantalon terminé par des guêtres et est coiffé d'un béret à houppette.

Dans les années trente, le statuaire picard a déjà réalisé de nombreux monuments aux morts, il n'est pas donc pas étonnant de retrouver cette esthétique dans un mémorial en l'honneur d'un militaire. Sa forte implication dans l'œuvre du souvenir agit ainsi sur ses codes plastiques qui se normalisent. Albert Roze a par ailleurs déjà eu l'occasion de traiter le thème du fusilier marin. En cela, il est possible d'établir des parallèles avec le monument de Saint-Valery-sur-Somme [fig.27].

La position du fantassin est effectivement similaire à celle du marin Jean Delpas. Si le combattant de 14-18 est soutenu par son camarade de la marine et tient de sa main droite son fusil, les deux attitudes se ressemblent. Ils tombent en arrière en se retenant sur leur canon. Même si la position est inversée, les deux effigies ont une jambe pliée en arrière tandis que l'autre est tendue en avant pour signifier le déséquilibre. La main du marin sur la poitrine de son voisin peut également être comparée à la posture du canonnier de Péronne. Malgré une signification différente, Albert Roze semble donc réutiliser cette composition antérieure pour l'adapter à l'évènement de 1870. Si le monument de Saint-Valery-sur-Somme symbolise l'alliance entre les deux armées, celui de Péronne évoque un fait historique daté.

La main posée sur le cœur se retrouve également dans d'autres mémoriaux de la Grande Guerre, le plus connu étant la figure du soldat agonisant composée par Jules Déchin [fig.113]. Cette sculpture, célèbre par sa diffusion massive²¹⁴, est notamment utilisée pour le monument aux morts de Chaulnes, une ville voisine de Péronne. Si le soldat est à terre, la symbolique est similaire. L'homme est mortellement touché, il trépane. Toutefois, le combattant de Jules

²¹⁴ Elle fait partie du catalogue de la fonderie Durenne. Il s'agit donc d'une œuvre produite en série.

Déchin adopte une posture stéréotypée tandis qu'Albert Roze réussit à rendre compte d'une attitude naturelle.

Enfin, le statuaire picard semble s'inspirer du monument en l'honneur du général Chanzy [fig.114] installé dans la commune du Mans en 1885. La partie inférieure de ce dernier, due au ciseau d'Aristide Croisy, sert par ailleurs de modèle à de nombreux mémoriaux. Composé de quatorze soldats, illustrant les différents corps de l'armée, l'ensemble est dynamique et représente l'émulation militaire. De cette réalisation, certaines effigies sont par la suite produites en série. C'est ainsi que la première statue du Marin Jean Delpas est conçue. Effectivement, la statue du jeune marin tenant son chassepot est utilisée à trois reprises²¹⁵. La ville de Péronne profite de cette œuvre en série pour l'adapter au portrait du héros de la ville. Pourtant, Albert Roze ne réutilise pas le même modèle et semble davantage se tourner vers une autre figure du monument sarthois : le cavalier blessé [fig.115]. Ce dernier est avachi sur son canon en se tenant la poitrine. Albert Roze semble donc s'en inspirer tout en adaptant une position plus droite. En relevant son marin, il lui donne davantage de prestige. Jean Delpas est un héros martyr de l'oppression allemande, il ne peut donc pas adopter une posture nonchalante. L'œuvre de Péronne applique un langage de monument aux morts tout en conservant une esthétique louant le grand homme.

Avec ses deux exemples, Albert Roze honore des militaires morts pour leur patrie. Bien qu'ils ne soient pas anonymes, ceux-ci adoptent la même fonction que les multiples combattants trépassés prématurément. Son expérience de la guerre en tant que civil mais également son travail d'artiste du souvenir transparaissent ainsi dans ses compositions honorant les illustres guerriers. En représentant la mort, le statuaire picard s'inscrit dans une tradition de « monuments funéraire-patriotique »²¹⁶ qui glorifient le sacrifice.

II. Se reconstruire après le drame

Au XIX^{ème} siècle, le nombre de jeunes enfants ou adultes décédant est considérable. Les accidents dus au travail, les maladies, mais surtout les nombreux conflits sont les

²¹⁵ L'effigie peut être également aperçue dans les villes de Quimper et Berck-Plage.

²¹⁶ NORA, *op.cit.*, p.209.

principales causes de ce fort taux de mortalité. Pour se consoler les familles élèvent en héros leurs proches défunts à travers notamment des sépultures ornées. Cependant, il existe également des monuments publics qui participent à cet élan.

Si l'homme décédé peut être considéré comme un grand homme par ses actes, il est parfois honoré à travers un mémorial en place publique. Ainsi, s'élèvent de plus en plus de sculptures commémorant des hommes héroïques pour leur acte de sacrifice.

D'autre part, la Grande Guerre laisse le pays en ruine. De nombreuses statues sont fondues par l'ennemi ou détruites lors des bombardements. La reconstruction architecturale commence au lendemain de la signature de l'Armistice. Le sort des sculptures, servant essentiellement à l'embellissement, doit attendre. Pourtant, nombreuses d'entre elles seront remises en place une fois les bâtiments majeurs debout et les monuments aux morts élevés.

Il est possible d'en conclure que l'art public sert de réconfort. La beauté dans la ville permet en temps de crise d'oublier un instant le drame vécu. La sculpture immortalise à jamais les hommes, elle fige le temps.

1. *L'idée de sacrifice héroïque*

Alors que la majorité des sculptures élevées sous la Troisième République honorent des grands hommes du passé pour légitimer le présent, certaines se distinguent en commémorant des événements récents. Ces dernières sont pour la plupart du temps érigées afin de souligner un sacrifice héroïque. Avec le culte des grands hommes, celui des héros ayant donné leur vie pour une noble cause se crée. Certains observent à travers l'acte de sacrifice, la notion de patriotisme. Les monuments élevés en l'honneur de ces nouveaux héros servent ainsi à la pédagogie civique.

Peu de monuments sont construits suite à la guerre franco-prussienne. Le bilan reste amer, il est compliqué d'honorer des hommes sans évoquer l'échec. Il faut attendre une vingtaine d'années pour que la commémoration débute réellement. Les généraux sont donc félicités pour leur bravoure à travers le bronze tandis que d'autres personnalités plus obscures sont honorées pour leur sacrifice.

Le personnage de Jean Delpas fait écho à la défaite de 1870, un conflit qui entraîne par ailleurs celui de 1914-1918. Tué par l'ennemi en défendant la ville de Péronne, il exprime le patriotisme. La localisation du monument est par ailleurs symbolique. Élevé à l'emplacement d'anciennes fortifications de la cité, il correspond à l'endroit où le marin est tombé. Ainsi, le mémorial cherche à rendre compte de l'évènement tel un documentaire. La sculpture représentant le canonnier blessé mortellement est notamment entourée d'une imposante architecture [fig.112]. Il est ainsi possible d'y percevoir une image du marin tombant devant les remparts de la ville.

« Péronne a été une des plus intéressantes victimes de la guerre de 1870, la résistance de cette petite place pendant treize jours étonne l'esprit et il est difficile de concevoir qu'elle ait pu, dominée de toutes parts, écrasée de tous côtés, tenir aussi longtemps : le siège de Péronne fut pour les Allemands l'œuvre laborieuse de la conquête, celle qui leur coûta le plus d'efforts et, puisque dans cette guerre fatale, il ne devait rester que l'honneur d'une vaillante résistance, Péronne peut en revendiquer sa part. »²¹⁷.

Dès le jour de sa mort, Jean Delpas est érigé en symbole. Ses camarades n'attendent pas pour l'enterrer au pied des remparts de la ville. Cet acte révèle ainsi son importance dans la défense de la cité. Il devient la personnification de la résistance péronnaise. À l'arrière de la première statue apparaissait d'ailleurs les mots « DEFENSE PERONNE 1870-1871 » [fig.116].

Tandis que le bronze de 1909 représente le marin debout, surveillant les alentours, et tenant de ses deux mains son chassepot, la ronde-bosse d'Albert Roze change de registre. Si la première sculpture évoque la défense tenace du héros militaire, dans la seconde transparaît davantage l'acte de sacrifice. Le marin d'Aristide Croisy n'est pas encore blessé. Il condamne l'image de la mort et en cela souhaite effacer le souvenir de la défaite. En accentuant l'idée de résistance, la ville a pour volonté d'atténuer la dure réalité. Cependant, la Grande Guerre bouleverse les comportements. Il ne s'agit plus d'effacer l'échec mais d'honorer les nombreux Français morts au champ d'honneur. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un monument commémorant les évènements de la Première Guerre mondiale, Albert Roze, en réalisant cette œuvre en 1933, s'inspire du climat contemporain. Le marin Jean Delpas est donc sculpté dans une attitude d'épuisement, à l'image des poilus dans les tranchées, il agonise. L'expression de la sculpture peut également symboliser le sentiment de la ville, Péronne, meurtrie à deux reprises est ruinée.

²¹⁷ *Le Progrès de la Somme*, 13 juillet 1914.

Si le sacrifice est souvent associé aux militaires, il peut également être célébré à travers d'autres corps de métier. Ainsi, à la Faloise, un monument en l'honneur de deux ouvriers symbolise leur dévouement pour la survie d'un de leur camarade [fig.117].

Le 20 septembre 1910, la commune de la Faloise est le théâtre d'un acte d'héroïsme et de philanthropie, mais également d'un drame. Alors qu'une équipe de cheminots pose des feutres²¹⁸ sur la voie ferrée, un train arrivant à toute vitesse n'a pas le temps de freiner. Les quatre hommes présents sur les voies tentent rapidement de s'en écarter. Cependant, dans la précipitation, Jean Hein, le chef d'équipe, se coince la main gauche. Adolphe Cras et son collègue Alcide Foy accourent pour lui venir en aide. Tandis que l'un tente désespérément d'avertir la locomotive, l'autre attrape son camarade en essayant de le dégager à temps. Leur initiative échoue, les trois hommes meurent sur le coup. Ce triste évènement fait ainsi le tour des journaux du pays²¹⁹.

La presse insiste alors sur le drame épouvantable mais surtout sur la conduite héroïque et l'« exemple sublime de solidarité »²²⁰ des deux hommes. Trois jours après l'évènement, *Le Figaro* évoque notamment le souhait de voir s'ériger un monument :

« L'héroïsme militaire a été célébré chez nous, depuis des siècles, aussi splendidement qu'il mérite de l'être. Á l'héroïsme du savant, des missionnaires, du sauveteur, de tous ceux qui ont sacrifié leur vie à une belle œuvre ou à une noble idée sont décernées avec éclat des récompenses publiques ; l'héroïsme sportif lui-même a déjà ses monuments. Pourquoi l'héroïsme ouvrier n'aurait-il pas le sien ? Cras et Foy n'attendaient de leur courage ni profit ni gloire ; et l'on ne peut rien concevoir de plus pathétique, de plus purement admirable que le geste de ces deux hommes qui, ayant échappé à la mort, reviennent sur leurs pas pour mourir, parce qu'un camarade en danger les appelle. [...] Il nous semble qu'il serait encore plus noblement, plus complètement rempli, si, à la place même ou près de l'endroit où Cras et Foy sont tombés – à la gare de la Faloise par exemple – un monument commémorait demain leur sacrifice. Et quelle objection pourrait-on faire à la réalisation d'une idée si simple ? Ce serait une bonne action, et un exemple. »²²¹.

²¹⁸ L'action consiste à glisser des planches de bois sous les rails en soulevant le métal à l'aide d'un cric.

²¹⁹ Le quotidien *La Charente* relate les faits le 12 octobre 1910.

²²⁰ *Journal de la ville de Saint-Quentin et de l'arrondissement*, 22 septembre 1910.

²²¹ *Le Figaro*, 23 septembre 1910.

Le 12 octobre de la même année un autre journal compare les deux actes de sacrifice : celui du militaire et celui des cantonniers picards. Il en conclut que le premier est « une œuvre de destruction et de mort tandis que [l'autre est une] œuvre de conservation et de vie. »²²².

L'œuvre d'Albert Roze met en lumière cette interprétation. L'artiste représente dans la pierre l'évènement décrit. Les trois hommes sont ainsi sculptés en haut-relief dans les attitudes qu'ils adoptaient avant le drame. À gauche Adolphe Cras attrape son collègue, il le tire vers lui de toutes ses forces pour tenter de le dégager, à droite Alcide Foy s'avance sur les rails, face à la locomotive, en levant largement les bras. Il n'illustre pas le moment même du décès, mais celui qui le précède. Effectivement, les deux ouvriers ont droit aux honneurs pour avoir tenté de sauver leur camarade bien plus que pour être mort.

L'artiste picard n'omet aucun détail. Lorsque le drame se produit, les hommes sont positionnés au kilomètre 102 de la ligne, caractérisé par son virage très prononcé. Le train ne peut donc être perçu qu'une centaine de mètres avant l'emplacement des ouvriers, leur laissant donc peu de temps pour s'écarter. La voie ferrée est ainsi sculptée en virage, laissant découvrir derrière un arbre la locomotive qui s'avance.

Dans la sculpture du XIXème siècle l'ouvrier est naturellement associé au labeur. Bien qu'Albert Roze ne représente pas ici les cantonniers dans l'acte du travail, il est possible de retrouver la même intensité. Les nerfs tendus et les veines gonflées sont visibles dans la pierre. Les expressions faciales traduisent également l'effort et l'angoisse. Enfin, l'ample chemise semble se coller au corps par la transpiration. Par ses choix plastiques il met en avant l'homme. En effet, les figures humaines se détachent du support. La stèle en pierre sert uniquement à la représentation du décor. Elle structure l'ensemble et permet la compréhension de l'œuvre. Sans le paysage ferroviaire, le spectateur ne pourrait deviner l'histoire. Toutefois l'attention se porte essentiellement sur les trois hommes en haut-relief. Ils semblent sortir du cadre sculptural. Deux espaces se distinguent alors : la représentation correspond au drame tandis que le hors-champ symbolise le lieu de sûreté. Alcide Foy qui semble sauvé, rentre à nouveau dans le champ, tandis que les deux autres protagonistes bien installés dans la composition sculpturale mettent tout en œuvre pour en sortir. Le dynamisme de l'ensemble accentue le réalisme de la scène.

²²² *La Charente*, 12 octobre 1910.

Le monument de la Falaise commandé par le Conseil général de la Somme est inauguré le 9 juin 1912 en présence de Monsieur Klotz, ministre des Finances et Député de Montdidier et de Raymond Poincaré, Président du Conseil et Ministre des Affaires étrangères [fig. 118]. Ce dernier conseille notamment à

« tous ceux qui doutent [du] pays ou qui le calomnient [de venir] méditer au pied de ce monument. Ils comprendront quel inépuisable réservoir d'énergie et de vertu est la démocratie française. »²²³.

L'œuvre d'Albert Roze participe donc à l'élévation en héros des cantonniers qui servent désormais d'exemple à la valeur sociale.

Si le Souvenir Français honore le fusilier marin à Péronne, le Conseil général offre à la Compagnie du Nord un monument honorant « la nature humaine et [le] monde ouvrier »²²⁴. Avec des hommes ordinaires devenus soudainement illustres, le gouvernement cherche à élever le genre humain. Les œuvres d'Albert Roze contribuent à la reprise d'espoir et de « confiance dans l'avenir »²²⁵.

2. Le sort des statues durant la guerre

La Première Guerre mondiale est particulièrement destructrice en Picardie. Elle laisse derrière elle de nombreuses villes en ruine. Les sculptures ne sont évidemment pas épargnées. Les bronzes sont réquisitionnés pour la fonte tandis que d'autres statues sont touchées volontairement dans un but idéologique, ou détruites par les bombardements. Jacqueline Lalouette dénombre au minimum vingt-quatre statues abattues dans le département de la Somme²²⁶. Le sort de la Vierge dorée surmontant la Basilique Notre-Dame de Brebière d'Albert est certainement le plus emblématique²²⁷. Ainsi, Albert Roze est témoin de la destruction de nombreuses de ses œuvres.

²²³ Discours de Raymond Poincaré lors de l'inauguration du monument le 9 juin 1912 relaté par *Le Progrès de la Côte-d'Or*, 10 juin 1912.

²²⁴ *La Démocratie*, 25 septembre 1910

²²⁵ Discours de Raymond Poincaré, *ibid.*

²²⁶ LALOUETTE 2018, p.82.

²²⁷ *Supra.*, Partie I, chap. 2, II, 1, p.37-38.

Malgré les besoins urgents de reconstruire et de commémorer les morts, le sort des statues n'est pas oublié. Des crédits sont accordés par l'État pour leur réédification à titre de dommage de guerre. Albert Roze est donc appelé à rétablir ses œuvres dans l'espace public, mais il a également l'occasion de participer à la reconstruction de statues bien antérieures.

Le Monument en l'honneur du marin Jean Delpas [fig.112], déjà analysé²²⁸, en fait notamment partie. Commémorant la guerre de 1870-1871, il fait également référence à celle de 1914-1918. Ses codes plastiques et son intention se rapprochent des monuments aux morts.

Un autre personnage bien antérieur à la Grande Guerre est utilisé en souvenir du conflit. Morte en 1445, Colette de Corbie est essentiellement connue pour son rôle de réformatrice de l'ordre des Clarisses. Divers miracles lui sont ultérieurement attribués et lui permettent d'être béatifiée dès le XVII^{ème} siècle puis canonisée par le Pape Pie VII en 1804. Par la suite, une statue monumentale lui est érigée dans sa ville natale [fig.119], cependant cette dernière est détruite par les bombardements de la Grande Guerre. Albert Roze est alors missionné pour en édifier une nouvelle [fig.120].

Située sur un haut piédestal, la sculpture en pied surplombe la ville. L'emplacement choisi pour l'édification est une colline à l'entrée de la cité. Ainsi, sainte Colette prend le rôle de gardienne de Corbie. Elle arbore la tenue des Clarisses. Albert Roze la représente comme la pèlerine venue évangéliser et surtout réformer les couvents. Alors que la ville l'avait repoussée lors de sa venue en 1406 dans la volonté de fonder un monastère, le souhait d'ériger une sculpture semble être un acte de rédemption. Sainte Colette est de retour dans sa ville natale, elle la protège. Les inscriptions présentes sur le socle l'affirment : « URBEM COLETTA SERVA TUAM. GARDE COLETTE TA CITE ». Les Corbéens l'élèvent en grand homme, ils affirment ainsi qu'elle est l'honneur de son peuple²²⁹. Enfin, l'inscription sur la face avant exprime la reconnaissance des habitants pour sa protection durant la guerre : « A LEUR GLORIEUSE PATRONNE LES CORBEENS RECONNAISSANTS. GRANDE GUERRE 1914-1918 ».

L'attitude de la sculpture diffère de la première. La statuaire initiale montre le personnage en pied, tenant une croix de sa main droite tandis que l'autre est posée sur son cœur. Elle affirme la dévotion profonde de sainte Colette envers la religion et par cela illustre

²²⁸ *Supra.*, Partie II, chap.2, I, 2, p.83-85.

²²⁹ Une autre inscription sur le socle présente effectivement cette phrase : « Tu es l'honneur de ton peuple ».

certainement sa volonté de créer un monastère à Corbie. Albert Roze adopte un autre parti pris. La sainte tient un livre dans sa main droite, de l'autre elle s'appuie sur une crosse lui servant certainement de bâton de pèlerin. Tandis que la première penche la tête vers les passants, l'œuvre d'Albert Roze regarde au loin. Sa ronde-bosse semble davantage encreée sur son socle, son attitude lui permet une meilleure stabilité. L'expression du personnage est certaine. L'artiste amiénois offre aux Corbéens une sainte Colette forte et puissante. Stoïque, la sculpture affirme son rôle de protectrice, elle guette au loin et défend les portes de sa ville.

Pour d'autres villes, la reconstruction d'une statue devient le symbole du relèvement de la cité. Montdidier considère ainsi que l'effigie d'Antoine Parmentier achève sa renaissance.

Le célèbre agronome et vulgarisateur de la pomme de terre fait la fierté de sa ville natale, Montdidier. Par conséquent, lorsque sa statue est enlevée par les Allemands pour servir à la fabrication d'armes, les habitants de la cité picarde sont attristés et furieux. Une première initiative est entreprise par Monsieur Eugène Prothière le 6 mars 1919, afin de rétablir la sculpture du grand homme sur son socle vide. Toutefois, Montdidier étant l'une des villes les plus touchées par le conflit, la priorité est tout autre. Il faut d'abord reconstruire la ville et ses habitations. Ce n'est qu'en 1926 que Félix Pancier, directeur de l'école de médecine et de pharmacie d'Amiens, relance le projet. Les listes de souscription se remplissent alors rapidement, montrant l'engouement de la population picarde et des pharmaciens à l'idée de revoir le monument s'élever en place publique. Le jour de son inauguration, un conseiller municipal affirme par ailleurs la joie des habitants de Montdidier devant la nouvelle statue d'Antoine Parmentier²³⁰.

Le monument dû au ciseau d'Albert Roze [fig.121] est finalement inauguré le 7 juin 1931, un jour particulièrement symbolique pour la ville picarde. En effet, cette dernière décide d'organiser une fête de la Renaissance de Montdidier. À cette occasion divers bâtiments municipaux sont inaugurés, de même que la nouvelle statue d'Antoine Parmentier. « Montdidier

²³⁰ « Je ne puis vous décrire avec quelle joie les habitants de Montdidier virent réédifier la statue de Parmentier, anéantie par les Allemands ». Discours de M. Frossat (pharmacien et conseiller municipal de Montdidier) le 7 juin 1931 à Montdidier, relaté dans la brochure intitulée *La Renaissance de Montdidier : Inauguration de la statue de A.A. Parmentier, 7 juin 1931*. [S.A.] 1933, p.16.

ne devait pas mourir »²³¹, ainsi la cité s'est redressée et des « œuvres d'art et de foi s'élèvent lentement pour répandre sur la ville encore plus de beauté. »²³².

« Sans reproduire servilement la statue disparue, l'auteur du monument a tenu à donner à son œuvre la même attitude et les mêmes gestes que ceux de la précédente statue. Il a pensé que les habitants de Montdidier seraient heureux de retrouver le « Parmentier » qu'ils aimaient et vénéraient comme une figure de la cité. »²³³.

Toutefois, si Albert Roze fait le choix de reproduire au mieux la sculpture d'origine [fig.122], due à Dominique Molknecht, il s'approprie l'œuvre à travers le décor du socle. Le premier monument comporte à sa base quatre bas-reliefs en bronze illustrant divers épisodes de la vie du scientifique [fig.123]. L'artiste amiénois choisit de reproduire deux d'entre eux, mais remplace les deux autres par des compositions originales en ronde-bosse et haut-relief [fig.121]. Il signe donc le monument de son propre style et met au goût du jour son esthétique.

Dans le corpus même du statuaire, le monument de Montdidier se distingue. En effet, rares sont les œuvres du sculpteur picard qui exploitent le bronze. Albert Roze réutilise ici le matériau de l'ancienne statue tout en le combinant à la pierre. Il est ainsi possible de remarquer que le bronze est employé uniquement pour les parties qu'il copie. L'effigie en pied et les deux bas-reliefs sont singularisés vis-à-vis des deux autres reliefs originaux. Il sépare en cela les deux états du monument : l'ancien reconstitué et le nouveau.

Le choix de conserver la composition évoquant la guerre de Sept Ans ne paraît pas anodin. Félix Pancier, Président du Comité d'érection, proclame ainsi lors de l'inauguration :

« C'est une délicate et pieuse pensée qui nous a fait conserver le bas-relief représentant Parmentier soignant les blessés sur les champs de bataille du Hanovre. Nos étudiants n'ont-ils pas, dans la dernière guerre, imité le geste du grand ancêtre et prodigué leurs soins à nos soldats ? N'est-ce pas aussi un hommage rendu à la mémoire de ceux, trop nombreux hélas, dont les noms sont gravés sur les tables de marbre de nos monuments aux morts, qui rappellent leur sacrifice, librement accepté, noblement consenti, et dont les générations

²³¹ *Ibid.*, p.17. Discours de M. Hanot (président du syndicat des pharmaciens de la Somme).

²³² *Loc.cit.*

²³³ *Ibid.*, p.30. Discours du Maire de Montdidier, Louis Lamatte.

qui nous succéderont devront maintenir le souvenir en n'oubliant jamais les sévères leçons de l'Histoire. »²³⁴.

Conservant l'idée générale, Albert Roze recompose tout de même le bas-relief [fig.124]. Les figures sont ainsi réagencées pour créer une perspective et mettre en avant l'action principale. Tandis que l'œuvre de Dominique Molknecht divisait la composition en deux – d'une part la bataille, de l'autre le soin aux blessés – celle d'Albert Roze unifie les parties. La bataille est signifiée par trois soldats tenant chacun une arme différente. Tout comme pour ses monuments aux morts, l'artiste picard représente les divers corps de l'armée. Toutefois, l'œil est attiré par les deux protagonistes au-devant de la scène. Antoine Parmentier, à genoux, est en train de panser un soldat blessé. Ce dernier, à terre, adopte par ailleurs une position semblable aux poilus agonisants sculptés par le même artiste²³⁵. Le bas-relief des champs de bataille du Hanovre prend une nouvelle signification. Les contemporains du sculpteur y voient une image de l'œuvre des infirmiers et médecins sur les lignes de front du dernier conflit.

Avec l'édification d'une nouvelle statue en l'honneur d'Antoine Parmentier, la ville de Montdidier débute une nouvelle histoire. Il apporte l'espoir et apparaît « comme un palladium sacré dominant et protégeant la cité montdidérienne [...] »²³⁶

Si le sculpteur amiénois s'approprie souvent les œuvres qu'il réédifie, il arrive parfois qu'il choisisse de s'effacer. Le monument en l'honneur de Charles François Lhomond à Chaulnes le démontre.

Ce dernier, né à Chaulnes en 1727 est un illustre grammairien. Professeur dévoué, il écrit de nombreux ouvrages élémentaires sur la grammaire latine. Afin d'honorer l'humble grand homme, sa ville natale souhaite ériger une statue à son effigie en place publique. C'est ainsi qu'après un long combat le monument est élevé sur la place principale de la cité en 1860.

Deux souscriptions sont lancées au même moment pour deux monuments différents. Effectivement, en 1857, le Comité de Chaulnes apprend qu'un projet similaire est prévu pour la ville d'Amiens. La petite ville picarde considère alors que son statut de ville natale ainsi que son initiative primaire lui octroie la priorité. Différents débats, concernant les listes de

²³⁴ *Ibid.*, p.27.

²³⁵ *Supra*, Partie II, Chap.2, I, 2, p.83.

²³⁶ Discours de Félix Pancier lors de l'inauguration du 7 juin 1931. *Journal d'Amiens*, 8 juin 1931.

souscriptions mais également les monuments, sont alors entamés. Gédéon de Forceville, sculpteur de la statue d'Amiens, propose notamment de réaliser une copie de son œuvre pour la ville de Chaulnes. Toutefois, le comité lui répond :

« Il est de principe et d'usage que c'est au lieu de naissance qu'on érige les monuments destinés à perpétuer la mémoire des hommes qui ont bien mérité de la patrie. La ville d'Amiens ne peut à aucun titre revendiquer pour elle la gloire qui s'attache au souvenir et au nom de Lhomond ; elle est du reste assez riche en Illustration de tout genre pour se passer du modeste grammairien. Le bourg de Chaulnes tient au contraire à grand honneur de posséder l'image du fils unique qui l'a signalé au souvenir de la postérité, il verrait avec dédain une œuvre secondaire dont l'original serait réservée. Il offre d'ailleurs pour recevoir la statue une place magnifique dont le calme et l'ombrage sont en harmonie avec les goûts simples et champêtres de l'homme qu'on veut honorer. [...] »²³⁷.

Il est aisé de comprendre l'attachement des Chaulnois pour cette statue. Ainsi, lorsque cette dernière est détruite durant la Grande Guerre, une initiative est prise pour sa reconstruction. Albert Roze est contacté en 1928 pour accomplir sa réédification.

La nouvelle sculpture adopte la même attitude que la précédente [fig.125 et fig.126]. Le statuaire picard fait ici le choix de s'effacer devant le travail de l'artiste décédé. Une inscription sur le socle de la sculpture semble par ailleurs l'indiquer. Il est possible d'y deviner les mots : « Albert Roze [d'après ?] Lequesnes » [fig.127]. L'artiste n'a certainement pas voulu altérer l'aspect initial de la place principale de Chaulnes. Comme pour l'œuvre de Montdidier, il a pensé que les habitants seraient heureux de retrouver l'image du grand homme telle qu'il la connaissait. De surcroît, les complications qu'a dû affronter le comité d'érection pour la première statue ont certainement dissuadé le sculpteur à s'approprier le style du monument.

Profondément marquée par les événements, la population picarde souhaite retrouver sa vie d'avant, pourtant le conflit marque une rupture comportementale se répercutant dans les œuvres d'art. Les sculptures reconstruites après la guerre adoptent ainsi de nouvelles fonctions : le réconfort et la protection symbolique.

²³⁷ Extrait du registre des délibérations du comité de Chaulnes, 20 janvier 1859. AD (80), 60 T 165.

Chapitre 3 – La politique, la science et l’instruction : les valeurs de la Troisième République

La statuaire adopte un caractère social et politique dès lors qu’elle est placée dans l’espace public. Situé dans la rue, le monument est vu de tous. La société adresse ainsi un message à la société, la sculpture devient un instrument idéologique. Les divers grands hommes sont donc utilisés pour transmettre les idées du gouvernement. Ainsi, la Troisième République augmente la représentation de scientifiques, de littéraires et d’hommes politiques afin de célébrer ses nouvelles valeurs. En effet, « la République tout entière est un apprentissage et [...] son histoire est celle d’une acculturation. »²³⁸. Elle tente en cela d’élever le genre humain, de l’instruire à travers l’art public, afin d’ « amener le triomphe de la raison et réaliser l’entente sociale.»²³⁹.

I. L’importante notion de progrès

1. *Les hommes de science*

Le XIXème siècle est marqué par divers changements. C’est l’époque des révolutions économiques, industrielles et sociales. Le chemin de fer puis l’automobile bouleversent l’urbanisme et ouvrent la perspective aux explorateurs. La science moderne amorcée au siècle précédent, prend une réelle importance. L’industrie en plein essor participe ainsi à la croissance économique.

La Troisième République est convaincue que l’homme est perfectible, en cela la science et l’industrie prennent une place importante dans la société. Le progrès est au cœur de l’idéologie, il fascine. Ainsi, les figures d’explorateur, d’inventeur, de chimiste... deviennent populaires et chaque ville souhaite célébrer son propre génie. La région picarde n’y échappe pas, Albert Roze est donc amené à célébrer la science à trois reprises.

²³⁸ NORA 1997, p.17.

²³⁹ LANFRANCHI 2004, p.53

Le monument en l'honneur d'Antoine Parmentier [fig.121], analysé préalablement sous le thème de sa reconstruction suite à la Grande Guerre mérite d'être à nouveau étudié sous l'angle du progrès.

Pharmacien des Armées, membre de l'Institut de France, officier de la Légion d'honneur, vulgarisateur de la pomme de terre et bienfaiteur de l'humanité sont les qualificatifs du grand homme. Essentiellement connu pour son action de diffusion du fameux tubercule, Antoine Parmentier est avant tout pharmacien et agronome. Il étudie notamment la recette du pain, les vertus alimentaires du maïs ainsi que la culture du blé et de la vigne.

L'ensemble de ses travaux se retrouve dans la statue de bronze du grand homme, avec la présence de raisins, de pomme de terre, d'épis de blé et de maïs, aux pieds de l'effigie. Toutefois, dans cette représentation, Albert Roze ne fait que recopier la statue précédente. Il prend davantage de liberté dans la décoration du socle. L'artiste commence d'ailleurs par une ornementation simple. Le haut du soubassement est effectivement agrémenté de fleur de pomme de terre entourant les inscriptions [fig.128]. Il s'agit ainsi d'une première allusion à son travail le plus célèbre, de manière discrète.

Deux autres sculptures du monument évoquent son rôle de vulgarisateur du tubercule. L'un des deux bas-reliefs relate un épisode fondamental dans l'histoire de la pomme de terre [fig.129]. Suite à ses découvertes sur les vertus de la précieuse plante, Antoine Parmentier souhaite la propager pour en faire bénéficier toute la population. Cependant, la variété déjà connue, est largement repoussée. Ainsi, il décide d'installer des militaires autour du champ de pommes de terre, établi dans la plaine des Sablons, afin d'attirer les regards. Il compte effectivement sur l'irrésistible attrait du fruit défendu. L'effet escompté fonctionne, puisqu'un soir, alors que les gardes tournent le dos et ferment les yeux, des individus s'introduisent sur la parcelle et volent les récoltes.

Bien que l'idée de la composition ne soit pas originale, Albert Roze réorganise le relief. En effet, dans l'œuvre initiale, le bronze ne représente que quatre protagonistes ramassant et emportant le produit [fig.123]. L'artiste amiénois agrandit les figures et diversifie leurs gestes. Il ajoute également un militaire de dos clarifiant ainsi la narration du relief. Les maraudeurs bûchent, remplissent leur sac puis repartent avec l'inquiétude d'être surpris. Deux protagonistes guettent le militaire, espérant qu'il ne se retourne pas. Les vêtements des personnages de même

que leurs attitudes traduisent un besoin de s'approvisionner. Le travail est dur et les sacs paraissent lourds, Albert Roze n'oublie pas d'illustrer le labeur de la moisson.

En 1770, la France vient de subir une succession de trois années de mauvaises récoltes. Antoine Parmentier travaille ainsi sur des méthodes pour augmenter le rendement, mais aussi pour remplacer le blé, une céréale très fragile. La pomme de terre est donc davantage utilisée pour la création d'un pain afin de nourrir la population en temps de disette. En cela il améliore grandement la vie de tous. La ronde-bosse au-devant du monument [fig.130] illustre cette partie de la vie du grand homme. Antoine Parmentier, portant un sac de pommes de terre rempli, distribue le tubercule à un vieil homme voûté. Ce dernier se tenant à l'aide d'une canne, tend la main pour recevoir la plante qui l'aidera à vivre. L'agronome a hotté son chapeau, il est humble devant le pauvre homme. Toutefois, il est possible de remarquer une similitude entre l'attitude de la ronde-bosse et celle qu'adopte Antoine Parmentier dans l'ancien bas-relief illustrant sa venue à la cour de Louis XVI [fig.123]. En effet dans l'œuvre de Dominique Molknecht, Antoine Parmentier se tient debout, son chapeau dans le creux du bras gauche et tient une fleur de pomme de terre dans l'autre main. Albert Roze semble donc s'inspirer de son attitude pour sa création. Le sac de tubercule est tenu à la manière du couvre-chef de l'œuvre originale. Pourtant le contexte est différent et se rapproche davantage d'un autre bas-relief de l'artiste d'origine autrichienne : les deux paysans reconnaissants offrant une partie de leur première récolte à l'agronome. Il est effectivement possible de remarquer que le pauvre homme s'abaisse devant le scientifique en signe de mendicité, mais ce geste peut également être compris d'une autre manière. Le paysan pourrait simplement honorer le grand homme qui par ailleurs est placé sur un promontoire de terre, il est ainsi plus haut. La ronde-bosse de la face principale résume si parfaitement son statut de bienfaiteur de l'humanité qu'une réplique en résine se situe dans le métro parisien.

À travers ces deux parties du monument, Albert Roze rappelle ainsi l'action du célèbre agronome sur l'agriculture française et l'amélioration de la vie des plus nécessiteux. La première sculpture fut par ailleurs initiée par les comices agricoles du département de la Somme et les agriculteurs régionaux ont souscrit pour la seconde. La terre picarde étant parsemée de champs de pommes de terre, il était naturel pour eux d'y participer. La sculpture d'Albert Roze peut ainsi s'analyser comme le remerciement de la population picarde mais surtout des agriculteurs locaux envers leur bienfaiteur.

Toutefois, si Antoine Parmentier est essentiellement connu comme le « héros de la pomme de terre »²⁴⁰ son œuvre est plus ample. Il est avant tout doté d'une formation de chimiste et de pharmacien. Les deux autres reliefs sont donc présents pour le rappeler.

À la suite de sa formation d'apothicaire, Antoine Parmentier entre à l'âge de vingt ans dans le corps des pharmaciens militaires. Il est envoyé rapidement sur les champs de batailles du Hanovre afin d'y soigner les blessés. Ce premier acte de philanthropie ne pouvait effectivement pas manquer au monument de Montdidier consacré au bienfaiteur de l'humanité. Ainsi Albert Roze reprend l'idée du bas-relief de l'ancienne statue. Il représente le pharmacien au milieu des combats en train de panser un soldat touché [fig.124]. Cette composition affirme également la suite des événements. Au cours de cette guerre, Antoine Parmentier est emprisonné durant cinq ans, le représenter ainsi au milieu du conflit peut donc affirmer son statut de martyr.

L'originalité se trouve essentiellement dans la dernière partie du monument, le haut-relief de la partie postérieure [fig.131]. Albert Roze utilise une figure allégorique pour signifier la profession du grand homme. Une jeune femme, vêtue à l'antique, tient un ballon qu'elle observe avec attention tout en notant sur un cahier ses analyses. Sur un pilier d'ordre ionique, qui lui sert de table de travail, se trouve un microscope tandis qu'est posé à ses pieds un fourneau de laboratoire. Il s'agit ainsi d'une véritable ode à la nouvelle pratique scientifique qu'est la chimie moderne. Les instruments sculptés sont représentatifs de cette science novatrice inculquée par Antoine Lavoisier. Par ses diverses études agronomiques mais également ses recherches sur les céréales et la fabrication du pain, Antoine Parmentier est considéré comme l'un des pionniers de la chimie alimentaire. L'œuvre d'Albert Roze résume ainsi une part du progrès scientifique de la fin du XVIIIème siècle. En choisissant d'illustrer le métier de chimiste par une figure allégorique, le sculpteur picard laisse entendre que Parmentier fait partie d'un collectif qui l'associe notamment aux autres grands noms de la profession telle qu'Antoine Lavoisier.

Le monument de Montdidier s'applique à rendre compte de l'ensemble des qualificatifs du grand homme : chimiste, pharmacien des armées, académicien, vulgarisateur de la pomme de terre et bienfaiteur de l'humanité. En cela il se distingue des autres sculptures en l'honneur du scientifique. En effet, les autres monuments qui le célèbrent ne s'attardent que sur

²⁴⁰ Pierre Dubois, « Ceux qui honorent leur patrie : Antoine Parmentier », *Le Progrès de la Somme*, 22 août 1937.

un aspect particulier de l'homme. Ainsi l'œuvre de Neuilly-sur-Seine [fig.132], située à l'emplacement de l'ancienne plaine des Sablons, commémore son action de propagateur du tubercule, tandis qu'à Paris, son effigie, érigée dans la cour de la faculté de Pharmacie, représente davantage l'agronome et l'académicien [fig.133]. Son monument funéraire ne fait part également que de son action de chimiste alimentaire. Albert Roze est le seul à proposer une œuvre narrative, mettant en scène le scientifique dans diverses situations illustrant sa vie.

L'auteur du monument voulu que ce dernier symbolise « le travail, l'énergie, la ténacité [de Parmentier] qui lui ont valu son triomphe »²⁴¹. L'œuvre de Montdidier devient ainsi la synthèse des divers bienfaits d'Antoine Parmentier.

Le bas-relief comme système narratif est à nouveau utilisé par Albert Roze dans un second monument en l'honneur d'un scientifique.

Jean-Baptiste de Lamarck né à Bazentin en 1744 est un célèbre naturaliste. Après des études médicales, il se consacre à la botanique puis à la zoologie. Il écrit ainsi différents traités sur la *Flore française* (1779), le *Système des animaux sans vertèbres* (1801) mais également la *Philosophie zoologique* (1809). Dans ce dernier écrit scientifique, il évoque pour la première fois la conception évolutive des espèces. Albert Roze tente ainsi de retranscrire dans son œuvre ce concept fondamental.

Le monument se compose d'un buste du grand homme et d'un socle orné sur ses quatre faces de bas-reliefs [fig.134]. Il peut être difficile pour un sculpteur de réaliser le portrait d'un homme disparu depuis longtemps. Afin d'être conforme à la réalité, Albert Roze exécute le buste de Jean-Baptiste de Lamarck à partir de documents provenant du Muséum d'Histoire naturelle de Paris²⁴².

Les quatre faces du socle illustrent les différentes périodes géologiques. Il est ainsi possible d'observer l'ère primaire avec la faune [fig.135], suivie de l'ère secondaire représentant l'apogée des dinosaures [fig.136], vient ensuite l'ère tertiaire avec l'apparition des premiers mammifères [fig.137], et enfin l'ère quaternaire illustrée par la présence de l'homme [fig.138]. Les recherches paléontologiques du naturaliste ont démontré une évolution lente de

²⁴¹ [S.A.] 1933, p.34. Discours de M. Harent lors de l'inauguration du monument le 7 juin 1931.

²⁴² LANGLADE 1936, p.63. Le directeur du Museum, Edmond Perrier, lui fournit directement.

la période géologique influant sur les êtres vivants. La continuité du temps correspond ainsi à une continuité des espèces. La vie est tournée vers une complexification et un perfectionnement constant, c'est pourquoi les circonstances de vie modifient au fil du temps l'aspect des êtres vivants. Les reliefs d'Albert Roze tentent ainsi de représenter cette théorie. La flore apparaît en premier suivie de la faune. Cette dernière se transforme au fil du temps depuis les dinosaures jusqu'à l'homme.

Le premier bas-relief représente l'apparition de la vie [fig.135]. De nombreux végétaux occupent l'espace sculptural tandis qu'à l'arrière-plan, faiblement sculpté, il est possible d'apercevoir un soleil levant symbolisant ainsi la naissance du monde biologique. La seconde composition retranscrit l'ère suivante [fig.136] : l'époque mésozoïque²⁴³. Il est donc possible de reconnaître un élasmosaure et un ptéranodon. En choisissant ces deux espèces très différentes, Albert Roze souhaite représenter la fin de la primauté marine et le début des êtres volants. La végétation évolue également. Si le premier relief représente essentiellement des plantes aquatiques, le second marque une évolution en illustrant des végétaux terrestres comme les cycadées²⁴⁴ ou les angiospermes²⁴⁵.

L'ère tertiaire désigne la disparition des dinosaures qui marque la dominance des mammifères. L'artiste amiénois décide de symboliser cette période par la représentation d'un éléphant et d'un couple de primates [fig.137]. Les deux singes, agenouillés face à face semblent ensuite renvoyer le spectateur vers le dernier bas-relief incarnant l'ère actuelle [fig.138]. Un homme et une femme, nus, tente d'allumer un feu. Leur position est proche des deux primates du relief précédent. En cela, Albert Roze illustre l'évolution du singe vers l'homo sapiens.

Au-dessus de chaque bas-relief, l'artiste picard insiste sur les recherches paléontologiques du naturaliste en sculptant des fossiles représentatifs de chaque ère. Ainsi sur la face postérieure décrivant la période paléozoïque²⁴⁶, il est possible de reconnaître deux espèces de trilobites, deux *clymenia undulata* et un *spirifer speciosus*. Pour l'ère mésozoïque, l'artiste sculpte deux ammonites entourant un *pterichtys cornutus*, vient ensuite la

²⁴³ Comprise entre -250 millions d'années et -135 millions d'années, cette ère correspond au développement des dinosaures.

²⁴⁴ Selon la définition du cnrtl il s'agit d'une « famille de végétaux caractérisée par un tronc cylindrique terminé par des feuilles pennées, roulées en crosse avant leur développement, des fleurs dioïques composées d'écailles, un fruit en drome de noix et croissant dans les régions tropicale ». <https://www.cnrtl.fr/definition/cycad%C3%A9>

²⁴⁵ Il s'agit de plantes produisant des fleurs puis des fruits.

²⁴⁶ Il s'agit du terme scientifique pour désigner la première période géologique allant de -540 millions d'années jusqu'à -250 millions d'années (environ).

représentation de deux papillons de chaque côté d'un *cerithium*, fossile iconique de l'ère tertiaire. Enfin, pour l'ère actuelle, le statuaire adopte pour une autre stratégie en représentant les premiers outils de l'homme.

Il met en images la théorie de l'évolution en opposant le relief de la face arrière représentant l'apparition de la vie avec celui de la face principale illustrant les premières découvertes de l'homme. Ainsi, le spectateur, arrivant devant le monument perçoit en premier l'image de l'ère actuelle. En choisissant d'illustrer cette période par les premiers hommes et leurs premières fabrications, Albert Roze insiste sur la perfectibilité de l'être humain. L'*Homo erectus* maîtrise le feu, une étape majeure dans l'évolution vers l'humanité. Le message donné aux visiteurs semble donc être tourné vers l'amélioration des capacités du citoyen, une idéologie forte de la Troisième République.

Au début du XX^{ème} siècle un grand débat existe sur la naissance des théories évolutives. Tandis que la France revendique l'ancienneté des études de Jean-Baptiste de Lamarck d'autres insistent sur la priorité de Charles Darwin. En 1906, le Ministère de l'Instruction Publique s'associe au Muséum d'Histoire naturelle de Paris pour élever un monument en l'honneur du naturaliste français. Ce dernier est inauguré en 1909, l'année du centenaire de la *Philosophie zoologique*. Installée dans le Jardin des Plantes de la capitale, l'effigie de Jean-Baptiste de Lamarck est assise, il est figuré en penseur [fig.139]. À l'arrière du socle, un bas-relief représente sa fin de vie, l'homme aveugle se fait aider de sa fille pour continuer ses recherches. Le monument parisien semble donc prétendre à légitimer le grand homme. L'inscription du bas-relief en témoigne : « la postérité vous admirera, elle vous vengera mon père. ». Trois ans plus tard, la commune de Bazentin souhaite ainsi également venger son illustre fils. Malgré ses maigres ressources, le village fait appel à Albert Roze pour exécuter sa commande. Le monument est inauguré le 4 mai 1913 sous la présidence d'Edmond Perrier, membre de l'Institut et Directeur du Muséum d'Histoire naturelle.

Si Albert Roze utilise le bas-relief pour deux de ses monuments, celui d'Antoine Parmentier semble davantage tourné vers l'homme que celui de Jean-Baptiste de Lamarck. Effectivement, seul un buste le représente, le socle a pour seule vocation d'illustrer ses travaux. L'œuvre de Bazentin appuie davantage sur son apport à la science que sur l'homme lui-même. Il s'agit ainsi d'un monument commémorant sa théorie plus qu'un monument au grand homme. Élever cette sculpture sur la place publique du petit village picard sert à légitimer la primauté des découvertes de Jean-Baptiste de Lamarck sur celles de Charles Darwin.

Un autre monument dû au ciseau d'Albert Roze sert à légitimer un homme oublié. En 1911, le sculpteur amiénois a l'occasion de rendre son importance à un homme picard.

Charles Dallery, né à Amiens en 1754, est l'illustre inventeur de la chaudière tubulaire, de l'hélice propulsive à vapeur ainsi que du mât rentrant. Malgré un brevet déposé en 1803 pour sa deuxième création, l'homme tombe rapidement dans l'oubli puis ses inventions sont à nouveau découvertes par d'autres. Il faut attendre l'année 1855, pour qu'un de ses descendants mène un combat afin de légitimer ses innovations. Le Conseil d'arrondissement d'Amiens

« émet [alors] le vœu, lorsque les ressources du budget départemental le permettront, de voir inscrire par le Conseil général, à son budget, une somme destinée à l'érection d'une statue, pour perpétuer la mémoire de l'enfant d'Amiens. Par l'accomplissement de ce vœu, l'*Industrie* cette reine du monde au dix-neuvième siècle, sera glorifiée en la personne de Dallery, dans notre ville, comme les *Croisades*, l'*Érudition*, et la *Poésie* le sont déjà par les trois enfants d'Amiens : Pierre l'Hermitte, Ducange et Gresset. »²⁴⁷.

Toutefois, le projet d'une sculpture tarde à aboutir. Alors que son portrait doit figurer sur le *Monument aux Illustrations picardes* de Gédéon de Forceville, l'idée est abandonnée à la suite d'un désaccord. Vexé que l'État ait chargé un autre sculpteur pour l'élaboration d'un buste de l'inventeur, il décide de se venger en remplaçant l'effigie picarde par Frédéric Sauvage, un autre ingénieur qui applique l'hélice à la navigation²⁴⁸. Malgré une énième tentative, en 1877, du maire d'Amiens pour l'insertion d'un médaillon à Charles Dallery sur le monument, le sculpteur tient tête.

En 1911, un comité se constitue pour enfin ériger un monument au nom de Charles Dallery. Albert Roze est donc chargé d'exécuter son buste [fig.140]. Pour cela, il copie l'œuvre du Musée de Picardie, un marbre blanc sculpté par Edmond Lévêque en 1866. L'homme est vêtu à la mode de son époque, l'artiste sculpte une large écharpe, comme une toge lui ajoutant de la prestance. Malgré une importance moindre, le monument cherche à légitimer l'homme oublié mais surtout à le venger.

²⁴⁷ Extrait du registre aux délibérations du Conseil d'arrondissement d'Amiens, session de 1855, 1^{ère} partie. AD (80), 60 T 165.

²⁴⁸ Effectivement d'autres ingénieurs ont proposé des inventions similaires à celle de Charles Dallery. Celle de Frédéric Sauvage est brevetée en 1832.

En effet, le buste que recopie Albert Roze est le portrait commandé par l'Etat qui suscita la colère de Gédéon de Forceville. De même son emplacement paraît stratégique. Installé dans le square Montplaisir, il borde la Place Joffre, l'emplacement souhaité par Gédéon de Forceville pour son monument. L'œuvre est ainsi inaugurée le 12 novembre 1911, le jour du cinquantième anniversaire de la Société industrielle d'Amiens, tandis que l'œuvre de 1877 n'est édiflée qu'en 1962, soit quatre-vingt-cinq ans plus tard.

Les parcours de ces trois hommes de science sont divergents de même que l'intention des œuvres, ainsi l'art mémoriel prend des formes différentes. Du simple buste de Charles Dallery, au monument complet d'Antoine Parmentier, Albert Roze magnifie la science et l'ingénierie. S'il commémore l'industrie à travers la figure de l'inventeur amiénois en 1911, il sera à nouveau amené à célébrer le monde industriel et ses innovations.

2. *Les dangers*

Les avancées scientifiques et techniques influent sur le développement de l'industrie. Avec ce nouveau monde du travail apparaissent de nouveaux corps de métier. Le début de la Troisième République est une réelle période de faste dans la représentation de ces professions modernes. Toutefois ces innovations ne sont pas sans risque, plusieurs catastrophes surviennent. Ainsi, certains monuments consacrés aux victimes d'une mort tragique sont érigés.

Le monument de la Falaise [fig.117] commémorant l'acte d'héroïsme des cantonniers Adolphe Cras et Alcide Foy peut également être perçu comme une mise en garde. L'affolement des protagonistes est parfaitement retranscrit dans la pierre, la tension est palpable. À travers ce mémorial, Albert Roze signifie aussi les difficultés des professions industrielles. Les ouvriers sont effectivement à découvert, ils exercent à cette époque des métiers à risque. L'œuvre picarde devient ainsi un symbole de leur courage. La sculpture célèbre la profession difficile du cheminot. Le journal *La Charente* explique par ailleurs l'épisode de 1910 ainsi :

« C'est hélas ! la triste pensée qui doit hanter l'esprit de nos mécaniciens et chauffeurs des chemins de fer quand ils montent sur leurs machines. [...] Ne reviendront-ils pas morts, étendus sur une civière, victimes de ces continuelles catastrophes qui désolent en ce moment notre pays ? »²⁴⁹.

Érigé par le Conseil général de la Somme, le monument est remis à la Compagnie des chemins de fer du Nord le jour de son inauguration. Ce geste apparaît comme une reconnaissance de l'État envers les métiers difficiles du transport. Placée sur le quai de la gare, l'œuvre continue à commémorer les trois hommes morts au travail. Il devient le symbole de toute une communauté en crise, celle des métiers de la voie ferrée.

Son emplacement paraît également être stratégique. Si la gare est évidente pour placer un monument en l'honneur de cheminots, il semble que ce dernier sert également de mise en garde. À cette époque, de nombreux accidents surviennent sur les quais, les voyageurs imprudents s'approchant fortement des voies ferrées. Ainsi, situé à proximité des passagers, il informe du danger. Par sa composition violente, tel un instantané photographique, l'œuvre d'Albert Roze marque les esprits. Sa volonté d'avertir semble ainsi fonctionner.

Un autre monument auquel participe Albert Roze commémore une mort brutale. Plus qu'un monument au grand homme, il s'agit d'un monument de type funéraire, en souvenir de victimes d'un drame.

L'année 1933 est particulièrement tragique pour l'Automobile Club de Picardie et de l'Aisne. Comme chaque année depuis 1925, l'association organise le Grand Prix de Picardie. Le circuit de Péronne est une étape du concours situé entre les départements de la Somme et de l'Aisne. Il adopte un tracé triangulaire d'une dizaine de kilomètres, et passe par les communes de Mesnil-Bruntel, Mons-en-Chaussée et Brie. Toutefois, cette année-là, la course ne se déroule pas comme prévue. Le drame commence la veille du concours. Alors qu'un coureur, Louis Trintignant, s'entraîne, il perd le contrôle de son véhicule et décède sur le coup. Malgré l'incident, la course est maintenue le lendemain, 21 mai 1933. Pourtant un second accident mortel a lieu ce jour. En luttant frénétiquement contre un autre concourant, Guy Bourriat, sort du circuit brutalement en fonçant sur un arbre. La tragédie qui se déroule au niveau du carrefour de Mons-en-Chaussée, au-devant des tribunes, marque profondément le public horrifié.

²⁴⁹ *La Charente*, 12 octobre 1910.

Quelques jours après le drame, l'Automobile Club de Picardie et de l'Aisne décide d'ouvrir une souscription afin de rendre un digne hommage aux sportifs.

Le monument [fig.141] est l'œuvre d'une collaboration entre l'architecte Daniel Roguet et le sculpteur Albert Roze. Érigé à l'intersection des routes actuelles D1029 et D937, son emplacement est surtout symbolique. Il s'agit effectivement de l'endroit des tribunes du circuit, mais aussi de la zone des deux accidents. Ainsi, chaque année, lors du Grand Prix de Picardie, les coureurs se rendent devant le monument, en signe d'hommage. Il rappelle la catastrophe, et tente certainement d'éviter que le désastre se reproduise.

Le monument adopte des lignes simples et sobres, mais il devient imposant par sa taille. Deux bornes ornées par les effigies des deux coureurs automobile sont reliées par un mur central arborant l'inscription suivante : « A.C.P.A. 1933 IN MEMORIAM ». En cela l'association met en avant sa douleur. Le sport automobile a perdu deux grands noms ce jour. Rien ne rappelle pourtant leur profession. Les deux médaillons, dus au sculpteur Albert Roze, figurent de simples portraits encerclés dans une architecture massive. Les deux œuvres sculptées sont posées au centre d'une croix, un symbole funéraire. La sobriété du monument le rapproche davantage des mémoriaux inaugurés dans les années trente par les pays anglo-saxons. Son style peut également faire référence aux simples stèles funéraires des cimetières français. La représentation en médaillon est par ailleurs propice à cet art funèbre. Les inscriptions biographiques sur les côtés de l'architecture renforcent encore cette symbolique. Les mots « IN MEMORIAM » insistent notamment sur sa fonction de mémorial. Cette expression latine réfère directement à la liturgie funéraire. Comme une pierre tombale, le monument est érigé en souvenir de ces hommes morts prématurément. Il est une « commémoration qui n'est plus pédagogique de l'exemplarité positive, mais au contraire, une dénonciation d'un danger [...] »²⁵⁰.

L'automobile et le chemin de fer sont deux versants importants du progrès industriel. Si l'ouvrier adopte une place de choix dans l'art du XIXème, le sportif trouve également sa place dans l'art commémoratif. Les monuments élevés en l'honneur de ces nouveaux métiers évoquent ainsi le progrès mais bien souvent surtout ses dangers. Les deux œuvres d'Albert Roze

²⁵⁰ BERTRAND 2011/2, p.371.

sont donc d'un type particulier. Seuls dans l'inventaire à honorer plusieurs personnes à la fois, ils sont érigés en souvenir du drame.

II. L'instruction : une valeur primordiale

« [...] l'école laïque, l'école nationale, met son orgueil à la [la République] diriger avec tact et sérénité. Respectueuse de la personnalité naissante des enfants qui nous sont confiés, nous avons la prétention de former sans jamais déformer, de donner aux caractères une trempe plus solide sans calomnier nos devanciers, de conduire les jeunes intelligences vers toujours plus de lumière et de savoir sans porter atteinte à des traditions respectables, de cultiver chez tous les désirs du vrai, du beau et du bien sans jamais étouffer les libres aspirations tant qu'elles restent dans le cadre de la morale et de la loi, de fortifier dans les cœurs l'amour ardent de la Patrie sans prêcher la haine de nos voisins, de faire, en un mot, tout ce qui dépend de nous pour que fillettes et garçonnetts, nos élèves d'aujourd'hui deviennent un jour des citoyennes et des citoyens vraiment dignes de notre République, éprise de liberté, d'égalité, de fraternité. Que les familles nous aident et nous fassent confiance ! Ouverte à tous, l'école laïque est bien l'endroit où s'élabore la vie future du pays dans toutes ses manifestations : ouverte à tous, elle ne veut travailler qu'au bien général et ne connaît pas de distinctions ni de castes, ni de classes ; ouverte à tous, elle veut être, elle doit être une vraie maison familiale où régneront la confiance, la bienveillance et l'affection et d'où les petits prendront leur essor vers l'enseignement secondaire et supérieur. Telle est, Messieurs, la conception que nous avons de l'école laïque et de son rôle social et que nos instituteurs et nos institutrices réalisent ou s'efforcent de réaliser partout. »²⁵¹.

Les mots de l'inspecteur d'Académie proclamé en 1927 traduisent amplement l'importance de l'instruction pour le nouveau régime. La Troisième République établit effectivement son programme sur l'éducation de la population dans un idéal d'égalité. La statuaire se propage ainsi dans la rue afin de proclamer les idéologies du gouvernement ; elle participe également à la pédagogie civique. Sous la Troisième République, l'administration des Beaux-arts est par ailleurs régie par le même ministère que celui de l'Instruction. La statue offre ainsi un hommage éducatif. Les grands hommes qu'elle célèbre participent à cet élan. La voie

²⁵¹ *Gazette de Péronne*, 20 octobre 1927. Discours de Monsieur Molitor, Inspecteur de l'Académie d'Amiens lors de la fête de la Renaissance de Péronne en 1927.

publique se décore donc d'effigies d'artistes, d'écrivains, de professeurs, mais aussi d'hommes politiques ayant contribué au développement de l'éducation.

1. *Les hommes politiques*

Les monuments aux grands hommes servent à la justification du pouvoir. Il apparaît ainsi des effigies glorifiant le régime républicain. Alors que quelques allégories du nouveau gouvernement sont érigées en place publique, d'autres monuments s'attachent à célébrer les acteurs de la République.

L'ardente chrétienté d'Albert Roze ne freine pas son rapport avec les hommes politiques. Il est effectivement possible de noter son amitié avec différents républicains amiénois. Frédéric Petit notamment, lui demande de revenir en Picardie pour diriger l'École des Beaux-Arts d'Amiens. Mais il n'est pas le seul à apprécier le sculpteur. Sa foi catholique ne l'empêche effectivement pas de répondre à de nombreuses commandes publiques. Alors que la République se veut laïque, Albert Roze aura l'occasion de rendre hommage à trois de ses défenseurs.

En novembre 1920, différentes villes participent à la célébration nationale du cinquantenaire de la République. Le 11 novembre, le maire d'Amiens, René Caumartin proclame ainsi :

« La république avait à tâche de relever notre pays et de l'aider à triompher des conséquences d'un traité désastreux. Parmi les hommes aujourd'hui disparus, qui se consacrèrent en notre ville à une mission qu'entravaient des obstacles de toute nature, quels noms nous viennent spontanément aux lèvres ? Jules Barni, le vaillant pionnier de l'idée républicaine ; René Goblet, l'éminent homme d'État, modèle de droiture et d'intégrité, honneur de la tribune parlementaire ; Frédéric Petit, Alphonse Fiquet, administrateurs aussi prudents qu'éclairés, gardiens jaloux des prérogatives municipales [...].»²⁵².

De ses quatre noms qui marquèrent l'histoire politique amiénoise, Albert Roze en figure deux : Frédéric Petit et Alphonse Fiquet.

²⁵² Discours de René Caumartin, maire d'Amiens, lors de la cérémonie du cinquantenaire de la République le 11 novembre 1920. Programme de la fête du cinquantenaire de la République, AM, 1 I 18/2 bis.

Frédéric Petit, maire d'Amiens durant douze années non consécutives²⁵³ devient rapidement une figure importante de la ville. Né à Bussy-les-Daours en 1836 il effectue jusqu'à ses dix-neuf ans ses études dans un pensionnat primaire afin de poursuivre une carrière d'enseignant. Toutefois, il est contraint d'abandonner ses projets pour rejoindre la maison de fabrication de son père en 1855. Dix ans plus tard, il débute par hasard sa carrière politique en décidant de révéler et réunir les républicains amiénois contre le despotisme napoléonien. Avec un dévouement profond et une ardente conviction, Frédéric Petit réussit à obtenir plus de sept cents adhésions. En 1869, il devient le co-fondateur du journal *Le Progrès de la Somme*²⁵⁴. Par la suite il est élu conseiller municipal puis sénateur après avoir gagné les élections municipales de 1884. Au cours de sa carrière politique il se démène pour la cause sociale mais surtout pour l'instruction publique. Il participe à la création de nombreux établissements scolaires ainsi qu'à celle de la Caisse des écoles de la ville d'Amiens. « Il fut donc le propagateur de l'idée républicaine par l'école »²⁵⁵. « La République ! il en était en quelque sorte imprégné, elle s'incarnait en lui, elle était sa religion et son culte et personne ne l'aime plus ardemment. »²⁵⁶.

C'est ainsi qu'à l'annonce de sa mort en 1895, un projet commémoratif est rapidement mis en place. Après avoir pris en charge les funérailles du défunt maire, la municipalité souhaite « achever [son] œuvre, en assurant [...] l'érection d'un monument digne d'un chef aussi vénéré »²⁵⁷. Une souscription publique adressée à l'ensemble du département est lancée. Le comité s'adresse donc à Albert Roze pour la sculpture puis à Émile Ricquier pour la partie architecturale du monument.

L'œuvre se compose d'un buste de l'ancien maire d'Amiens situé au sommet d'une stèle architecturale qui soutient un groupe sculpté de quatre autres personnages [fig.142]. La composition intégrée au marbre du support représente ainsi deux figures allégoriques, la République et l'Instruction, avec deux enfants au centre [fig.143].

La sculpture devient le sujet principal du monument, elle occupe la majorité de l'espace. Des mésententes ont par ailleurs lieu entre Albert Roze et Émile Ricquier à ce sujet. En effet

²⁵³ Il effectue un mandat d'un an en 1880, puis est réélu en 1884 et assume son rôle jusqu'à son décès

²⁵⁴ Quotidien régional, il devient rapidement la presse principale du département de la Somme. En 1945 il laisse la place au *Courrier Picard*.

²⁵⁵ Discours de Monsieur Albert Dauphin, sénateur, lors de l'inauguration du monument, 7 novembre 1897, relaté dans le *Mémorial d'Amiens et du département de la Somme*, 8 novembre 1897.

²⁵⁶ *Loc. cit.*

²⁵⁷ Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal d'Amiens, séance du 29 avril 1895. AD (80), 99 M 96319

dans une lettre adressée au maire d'Amiens, Alphonse Decaix-Matifas, en 1895, l'architecte s'exprime ainsi :

« Le parti franchement architectural adopté pour le monument à élever à la mémoire de Monsieur Frédéric Petit rend la collaboration actuelle à peu près nulle. En effet la partie architecturale n'est plus qu'un accessoire sans importance destiné simplement à servir de fond pour la décoration. Monsieur Roze saura mieux que qui que ce soit ce qui est nécessaire pour mettre son œuvre en valeur. [...] »²⁵⁸.

L'architecture sert ainsi d'écrin à la composition sculpturale d'Albert Roze. Il ne s'agit pas d'un simple socle, celui-ci accompagne réellement la symbolique du relief. Émile Ricquier reprend ici des formes classiques. En cela, elles répondent à leur environnement, la bibliothèque communale conçue par François-Auguste Chesussey dans un style néo-classique. La sculpture intègre également cette conception. Afin de rendre au mieux les bienfaits du grand homme, Albert Roze utilise effectivement l'allégorie. Ce procédé lui permet d'ajouter des concepts abstraits, comme la République et l'Instruction, de manière accessible à tous. Pourtant, le sculpteur picard emploie rarement cette technique. La figure féminine vêtue à l'antique est souvent remplacée par des protagonistes plus contemporains. Il semble donc que le cadre institutionnel de la bibliothèque, cet écrin néo-classique, lui inspire ces figures d'un autre temps.

Il est possible de reconnaître les attributs de ces personnifications. La République arbore son légendaire bonnet phrygien agrémenté d'une branche de laurier, tandis que l'Instruction tient une table dans ses mains qu'elle montre aux enfants en pleine leçon. Derrière elle, se trouve également une pile de livres, un globe terrestre ainsi qu'un instrument de géométrie. Les trois matières scolaires principales sont donc représentées : l'Histoire, les mathématiques et la littérature. Un pupitre devait initialement apparaître au milieu du groupe, certainement en traduction des talents d'orateur du politicien, toutefois la commission n'approuva pas l'idée²⁵⁹.

La figure de gauche, pousse légèrement de sa main droite les enfants vers sa collègue, l'Instruction. Le statuaire se sert d'une différence d'âge pour personnifier les deux femmes : la première semble plus mûre que la seconde qui s'apparente à une jeune institutrice. Le gouvernement s'appuie sur l'enseignement devenu laïc, gratuit et obligatoire. Les quatre figures

²⁵⁸ Lettre d'Émile Ricquier adressée à Alphonse Decaix-Matifas, maire d'Amiens, 16 octobre 1895. AM, 1 M 20/17.

²⁵⁹ Réunion du Comité du monument à M. Frédéric Petit, séance du 2 octobre 1895. AM, 1 M 20/17.

du relief sont placées au même niveau. Si la République est debout, l'Instruction assise et les deux enfants sont situés sur un piédestal. La vieille République a ainsi besoin du soutien de l'enseignement pour se renouveler et se perpétuer. Le jeune garçon et la petite fille, d'âges différents symbolisent l'espoir et l'avenir. Le souhait le plus profond du régime se trouve ainsi retranscrit par le ciseau d'Albert Roze.

« La République par l'Instruction : telle fut bien la pensée maîtresse de M. Frédéric Petit. Il était facile de la dégager de son œuvre, d'en faire le résumé fidèle et l'expression de son existence. Par contre, il était malaisé de la consacrer par le marbre, de la rendre sensible, par le ciseau, aux générations futures [...]. Le sculpteur est contraint de condenser, d'obtenir une grande intensité de vie et d'éloquence avec un procédé relativement froid et restreint. On peut dire hautement que l'éminent sculpteur amiénois Roze a réalisé, dans cet ordre d'idées, un véritable chef-d'œuvre. Le monument inauguré aujourd'hui est superbe de mouvement, d'allure, de coloris et de vie. [...] Un sentiment de grâce, de souplesse et de poésie en quelque sorte maternelle plane sur la scène bien vivante, sur l'allégorie en chair et en os, dépourvue de la froide banalité des conventions et des fictions. »²⁶⁰.

Malgré une gestuelle conventionnelle de la figure républicaine qui tend son bras, prolongé d'un rameau de chêne²⁶¹ [fig.144], vers le buste du défunt maire pour l'honorer, le reste de la composition est marqué d'un dynamisme. Le drapé de l'allégorie est fluide, il est sculpté d'une manière si fine qu'il semble s'envoler au gré de la brise picarde. L'attitude de la seconde personnification apparaît de même familière. Assise, elle est proche des enfants auxquels elle enseigne les leçons fondamentales pour leur éducation. Le garçon prend des notes tandis que la fillette, s'appuyant sur la cuisse de son institutrice, se montre fortement intéressée. Il utilise les stéréotypes pour illustrer la population française. Le garçon s'empresse d'appliquer les leçons, tandis que la fille prend le temps d'écouter avec sérieux. Malgré les drapés et les déshabillés, les attitudes semblent réelles.

Si la République était la religion et le culte de Frédéric Petit²⁶², le monument d'Albert Roze tente de lui rendre un hommage suprême. Défenseur du régime démocratique et laïc, l'ancien maire d'Amiens se dévoua pour son élection et sa continuité. Ainsi, l'œuvre du sculpteur picard met en scène l'image républicaine au-dessous du buste du grand homme, elle

²⁶⁰ *Le Progrès de la Somme*, 8 novembre 1897.

²⁶¹ Ce détail est aujourd'hui disparu.

²⁶² Discours de Monsieur Albert Dauphin in *Mémorial d'Amiens et du département de la Somme*, op.cit.

lui tend un rameau de chêne, symbole des vertus civiques, en signe de reconnaissance. Le politicien domine le monument. En effet si le relief de la partie basse est important et devient presque le sujet principal, la fonction de l'œuvre reste toujours la célébration du maire.

Le choix d'un buste pour le monument reflète l'humilité de son modèle²⁶³. L'œuvre semble par ailleurs satisfaire la population qui reconnaît parfaitement les traits de leur ancien maire. Un journaliste du *High Life* écrit ainsi que l'artiste « dans tout ce qu'il exécute, joint à la ressemblance parfaite, une expression, un caractère, qu'on rencontre rarement aujourd'hui chez nos statuaires. »²⁶⁴.

La détermination de l'emplacement est réfléchie. La municipalité octroie l'autorisation de déplacer le groupe sculpté *Angélique et Médor*, jusqu'alors situé dans la cour de la bibliothèque communale, afin de pouvoir y élever à la place le monument à Frédéric Petit. Le mémorial est ainsi érigé au cœur de la ville, dans la rue de la République, à côté des institutions artistiques et politiques, il est surtout, placé au centre de l'un des symboles forts de l'éducation : la bibliothèque.

Le monument, inauguré dans l'intimité le 7 novembre 1897, est accueilli par les félicitations de la population. Le groupe en haut-relief exposé au Salon la même année reçoit la troisième médaille. Albert Roze est également, au cours de la cérémonie, décoré par le gouvernement des palmes d'officier d'Académie.

L'artiste picard a à nouveau l'occasion, quelques années plus tard, de célébrer un républicain amiénois dévoué au développement de l'Instruction publique.

Tout comme son prédécesseur, Alphonse Fiquet s'engage grandement dans la vie politique de la cité samarienne. S'épanouissant dans une famille d'industriels, sa carrière se tourne d'abord vers le milieu de la manufacture. En 1860 il ouvre l'un des premiers ateliers de tissage mécanique du coton puis crée quelques années plus tard une teinturerie de velours lisse. En cela il permet la renaissance d'un savoir-faire local luttant contre la concurrence étrangère. C'est en 1868 qu'il débute sa carrière politique en œuvrant pour la République ainsi que la

²⁶³ « Le principe d'un monument avec buste fut adopté comme répondant mieux au goût simple et modeste de l'homme distingué qui rendit tant de services [...] ». Extrait aux délibérations du Conseil municipal d'Amiens, séance du 25 mars 1896. AM, 1 I 28/1.

²⁶⁴ *High Life journal universel*, 7 novembre 1897.

Libre Pensée. Six ans plus tard, il entre au Conseil municipal d'Amiens pour une période de dix ans. Il assume ensuite son rôle de maire à de nombreuses reprises²⁶⁵ et devient député puis sénateur de la Somme. À l'image de Frédéric Petit, Alphonse Fiquet défend fermement l'école laïque et participe à l'extension de l'instruction populaire dans le département. Fondateur de nombreux établissements scolaires, primaires ou supérieurs, il participe aussi aux œuvres post-scolaires²⁶⁶. Il apparaît finalement « comme [...] la synthèse du parti démocratique »²⁶⁷.

Sa forte personnalité marque les esprits, et son dévouement pour le bien-être de ses concitoyens lui vaut le mérite d'un monument dans sa ville. Tout comme pour l'effigie de Frédéric Petit, une souscription publique est mise en place, elle est promue par *Le Progrès de la Somme*. Les écoles sont amenées à y participer, les élèves envoient leurs oboles pour la mémoire de leur bienfaiteur. De nombreux instituteurs souscrivent également, des hommes politiques...c'est finalement une grande partie du département qui fait œuvre de générosité pour l'ancien politicien. La somme demandée est ainsi très rapidement dépassée. C'est une véritable « manifestation républicaine [...] [pleine de] sentiments de loyalisme démocratique »²⁶⁸.

Il est très rapidement décidé de placer l'œuvre dans la cour de l'école d'enseignement primaire supérieur et professionnel de garçons, rue Jules Barni. Le maire, René Caumartin, explique en effet qu'il répond aux désirs de la famille et

« estime que le choix de cet emplacement convient au caractère de l'hommage qu'[ils] se propos[ent] de rendre à la mémoire de M. Fiquet, qui fut avant tout l'ami et le bienfaiteur de l'école laïque et des œuvres post-scolaires »²⁶⁹.

La statuaire d'Albert Roze tente ainsi de retranscrire ce dévouement pour l'instruction populaire. L'œuvre se compose d'un buste placé au-dessus d'une stèle, tandis qu'à ses pieds se trouvent deux autres figures en pied : une jeune fille et un ouvrier [fig.145].

Alors que l'artiste utilise l'allégorie pour le monument antérieur, il fait le choix ici d'employer deux personnages contemporains. Ainsi, la jeune fille tend une gerbe de fleurs vers

²⁶⁵ Il est élu pour 4 mois en 1875 et pour 7 mois en 1881. Il assume ensuite ses fonctions de 1882-1884, 1896-1897, 1903-1908, puis de 1912 jusqu'à son décès le 14 mai 1916.

²⁶⁶ Il s'agit d'une éducation populaire et sociale. L'œuvre post-scolaire succède à la scolarité obligatoire, des cours sont organisés pour perpétuer l'éducation ou la commencer à l'âge adulte.

²⁶⁷ *Le Progrès de la Somme*, 27 novembre 1922.

²⁶⁸ *Le Progrès de la Somme*, 8 mai 1921.

²⁶⁹ Procès-verbaux des réunions du Comité exécutif d'un monument à la mémoire de M. Fiquet, séance du 28 mai 1921. AM Amiens, 1 M 20/10.

le buste d'Alphonse Fiquet afin de lui rendre hommage. La personnification n'est plus nécessaire, l'écolière symbolise les enfants instruits. Il s'agit d'un geste simple mais évocateur du sentiment qui anime la population du département.

Décédé en 1916, alors que l'ennemi occupe la ville, le maire d'Amiens s'est débattu et a négocié avec une profonde vigueur avec les Allemands. C'est ce que semble également transmettre l'œuvre du sculpteur picard. Un homme explique ainsi dans sa lettre de souscription :

« Comme nos poilus héroïques il resta sur la brèche pour défendre sa bonne ville d'Amiens, jusqu'à sa mort ! Je voudrais que l'on burine sur le granit de son monument ces paroles : « il fut sans peur ni reproche ». »²⁷⁰.

La présence de la fillette tenant une gerbe de fleurs induit ainsi à penser à l'esthétique des monuments aux morts. Après la guerre, l'enfant devient un symbole plus puissant de l'avenir du pays. Il est présent dans les commémorations du 11 novembre pour le dépôt d'une gerbe aux mémoriaux. Albert Roze illustre cet instant de la cérémonie dans nombreuses de ses œuvres du souvenir²⁷¹. L'artiste exécutant cette œuvre entre 1920 et 1922, est également à cette époque criblé de commandes du souvenir guerrier. De surcroît il s'agit d'honorer un homme qui s'est battu à sa manière pour sauvegarder sa cité. Le statuaire s'inspire ainsi de l'atmosphère de l'époque pour créer son monument. L'hommage que rend la jeune fille à Alphonse Fiquet ressemble à celui des enfants pour les martyrs de la guerre. Toutefois, Albert Roze semble également figer à l'avance la cérémonie d'inauguration du monument dans l'école Auguste Janvier d'Amiens. Effectivement, à l'image de celle du 11 novembre, les enfants des écoles de la ville sont présents et déposent des fleurs devant l'œuvre du sculpteur. La présence de la fillette apporte ainsi une note de fraîcheur au monument.

La cour d'école dans laquelle est placé le monument est notamment particulièrement touchée par le conflit. Lorsque ce dernier est inauguré, la reconstruction du bâtiment est finie. Élever ce mémorial en l'honneur d'Alphonse Fiquet sert donc également à marquer un renouveau après le drame. Il est érigé en symbole de l'instruction mais aussi de la guerre.

Son buste retranscrit ainsi parfaitement sa double expression [fig.146]. *Le Progrès de la Somme* proclame en cela :

²⁷⁰ Lettre de souscription publique par Pierre Dufraucabel, 29 décembre 1920. AM Amiens, 1 M 20/10

²⁷¹ *Supra.*, Partie I, chap.3, I, 1, *in extenso*.

« Sa mâle figure, d'expression grave, son regard, doux pour ceux qu'il aimait, perçant et sévère pour beaucoup d'autres, étaient extrêmement populaires. L'éminent artiste, son ami M. Albert Roze, notre concitoyen, a su rendre admirablement cette physionomie et lui donner exactement le caractère que nous lui avons tous connu. »²⁷².

Alphonse Fiquet apparaît donc à la fois grave pour les occupants allemands et doux pour ses enfants, les Amiénois.

Il peut sembler étrange de représenter une jeune fille, afin de symboliser les écoliers, au cœur d'une cour d'école de garçons. L'œuvre initiale devait comporter deux écoliers, sans doute des deux sexes, à l'image du monument de Frédéric Petit. Le caractère de l'œuvre portait uniquement sur l'instruction publique. La première maquette ne satisfaisait cependant ni l'artiste ni le comité. Le groupe d'enfants était détaché de l'ensemble et leurs attitudes, vues de dos, auraient porté « matière à de justes critiques »²⁷³ selon le sculpteur. Il décide ainsi de remplacer le groupe et d'élargir la carrière d'Alphonse Fiquet. Ce dernier n'a pas uniquement œuvré pour l'enseignement populaire, il se dévoua aussi pour la cause sociale et prolétarienne. Albert Roze souhaite ainsi revoir le projet pour y intégrer l'image d'un ouvrier. L'homme dans son habit de travail, salue le politicien en hottant de sa tête son béret. Il lui signifie tout son respect.

La sculpture est aérée. Les différentes attitudes apportent un dynamisme et un semblant de réalité à la scène. La petite fille, par sa jeunesse et sa grâce, contraste avec l'ouvrier davantage viril et sévère²⁷⁴. Une circulation se met en place autour de la stèle statique. Tout comme Felix Desruelles en 1899 [fig.147], Albert Roze semble détourner l'aspect conventionnel du monument au grand homme. Alors que le sculpteur valenciennais ajoute à son socle un jeune écolier écrivant le nom de son héros, Étienne Richaud, sur la plaque à cet effet, Albert Roze rend hommage à Alphonse Fiquet par la présence d'une fillette et d'un ouvrier. À la manière de l'œuvre de Martigues, celle d'Amiens utilise les figures en pied pour signifier l'hommage de la population à l'homme célébré. Il choisit en effet deux personnages d'âge et de sexe différents. L'ouvrier qui symbolise la population prolétarienne qu'Alphonse

²⁷² *Le Progrès de la Somme*, 27 novembre 1922.

²⁷³ Procès-verbaux des réunions du Comité exécutif pour l'érection d'un monument à la mémoire de M. Fiquet, séance du 28 janvier 1922. AM Amiens, 1 M 20/10.

²⁷⁴ « [...] l'une fait de jeunesse et de grâce, l'autre d'un caractère plus viril et plus sévère [...] ». Procès-verbaux des réunions du Comité exécutif d'un monument à la mémoire de M. Fiquet, séance du 28 mai 1921. *Loc.cit.*

Fiquet défendit, peut également être une personnification de la ville amiénoise, une cité avant tout prolétarienne. La composition du socle affirme donc la vie et l'œuvre de l'homme politique mais interagit aussi avec le buste de celui-ci. Tout est mis en œuvre pour diriger le regard vers le buste en marbre blanc. Les lignes qui structurent la composition convergent pour la plupart vers l'effigie. De même, la différence de matériaux accentue la couleur immaculée du marbre qui ressort davantage.

Alors qu'Alphonse Fiquet demandait dans son testament « aucune manifestation publique, aucun discours »²⁷⁵ pour ses funérailles, l'œuvre d'Albert Roze semble perpétuer une cérémonie organisée en son honneur. Pour ses initiateurs, « il témoignera, devant tous, que la ville d'Amiens, est fidèle à ceux qui l'ont aimée, que la République est reconnaissante à ceux qui l'on servie. »²⁷⁶.

Pour son dernier monument célébrant un homme œuvrant dans la politique républicaine, dévoué aux plus démunis et participant à l'amélioration éducative, Albert Roze emploie la simplicité.

Augustin Duburcq est un entrepreneur parisien de bâtiments. Bercé par l'esprit démocratique il fonde en 1901 l'Association républicaine du Canton de la Ferté-sous-Jouarre. Quatre ans plus tard il est élu conseiller général de Seine-et-Marne, une fonction qu'il assume jusqu'en 1925. Par la suite il devient conseiller municipal de la Ferté-sous-Jouarre, secrétaire de la caisse des écoles, président de la Société scolaire de Secours mutuels et de retraites... Il est ainsi très attaché à la cause sociale et à l'importance de la scolarité. Il a par ailleurs l'occasion de participer à la construction de l'école des filles de la ville Seine-et-Marnaise, un établissement scolaire qui porte aujourd'hui son nom. En 1918 il est décoré de la Légion d'honneur pour son acte de bravoure et de protection durant la Grande Guerre²⁷⁷. À sa mort en 1930, il lègue toute sa fortune à la ville sous condition qu'elle soit utilisée pour les œuvres postsecondaires des établissements de la Ferté-sous-Jouarre et qu'elles reviennent aux plus nécessiteux²⁷⁸.

²⁷⁵ Extrait des délibérations du Conseil municipal d'Amiens, séance du 15 mai 1916. BM Amiens, 1 I 28/3

²⁷⁶ Discours du maire d'Amiens, René Caumartin, lors de l'inauguration du monument le 26 novembre 1922, relaté dans *Le Progrès de la Somme*, 27 novembre 1922.

²⁷⁷ Suspecté d'espionnage, il est pris en otage en 1915, mais sera par la suite relâché lors de la venue des Anglais.

²⁷⁸ *Journal de Seine-et-Marne*, 9 août 1930

Ainsi en 1931, le conseil municipal fertois décide de lui rendre hommage en érigeant un monument en son honneur aux abords de la Marne, proche de l'école de filles de la ville.

Placé sur une stèle, le buste du bienfaiteur domine la place qui l'abrite [fig.148]. L'œuvre est d'une grande économie, correspondant ainsi à la vie de l'homme, dévoué aux plus démunis. Comme pour ses autres monuments, l'artiste s'attache à la ressemblance du modèle. Son expression traduit une grande bienveillance.

Le choix de son emplacement ainsi que son allure permettent de le rapprocher des deux monuments antérieurs. Effectivement, l'œuvre est située au-devant de l'école portant le nom d'Augustin Duburcq, un établissement qu'il avait construit. Cette décision rappelle également son action pour l'éducation. Pourtant, l'œuvre se résume à l'érection d'un buste sur une haute stèle. Albert Roze, artiste picard, aurait-il été porté d'une moindre manière par la vie de l'homme fertois à la différence des deux autres politiciens amiénois qu'il connut ? Il peut également s'agir d'une raison économique ou bien stylistique. Effectivement, dans les années 1930, l'art se tourne davantage vers la simplicité. Ainsi, les trois monuments analysés attestent d'une évolution stylistique de l'artiste.

2. *Les écrivains*

Avec l'apparition de la notion d'homme illustre les artistes prennent une place importante. Le génie littéraire s'impose alors. L'avènement de la Troisième République et son idéologie progressiste participe à cet engouement. L'écrivain, en publiant ses livres, encourage l'instruction de la population. Il éveille la curiosité des lecteurs et devient un homme de savoir. Il fascine aussi. Dans l'imaginaire collectif, l'auteur, parce qu'il est artiste, est insaisissable. Sa mystérieuse inspiration contribue à l'élever en génie national. Les littéraires prennent ainsi part à l'image culturelle de la France et en cela le pays les remercie par l'érection de leur effigie.

Le département de la Somme répond ainsi à l'appel et honore ses auteurs. Trois monuments dus au ciseau d'Albert Roze, dont un projet inabouti, célèbrent les hommes de lettres : Charles François Lhomond à Chaulnes, analysé auparavant, un projet de buste de Jean-Baptiste Gresset ainsi qu'un monument à Jules Verne dans la ville d'Amiens.

En 1897, La Société érudite des Rosati Picards décide d'ériger deux bustes en l'honneur de Jean-Baptiste Gresset et de Charles-Hubert Millevoye. Elle souhaite pour cela passer commande à des artistes locaux, afin de mettre en lumière le patrimoine picard. L'association, fondée en 1894 regroupe en effet des passionnés de vie traditionnelle, de littérature et d'arts régionaux. Pour le poète Jean-Baptiste Gresset, elle s'adresse à Albert Roze et à l'architecte René Delassus, tandis que pour le second elle recourt à George Tattegrain et Amédée Milvoy²⁷⁹. La volonté des initiateurs du projet était de placer ces monuments dans le Square Saint-Denis d'Amiens en encadrement de la statue monumentale de Charles Du Cange. Les deux œuvres devaient prendre l'allure « des petits monuments artistiques [...] du Luxembourg à Paris »²⁸⁰. Il est ainsi possible d'imaginer que l'œuvre d'Albert Roze se serait résumée à l'élaboration d'un buste, dans l'esthétique du monument à Henri Murger par Henri-Théophile Bouillon [fig.149]. Malgré un fort enthousiasme auprès de l'assemblée municipale, le choix de l'emplacement est refusé et le projet reste à l'état d'esquisse.

Quelques années plus tard, la ville d'Amiens a l'occasion de rendre hommage à l'un des écrivains les plus célèbres : Jules Verne.

Ce dernier, né à Nantes en 1828 passe une grande partie de sa vie dans la ville picarde. Alors qu'il suit des études de droit à Paris par contrainte, il commence à fréquenter les cercles artistiques de la capitale. Il débute sa carrière littéraire avec le théâtre, il écrit des pièces qui ne lui permettent toutefois pas de vivre. L'année 1862 marque le début de sa collaboration avec l'éditeur Hetzel. Ce dernier se montre fortement intéressé par la capacité de l'écrivain à allier la science à son récit. L'aventure du *Magasin d'éducation et de récréation* commence. L'auteur écrit donc ses *Voyages extraordinaires* et connaît un grand succès. En 1871, jugeant la capitale trop étouffante, il décide de s'installer dans la petite ville d'Amiens²⁸¹. La cité picarde lui offre l'avantage d'être calme tout en étant composée d'une société lettrée, elle est surtout proche de Paris, « assez près pour en avoir le reflet, sans le bruit insupportable et l'agitation stérile »²⁸². Empreint de l'atmosphère qu'offre la ville, il décide de s'impliquer pleinement dans la vie politique et artistique de celle-ci. Ainsi, en 1888, il est élu Conseiller municipal sur la liste de Frédéric Petit et restera en fonction pendant seize ans. Il devient également Président d'honneur

²⁷⁹ *Revue Septentrionale*, année 1897, p.185.

²⁸⁰ Lettre de Maurice Gare et René Delassus, membre du comité, au maire d'Amiens, Paul Tellier, 28 avril 1897. BM Amiens, 1 M 20/9.

²⁸¹ Il écrit dans une lettre adressée à Felix Duquesnel en 1871 : « On ne peut plus travailler ici. Le pays m'énervé. Trop de fièvre et trop de bruit ! C'en est fait. Je regagne la province. Bonsoir Paris ! », in FOU CART 1971, s.p.

²⁸² Lettre de Jules Verne adressée à Charles Wallut en 1871, *Ibid.*

du Comité départemental de l'Alliance Française dont le but principal est la sauvegarde de la langue française. Jules Verne représente ainsi l'instruction littéraire par excellence. Passionné par la science, il tente de partager son savoir à travers ses écrits. Selon le *Journal d'Amiens*, sa devise semble être « instruire en amusant ! »²⁸³.

« Ses livres, traduits dans toutes les langues, ont fait l'admiration et la joie de plusieurs générations. Ils ont ce rare mérite de dépasser la portée d'œuvres purement littéraires, donnant à la jeunesse des leçons d'énergie et de patriotisme, ils ont été d'admirables éducateurs [...] »²⁸⁴.

À sa mort, la ville d'Amiens décide qu'il est naturel de lui rendre hommage. L'initiative provient de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres d'Amiens. Le comité constitué organise alors une souscription en 1905. Le choix des artistes s'impose comme une évidence, Albert Roze est chargé de la statuaire et Amédée Milvoy de la partie architecturale.

Le sculpteur amiénois et l'écrivain se rencontrent vers 1894 au cours d'une réunion artistique. À cette époque, Albert Roze dirige l'École des Beaux-Arts d'Amiens tandis que Jules Verne, en plus d'être Conseiller municipal est membre de la commission du Musée de Picardie. Il est également probable que les deux hommes aient fréquenté les mêmes cercles intellectuels et artistiques. Leur correspondance témoigne de leur amitié²⁸⁵. Si Marie Dekaeke, affirme que le seul buste de Jules Verne réalisé de son vivant est dû au ciseau de Fabio Stecchi, il semble pourtant que le statuaire picard ait figuré l'auteur vers 1895²⁸⁶. Quoi qu'il en soit, Albert Roze portraiture à nouveau l'écrivain français suite à sa mort. La famille Verne lui demande premièrement d'établir son portrait mortuaire pour ensuite exécuter une œuvre funéraire sur son tombeau. Il sculpte également un buste de l'auteur d'après celui de Fabio Stecchi en 1906²⁸⁷ [fig.151].

Le monument d'Albert Roze se compose d'un buste de l'écrivain qui surmonte un groupe de trois enfants au pied du socle [fig.150]. Le ton est donné, Jules Verne est célébré en

²⁸³ *Journal d'Amiens*, 24 juin 1889.

²⁸⁴ Circulaire de l'Académie d'Amiens, 1^{er} juillet 1905, in DEKAEKE 2011, p.204.

²⁸⁵ Jeannine et Claude Verdier retranscrivent une partie d'une lettre de Jules Verne adressée au sculpteur. VERDIER 1999, p.54.

²⁸⁶ FOUCART, *op.cit.*

²⁸⁷ Un buste en marbre de Carrare est effectivement conservé au Musée Jules Verne de Nantes, signé « ROZE AMIENS ». Luce Courville et Françoise Decré, *Catalogue du fonds Jules Verne*, Nantes, Bibliothèque Municipale, 1978, p.339.

tant que protecteur de la jeunesse. Lors de son inauguration, Jules Clarétie, membre de l'Académie française, s'exprime ainsi :

« La statue que vous inaugurez aujourd'hui, Messieurs, n'a rien à voir avec la politique. Jamais Jules Verne, je crois n'a mêlé la controverse à ses écrits. C'est une statue toute littéraire, dirais-je, et c'est un littérateur qui la salue. C'est avant tout la statue d'un homme qui, par la popularité de son nom, l'honnêteté de ses œuvres, l'exquise modestie de sa vie, a ajouté un renom nouveau à notre France, et je dirais que c'est la statue d'un vrai Français. »²⁸⁸.

Effectivement rien ne rappelle son rôle politique dans la ville Amiénoise qui pourtant le rendait si fier.

Il semble que le buste de Jules Verne qu'Albert Roze produit en 1906 d'après Stecchi, serve de modèle à celui qui se trouve sur le monument d'Amiens. Le buste de face et la tête tournée de trois quarts, de même que la figure de l'auteur se rapprochent effectivement de l'œuvre de 1909 [fig.152]. Jules Verne est représenté dans la force de l'âge, il est encore vif. L'artiste le sculpte en intellectuel et non en vieillard, comme il a pu le connaître à la fin de sa vie. Il est digne, élégant et humble. Selon Jeannine Verdier il :

« scrute l'immensité comme l'un des capitaines intrépides de ses romans... Visionnaire aux anticipations géniales, dont le regard lumineux d'intelligence, semble suivre le déroulement de quelques fantastiques aventures. »²⁸⁹.

Il semble également se tourner vers sa demeure. Le monument est en effet situé dans la promenade des Petits Jardins, square Montplaisir, en face de la Place Joffre. L'emplacement « satis[fait] à toutes les conditions d'esthétique, dans un superbe cadre de verdure, avec une excellente lumière et non loin de l'ancienne demeure du célèbre romancier »²⁹⁰. En effet, selon Maurice Agulhon, « si le macadam est souvent politique, la pelouse en somme est plutôt culturelle »²⁹¹. Alors que l'écrivain imaginait déjà en 1875 que le *Monument aux Illustrations Picardes* de Gédéon de Forceville trônerait en l'an 2000 au centre de la Place Joffre²⁹², son

²⁸⁸ Discours de Jules Clarétie le 9 mai 1909 à Amiens, relaté par le *Journal d'Amiens*, 10 mai 1909.

²⁸⁹ VERDIER 2010, p.28.

²⁹⁰ Lettre de L. Randon, directeur de l'Académie d'Amiens, au maire, Alphonse Fiquet, 21 juillet 1906. Retranscrit dans l'Extrait des délibérations du Conseil Municipal d'Amiens, séance du 25 juillet 1906. AD (80), 60 T 165.

²⁹¹ AGULHON 1998, p.13.

²⁹² « Place Montplaisir, un monument considérable apparut à mes yeux. Aux quatre angles, les statues de Robert de Luzarches, de Blasset, de Delambre et du général Foy. Aux faces du piédestal, des bustes et des médaillons de bronze. Au-dessus, une femme assise, représentant la statuaire avec cette légende : La Sculpture aux Illustrations

propre monument est placé, en amont, en 1905, à proximité du futur emplacement de l'œuvre monumentale. Jules Verne ayant prononcé sa vision au cours d'un discours à l'Académie d'Amiens, cette institution, initiatrice de l'hommage, a certainement pensé qu'il serait judicieux de réunir les deux œuvres, afin de créer en ce lieu un véritable site destiné aux grands hommes de la région.

Il semble toutefois, que le choix de cet emplacement ait contraint les artistes. En effet, en érigeant l'œuvre dans le square Montplaisir, la sculpture se trouve au-dessus de la voie ferrée, sur une voûte. Le poids final et la structure du monument permettent son emplacement actuel sans risque d'effondrement de l'architecture ferroviaire²⁹³. Cependant les diverses maquettes de l'œuvre laissent à penser que le choix d'un buste ait été dirigé par ce souci de poids. Il peut également s'agir d'une cause financière, le devis étant supérieur aux recettes de la souscription. Pierre Foucart suppose ainsi que le projet du statuaire devait être davantage majestueux. Les esquisses montrent effectivement

« Jules Verne en pied, superbe et solitaire, adossé au sommet d'un haut rocher pyramidal qui paraît dominer un vaste horizon de mers et de montagnes, tandis que le groupe de lecteurs n'est qu'un motif parmi d'autres, allusifs aux Voyages en ballon et aux odyssées du Nautilus. »²⁹⁴ [fig.153 et fig.154].

La maquette ressemble ainsi étrangement au monument postérieur à Jean-Baptiste Carpeaux par Felix Desruelles [fig.155]. La volonté primaire d'Albert Roze était donc d'illustrer Jules Verne en tant que génie littéraire. Il adopte une attitude de penseur. Statufié dans un espace indéterminé, représentant certainement des rochers bruts, il donne à son modèle un caractère mystérieux et solitaire, celui de l'imaginaire collectif des artistes. Tout comme Felix Desruelles le fera plus tard, Albert Roze voulait représenter Jules Verne dans « l'ultime moment d'introspection avant la création »²⁹⁵. Au dos de l'assise le statuaire produit un faible relief où il est possible de deviner une montgolfière référant ainsi à son livre *Cinq semaines en ballon*. L'œuvre devait donc renvoyer à diverses interprétations : l'auteur en réflexion, suivi, dans son dos, de ses œuvres comme sorties de son imagination pour finir sur une illustration de

Picardes ! Quoi ! l'œuvre de notre collègue M. de Forceville reposait enfin sur un socle municipal ! C'était à n'y pas croire ! », in VERNE 1875.

²⁹³ L'ingénieur de la voie à la Compagnie du Chemin de Fer du Nord écrit au Maire : « J'ai l'honneur de vous informer que la Compagnie n'a pas d'objection à la réalisation du projet dans les conditions que vous avez indiquées. », relaté dans l'Extrait du registre aux délibérations du Conseil Municipal, séance du 13 février 1907, AD (80) 60 T 165.

²⁹⁴ FOU CART, *op.cit.*

²⁹⁵ GUYOT 2002, p.69

son public en pleine lecture. Le monument avait l'intention d'illustrer les étapes du succès de Jules Verne. Deux autres esquisses montre des personnages, rapidement modelés, encerclant le socle du monument, les enfants semblent plus nombreux [fig.156 et fig.157].

Après un énième essai [fig.158] où il réduit l'ensemble tout en gardant le personnage de Jules Verne en pied, assis, il compose l'œuvre actuelle dans une esthétique plus simple. La figure du grand homme est réduite à un buste surmontant un groupe de trois adolescents en lecture. Il intitule son œuvre *l'Hommage des enfants du monde entier à Jules Verne*. À gauche, la jeune fille s'appuie sur l'épaule du garçon afin de surveiller sa lecture, tandis qu'à droite l'autre enfant est allongé et scrute une carte [fig.160]. Afin de rendre la scène véritable, le sculpteur s'aide de modèles. Les enfants d'Octave Thorel, Conseiller à la cour d'Amiens, sont ainsi figurés à droite. Thérèse aide son petit frère, Gabriel à suivre l'histoire contée par Jules Verne. Robert Michel, fils du conservateur de la bibliothèque communale, sert quant à lui de mannequin pour la figure de gauche²⁹⁶. Il illustre en cela davantage un hommage des enfants amiénois.

Sculpter les enfants lecteurs aux pieds du monument semble évident. L'artiste représente ainsi une partie des adhérents à la souscription. L'œuvre peut donc s'interpréter comme un double remerciement. Le monument élevé à Nantes adopte par ailleurs le même esprit [fig.161]. Tout comme à Amiens, le comité de la ville vendéenne adresse les listes de souscription aux écoles. Une lettre des lycéens nantais formule ainsi toute la gratitude qu'ils expriment envers le romancier :

« Il est juste que ceux qui ont le plus aimé et admiré un homme lui rendent autant qu'ils ont reçu de lui. C'est pourquoi, nous l'espérons, chers camarades, vous aurez à cœur d'honorer avec nous la mémoire de l'écrivain populaire entre tous. Il faut que sur le monument qui va s'élever à Nantes on puisse lire « À Jules Verne la Jeunesse française reconnaissante. »²⁹⁷.

Les deux monuments en l'honneur de l'écrivain tentent ainsi de retranscrire ce sentiment de reconnaissance. Le couple d'enfants sculpté par Georges Barreau vers 1907 ressemble par ailleurs étrangement à celui d'Albert Roze. Une jeune fille et un garçon plus jeune sont assis et

²⁹⁶ VERDIER 1999, p.74.

²⁹⁷ Lettre des lycéens Nantais adressée à leurs « chers camarades », 25 octobre 1905, AM Nantes, 1 M 433, in LALOUETTE 2018, p.214.

lisent. À l'image de la composition d'Amiens, l'adolescente pose sa main sur l'épaule de son voisin. Le comité de Nantes souhaitait effectivement que le groupe représente des enfants « de huit ans environ [...] habillés à la moderne, serrés l'un contre l'autre dans une attitude simple et naturelle »²⁹⁸. L'œuvre de Nantes représente sur le socle, en faible-relief, un paysage montagneux, une montgolfière, une locomotive et un voilier. Elle figure donc les œuvres du romancier par des images symboliques. À Amiens, Albert Roze choisit de ne pas faire référence directement aux livres de Jules Verne. Effectivement, le nom de quelques-uns de ses *Voyages Extraordinaires* sont inscrits sur la partie postérieure du monument. Les attributs de l'écrivain, jusqu'alors mis en avant, à proximité de l'effigie, sont ici relégués à l'arrière de la stèle [fig.162]. Albert Roze utilise donc la capacité entière de la sculpture, il amène le spectateur à tourner autour pour comprendre l'œuvre. Il est possible d'y observer un globe terrestre, une plume dans un encrier ainsi que plusieurs ouvrages. L'ensemble est réuni par des branches de chêne et de laurier symbolisant l'honneur et la majesté.

La géographie mondiale présente à travers les romans de Jules Verne est illustrée par le globe terrestre mais également par le planisphère que le petit garçon observe. S'il est longtemps considéré comme un auteur de jeunesse, Jules Verne étudie réellement son récit. Il fait de nombreuses recherches historiques et géographiques, au préalable, ce qui lui inspire par la suite l'histoire de ses romans. L'adolescent semble alors vouloir chercher les pays que l'écrivain évoque dans ses ouvrages, il participe à son propre tour du monde.

Dans son dernier essai [fig.159], le sculpteur créé déjà la composition du socle. Les trois enfants adoptent une attitude similaire à celle du monument définitif. Un groupe de deux protagonistes lit le même livre, tandis qu'allongé sur le sol, un autre enfant se penche sur une lecture différente. L'esquisse révèle tout de même des hésitations. La jeune fille, semble se tenir debout aux côtés d'un garçon assis, les jambes serrées. Le dernier personnage est allongé à leurs pieds dans le sens inverse de la composition finale. Le groupe définitif des adolescents est équilibré. Les trois protagonistes se placent de chaque côté de la stèle surmontée du buste, dégageant ainsi la partie centrale du monument. De cette manière, le regard se dirige librement vers l'effigie sculptée de Jules Verne.

Alors qu'habituellement le monument représente l'auteur en lecture, à Amiens ce sont les enfants qui effectuent cette action. Pourtant, cette composition n'est pas novatrice. En effet,

²⁹⁸ Lettre du secrétaire du Comité Jules Verne à Georges Barreau, 28 septembre 1907. AM Nantes, 1 M 434, in DEKAEKE, *op.cit*, p.204.

le groupe de lecteurs sous l'effigie du grand homme se retrouve dans l'œuvre sculptée par Gustave Doré en l'honneur d'Alexandre Dumas datant de 1883 [fig.163]. Toutefois, les attitudes des enfants statufiées par Albert Roze semblent davantage expressives et vraisemblables. Il crée une véritable scène intimiste. Les trois enfants placés sur un sol d'herbe et de lierre en marbre renvoient à leur environnement direct, le jardin public amiénois. La figuration de Jules Verne en buste, inactif, semble marquer davantage la mort du grand homme. Le socle quant à lui représente le présent du sculpteur et l'avenir. Par son œuvre, l'auteur continue de vivre, les enfants lisent afin de perpétuer son souvenir. L'œuvre amiénoise n'illustre pas la vie de Jules Verne mais la vie après Jules Verne.

Troisième Partie

LES MONUMENTS FUNÉRAIRES

Chapitre 1 – Une « mémoire de marbre »

I- L'aspect social

1. *La législation funéraire*

Sous l'Ancien Régime, l'inhumation des morts est régie par le clergé. Il s'agit d'une préoccupation religieuse dans un but eschatologique. Les cimetières sont alors situés autour de la paroisse. Pourtant, les mentalités changent. Dans les années 1760, certaines personnes pensent que cette accumulation de dépouilles aux abords et à l'intérieur des lieux de culte est insalubre. L'odeur de la putréfaction nuit à la santé publique. De plus, de nouvelles inquiétudes surgissent concernant la conservation des corps en toute dignité.

En 1780 la décision de fermer définitivement le cimetière des Innocents à Paris est prise, une action qui influe sur les autres nécropoles *intra-muros* de la capitale puis dans les villes provinciales.

L'entassement des corps répugne. Une nouvelle dimension est donnée à la mort. On reproche à l'institution ecclésiastique d'oublier l'enveloppe charnelle devant le devenir de l'âme.

Se met alors en place une nouvelle législation. En 1801 Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, organise un concours s'intitulant : « Quelles sont les cérémonies à faire pour les funérailles ? Quel est le règlement à adopter pour les lieux de sépultures ? ». Les résultats servent ensuite à l'élaboration d'un décret trois ans plus tard.

Le Décret du 23 Prairial an XII (12 juin 1804) est relatif aux lieux de sépultures. Il interdit ainsi toute inhumation à l'intérieur des lieux de culte et espaces publics. Les nécropoles aménagées à cet effet doivent être situées *extra-muros* et ceinturées « de murs de deux mètres au moins d'élévation »²⁹⁹. Le terrain comporte des plantations, à l'image d'un parc, afin de favoriser la circulation de l'air. Le cimetière étant un lieu associé à la religion, il doit octroyer un terrain défini et séparé pour chaque culte différent. La loi condamne les fosses communes et invite la population à investir dans une concession. Le titre III du décret explique ainsi :

²⁹⁹ Décret du 23 prairial an XII, art.3.

« Art. 10 : [...] il pourra y être fait des concessions de terrains aux personnes qui désireront y posséder une place distincte et séparée, pour y fonder leur sépulture et celle de leurs parents ou successeurs et y construire des caveaux, monuments ou tombeaux.

Art. 11 : Les concessions ne seront néanmoins accordées qu'à ceux qui offriront de faire des fondations ou donations en faveur des pauvres et des hôpitaux, indépendamment d'une somme qui sera donnée à la commune [...].

Art.12 : Il n'est point dérogé, par les deux articles précédents, aux droits qu'à chaque particulier sans besoin d'autorisation de faire placer sur la concession de son parent ou de son ami une pierre sépulcrale ou autre signe indicatif de sépulture, ainsi qu'il a été pratiqué jusqu'à présent. [...] »³⁰⁰.

Une ordonnance royale du 6 décembre 1843 met par la suite en place trois types de concessions : les concessions perpétuelles, les concessions trentenaires, renouvelables, et les concessions temporaires, d'une durée de quinze ans non renouvelables à l'origine. Enfin, la loi de 1881 interrompt le caractère confessionnel des cimetières interdisant donc tout comportement religieux dans l'enceinte de la nécropole.

2. *Le culte des tombeaux*

Alors que jusqu'au XVIIIème la question du décès ne concerne que le futur défunt, le siècle suivant change ce rapport. Comme l'explique Philippe Ariès, « la mort redoutée n'est donc plus la mort de soi, mais la mort de l'autre, la mort de toi »³⁰¹. Les survivants acceptent plus difficilement le départ d'un proche et rendent compte de leur deuil de manière ostentatoire. Les sentiments de regret et de souvenir apparaissent. Les obsèques mettent davantage en avant les proches du défunt, ils participent au cortège et l'accompagnent ainsi à sa dernière demeure. La pratique du lit mortuaire est également révélatrice de ce nouveau rapport à la mort. Il importe pour les proches de soutenir le mourant jusqu'à la fin de ses jours.

Le besoin de marquer l'emplacement du corps devient évident, il sert à la visite. En effet si pendant longtemps les nécropoles sont évitées, au XIXème siècle se développe un véritable

³⁰⁰ *Ibid.*, Titre III : Des concessions de terrains dans les cimetières.

³⁰¹ ARIES 1975, p.53.

culte funéraire. Les proches viennent au cimetière pour se souvenir et se recueillir. La tombe symbolise le défunt, elle exprime une présence rêvée.

« Le respect des cimetières est un signe de civilisation. Il exprime une fidélité de la mémoire, un sens de la filiation qui, loin de se borner au culte du passé traduit une saine vitalité, car il conjugue les aspirations de l'âme à celles de l'esthétique. »³⁰².

Une sorte de vénération des trépassés apparaît. Malgré la séparation douloureuse, ils continuent à faire partie de la vie des survivants. Les attitudes transparaissent ainsi un refus de la mort.

II- Des musées lapidaires en plein air

1. *Le développement d'un art funéraire*

Avec ces nouvelles attitudes, la mort est présente partout. L'extension des cimetières, les entreprises de pompes funèbres, les marbriers, les vêtements de deuil..., elle est quotidienne. En effet, des publicités apparaissent dans la presse et des convois funèbres sont visibles fréquemment. Un véritable marché de la mort se met en place.

La capitale donne l'exemple. Le cimetière du Père-Lachaise, aménagé par l'architecte Brongniart en 1804, est un véritable modèle. Il se structure sur un terrain en pente, sinueux et arboré sur dix-sept hectares. Il « ne devait avoir rien de repoussant, mais inspirer le respect et le recueillement »³⁰³, un lieu où l'on puisse se promener. Il devait être en cela à la fois un cimetière public et un Elysée³⁰⁴. Le cimetière de l'Est devient ainsi un espace de méditation et de promenade, mais surtout un véritable « panthéon à ciel ouvert »³⁰⁵.

Les nécropoles françaises deviennent alors les lieux d'expériences artistiques. Henry Jouin proclame ainsi dans son ouvrage de 1898 :

³⁰² Robert Mallet à propos de l'exposition organisée par les Amis de la Madeleine en 1995 « Faut-il préserver nos cimetières du XIX^e siècle ? », in *Courrier Picard*, 1^{er} novembre 1995, p.6.

³⁰³ Programme du grand concours d'architecture de l'an VI, in BERTRAND, GROUD 2016, p.45.

³⁰⁴ Le titre du grand concours d'architecture de l'an VI était : « Elysée ou cimetière public ».

³⁰⁵ MONUMENT HISTORIQUE 1982, p.35.

« Ne craignons pas de l'affirmer, en réalité, le vrai musée de la sculpture française en ce siècle se sont les cimetières de Paris. C'est là qu'il faut chercher les plus belles œuvres de Bosio, de Cartellier, de David, de Duret, de Pradier, de Rude, de Chapu. Il n'est donc pas permis d'écrire sur ces maîtres sans s'être imposé la tâche de revoir et d'étudier les monuments de haut style, signés par eux, que renferment les trois grands cimetières de Paris. »³⁰⁶.

Si l'auteur évoque uniquement l'exemple parisien, l'art funéraire se développe également en province.

Les familles endeuillées manifestent le besoin de revoir leurs proches décédés. La tombe représentant la nouvelle demeure, il faut, tout comme dans la cité, y transparaître les goûts du trépassé et l'illusion de sa présence. La sculpture aide à se souvenir. L'oubli est effectivement pour l'homme du XIX^{ème} siècle le « second linceul des morts »³⁰⁷.

2. *Les nécropoles picardes*

La région picarde n'échappe pas à la nouvelle législation funéraire. L'exemple amiénois est révélateur. En 1785, la ville décide de supprimer les onze cimetières urbains qui la composent. Le 9 mai de la même année, Jean-Baptiste Augustin Duval, échevin d'Amiens, propose de transférer le cimetière commun de Saint-Denis à la Maladrerie. Ce terrain situé au Nord et à l'extérieur de la cité, d'une superficie de huit hectares, répond effectivement aux obligations du décret. Pourtant, les anciens usages³⁰⁸ du lieu amènent de nombreuses réticences et il faut attendre l'année 1808 pour que le projet soit accepté. L'architecte François Auguste Cheussey est chargé de son aménagement. Il conçoit ainsi un plan adapté à la topographie du site et plante de nombreux arbres afin d'en faire un jardin à l'anglaise en même temps qu'un lieu de sépulture. Le petit cimetière amiénois devient en quelque sorte un Père-Lachaise provincial.

³⁰⁶ JOUIN 1898, p.29.

³⁰⁷ LAMARTINE, *Le Premier regret*, 1830

³⁰⁸ Il s'agit d'un ancien hospice pour les lépreux puis les pestiférés.

Consacré en 1818, il devient rapidement un espace de créativité artistique. Jusqu'en 1851, il a le monopole de la ville. Se construit par la suite de petits cimetières rattachés à Renancourt, Montières... puis en 1860 le cimetière Saint-Acheul ouvre ses portes. La capitale régionale compte ainsi sept nécropoles, ce qui est bien plus que la moyenne. En parallèle, à partir de l'ordonnance royale du 6 décembre 1843, obligeant les villages à se conformer au décret de 1804, se développe dans chaque commune picarde un nouveau cimetière.

Les concessions de terrains se démocratisent de plus en plus. Les bouleversements politiques ont fait émerger de nouveaux notables dans la société picarde, ces derniers souhaitent ainsi évoquer leur réussite à travers l'esthétique de leurs tombeaux. Toutefois l'art funéraire tend à s'ouvrir à une clientèle plus large. Du simple ornement à la statuaire en ronde-bosse, le cimetière devient peu à peu un véritable musée lapidaire en plein air.

Les nécropoles reflètent ainsi la population de leur ville. Au sein des cimetières picards, il est donc possible à travers les tombeaux de se rendre compte des inégalités sociales. L'art présent ou non ainsi que les proportions des monuments deviennent des indicateurs. Les cimetières reflètent également la vie artistique du XIX^{ème} jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle. Le *Courrier Picard* évoque ainsi un grand dortoir que l'on découvre

« comme on tourne les pages d'une biographie [...] par des œuvres inattendues. Des frères Duthoit ou d'Albert Roze c'est à qui réalisa les plus belles tombes pour la grande bourgeoisie locale. [Il s'agit d'] un témoignage finalement très vivant de l'histoire locale. »³⁰⁹.

En effet selon André Guerville, si les sculpteurs du XIX^{ème} siècle ont été les frères Duthoit, celui qui a marqué la Picardie au XX^{ème} siècle est Albert Roze³¹⁰.

S'il a été possible d'observer son œuvre en place publique, le sculpteur amiénois a essentiellement travaillé pour des commanditaires privés. Il effectue en effet environ soixante-dix sculptures pour des particuliers³¹¹, en dehors de l'art funéraire. L'artiste picard ne se préoccupe cependant pas uniquement des personnages illustres ou des notables locaux. Son œuvre funéraire indique plusieurs humbles familles que le sculpteur connaissait certainement et pour lesquelles il sculpta des portraits sur les tombeaux. Effectivement si la sculpture funèbre,

³⁰⁹ *Courrier Picard*, 30 juillet 1992.

³¹⁰ GUERVILLE 2017, p.87.

³¹¹ Ce chiffre se base sur l'inventaire de son œuvre établi en 1944. [S.A.] 1944.

par une commande excessive, permet de vivre, il est important de noter que chez certains artistes cette part de la création est absente. La sculpture au cimetière est un choix pour le statuaire. Albert Roze semble persuadé de la nécessité de l'hommage et de la mémoire. Ses monuments publics, analysés précédemment le démontrent. De surcroît, le journal intime de sa femme évoque différentes discussions et réflexions autour de l'art funéraire³¹². Fervent chrétien, Albert Roze adopte notamment des convictions eschatologiques, qui peuvent influencer son choix. L'art des tombeaux aide à se souvenir mais peut également encourager l'idée de la résurrection.

Albert Roze réalise ainsi cinquante-neuf œuvres funéraires. Le corpus établi permet de mettre en lumière l'étendue des réalisations de l'artiste. Il participe en effet à de simples ornements en sculptant des symboles funéraires, il effectue également de nombreux portraits, mais crée aussi des œuvres d'une plus grande envergure inspirées des sentiments face à la mort.

Toujours contraint par la commande, le sculpteur s'affranchit tout de même davantage de l'architecture. Les familles épeurées ont également tendance à faire confiance au sculpteur. Ainsi si beaucoup demandent de simples portraits en médaillon, d'autres commanditaires, avec des moyens plus importants, peuvent donner carte blanche à l'artiste. L'art funéraire serait en cela la partie la plus représentative de la personnalité et de l'art d'Albert Roze. Il représente également toute une vie artistique, puisque l'artiste amiénois a réalisé des pierres tombales sculptées durant la majeure partie de sa carrière. Il est ainsi intéressant de s'attarder sur cet aspect de son œuvre en dernière partie de l'étude. En cela, il sera possible de comparer cet art privé avec l'art public.

³¹² AD (80), 1 J 4098. Le 9 septembre ainsi que le 5 octobre, Marie Roze évoque les idées de son mari pour des monuments funèbres.

Chapitre 2 – La pratique du portrait

La pratique du portrait n'est pas novatrice. Déjà à l'époque chrétienne, avec les *imago clipeata*, les bustes des défunts sont présents sur leur sarcophage. Si par la suite, les sépultures des personnalités célèbres perpétuent cette tradition, il n'en est pas de même pour le reste de la population qui se contente de tombeaux anonymes.

Au XIX^{ème} siècle, avec l'avènement d'une population bourgeoise, l'art du portrait connaît un regain d'intérêt. Les sculpteurs sont amenés à représenter les visages de plusieurs notables de leur région. Albert Roze effectue en effet de nombreux bustes et médaillons pour la société bourgeoise picarde. Ce besoin de se monter et de figer son profil dans la pierre se retrouve naturellement au cimetière.

La transition funéraire en Occident est effectivement marquée par « l'idéologie de la conservation »³¹³. Les nouvelles consciences face à la mort développent le besoin de se recueillir et de se souvenir. Les cimetières doivent prolonger l'existence de l'être perdu. Sculpter le visage du défunt devient alors évident.

« Dans ce Musée de la Mort, les portraits sont d'inégale importance. [...] [Mais] l'image authentique et sincère de l'homme disparu est dans le souvenir qu'il éveille. »³¹⁴. L'art funéraire développe effectivement deux types de portraits différents : ceux des grands hommes locaux et de ceux des notables familles. Les cimetières adoptent une double fonction : celle de la nécropole conçue pour la visite des proches mais également celle d'un musée d'hommes illustres. Pourtant le but est le même : les morts doivent enseigner le respect et les grandes leçons de la vie, il ne faut pas les oublier.

I. Un Élysée contemporain

1. *Les œuvres initiées par un comité*

³¹³ Terme développé par Jean-Didier Urbain dans *La société de conservation, étude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978.

³¹⁴ JOUIN 1898, p.1.

La décision de créer le cimetière de l'Est de Paris, aussi appelé le cimetière du Père-Lachaise, va de pair avec celle d'en faire un Élysée, une sorte de second Panthéon. Les nécropoles françaises prennent exemple sur le modèle parisien et honorent leurs illustres personnages en leurs murs. À l'heure de la « statuomanie »³¹⁵, le monument funéraire apparaît comme une première forme d'hommage. Il est parfois difficile d'élever une effigie en place publique tandis que construire un monument dans le cimetière est un droit. Il importe de garder le souvenir de la personnalité digne, le portrait devient alors évident.

Dans la Somme, si le cimetière le plus connu est celui de la Madeleine d'Amiens, il est possible de retrouver des tombeaux établis par souscription publique dans divers autres lieux de sépultures. Albert Roze, déjà sollicité pour les monuments en place publique est également amené à produire des tombeaux aux grands hommes de la région.

Bien avant la Grande Guerre, la terre picarde est le théâtre de combats. Alors que le pays déclare l'offensive contre le gouvernement prussien le 19 juillet 1870, quelques mois plus tard, le conflit atteint le département de la Somme. Le 27 novembre de la même année, l'ennemi avance vers la capitale régionale. Le commandant Jean-François Vogel et ses hommes, repliés dans la forteresse militaire de la cité, tentent de résister face à l'assaillant. Deux jours plus tard, après de longues négociations et de rudes combats, la ville d'Amiens capitule.

Décédé le 29 novembre 1870 lors du siège de la Citadelle d'Amiens, le commandant Jean-François Vogel est enterré par l'ennemi dans le lieu militaire. Ce n'est qu'en 1872 que le ministre de la Guerre évoque la nécessité d'exhumer le corps du capitaine afin de le transporter dans le cimetière de la Madeleine³¹⁶. Le besoin d'honorer les militaires morts aux combats se manifeste très tôt. En effet, le 12 septembre 1870, le maire d'Amiens

« propose d'affecter, au cimetière de la Madeleine, un terrain spécial à la sépulture des militaires blessés qui viendraient à décéder dans [la] ville. Un monument avec inscription pourrait être élevé plus tard à leur mémoire et rappellerait la reconnaissance de la ville d'Amiens pour le dévouement de ces braves, morts au service de la Patrie. »³¹⁷.

³¹⁵ *Supra.*, Partie II, chap.1, I, 3.

³¹⁶ Procès-verbal d'exhumation et d'inhumation du corps du commandant Vogel, 23 octobre 1872. BM Amiens, 2 M 17/21

³¹⁷ Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal d'Amiens, 12 septembre 1870.

Après un concours préalable, le choix de l'architecte du monument aux morts se pose sur Émile Ricquier le 1^{er} juin 1872³¹⁸. Il se compose, dans un style sobre, d'une pyramide surmontée d'une croix. Le mémorial est donc placé dans le carré militaire de la nécropole amiénoise. Afin de continuer les hommages, quelque temps après, la décision d'élever un buste du commandant Vogel sur sa nouvelle sépulture est ordonnée. Inauguré en 1888, il se place à côté du mémorial aux soldats de la guerre franco-prussienne, à l'extrémité du carré militaire [fig.164].

Avec cette œuvre, Albert Roze réalise son premier monument en l'honneur d'un grand homme. Le buste qui surmonte une grande stèle funéraire [fig.165], est encore très académique. Le commandant est sculpté en uniforme militaire [fig.166]. Il est ainsi possible d'y reconnaître la tunique d'officier, croisée sur la poitrine et fermée par une double rangée de boutons, ainsi que les épaulettes, distinctives du costume d'infanterie sous l'Empire. Trois décorations apparaissent également sur le buste du commandant, dont la médaille de la Légion d'honneur. Cette apparence lui confère une certaine importance. En le représentant en commandant militaire, Albert Roze illustre son statut, celui pour lequel il est célébré.

L'artiste ne représente pas un simple soldat de la guerre franco-prussienne, il individualise son portrait. Effectivement, les médailles participent à caractériser le personnage, les détails physiologiques également. Le statuaire s'applique à sculpter la coupe de cheveux ainsi que la moustache et la barbiche du commandant.

Le monument funéraire avec son buste couronnant une haute stèle, adopte l'apparence d'un monument public. La présence de feuilles de chêne et d'une palme sur le socle architectural accentue cette esthétique et met en avant le message patriotique. Le monument est effectivement « érigé par souscription publique, dans un élan d'admiration pour un acte d'héroïsme »³¹⁹. La volonté à travers cette œuvre est donc d'élever en héros le commandant qui défendit jusqu'à sa mort la ville picarde. Le choix d'adopter le bronze comme matériau pour le buste semble par ailleurs défini par la qualité du grand homme. Selon le *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse, cette matière s'accorde parfaitement à la représentation de

³¹⁸ Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal d'Amiens, séance du 1^{er} juin 1872. AD(80) 99 O 277.

³¹⁹ Lettre de l'adjoint au maire d'Amiens adressée à Mlle Vogel, 24 juin 1909. BM Amiens, 2 M 17/21

militaires, « sans transparence et sans chaleur [...] [il] convient pour traduire ce qui est rude, ce qui est terrible, pour représenter ceux qui agissent et ceux qui luttent. »³²⁰.

Placé en hauteur, le buste du commandant semble veiller sur l'ensemble des soldats morts au combat. Son regard est tourné vers le bas, vers les pierres tombales de ses camarades. « Fièrement campé devant l'enclos des soldats de 1870, il semble toujours vouloir les protéger, par des ordres silencieux et une vigilance infinie. »³²¹. Tout comme les poilus qu'Albert Roze sculptera par la suite, il semble veiller sur ses morts. Le carré militaire, une innovation de la guerre franco-prussienne, sert à assurer aux soldats une place définie et leur permet ainsi, comme pour les civils, d'être visité et pleuré. Il remplace le tombeau de famille, l'entourage devient ainsi les frères d'armes. « La famille régimentaire, qui, pour ces humbles serviteurs du pays, a remplacé l'autre, se perpétuera jusqu'au tombeau »³²². Le commandant Jean-François Vogel retrouve ainsi ses hommes, il semble continuer le combat qu'il ne put terminer.

Tout comme celui du commandant, le buste de Léon Curé, au cimetière de Corbie, est rehaussé par une stèle [fig.167]. Ancien conseiller général du canton de Corbie, maire de la ville jusqu'à son décès il est également médecin, « amis des humbles et bienfaiteurs des pauvres »³²³. Ainsi, à l'image du commandant qui veille sur les militaires, l'homme politique semble protéger ses citoyens. Il adopte une posture certaine, un regard fixe et bienveillant. Albert Roze lui figure en effet un léger rictus qui lui confère une apparence chaleureuse.

L'honneur ne s'arrête pas à la figuration du buste de l'homme. Albert Roze sculpte effectivement en bas-relief un chêne de chaque côté du socle [fig.168]. De cette manière, la face principale dessine une couronne de feuilles en signe des vertus civiques du bienfaiteur, de sa force, sa sagesse et son hospitalité. L'arbre courant sur toute la hauteur du monument semble s'élancer vers le haut, il est majestueux à la manière du monument en l'honneur du maire. Ce dernier se repère effectivement facilement dans le cimetière. Il s'élève ainsi comme le protecteur de la cité des morts.

Il est à noter une certaine ressemblance avec le monument à Augustin Duburcq [fig.148], réalisé dans les années 1930. Ces hommes honorés pour des raisons analogues sont célébrés dans une esthétique similaire. Si celui de Corbie date de 1908, il est possible qu'Albert

³²⁰ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*, in LALOUETTE 2018, p.256.

³²¹ GILLMANN 1988, p.67.

³²² *Le Nouvelliste*, 31 mai 1892.

³²³ Epitaphe présente sur son monument funéraire.

Roze se soit inspiré de sa composition simple et dépouillée pour son œuvre de la Ferté-sous-Jouarre.

À l'image des deux précédents, le monument funéraire d'Edouard Gand au cimetière de la Madeleine, se compose d'un buste surmontant une stèle [fig.169]. S'il n'est pas certain que ce dernier ait été produit à l'aide d'une souscription publique, l'inscription sculptée au-devant de la pierre tombale s'en rapproche. « À l'ami et au savant » tend à signifier qu'il s'agit davantage d'une réalisation due à un comité que d'une initiative familiale. De surcroît, la palme qui y est représentée, symbolisant l'honneur, le rapproche du monument au commandant Vogel et donc des différentes œuvres en l'honneur de grands hommes sur une place publique. Toutefois, les deux sépultures sculptées par Albert Roze, transparaissent également le caractère funéraire de l'œuvre. Si les bustes sont placés sur une haute stèle, celle-ci se trouve rattachée à une partie horizontale en forme de sarcophage.

Le portrait est mis en valeur dans les trois œuvres. Si le commandant Vogel et Léon Curé surplombent les pierres tombales de leurs camarades, le portrait d'Édouard Gand est magnifié par l'architecture en arcature qui lui sert d'écrin. Précurseur de l'enseignement technique, Édouard Gand met en place des cours de tissage en 1861 à la Société industrielle d'Amiens. Dans cette ville riche en industrie textile, il semblait nécessaire de lui rendre hommage. Sa concession en bordure d'allée se trouve à proximité de l'entrée du cimetière. Il est important de noter que le quartier Saint-Maurice est à cette époque fortement industrialisé, une teinturerie se situe non loin de la nécropole. Placé ainsi, le buste du technicien semble observer les usines proches.

Peu de temps avant le tombeau d'Édouard Gand, Albert Roze est amené à réaliser le portrait du Frère Balsémis [fig.170], décédé en 1889. Ce dernier, disposé sur la concession collective des frères de l'école chrétienne, est élevé par souscription sur l'initiative de l'association des anciens élèves de la congrégation en souvenir de son dévouement. Placé contre une stèle se terminant par une crucifixion, le portrait de l'enseignant se penche sur ses confrères. Tout comme les bustes du capitaine militaire et du maire de Corbie, celui du Frère Balsémis, situé contre le mur d'enceinte au nord-est du cimetière, semble surveiller, de son regard bienveillant, les habitants de la nécropole.

Tout comme les sépultures précédemment étudiées, celle de Paul Tellier au cimetière Saint-Acheul d'Amiens, se compose d'une haute stèle [fig.171]. Cependant, si Albert Roze

utilise jusqu'alors la ronde-bosse, il réalise ici le buste en relief. En 1933, l'artiste amiénois effectue un autre portrait en bas-relief pour un politicien local : Charles Mollien [fig.172]. Ce dernier, tout comme Paul Tellier, fut maire de sa commune. Fortement impliqués dans la politique de leur région – le premier est député en 1876 à 1879 tandis que le second est sénateur de la Somme à partir de 1900 jusqu'à son décès – et attachés à une cause sociale, les deux hommes par leur dévouement civique mais également privé méritent l'honneur de leur cité.

Les deux œuvres adoptent une architecture imposante. Si le premier s'élève en hauteur, le deuxième s'évase en largeur. Dans les deux cas, le style est dépouillé, le travail sculpté d'Albert Roze constitue l'unique ornementation. L'écrasante structure des deux monuments participe à la célébration. À l'image des monuments publics ils se repèrent facilement. Les deux portraits sont sévères. Toutefois si celui de Chaulnes est hiératique, l'œuvre d'Amiens semble prendre vie. L'homme est figuré en très haut-relief, de trois-quarts ce qui participe à son animation. La différence entre ces deux sculptures peut s'expliquer par le contexte de réalisation. Effectivement, le monument de Chaulnes est une restitution. Le premier ayant été détruit lors de la Grande Guerre, le Conseil Municipal décide en 1932, soit cinquante-deux ans après l'élaboration du premier monument, de rétablir une œuvre sur la sépulture du défunt maire³²⁴. Charles Mollien étant décédé en 1879, il est peu probable que le sculpteur ait côtoyé l'homme politique. Ainsi, Albert Roze semble s'appuyer sur l'ancienne œuvre ou une photographie pour réaliser son portrait, tandis qu'il connaissait Paul Tellier et put donc rendre compte de sa physionomie et de son expression plus aisément.

Si ces œuvres sont réalisées à l'aide de souscriptions établies par un comité, à l'image d'une sculpture en place publique, il est à noter une différence entre les deux types de monuments. Les monuments funéraires s'inspirent certes de ceux érigés dans la rue, pourtant ils sont davantage modestes. Les moyens financiers, certainement plus faibles, agissent sur la taille et les matériaux de l'œuvre sculptée. Albert Roze est donc encore contraint par la commande.

³²⁴ Extrait des registres aux délibérations du Conseil municipal de Chaulnes, séances du 12 septembre et 9 novembre 1932. AD (80), 99 O 1121.

2. *Représenter la fonction du défunt*

S'il est important de pérenniser les traits du défunt, il est aussi primordial de se souvenir des qualités de ce dernier. Le cimetière doit être un lieu d'apprentissage, l'homme s'y instruit de valeurs civiques et vient nourrir sa sensibilité. Ainsi, Albert Roze réalise des œuvres rendant hommage à la fonction de l'être perdu.

Dans l'enclos de la famille Duthoit, une grande lignée d'artistes picards, le sculpteur amiénois réalise trois œuvres : une pour la sépulture d'Edmond Duthoit, analysée postérieurement, et deux autres pour les fils de l'architecte. Si le bas-relief sur le tombeau de Louis Duthoit ne figure pas les traits de l'homme, celui qui lui fait face, sur la pierre tombale de son frère Adrien Duthoit, peint le personnage [fig.173]. Jusqu'alors les œuvres rencontrées se contentaient de figurer les défunts, Albert Roze adopte ici un autre parti pris. Le bas-relief lui permet en effet d'étendre la représentation et d'illustrer autour de la figure humaine un environnement. Ainsi, il représente la fonction de l'homme décédé. Adrien Duthoit étant peintre, il le figure, une palette et un pinceau à la main, devant son chevalet. Contrairement aux autres portraits étudiés, il habille son modèle de sa blouse de travail. Ainsi, l'homme n'est pas représenté en tant que notable, bien habillé, mais en tant qu'artiste. À l'arrière-plan, trois femmes apparaissent. L'une tient un té et une pochette à dessin, celle du milieu porte une palette et des pinceaux, et celle de gauche, à l'arrière du chevalet, montre une statuette féminine. Si pour les deux premières figures il est évident d'en déduire qu'il s'agit des allégories de la peinture et du dessin, la dernière est plus énigmatique. Cachée en partie derrière le tableau qu'Adrien Duthoit est en train de peindre, elle pourrait être son modèle. Pourtant, le sujet de l'œuvre picturale est un paysage. Ainsi, il semblerait qu'Albert Roze figure une personnification de la Victoire. Effectivement la figurine que cette dernière présente porte des ailes dans son dos, à l'image d'une Niké. Le sculpteur effectue ainsi un portrait narratif qui honore son confrère.

Dans le même enclos, le tombeau de Louis Duthoit, frère d'Adrien, est également sculpté par Albert Roze. Les deux bas-reliefs adoptent la même forme et sont de taille similaire, ils se placent face à face, comme un pendant. Toutefois, le sculpteur utilise un autre procédé

que le portrait pour orner la tombe de Louis Duthoit. Si les deux hommes se connaissent, le statuaire ne souhaite pas représenter les traits de son collaborateur.

À la suite de la Grande Guerre, la Basilique Notre-Dame de Brebrière d'Albert construite par Edmond Duthoit, est dévastée. Toutefois, une initiative est rapidement prise pour la relever. C'est alors son fils, Louis Duthoit, qui a l'honneur de superviser le projet. Albert Roze, sculpteur de la *Vierge Dorée* qui surmonte le clocher de l'église est également l'auteur de diverses sculptures à l'intérieur du lieu de culte. L'architecte décède en 1931, la même année que la bénédiction de la Basilique d'Albert. L'artiste amiénois utilise alors le motif du clocher de l'église pour orner le tombeau de l'architecte [fig.174]. Placé au centre de la composition, le monument religieux est l'unique image sculptée, le reste du bas-relief est rempli de lettres stylisées. Les mots « *RESURREXIT SICUT DIXIT ALLELUIA* » entourent alors le clocher. Tout comme pour le monument aux morts qu'Albert Roze sculpte pour la basilique d'Albert [fig.55], l'inscription prend un double sens³²⁵. En effet dans l'œuvre des années 1920, l'artiste représente un soldat agonisant au pied de la basilique avec l'inscription « *CECIDI SED SURGAM* ». La phrase latine qui se traduit par « Je suis tombé, mais je me relève », s'assimile à celle du tombeau du cimetière de la Madeleine. L'épithaphe de la sépulture provient d'une antienne³²⁶ mariale, le *Regina Cæli*, chanté durant le temps pascal. Il fait ainsi référence à la résurrection du Christ, en tant que fils de la Vierge. La phrase prélevée, qui sert d'ornementation à la tombe de Louis Duthoit, peut se traduire ainsi : « il se releva comme prédit ». L'épithaphe peut donc faire référence à la basilique reconstruite, à la statue de la Vierge tenant son enfant, mais également à Louis Duthoit. Albert Roze en tant que fervent chrétien loue le seigneur pour la reconstruction de l'église, mais assure également la résurrection de son ami.

Au cimetière de la Madeleine se trouve une troisième œuvre évoquant les hauts faits des défunts. Il s'agit, contrairement aux deux autres, d'une sépulture élevée par souscription publique. Le 19 juin 1893, un incendie se déclare dans l'usine d'huile de l'entreprise Chivot, rue Guyenne (aujourd'hui rue Grenier et Bernard). Eugène Grenier un habitant du quartier, se rend alors sur les lieux où se trouve un sapeur-pompier, Emile Bernard. Ce dernier lui demande de l'aide ce que l'homme accepte. Malheureusement, sous la pression des flammes, un mur s'écroule à l'endroit où les deux courageux se trouvent, ils périssent sur le coup. L'incendie marque profondément la population amiénoise. Pourtant ce n'est qu'en 1923 que la ville octroie

³²⁵ Supra, Partie I, chap.2, II, 1, p.39.

³²⁶ Il s'agit d'une prière chantée.

gratuitement une concession au cimetière de la Madeleine, pour les deux hommes³²⁷. La partie sculptée semble donc datée des mêmes années.

Cette œuvre se démarque des habitudes du sculpteur. Placée sur une double concession non délimitée, une stèle s'élève devant deux blocs de pierre en forme de sarcophage. Albert Roze élabore donc l'ornement de la stèle architecturale [fig.175]. Sur celle-ci, il sculpte l'ensemble des symboles de l'honneur civique : la palme, les branches de chêne et le drapeau. La structure se termine par une frise décorative s'inspirant des chapiteaux corinthiens. Sur le drapeau est inscrit : « SAPEUR-POMPIER VOLONTAIRE D'AMIENS / RF ». La volonté est donc de mettre en avant l'acte d'héroïsme des deux hommes. L'œuvre adopte un aspect simple et conventionnel, il est tout de même intéressant de noter que l'artiste s'applique à sculpter les éléments. Albert Roze représente en effet un drapeau plié, demandant ainsi davantage d'attention de la part du visiteur pour lire l'inscription apposée dessus. De plus, le relief qu'il apporte ajoute un dynamisme à la composition figée. En réalisant cette œuvre dans les années 1920, il semble s'inspirer de l'atmosphère d'après-guerre et des multiples monuments aux morts.

Albert Roze utilise ainsi la sculpture comme un substitut à l'épigraphie. Le visiteur n'a plus besoin de lire les inscriptions sur les tombeaux pour comprendre les bienfaits ou la fonction des hommes qui s'y trouvent.

II. Un art privé

1. *Des portraits pour la famille*

Conçu comme un Élysée, le cimetière est le lieu du premier hommage aux grands hommes. Toutefois, s'il a été possible de voir que les tombeaux sont parfois l'initiative de comité, ils sont le plus souvent dus à la famille.

³²⁷ Le site internet inventaire Hauts-de-France indique en effet que la délibération du Conseil municipal d'Amiens du 6 mars 1923 évoque cette décision. Inventaire Hauts-de-France : <https://inventaire.hautsdefrance.fr/dossier/monument-sepulcral-des-pompiers-eugene-grenier-et-emile-bernard/626d5ea0-daa9-494f-8ac6-6a887411df88>

Le portrait peut se présenter sous différentes formes. La figure en pied reste la plus importante, cependant elle appartient davantage à une période antérieure. Ainsi, Albert Roze choisit le buste ou le médaillon. Il a été possible de percevoir ces deux aspects précédemment, toutefois l'insertion de la sculpture dans le monument influe sur la signification de celle-ci. Effectivement, la plupart des œuvres funéraires élevées par souscription adoptent une architecture importante et mettent en valeur les portraits au sein de la structure. Il peut en être autrement pour les œuvres d'initiative familiale.

Si le monument dû à un comité est généralement élevé sur une concession individuelle, celui érigé par les proches se situe sur une concession familiale. Les bustes de Paul Thuillier-Buridard à Vignacourt [fig.176] et de Léon Lamarre à Amiens [fig.177] ne s'insèrent donc pas de la même manière. Le premier surmonte une stèle placée au centre d'une chapelle funéraire de style néo-gothique. L'œuvre est donc postérieure à son écrin. Pour le second, le buste est situé sur un petit socle en marbre, à environ un mètre du sol. Ils diffèrent ainsi particulièrement des œuvres précédemment analysées. Pourtant leur statut de politicien aurait pu leur permettre d'être honorés sur leur sépulture. Léon Lamare est conseiller général et municipal d'Amiens et fit parti des otages de la ville en 1914, tandis que Paul Thuillier-Buridard est un ancien maire de Vignacourt et sénateur de la Somme.

Si l'hommage au grand homme était primordial pour le comité, pour la famille le portrait sert avant tout au recueillement et au souvenir de l'être cher. Placés dans une chapelle ou à proximité des pierres tombales, les portraits sont proches des visiteurs d'une manière toutefois indirecte. Il faut pénétrer dans la concession familiale pour admirer au plus près les traits de l'ancien maire de Vignacourt, de même, il faut s'abaisser pour admirer ceux de Léon Lamare. La disposition des œuvres sert ainsi au caractère intime de la visite familiale.

Les bustes représentent les deux hommes apprêtés de leurs plus beaux habits. Ils sont élégants et transparaissent en cela leur statut social. Rien ne distingue ces sculptures à destination funéraire d'œuvres privées exposées dans un salon bourgeois. Il arrive par ailleurs qu'Albert Roze réutilise des portraits réalisés antérieurement, dans un cadre différent, afin d'orner un tombeau.

Achille Bernot, décédé en 1911 est :

« Chevalier de la Légion d'honneur, membre du Conseil Supérieur de l'agriculture, Président honoraire du Syndicat des fabricants de sucre de

France, délégué cantonal pour l'enseignement primaire, ancien président du conseil général de la Somme, ancien maire de Ham, ancien député, ancien sénateur [et] ancien secrétaire général des agriculteurs de la Somme »³²⁸.

Pourtant l'œuvre qui orne le tombeau du cimetière de Ham est signée et datée « ALB^T ROZE 1894 ». Il s'agit alors d'un simple médaillon en bronze doré figurant le portrait du défunt en buste, de profil [fig.178]. L'œuvre circulaire est installée sur le mur du fond, à l'emplacement habituel d'un vitrail. L'inventaire établi en 1944 mentionne trois œuvres différentes représentant l'homme, Albert Roze semble ainsi effectuer un moulage du médaillon en marbre qu'il a produit³²⁹. Les deux autres portraits sont un buste en marbre et une plaquette en bronze. Il peut ainsi paraître étonnant de choisir le médaillon à la place du buste. Puisqu'il s'agit d'une reproduction, il peut facilement être déduit que cette décision est due à un souci économique. Si le buste paraît plus important, le portrait en médaillon de profil, par sa référence aux médailles antiques, est également édifiant.

Albert Roze fait appel au même procédé afin de reproduire les traits de l'architecte Edmond Duthoit. Installé sur une stèle se terminant en pointe et surmontée d'une croix, le bas-relief représente le profil de l'homme [fig.179]. L'œuvre très sobre, se complète simplement d'une branche de laurier courant le long du médaillon, sous le buste. Albert Roze utilise notamment cette œuvre pour honorer l'architecte dans la Basilique Notre-Dame de Brebière d'Albert. Construite sur les plans d'Edmond Duthoit entre 1884 et 1897, l'église est également décorée par les nombreuses sculptures d'Albert Roze. Décédé en 1889, l'architecte ne verra jamais la basilique élevée. L'artiste amiénois est par ailleurs chagriné de travailler dans l'œuvre de son maître uniquement après sa mort³³⁰. Il lui établit ainsi un véritable mémorial à l'intérieur de la basilique [fig.180]. L'architecte est célébré au même titre que les figures religieuses. Dans les mêmes années, il est également amené à réaliser un autre portrait de l'homme pour orner la voûte du Grand Salon du Musée de Picardie [fig.94]. Edmond Duthoit devient, par les multiples portraits de l'artiste, un homme illustre. Albert Roze l'élève en grand homme, et la présence de la feuille de laurier sur son portrait au cimetière accentue cette interprétation. En cela, le sculpteur picard met en avant son génie et souhaite lui attribuer l'immortalité.

³²⁸ Il s'agit d'une retranscription de la plaque se situant sous le médaillon de l'homme, dans la chapelle familiale du cimetière de Ham.

³²⁹ [S.A.] 1944, p.28.

³³⁰ « En 1889, Edmond Duthoit meurt. [...] je n'aurai pas eu la joie de collaborer avec mon éminent maître... », in SPRECHER 1949, p.8.

Enfin, Albert Roze est amené à réaliser le portrait d'un défunt pour sa tombe mais également pour son monument public. La famille de Jules Verne, à la mort de l'écrivain, se tourne effectivement vers l'artiste. Le jour du décès du romancier, les proches du défunt font appel à Albert Roze afin qu'il réalise le portrait de l'auteur, sur son lit de mort. À cette époque, le besoin de garder les traits de l'être cher est tel que la pratique du masque mortuaire est très répandue. Il peut alors s'agir d'un moulage, mais c'est généralement à partir d'un croquis préparatoire que le sculpteur modèle le plâtre ou la terre cuite. Albert Roze réalise le bas-relief à partir de cette seconde technique. La figure de Jules Verne apparaît de profil, posée sur un oreiller, entourée de fleurs de lys et d'œillets [fig.181]. Dans cette représentation, l'écrivain est déjà mort, pourtant la sculpture atténue cette idée brutale pour davantage appuyer l'euphémisme du dernier sommeil. Il tente de reproduire l'image vivante à l'aide du modèle mort. Le médaillon conservé aujourd'hui à la Maison Jules Verne, est exposé dès sa réalisation au Salon des Artistes Français³³¹. Alfred Ansart évoque ainsi cette œuvre dans *Le Nouvelliste*, le 11 mai 1905 :

« L'œuvre d'Albert Roze est sans contredit, une des plus attirantes du Salon, et justifie la curiosité mêlée de respect qui attire autour d'elle un si grand nombre de visiteurs, qui ne peuvent se détacher de cette vision tout à la fois terriblement humaine, et suavement idéale et mystique. L'âme bat encore sous ce plâtre ébauché, une pensée voltige sur les lèvres, les tempes ne sont point glacées, le sommeil dans la grande paix tient captif le fécond écrivain, mais l'artiste en sculptant ses traits a prolongé l'illusion de la vie. »³³².

Alors que le portrait sur le lit de mort est répandu dans le cadre familial et intime, il est rare qu'il dépasse cette sphère privée pour être exposé au Salon. Pourtant à cette époque, la photographie augmente les représentations de ce type dans la presse. Victor Hugo, Auguste Rodin ou encore Léon Gambetta font la une de *l'Illustration* ; les photographies funèbres de ces grands hommes apparaissent au grand public quelques jours après leur mort. Albert Roze reproduit le système de la presse et présente son portrait mortuaire au salon artistique de Paris afin d'élever l'écrivain connu dans le monde entier en homme illustre.

³³¹ SAF 1905, n°3596 : Albert Roze, *Jules Verne*, in Société des Artistes Français, *Catalogue illustré du Salon de 1905*, Paris, Ludovic Baschet, 1905, disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110435k>

³³² Alfred Ansart, « Une œuvre de Roze », *Le Nouvelliste*, 11 mai 1905, in DEKAEKE 2011, p.207.

Il est ainsi possible d'imaginer que la famille souhaitait par la suite pérenniser le visage de Jules Verne sur son tombeau, à l'image des monuments publics. Selon Pierre Foucart, un projet en plâtre démontre effectivement une intention primaire d'établir au sommet d'une stèle funéraire le portrait du défunt romancier³³³. Un fragment de médaillon figurant le profil d'un homme barbu [fig.182], conservé au Musée de Picardie, pourrait être également une esquisse pour ce premier projet³³⁴. C'est toutefois une autre composition qui sera finalement retenue [fig.183].

Il ne représente pas uniquement le visage du défunt, mais également son corps. L'artiste sculpte le torse nu, peu vraisemblable, de l'écrivain. Si la musculature de Jules Verne semble irréaliste, son profil pourtant est réaliste. Alors qu'il s'inspire de l'œuvre de Fabio Stecchi pour élaborer le buste du monument public, il semble choisir de s'appuyer sur ses propres documents pour la réalisation du portrait de la sépulture. La position de la tête est effectivement très proche de celle du médaillon datant de 1905. De même il est possible de retrouver la même expression faciale. Pierre Foucart analyse le médaillon ainsi :

« Si les traits alourdis par l'âge et crispés par les souffrances de la dernière maladie trahissent l'angoisse de la mort, par contre les narines légèrement ouvertes de l'ultime aspiration, les paupières plissées et closes, la barbe majestueuse confèrent au romancier un air de profonde sérénité, qu'accentue encore la position oblique du masque »³³⁵.

Cette description correspond également à celle de l'œuvre du cimetière de la Madeleine.

Il semble ainsi qu'Albert Roze s'appuie sur le portrait mortuaire pour réaliser son œuvre funéraire et choisit pour le monument public de s'inspirer de la figure vivante de Jules Verne pour perpétuer son souvenir. Il est en cela possible de rapprocher le travail du sculpteur amiénois avec celui de René de Saint-Marceaux. Tout comme à Amiens, Paris conserve le monument public d'Alexandre Dumas fils [fig.184] et son tombeau [fig.185], les deux étant également exécutés par le même artiste. Si pour la place parisienne l'écrivain apparaît en pied, assis et vivant, sur son tombeau, il est couché en gisant. Le sculpteur distingue de cette manière

³³³ FOU CART 1971, s.p.. Il indique que cette maquette en plâtre fut donnée par son frère et lui-même au Musée de Berny pour orner la salle Jules Verne et qu'une photographie de cette esquisse se trouve dans le Courrier Picard, 26 avril 1971. Il n'a pas été possible d'identifier cette dernière dans les collections du Musée de Picardie.

³³⁴ L'œuvre est conservée sous le n° d'inventaire M.P.2000.7.31. Elle fait partie du don des frères Foucart provenant de l'ancien atelier du sculpteur.

³³⁵ L'article a été trouvé dans le dossier du Musée de Picardie relatif à Albert Roze, la photographie de ce dernier ne permet pas de retrouver la référence bibliographique.

les deux réalisations. Ainsi, en conservant l'image du dernier sommeil de l'écrivain, Albert Roze confère un caractère privé à la sépulture à l'inverse du monument de 1909.

2. « *Ici nous sommes réunis* »³³⁶

Avec le développement du cimetière moderne et la possibilité d'acquérir une concession, les sépultures individuelles deviennent rares. Le tombeau collectif, souvent familial, se démocratise et prend au début du XIX^{ème} siècle la forme d'une chapelle néo-gothique. Peu à peu les styles se diversifient et les sépultures collectives prennent d'autres aspects. Cette nouvelle forme de tombeau rentre rapidement dans les mœurs, la population est attachée à cette tradition contemporaine, il faut réunir la famille à perpétuité. Le caveau devient peu à peu « le seul lieu qui corresponde à une conception patriarcale de la famille, où sont réunis sous le même toit plusieurs générations et plusieurs ménages. »³³⁷. À cette époque, en effet, la famille au sens large se divise, les enfants et leurs compagnes s'émancipent de leurs parents. Vivant ils étaient séparés, morts ils sont réunis. Diverses œuvres funéraires mettent ainsi en images cette union familiale à travers la mort.

Il a pu être observé jusqu'alors une partie de la production funéraire d'Albert Roze, reproduisant les traits des défunts et leur fonction. Si cette part de son travail s'attache à rendre compte de la vie publique, il arrive parfois que la sculpture funéraire, un art par conséquent à destination privée, illustre la vie intime du défunt.

La concession de la famille Duburcq à la Ferté-sous-Jouarre est intéressante à aborder en premier puisqu'elle est la seule œuvre d'Albert Roze réunissant l'entièreté du foyer [fig.186]. L'architecture du monument funéraire prend un aspect imposant comportant un bloc en forme de sarcophage rattaché à une stèle. Sur cette dernière apparaît un grand bas-relief figurant quatre personnes. Au-devant de cette sculpture, sur le sarcophage, un buste de jeune homme est placé. Enfin, couronnant la stèle, un autre portrait [fig.187] en buste d'un homme plus âgé semble veiller sur les autres protagonistes. Ce dernier, représente en effet Augustin Duburcq, le père de la famille en contrebas. Albert Roze reprend ici la même œuvre que pour le monument public placé au-devant de l'école homonyme de la ville [fig.148]. D'autres similitudes avec l'œuvre

³³⁶ Il s'agit du titre de l'article de Régis Bertrand. BERTRAND 2006.

³³⁷ ARIES 1975, p.142.

en place publique sont encore présentes. En effet, le buste du politicien placé ainsi au-dessus de la stèle funéraire s'assimile au monument de la ville. Pourtant, si quai André Planson, le portrait de l'homme semble veiller sur les enfants de l'école et la population fertoise, dans le cimetière il adopte un autre rôle : celui du patriarche. Décédé bien après les autres membres de sa famille, il apparaît en hauteur comme pour mettre fin dignement à la réunion complète du foyer. En dessous, le bas-relief réunit Eugénie Duburcq, sa femme, et trois de ses enfants [fig.188]. Le drame s'abat en effet sur la famille seine-et-marnaise, une première fille décède à l'âge de deux ans et demi, une seconde après huit jours de vie puis un garçon à l'âge de vingt ans d'une maladie. Quelques années plus tard, en 1907, Eugénie Duburcq décède à son domicile. Il est ainsi possible d'imaginer qu'à travers ce relief, Albert Roze souhaite rendre ses enfants à la figure maternelle. En effet les âges des trois autres protagonistes semblent correspondre à ceux indiqués sur les actes de décès : un nourrisson, une fillette et un jeune homme. Afin de réunir toute la famille, le buste du jeune fils, tragiquement décédé au combat en 1914 est ajouté au-devant du bas-relief, comme en complément. La mère de famille est ainsi entourée de ses filles et fils et la figure du père protège son foyer désormais au complet.

Ce même besoin de réunion des enfants et de leurs parents se retrouve dans deux autres œuvres d'Albert Roze : l'une au cimetière de la Madeleine, l'autre au cimetière de Boves. La chapelle funéraire des familles Bultel, Dessenne et Boulfroy abrite deux bustes signés du sculpteur amiénois [fig.189]. Les portraits représentant un jeune homme et un homme plus âgé, sont exécutés sur le même modèle. Ils se posent sur un piédouche, de chaque côté d'un autel, en pendant. La configuration de l'espace ne permettant pas d'observer la signature, il est difficile d'affirmer avec certitude les noms des sujets et la date d'exécution des bustes. Pourtant, les épitaphes présentes à l'intérieur de la chapelle indiquent deux décès à un an d'écart : Camille Bultel mort en 1886 à 46 ans et Estève Bultel, son fils, trépassé à l'âge de 21 ans en 1887. L'âge semble donc correspondre à la physionomie des protagonistes portraiturés par l'artiste. Habillés élégamment, ils montrent leur statut de notable. La famille a certainement passé commande à Albert Roze suite au décès d'Estève Bultel, et afin de mettre en images la réunion du père et du fils, ils ont souhaité portraiturer les deux hommes. Le père continue ainsi à veiller sur le jeune homme.

La même signification apparaît dans l'enclos de la famille Duthoit au cimetière de la Madeleine d'Amiens. En effet les tombeaux des deux frères sont conçus sur le même modèle et se font face. Ainsi ils semblent se répondre, tandis que la sépulture du père se situant à l'arrière, au centre de la concession paraît les réunir [fig.179]. La figure paternelle apparaît en

premier au visiteur, il est le chef de famille et tout comme Augustin Duburcq, il affiche son rôle de patriarche.

Le chagrin des parents amène aussi souvent ces derniers à passer commande auprès d'artistes afin de figer le portrait de leur enfant mort prématurément. Les familles Devallois et Patry font ainsi appel à Albert Roze pour perpétuer les traits de leurs fils. Edouard Dévallois, décédé en 1914, rejoint donc le buste de son frère mort en 1902 [fig.190]. Malgré un changement d'artiste et plusieurs années de différence, les deux bustes s'accordent. Pourtant aucun rapport ne les lie, les deux hommes sont représentés de face, le regard droit. Le dialogue semble ainsi s'effectuer davantage avec le visiteur qu'entre eux. Les portraits sont effectivement le souhait des survivants, ils doivent pallier un manque. Les voir réunis ainsi permet une certaine consolation.

Contrairement aux bustes des frères Dévallois, les portraits des frères Patry, sont portraiturés sur le même support [fig.191]. Morts à la guerre en 1914 et 1915, la douleur de leurs parents est immense. Ainsi, alors que le cimetière de l'Étoile réserve une partie pour les concessions à perpétuité, accordées par l'Etat aux soldats morts pour la France, la famille des deux jeunes hommes refuse et élève elle-même une concession pour ses deux fils. Afin d'honorer leur mémoire, sur le tombeau se place un bas-relief immortalisant dans le marbre les traits des deux frères. Ils apparaissent en buste, dans leur uniforme militaire signalant sur le col de la veste le numéro de leur régiment d'infanterie. La Grande Guerre semble donc modifier les mentalités. En effet, il n'est pas anodin de portraiturer un enfant dans l'uniforme qui l'a vu mourir. L'atmosphère de l'après-guerre tend à idéaliser la figure du soldat. La fierté de la famille s'associe donc à la douleur. Maurice Patry, l'aîné, est figuré en avant de son frère qui le regarde avec tendresse et intérêt. Albert Roze illustre en cela l'amour fraternel des deux hommes. Paul prend exemple sur son grand frère, ils font par ailleurs partis du même régiment d'infanterie. Placés sur les hauteurs du cimetière, les deux frères semblent également veiller sur leurs camarades qui reposent en contre-bas. La double signification de la fratrie apparaît ainsi dans l'œuvre du sculpteur amiénois.

Si l'amour familial est important, sans l'amour conjugal il n'existerait pas. Il importe donc de représenter également ce lien qui unit le couple sur certaines sépultures. Trois œuvres

de l'artiste amiénois font ainsi référence à cette union alors qu'il est encore rare de trouver dans l'art funéraire des indices de cette affection.

Sur la sépulture de la famille Allard-Galland au cimetière de Longpré-les-Corps-Saints, se trouve un double buste représentant des époux [fig.192]. Cette œuvre, réalisée en 1913, devait certainement décorer le salon de Mr et Mme Edmond Allard de leur vivant. En effet ces derniers décèdent en 1923 et 1926, la sculpture d'Albert Roze est donc antérieure. Toutefois, elle apparaît au sommet de la stèle funéraire pour affirmer l'amour des deux êtres. Estella Allard est représentée au-devant de son mari qui approche sa tête de la sienne et entoure son buste de son bras en signe d'affection profonde. L'œuvre exprime des sentiments retenus mais pourtant bien explicites. Edmond Allard étant chanvre de la cathédrale d'Amiens il est fort possible qu'il ait tissé une amitié avec l'artiste. Ce n'est pas par hasard qu'il représente l'épouse parée de ses bijoux et d'une croix autour du cou. Le sculpteur semble éprouver un profond respect pour le couple. Il n'omet aucun détail. La physionomie de l'homme semble très réaliste, de même que les vêtements de la dame qui sont gravés d'un motif fleuri. Les bustes sont de face, ils regardent droit devant eux, au loin comme pour veiller sur l'avenir de leur famille. Ils confèrent aussi un doux souvenir aux proches qui les visitent. Par leurs attitudes, Albert Roze semble figer l'intimité du foyer conjugal.

Dans le cimetière de la Madeleine se trouve un autre exemple de l'union conjugale. Marie et Gustave Lecocq font appel à Albert Roze en 1936 pour réaliser leur portrait [fig.193]. Tout indique à croire que la commande est dès le début destinée à orner la sépulture de la famille. Effectivement, sur la façade de la chapelle funéraire, de chaque côté de la porte, se trouvent deux éléments en porte-à-faux qui semblent destinés à recevoir un objet. Les deux sculptures sont ainsi posées sur ces derniers et encadrent l'entrée. À l'image des frères Devallois, les époux Lecocq sont placés de face, regardant droit devant eux. En cela, ils s'adressent aux visiteurs. Disposés de chaque côté de la porte de la chapelle familiale, les deux bustes semblent garder l'entrée de leur nouvelle demeure. Ils deviennent les gardiens de leur famille.

Dans le même esprit, Albert Roze dispose le portrait de sa femme au décès de cette dernière, sur leur sépulture conjugale. Tout comme les œuvres précédentes, ce portrait est antérieur à la mort de son épouse. Il réalise en effet plusieurs bustes de celle qui fut sa muse.

« Elle aura été la vestale de [son] foyer et de [son] œuvre, jusqu'à la dernière heure du dernier jour. Inspirée elle était l'inspiratrice, la tendre fée qui de ses paroles simples et chaudes, illuminait tout, magnifiait tout. »³³⁸.

Afin d'honorer dignement son dévouement et exprimer tout son amour, il décide de placer le buste sur la tombe du cimetière Saint-Acheul. De cette œuvre aujourd'hui disparue³³⁹, il ne reste qu'une photographie prise par Raymonde Gillmann³⁴⁰ et une esquisse conservée au Musée de Picardie³⁴¹ [fig.194]. Le portrait est simple, il représente le visage de Marie Roze coupé au cou. Albert Roze dégage les traits de sa femme en attachant ses cheveux en chignon afin de mettre en avant l'expression simple et pleine de tendresse de son modèle. Il avoue un jour au cours d'une balade dans la nécropole : « J'ai également sculpté mon buste pour le mettre à côté de celui de ma femme, après ma mort. Mais mes héritiers le mettront-ils ? »³⁴². Il voulait donc pérenniser leur union et retranscrire à travers son art leur amour.

³³⁸ Albert Roze s'exprime ainsi en souvenir de sa femme Marie lors de son interview pour le *Courrier Picard*. SPRECHER 1949, p.15.

³³⁹ L'œuvre est volée en avril 1999.

³⁴⁰ GILLMANN 2005/1, p.94.

³⁴¹ L'esquisse en plâtre fut donnée par les Amis des Musées d'Amiens en 2000, elle est conservée sous le numéro d'inventaire : M.P.2000.7.4

³⁴² GILLMANN, *ibid.*, p.95. Son autoportrait n'est à ce jour pas retrouvé.

Chapitre 3 – Un art religieux

Le lieu de sépulture est à son origine un espace régi par la religion, ainsi lorsque la loi de 1881 enlève le caractère confessionnel au cimetière, il est possible de remarquer une certaine résistance. En effet, ce n'est qu'au milieu du XIX^{ème} siècle qu'en Picardie, les petites villes et villages commencent à adopter la législation, toutefois il est encore possible de retrouver des cimetières à proximité de l'église.

Si les pompes funèbres s'adaptent à la laïcisation de la mort, les familles perpétuent la tradition catholique. Les tombeaux et leur ornementation mettent en avant les croyances, ils deviennent de plus en plus ostentatoires comme pour exprimer une protestation. En effet, l'espace de la nécropole est public mais celui de la concession est privé, ainsi l'État ne peut interdire les signes religieux sur les tombeaux³⁴³. Le cimetière devient donc rapidement l'espace de la ville du XIX^{ème} siècle le plus christianisé.

Auparavant, le cimetière était béni, il était donc considéré comme un espace sacré à la manière des lieux de culte. Si par la suite il perd son caractère confessionnel, les visiteurs perpétuent le culte religieux en son sein. Éloignée des vices et des misères de la ville, la nécropole devient un lieu paisible « où l'homme fatigué des jardins de la vie va se reposer à l'abri de toutes les atteintes. »³⁴⁴. Tout comme l'église, il est un asile, mais si le premier est un lieu de communion avec les saints, le second est un espace d'échanges avec les morts. À la religion se mêle donc un culte laïc, cette double fonction du cimetière transparaît dans l'ornementation des tombeaux.

I. Une iconographie biblique

1. Une illustration des pratiques funéraires

³⁴³ « Il est interdit, à l'avenir, d'élever ou d'apposer aucun signe ou emblème religieux sur les monuments publics ou en quelque emplacement public que ce soit, à l'exception des édifices servant au culte, des terrains de sépulture dans les cimetières, des monuments funéraires, ainsi que des musées ou expositions. ». art.28, *Loi sur la séparation des Églises et de l'État*, 1905.

³⁴⁴ ARIES 1975, p.153.

Au cours du XIX^{ème} siècle, se développent de nouveaux rituels funéraires. Les proches du défunt sont présents tout au long pour soutenir l'homme dans ses dernières heures. Ils le sont également après, lors des funérailles puis perpétuent cet accompagnement par leurs visites régulières au cimetière. L'art des tombeaux semble vouloir illustrer ce nouveau rapport à la mort de diverses manières.

Albert Roze en tant que fervent chrétien semble retranscrire ce culte de la mort à travers des reliefs religieux. Il se sert en effet de divers épisodes bibliques pour représenter le décès et les rites qui l'entourent.

La sépulture de la famille Jarry-Boulet au cimetière de la Madeleine est ornée d'un bas-relief représentant le messie priant devant une branche d'olivier. L'œuvre s'intitule *Jésus au jardin de Gethsémani* et date de 1914 [fig.195 et fig.196]. Orner la sépulture de cette scène religieuse n'est pas anodin. Il s'agit effectivement du lieu où Jésus se recueille une dernière fois avant son arrestation et son jugement. L'épisode prédit ainsi la crucifixion. L'évangile de Marc évoque les peurs du messie à l'approche de la mort³⁴⁵, le relief d'Albert Roze semble ainsi faire part de celles du défunt ou plutôt de sa famille. La date de l'œuvre semble correspondre au décès d'un enfant de trois ans. Les épitaphes sur la stèle laissent apparaître le drame familial. Les dates présentes sous les trois premiers noms expriment la perte de trois enfants en bas âge. Placé au-dessus de la concession, le Christ semble ainsi prier pour les enfants inhumés. Les lettres Alpha et Omega entourent le relief de sorte que l'image du messie soit tournée vers la dernière lettre grecque, la mort. Son regard, empreint de mélancolie, semble correspondre aux sentiments de la famille.

Une œuvre antérieure, datant de 1904, représente le même sujet [fig.197]. Celle-ci orne à l'époque le Grand séminaire d'Amiens³⁴⁶ et est exposée au Salon des Amis des Arts de la Somme en 1905³⁴⁷. Ce grand bas-relief représente Jésus épuisé, en prière, entouré d'oliviers. Un ange tenant un calice, apparaît pour le consoler³⁴⁸. En demandant cette œuvre au sculpteur picard, la famille souhaite probablement conjurer son sort. La présence du messie sur la tombe devient une protection.

³⁴⁵ « Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe ! Toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux ». *Marc, 14 :36*.

³⁴⁶ Elle est aujourd'hui conservée dans la crypte de l'église Saint-Acheul.

³⁴⁷ L'esquisse en plâtre porte le n° 974. Dans son journal intime, Marie Roze exprime son regret de voir cette œuvre si réussie restée à l'état de maquette. AD (80), 1 J 4098.

³⁴⁸ « Alors un ange lui apparut du ciel, pour le fortifier. Etant en agonie, il priait plus instamment, et sa sueur devint comme des grumeaux de sang, qui tombaient à terre. », *Luc, 22 : 43/44*.

Dans un relief antérieur, datant des années 1905, Albert Roze représente *La Mise au tombeau* [fig.198]. Le Christ est en train d'être posé sur son lit de mort par son père, Joseph d'Arimathie, tandis que sa mère l'enlace une dernière fois. Au bout du lit se trouvent deux protagonistes, Marie-Madeleine et une sainte femme en prière. À l'arrière-plan, la porte d'entrée du tombeau laisse entrevoir la colline avec la croix de la crucifixion. Dans un cadre restreint, l'artiste campe les symboles nécessaires à la compréhension. L'œuvre surmontant le tombeau se présente ainsi comme un *artes moriendi*³⁴⁹ du XV^{ème} siècle. Cependant, à l'inverse des représentations modernes, celle d'Albert Roze semble s'adresser aux proches du défunt. En effet, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle le rapport à la mort diffère, la perte de l'autre préoccupe d'avantage que sa propre mort. L'art de bien mourir qu'illustre le relief de la sépulture paraît ainsi donner des conseils pour l'accompagnement du défunt dans ses dernières heures. La mort au domicile existe depuis longtemps, pourtant c'est au XIX^{ème} siècle qu'elle adopte une nouvelle signification. Elle se charge alors d'émotion, les proches entourent le défunt, ils pleurent et prient. Le relief d'Albert Roze semble ainsi illustrer les rituels funéraires contemporains. Les proches se disposent autour du défunt et expriment leurs sentiments. L'amour maternel, la prière pour son salut ainsi que la douleur de la perte transparaissent dans l'œuvre du sculpteur.

Dans cette sculpture, l'artiste associe diverses émotions liées à la mort. En cela, il utilise des motifs existants de l'art funéraire. Marie-Madeleine, accablée par la douleur, se repose sur un vase à parfum. À l'image de certaines pleureuses présentes sur les tombeaux, le vase qu'elle tient pourrait être la représentation d'une urne funéraire. Elle apparaît ainsi comme une allégorie du deuil. Derrière elle, une femme aux mains jointes est en prière. Lors de la visite au cimetière, les familles religieuses continuent à se recueillir et prier sur la tombe de leur proche. Le signe de croix est effectué à l'arrivée devant de la concession, à l'image de l'entrée du fidèle dans l'église. Ce motif de la prière inspire quelques artistes au XIX^{ème} pour l'ornementation funéraire. Il est ainsi possible de retrouver cette iconographie sur la tombe de la famille Allouard au cimetière du Père-Lachaise [fig.199]. L'œuvre représentant une fillette agenouillée s'intitule *Pater noster* et représente l'espérance chrétienne. La figure féminine d'Albert Roze n'a pourtant pas le même visage serein, elle semble davantage effondrée. Sa prière est donc adressée au Christ étendu, sans vie. Son regard est tourné vers son corps. Elle représente ainsi une figure ambivalente : à la fois la Douleur et l'Espérance. Enfin, il est possible d'observer la

³⁴⁹ Il s'agit de textes sur l'art de bien mourir. Les manuscrits diffusés comportaient de nombreuses illustrations.

tendresse familiale à travers la représentation de la Vierge. L'image de la mère embrassant son fils s'assimile alors avec des illustrations de l'amour conjugal. La sculpture de Buselli³⁵⁰ et d'Henry Raybaud au cimetière Saint-Pierre de Marseille s'en rapproche [fig.200]. La défunte est allongée sur son lit de mort tandis que son mari l'enlace et l'embrasse une dernière fois. La même scène est évoquée par Albert Bartholomé pour le tombeau de sa femme à Crépy-en-Valois [fig.201]. Le statuaire picard illustre ainsi l'affection éternelle de la mère pour son fils. *La Mise au tombeau* d'Albert Roze établit une synthèse des sentiments face à la mort. Le relief semble ainsi vouloir affirmer aux visiteurs que la souffrance due au deuil laissera place à la confiance en la religion et en son dogme eschatologique.

Cette même idée apparaît sur un autre monument du cimetière de la Madeleine. Le monument funéraire de la famille Godin Guillaud est orné d'un bas-relief d'Albert Roze représentant les *Saintes-femmes au tombeau* [fig.202]. La scène se passe dans le caveau du Christ. Trois femmes après le Sabbat, rendent visite au défunt avec des urnes à parfum pour embaumer le corps. Toutefois, lorsqu'elles arrivent au-devant de l'entrée elles remarquent que la pierre qui fermait l'accès au sépulcre est roulée. En entrant à l'intérieur, elles aperçoivent un ange leur annonçant la résurrection du Christ. Albert Roze illustre ainsi parfaitement l'épisode biblique. Les attitudes des trois figures féminines transparaissent leur étonnement et une certaine méfiance. L'une d'elles s'agenouille par ailleurs devant le tombeau afin de vérifier les dires de l'ange. Ce dernier se place à l'arrière du sarcophage, les bras grands ouverts. Il adopte ainsi une attitude similaire à celle de l'orant. Mais il peut également simplement vouloir montrer le contenu vide du cercueil. Il est à remarquer que cette posture l'assimile quasiment à celle d'un crucifié. Par cette antinomie il exprime l'avant puis l'après.

Le relief de la nécropole amiénoise fait référence au culte contemporain des tombeaux. Il importe de rendre visite au défunt comme les Saintes femmes le font dans les évangiles. À l'image de cette scène religieuse, les proches amènent au cours de leur visite des offrandes. C'est en effet à partir du XIX^{ème} que se développe le besoin d'ornez les tombes de couronnes ou de fleurs. Ce geste permet de signifier l'attention de la famille envers le mort, ils ne l'oublient pas. Les figures féminines du relief apparaissent voilées, à la manière des femmes en deuil. La sculpture d'Albert Roze symbolise la transition des émotions : elles étaient tristes, elles sont à présent réjouies. Il inspire l'espoir de la résurrection.

³⁵⁰ Il n'a pas été possible d'identifier le prénom de l'artiste.

S'il s'agit de commandes distinctes et d'œuvres produites à des dates différentes, ces trois reliefs semblent se compléter. L'un annonce la mort imminente, l'autre illustre la mise en bière et les rites autour du décès et le dernier transmet l'espoir du salut. Ainsi, à travers ces scènes religieuses, Albert Roze sculpte les nouvelles pratiques funéraires.

2. *Des dévotions chrétiennes*

L'apparition du cimetière contemporain amène peu à peu la laïcisation de l'espace public. Pourtant dans les mœurs, la religion catholique reste très présente et importante. Alors qu'auparavant l'Église s'occupait de la mort des fidèles, à présent elle s'en éloigne et laisse le soin aux familles de s'en charger. Il faut continuer à assurer le salut du chrétien. Ainsi, une iconographie sacrée s'installe à l'intérieur des nécropoles françaises. En tant que pratiquant catholique, Albert Roze est appelé à réaliser plusieurs de ces images religieuses.

Selon Régis Bertrand, une hiérarchie dans les personnages représentés se met en place³⁵¹. L'image du Christ vient en première position, suivie de celle de la Vierge puis en troisième les anges qui peuplent réellement les cimetières malgré leur statut ambivalent.

Albert Roze réalise quatre sculptures évoquant le messie dans les cimetières de la Somme. Il a été possible d'observer les reliefs de *La Mise au tombeau* et *Jésus au jardin de Gethsémani*, illustrant la peur et les souffrances de la mort, précédemment mais l'artiste a aussi produit des reliefs de pure dévotion.

Dans le cimetière de Saint-Quentin, sur la tombe d'un enfant, le statuaire picard appose une crucifixion. L'inventaire de 1944 décrit l'œuvre comme étant un bas-relief en pierre lithographique représentant Jésus ou un enfant sur une croix³⁵². Il semble qu'il réalise ce morceau de sculpture pour le tombeau d'un petit garçon qu'il connaît. En effet le catalogue dressé de son œuvre indique qu'il se trouve « sur la tombe du jeune Fleury »³⁵³ or dans son journal intime³⁵⁴, Marie Roze évoque à deux reprises une correspondance avec Élie Fleury, un

³⁵¹ BERTRAND 2005/2, s.p.

³⁵² [S.A.] 1944, p.24.

³⁵³ *Loc.cit.*

³⁵⁴ AD (80), 1 J 4098.

journaliste et historien local³⁵⁵. Il peut ainsi être supposé qu'il s'agit d'un membre de la famille de ce dernier. Albert Roze assimile ainsi le sort du Christ à celui de l'enfant. Si la crucifixion est synonyme de mort, elle évoque également la résurrection. En représentant ainsi l'image du jeune Fleury sur la croix, le statuaire évoque son salut et tente de rassurer la famille. Les proches trouvent donc dans l'iconographie religieuse un signe d'espoir.

Une autre représentation du Christ se trouve au cimetière Saint-Acheul d'Amiens. En 1904, la famille Boulant – Greisch passe commande au sculpteur picard afin qu'il exécute une tête de Christ pour le tympan de leur chapelle funéraire [fig.203]. Le visage se présente de face, affichant une neutralité d'expression. Orner le tympan d'une chapelle avec l'image du Christ n'est pas anodin. L'œuvre s'assimile en cela à de nombreux portails d'églises illustrant le Jugement Dernier. Pourtant, si le Christ trône en majesté et adopte le rôle de juge et de roi dans ces représentations médiévales, ici n'apparaît que son buste. En cela, la statuaire funéraire se rapproche des représentations de la Sainte Face. La dévotion pour cette relique grandit à partir de la diffusion d'une image photographique du Saint-Suaire de Turin en 1898. L'image acheiropoïète³⁵⁶ devient alors la représentation parfaite, elle est le véritable portrait du Christ. Albert Roze recherchant l'hyperréalisme dans ses portraits, il semble probable qu'il s'inspire de cette relique pour la réalisation de sa tête de Christ. Le Messie apparaît serein. Placé au-dessus de la porte, il semble protéger l'entrée. Il devient le gardien des morts.

En 1904, Albert Roze se rend au cimetière Saint-Acheul avec l'architecte Narcisse Vivien pour réfléchir à une ornementation du monument de la famille Collombier. Felix Collombier, numismate, désire en effet insérer sur son tombeau en forme de sarcophage « un bas-relief en grès cérame dans l'esprit romano-byzantin »³⁵⁷. Le statuaire exécute alors une esquisse sur un morceau de papier, d'après ses lectures. Le croquis montre une femme voilée, les bras levés en signe de prière, elle est entourée du monogramme du Christ [fig.204]. Ce dessin, collé dans le journal de sa femme, s'inspire d'une œuvre datée du IV^{ème} siècle se situant dans le cimetière de Sainte-Agnès, dans les catacombes de Rome³⁵⁸ [fig.205]. La position de la vierge orante est la même ainsi que le chrisme qui se répète en miroir de chaque côté. Toutefois il ne semble pas vouloir associer l'image de la Vierge à celle de l'enfant Jésus. Cette

³⁵⁵ Elie Fleury écrit de nombreux ouvrages sur l'histoire de la ville de Saint-Quentin et s'intéresse également à la figure emblématique de la cité : Maurice Quentin De Latour.

³⁵⁶ Il s'agit d'une représentation miraculeuse.

³⁵⁷ Journal de Marie Roze, 9 janvier 1904, p.7. AD (80), 1 J 4098.

³⁵⁸ Sous l'esquisse, Marie Roze note 2 références avec les pages dont « Roger Peyre 217 ». Il s'agit effectivement de l'ouvrage *Histoire générale des Beaux-Arts*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1898. À la page 217 se trouve une reproduction de l'œuvre citée. *Loc.cit.*

iconographie correspond parfaitement à l'art romano-byzantin, l'une des plus connues étant celle de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev. L'œuvre ne semble pas établir de rapport avec l'art funéraire, l'esquisse restera par ailleurs à l'état de projet, puisque rien n'apparaît aujourd'hui sur la concession de la famille Collombier. Le relief prévu par Albert Roze est remplacé par le chrisme entouré d'une couronne, en bronze, un motif produit en série.

Toutefois, une autre représentation de la Vierge à l'enfant se trouve dans la nécropole amiénoise. La concession des familles Victor Pauchet et Butler d'Ormond est effectivement ornée d'une statuette en bronze de la Vierge dorée d'Albert [fig.206]. Selon le site Inventaire Hauts-de-France³⁵⁹ cet ajout daterait des années 1920. La présence d'une réduction de l'œuvre d'Albert « peut être interprétée comme un hommage à Charles Fernand, comte de Butler d'Ormond et Alain Victor Pauchet, morts en 1915 »³⁶⁰. Elle n'est effectivement pas destinée au célèbre chirurgien, Victor Pauchet, qui ne décède qu'en 1936. Il aurait été davantage approprié, dans ce cas, d'apposer son buste exécuté au début du XX^{ème} siècle par Albert Roze [fig.207].

Placée au sommet de la stèle funéraire, l'œuvre adopte une allure similaire au monument aux morts de Saint-Urbain [fig.53]. Comme il a été vu précédemment³⁶¹, l'œuvre d'Albert Roze surmontant le clocher de la basilique Notre-Dame de Brebière d'Albert, devient célèbre durant la Grande Guerre. Ainsi de nombreuses répliques en bronze sont par la suite produites. L'œuvre est une véritable icône du combat, mais surtout de la victoire. À l'image de sa semblable du cimetière breton, la sculpture de la concession amiénoise veille sur les morts. Mais contrairement à la première qui veille sur l'ensemble de la nécropole, elle protège les membres restreints des familles Pauchet et Butler d'Ormond. Relevée, elle suggère certainement son renouveau prochain et assure en cela le salut des défunts.

Une autre sculpture connaît une diffusion massive à travers l'Europe durant la Première Guerre mondiale : l'ange pleureur de la cathédrale d'Amiens [fig.208]. En effet de nombreux soldats envoient des cartes postales à leurs proches durant le conflit et bien souvent, elles sont illustrées d'œuvres locales. Ainsi la sculpture de Nicolas Blasset, déjà connue dans la région, sert de support à la carte postale. Il est possible que la famille qui contacte Albert Roze pour orner son tombeau au cimetière de Milan ait connu cette œuvre par ce biais. Ainsi, le talent du statuaire picard franchit les limites de la France, et plus particulièrement de la Somme. Il réalise

³⁵⁹ Site Inventaire Hauts-de-France : <https://inventaire.hautsdefrance.fr/dossier/tombeau-des-familles-victor-pauchet-de-butler-d-ormond/d77d5a05-7a87-4512-b801-d6ba77a4f2ad>

³⁶⁰ *Loc. cit.*

³⁶¹ *Supra.*, Partie I, chap.2, II, 1, p.37-38.

donc une réplique de l'ange pleureur de Nicolas Blasset pour commémorer la perte d'un petit enfant. Cette œuvre particulièrement propice à l'ornementation de tombeaux se trouve à plusieurs reprises dans les cimetières picards, mais également d'ailleurs. En effet, il est possible d'observer une réplique sur la chapelle funéraire de la Famille Pascal au cimetière du Père-Lachaise. Pourtant il s'agit de l'unique opportunité pour l'artiste amiénois de copier cette célèbre sculpture.

Le petit angelot s'associe à une tradition dans l'iconographie funéraire. La figure de l'ange est courante dans les cimetières français, de même que les pleureuses. L'association des deux existe également. Pourtant l'image de l'ange n'est pas neuve, et l'appropriation du chérubin de la cathédrale le prouve. Cette sculpture fait effectivement partie du monument funéraire du chanoine Guillain Lucas, elle est exécutée en 1636³⁶². L'ange s'appuie sur un sablier et s'accoude de l'autre bras sur un crâne. Il évoque donc l'idée de la mort et la brièveté de la vie. Son expression, empreinte de chagrin, transparaît la douleur des survivants. L'œuvre du cimetière de Milan s'inspire ainsi de ce sentiment et illustre le chagrin des parents du petit enfant. Le chérubin, par son aspect enfantin s'assimile également à l'enfant. La figure de l'angelot est un ornement récurrent sur les tombeaux de nourrissons, signalant ainsi qu'un petit ange est maintenant au ciel. Cette interprétation se retrouve au cimetière de la Madeleine, sur la tombe des familles Trouille et Flinois. La figure d'un angelot décore le tympan de la chapelle familiale [fig.209]. Par son apparence pure, il semble vouloir reconforter la peine des proches. Placé au-dessus de la porte, à l'image du Christ de Saint-Acheul, il surveille l'entrée et protège les défunts.

Les images religieuses permettent ainsi aux proches de se consoler à travers le culte. Le Christ et la Vierge accueillent les trépassés, ils sont à présent en sûreté. Les anges, par leur statut d'intercesseur accompagnent les morts de la terre vers le ciel et sous-entendent le salut des disparus.

II. La résurrection

³⁶² L'inventaire Hauts-de-France signale qu'un acte notarié daté de 1636 établit le contrat avec la veuve du chanoine pour l'élaboration de l'ange pleureur. Site Inventaire Hauts-de-France : <https://inventaire.hautsdefrance.fr/dossier/tombeau-du-chanoine-guillain-lucas-et-de-ses-neveux-guillin-lucas-et-honore-gabriel-brunel-et-ancien-enfeu-presume-de-l-eveque-arnould-de-la-pierre/d2bccaf2-9020-470e-b0db-759d1f2ed594>

1. *L'âme ravie*

Selon le dogme catholique, après la mort, vient le salut. Il est alors de l'intérêt des survivants de prier pour les âmes du purgatoire, en attente, afin de les soulager et d'accélérer leur intercession.

Si la plupart des œuvres funéraires évoque le chagrin des proches face à la perte de l'être cher ou le besoin de se souvenir, d'autres monuments inspirent une pensée chrétienne. Afin d'accompagner le défunt dans la mort, certaines familles commandent des images de l'âme du trépassé.

« La sculpture ne peut jamais prétendre à nous rendre l'illusion complète de la vie. Elle est l'apparition de l'âme ; c'est à l'âme qu'elle doit s'attacher, car il n'y a que l'âme qui soit immortelle. Le corps, avec ses imperfections malades, doit entrer dans la terre ; l'âme, au contraire doit se refléter sur la terre par une statue. »³⁶³.

Selon Henry Jouin, la statuaire est un art de synthèse et le souvenir de « l'être disparu ne tarde pas à nous apparaître dans les lignes essentielles. »³⁶⁴. Son image devient alors idéalisée. La douleur trouve refuge dans l'art funéraire, c'est ainsi que l'idée de la résurrection peut permettre d'adoucir les pleurs. Albert Roze, en tant que chrétien affirmé, réalise quatre œuvres en accord avec la foi catholique et l'espérance eschatologique.

Il est possible d'observer, au cimetière de la Madeleine d'Amiens, un bas-relief sur le tombeau de la famille Picot illustrant le thème de l'âme ravie [fig.210]. En 1891, Victor Edouard Picot acquiert cette concession dans la nécropole amiénoise pour son fils décédé à l'âge de dix-sept ans. Une chapelle de style néo-byzantin est ensuite construite et s'y ajoute peu après l'œuvre exécutée par Albert Roze, datée de 1894. Le relief cintré s'insère dans la niche centrale du mur postérieur du tombeau. Un jeune homme habillé d'un léger voile, est emporté par une figure féminine ailée. Elle tient l'homme de sa main droite et le bénit de la gauche. L'être masculin se laisse faire, il ne semble pas encore réellement éveillé. Sa tête est tournée vers celle de l'ange, mais il ne paraît pas contrôler les gestes de son corps. Cette iconographie

³⁶³ JOUIN 1898, p.26.

³⁶⁴ *Loc. cit.*

fortement répandue dans les cimetières transcrit l'image d'un messager de Dieu accompagnant le jeune défunt mort prématurément et sans pêcher. Il est en cela possible d'établir un parallèle avec la tombe de Berthe de Ladoucette, réalisée par Charles Pêtre [fig.211]. Cette ronde-bosse intitulée *La Religion emportant la jeune femme au ciel* est exposée au Salon de 1868. Dans les deux œuvres, l'ange attrape le corps inanimé du défunt et tend son bras vers le haut signifiant l'envol.

Albert Roze représente Victor Edmond Picot touchant encore la terre tandis que l'ange est en position oblique, il vole. Le suaire du jeune homme se gonfle et s'anime par l'action et le vent. Les ailes de l'ange psychopompe dépassent du support laissant imaginer le départ définitif de l'être humain. Il est vêtu de son suaire exprimant ainsi qu'il s'agit d'une illustration du corps et non de l'âme. L'ange n'est plus le putto protecteur du petit enfant, il est ici l'intercesseur entre les deux mondes. Albert Roze représente le trépassé quittant la terre qu'il montre du doigt pour aller vers le ciel que désigne l'ange. Le relief paraît ainsi illustrer le poème d'Alphonse de Lamartine :

« Triomphe donc âme exilée / Tu vas dans un monde meilleur / Où toute larme est consolée / ... Là les amis qui t'ont quittée / ... Te tendent leur main déjà pleine / Des dons de l'immortalité. / ... N'entends-tu pas frémir les ailes / De l'esprit qui va t'emporter ? / Bientôt, nageant de nue en nue, / Tu vas te sentir revêtue / Des rayons du divin séjour / Comme une onde qui s'évapore / Contracte en montant vers l'aurore / La chaleur et l'éclat du jour. / Encore une heure de souffrance, / Encore un douloureux adieu : / Puis endors-toi dans l'espérance / Pour te réveiller dans ton Dieu. »³⁶⁵.

Le chagrin est ainsi estompé par l'image du salut de Victor Edmond Picot.

Si l'ange adopte une place primordiale dans l'iconographie funéraire, il arrive également que la représentation du salut se fasse indépendamment de ce dernier. En effet, dans les trois autres œuvres du statuaire picard, l'âme du défunt semble s'envoler seule, l'image de l'être humain se superpose alors à celle de l'être spirituel.

³⁶⁵ Alphonse de Lamartine, « Hymne de la mort », 1830, *Harmonie poétique et religieuse*.

Au Salon de 1898, Albert Roze expose une ronde-bosse sous le nom de *Résurrection* qui fait grande impression. Elle est alors acquise par l'Etat le 10 mai de la même année³⁶⁶. Toutefois, la famille Follet conteste cet achat puisque le statuaire l'a exécuté dans l'intention d'orner la sépulture du cimetière de Sains-en-Amiénois. Il est ainsi autorisé à reproduire cette œuvre pour la nécropole picarde. L'original est par la suite attribué au Musée de Picardie à titre de dépôt, il y est conservé depuis 1902 [fig.212].

L'œuvre mesurant deux mètres trente-cinq de hauteur s'insère dans la niche en abside du tombeau [fig.213]. Elle représente un homme à demi-nu, son suaire cachant simplement par pudicité ses parties intimes. La figure masculine semble s'envoler dans un élan retenu par un rocher. Son pied droit est effectivement encore enveloppé dans la pierre.

Il ne s'agit pas ici d'un portrait du défunt. Effectivement, il semblerait que l'œuvre soit destinée à orner la tombe de Françoise Adélaïde Maria Follet, décédée en 1893. La statuaire est donc une allégorie de la résurrection. Elle s'assimile ainsi aux représentations du Christ sortant de son tombeau. *Le Christ ressuscité* présent sur la concession d'Adolphe Leofanti [fig.214] s'en rapproche. Cette œuvre, signée de l'artiste, peut être datée de la fin des années 1880. À l'image de cette dernière, la figure due au ciseau d'Albert Roze s'envole, entourée de son linceul, les bras ouverts en direction du ciel. Cependant, le relief du cimetière breton semble tirer son inspiration d'une œuvre antérieure : le *Génie de l'Immortalité* exécuté en 1882 par Henri Chapu [fig.215]. Sculpté pour décorer le tombeau de Jean Reynaud au cimetière du Père-Lachaise, le relief représente un homme, de trois quarts, se libérant de son suaire dans un geste élané. La sculpture funéraire a pour fonction d'illustrer la croyance du philosophe en la métempsychose, une notion qu'il développe dans un ouvrage de 1854 intitulé *Terre et Ciel*.

Henri Chapu, qui eut beaucoup de difficultés à trouver la bonne composition pour son œuvre, trouve son inspiration dans les conseils d'Ernest Legouvé, un ami de Jean Reynaud. Ce dernier lui suggère de ne pas figurer une allégorie féminine mais un homme : « Au lieu de l'Immortalité, faites le Génie de l'Immortalité. »³⁶⁷. Il explique alors :

« J'appelais Reynaud un citoyen de l'Infini. Il vivait en plein univers. La terre n'était pas pour lui le séjour où s'accomplit notre destinée. C'était une des étapes de notre existence éternelle ! [...] L'immortalité de l'âme, telle que la conçoit Reynaud, est donc une immortalité active, militante. Tout homme est

³⁶⁶ Arch. Nat. F21/2190, relaté dans STACOFFE-DE-FRANQUEVILLE, HUCHARD 1993, p.62.

³⁶⁷ FIDIÈRE 1894, p.110.

un lutteur éternel. Toute vie se compose d'une suite de vies qui ne sont qu'une suite de combats. Chacun de nous passe éternellement de monde en monde, travaillant, tombant, se relevant, se rachetant, jusqu'au jour où il entre dans la voie du perfectionnement continu et infini, sous les yeux d'un créateur éternel qui, lui aussi, reste toujours son guide, son consolateur et son juge. »³⁶⁸.

La sculpture due au ciseau d'Albert Roze paraît ainsi représenter la transition de l'homme de la terre vers le ciel. Son attitude qui retranscrit à la fois le mouvement et l'équilibre figés dans la pierre correspond à l'image du « lutteur éternel [...] [qui] entre dans la voie du perfectionnement [...] »³⁶⁹. La réponse d'Henri Chapu au discours d'Ernest Legouvé semble par ailleurs correspondre à la description de la ronde-bosse du statuaire picard. Il explique ainsi : « Lancer la figure en plein ciel, la montrer s'emparant de l'Infini et la rattacher, ne fût-ce que par le bout du pied à la terre ! »³⁷⁰. En cela il est possible d'imaginer qu'Albert Roze se soit inspiré de cette œuvre tout en voulant lui donner davantage d'élan. Ainsi, le relief d'Henri Chapu devient une ronde-bosse. *L'âme* de Pierre Loison, conservée au Musée de Picardie depuis 1875 [fig.216], a également pu jouer un rôle influant sur le choix de l'attitude. En le plaçant de face, il donne à la gestuelle de son œuvre davantage d'envergure. Le visiteur du cimetière se retrouve face à l'homme acceptant son envol ; par sa taille et son attitude la sculpture impressionne.

Dans le cimetière d'Hangest-sur-Somme, il est possible de trouver une œuvre d'Albert Roze dans le même esprit que celle précédente. En 1919, à la suite de la perte tragique de leur fille âgée de quatorze ans, les parents de Denyse Lourdel font appel au sculpteur amiénois pour ériger sur son tombeau une statuaire symbolisant la résurrection. À l'image de l'œuvre funéraire de sains-en-amiénois, la figure de la sépulture d'Hangest-sur-Somme s'élance vers le haut, tentant de se détacher de son socle de pierre [fig.217]. Toutefois, si la première est davantage allégorique, la seconde est un portrait de la jeune fille. Ainsi, l'artiste picard adopte une autre composition pour la sépulture enfantine. Il couvre entièrement son modèle d'un voile se confondant avec le rocher d'où elle émane. Le corps de la jeune fille semble réellement provenir de la masse informe à ses pieds. L'œuvre s'assimile ainsi au travail d'Auguste Rodin. Albert Roze paraît ainsi s'essayer à une sculpture plus libre. Cette démarcation avec le reste de ces œuvres peut également s'expliquer par la rupture que provoque la Grande Guerre. Il est

³⁶⁸ *Ibid.*, p.111

³⁶⁹ *Loc. cit.*

³⁷⁰ *Loc. cit.*

effectivement possible de remarquer qu'à la suite du conflit, les productions du sculpteur s'affranchissent davantage du style et des compositions académiques.

Cet aspect de *non finito* peut aussi servir à l'interprétation de l'œuvre. La vie et l'évolution de la jeune fille se sont interrompues trop tôt, son corps n'est ainsi pas encore formé complètement. Cela pourrait expliquer l'absence des pieds mais également la dissimulation de l'adolescente à travers le drapé. Représentée ainsi, Denyse Lourdel, perd son statut de jeune fille et ressemble à un ange. Dans sa position d'acceptation, les bras ouverts, la figure dessine des ailes avec son linceul.

L'œuvre du cimetière se complète d'un relief, également produit par Albert Roze, se situant dans l'église du village [fig.218]. Les parents de l'adolescente souhaitent effectivement ériger à l'intérieur du lieu de culte un mémorial en l'honneur de leur fille. Ainsi le statuaire picard réalise un bas-relief représentant la jeune fille, soutenue par un ange qui la pousse vers la Vierge Marie et son enfant Jésus. Au sommet de l'œuvre cintrée, se trouvent des têtes de putto. La sainte à droite de la composition tient une palme en signe de martyr. La jeune fille se présente les mains croisées sur la poitrine afin d'exprimer son acceptation. L'enfant Jésus l'accueille, les bras ouverts, et lui touche le visage, comme pour la reconforter. Ainsi le sculpteur picard évoque son passage dans l'au-delà et sa réception dans la Jérusalem céleste. Les deux œuvres se répondent et participent à l'élaboration d'une narration. L'histoire qu'elles content comble le vide des proches de la jeune fille, elles ont pour objectif de consoler.

Une dernière œuvre due au ciseau d'Albert Roze s'inscrit dans la veine des représentations de la résurrection. Comme il a pu être observé auparavant, la famille Verne contacte le sculpteur picard pour l'élaboration d'une statuaire funéraire afin d'orne le tombeau du célèbre écrivain³⁷¹. L'œuvre est exposée au Salon des artistes français de 1907 sous le titre : *Vers l'immortalité et l'éternelle jeunesse*.

Au-devant d'une stèle, Albert Roze place la figure de Jules Verne sortant de son tombeau [fig.183]. Il porte sur son dos la dalle funéraire et dans un effort physique il tente de se pousser vers le haut pour sortir de l'ombre du caveau. Son bras droit ainsi que son regard sont tournés vers le ciel, comme en signe de résurrection. Il semble ainsi revenir parmi les

³⁷¹ *Supra.*, Partie III, chap.2, II, 1, p.143.

vivants. L'œuvre s'interprète comme une allégorie de la « victoire de la vie sur la mort »³⁷². Il est par ailleurs possible d'observer une similitude dans l'attitude du personnage avec celle du Père Eugène Captier sur son monument funéraire à Arceuil-Cachan [fig.219]. L'œuvre sculptée par Jean-Marie Bonnassieux en 1878 représente l'homme religieux à demi couché, se retenant sur son bras gauche tandis que l'autre est tendu vers le haut. Il est ainsi probable que la composition de son maître ait influencé l'artiste amiénois pour son œuvre du cimetière de la Madeleine. Mais elle ne semble pas être l'unique source d'inspiration. Il est effectivement aisé de comparer le tombeau de Jules Verne avec celui du poète Georges Rodenbach [fig.220]. Les deux hommes de lettres sont saisis au moment de leur échappée. Cependant si la figure de Charlotte Besnard semble toujours dépourvue de vie, celle d'Albert Roze acclame son existence. Ce n'est pas par hasard que l'artiste choisit de représenter le vieux romancier dans un corps musclé de jeune homme.

« Le bras, le thorax, sont d'une observation anatomique impeccable : un véritable morceau d'étude. Nerfs, muscles, tendus dans un élan d'une envolée superbe, sont d'une justesse saisissante. Il y a dans la tête, dans le corps, une vigueur de mouvement, une puissance d'essor qui font réellement vivre, vibrer, l'allégorie trop souvent froide et incapable de provoquer le frisson artistique. [...] On sent que l'artiste inter[prète] un autre artiste vénéré, qu'il [veut] l'apothéoser, le ranimer dans un geste d'une sublime et irrésistible impression. »³⁷³.

Albert Roze paraît en cela lui conférer une nouvelle vie, pleine de santé³⁷⁴.

Jules Verne semble refuser l'invisibilité de la mort, l'œuvre peut ainsi traduire l'immortalité de la figure littéraire. En poussant la dalle de son tombeau, il retrouve la lumière. Selon Marie Dekaeke, cette image ne peut qu'inviter le visiteur à un rapprochement avec les romans de l'écrivain. La statuaire pourrait traduire l'image du « capitaine Nemo sous les traits de l'auteur qui pousserait la trappe du Nautilus venant de quitter les flots [...] »³⁷⁵, de même Jules Verne paraît sortir de son *Voyage au centre de la Terre*. Il est ainsi possible d'y voir « une allégorie du génie littéraire promu à l'immortalité »³⁷⁶.

³⁷² VERDIER 2010, p.28.

³⁷³ LEMIRE 1908, p.124.

³⁷⁴ Jules Verne atteint de diabète devient également boiteux à la suite d'une agression de son neveu qui lui tire une balle dans la jambe en 1886.

³⁷⁵ DEKAEKE 2011, p.209.

³⁷⁶ VERDIER, *op.cit.*, p.28.

La statuaire du cimetière de la Madeleine adopte ainsi une signification ambivalente. Est-ce une image de l'écrivain jouissant de l'éternité par ses écrits ou est-ce une vision purement catholique du salut de l'homme croyant ³⁷⁷? Quoi qu'il en soit, l'œuvre se démarque profondément de celle en place publique. Elle aborde au sein du cimetière, une symbolique funéraire. Jules Verne sortant de son tombeau, évoque la mort mais également sa survie. Il semble ainsi que l'espace funèbre, par son statut privé, confère davantage de liberté au sculpteur qui y transcrit ses convictions personnelles.

2. *Prier pour son salut*

Depuis l'ordonnance royale de 1776, l'inhumation à l'intérieur des lieux de culte est régulée. Elle devient, par la suite, interdite avec le décret du 23 prairial an XII. Pourtant, quelques entorses à la règle sont autorisées par le ministre de l'Instruction Publique, des Cultes et des Beaux-arts lorsque le statut du défunt est lié à l'église. Ainsi, aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, divers mémoriaux sont érigés dans les lieux de culte afin de marquer l'emplacement du corps d'un ecclésiastique. Au cours de sa carrière, Albert Roze, proche du monde catholique, a l'occasion de rendre hommage à différents hommes religieux. Il célèbre ainsi huit clercs dans les églises samariennes³⁷⁸. Il réalise sept portraits sous différentes formes (médailleurs, statues en pied et bustes), et un bas-relief représentant la façade occidentale de l'église Sainte-Anne d'Amiens. Si la plupart de ces œuvres sont de simples portraits, trois d'entre elles adoptent une symbolique chrétienne.

Les effigies de Gaétan Thomas de Guillebon [fig.221], de Monseigneur Eugène Godin [fig.222] et du chanoine Anatole Gosset [fig.223] adoptent une attitude similaire. Les deux œuvres de la basilique d'Albert conçues en bas-relief représentent Monseigneur Eugène Godin et le chanoine Anatole Gosset à mi-corps, de trois quarts, les mains jointes en signe de prière. La ronde-bosse de l'église Saint-Rémi d'Amiens, antérieure aux deux autres, figure le curé bâtisseur Gaétan Thomas de Guillebon agenouillé sur un coussin, en priant. Les trois hommes ont le regard droit, le corps tourné vers l'Orient, ils communiquent avec Dieu. Leurs visages

³⁷⁷ LE NORMAND-ROMAIN 1995, p.176.

³⁷⁸ Voir Annexe

laissent paraître une expression sereine, un léger rictus se dessine contribuant à leur conférer un souvenir chaleureux.

L'artiste s'applique à réaliser les détails précis des vêtements. Sans doute était-il fasciné par les broderies fines des habits liturgiques. En effet en 1904, en l'honneur de Charles Saint, donateur pour la construction de l'église de Beauval, une statue à l'effigie de saint Charles Borromée [fig.224], archevêque de Milan au XVIème siècle, est érigée à proximité du lieu de culte³⁷⁹. Sur cette œuvre pourtant sujette à la corrosion, il est encore possible d'observer la broderie de pierre qu'Albert Roze s'est attaché à représenter. Sur les trois œuvres funéraires, l'artiste picard cisèle finement le matériau pour rendre compte des orfrois. Il est également possible de remarquer une différence dans l'accoutrement des trois ecclésiastiques. Gaétan Thomas de Guillebon et Anatole Gosset arborent tous deux une mosette ainsi qu'une étole tandis qu'Eugène Godin est vêtu plus simplement. Il est habillé d'une sorte de soutane se fermant par le col et laissant apparaître un vêtement brodé, il porte également autour du cou une croix. Il s'agit certainement d'une manière de différencier les divers statuts des trois hommes. Albert Roze représente ainsi les clercs dans leur fonction religieuse. Ils ont droit à l'inhumation à l'intérieur de l'église parce qu'ils ont contribué à leur élévation. Ainsi, l'artiste exécute ces trois sculptures comme des mémoriaux.

À l'image des monuments en l'honneur de grands hommes, il fige leurs traits pour honorer leur acte et leur dévotion. Placée à l'intérieur des bâtisses où ils ont œuvré, leur sépulture retranscrit ainsi leur honneur. Ils ont consacré leur vie et leur effort pour Dieu et pour l'élévation de sanctuaire en son nom, il est ainsi évident de leur permettent de se reposer éternellement au sein de leur bâtiment. Les œuvres du sculpteur picard s'inscrivent alors dans la tradition des représentations de donateurs.

Vers la fin du Moyen Âge, le portrait de bienfaiteur se développe et prend petit à petit la forme d'un priant. Il est habituellement figuré agenouillé, de trois quarts, et s'insère dans une composition plus vaste. Si Albert Roze isole ses protagonistes, la symbolique semble la même. Les trois personnages sont tournés vers le chœur de l'église, en priant, et s'intègrent dans l'architecture qu'ils ont contribué à ériger. Ainsi ils semblent offrir à Dieu leur bâtiment. Il est en cela possible d'établir un parallèle entre le monument de l'église Saint-Rémi d'Amiens et celui élaboré par son maître Jean-Marie Bonnassieux pour l'évêque du Puy-en-Velay [fig.225].

³⁷⁹ Il choisit d'illustrer le saint patron du bienfaiteur.

Le sculpteur érige une statue monumentale de Notre-Dame de France sous l'impulsion de l'évêque Auguste de Morlhon. À la mort de ce dernier, en signe de remerciement, il ajoute au-devant de son œuvre antérieure, une effigie en priant de l'ecclésiastique bienfaiteur.

L'attitude de Gaétan Thomas de Guillebon reprend celle des priants, une image funéraire fortement répandue durant la Renaissance. Professeur d'histoire de l'art mais également visiteur fidèle de la cathédrale d'Amiens, Albert Roze connaît cette tradition iconographique. Il est représenté *in atto*, en pleine action de ferveur. Il semble ainsi encore vivant. Selon Erwin Panofsky cette gestuelle constitue une image de « permanence terrestre de la dignité supra-individuelle »³⁸⁰. C'est ainsi davantage le souvenir du bienfaiteur qui s'affirme que le portrait réel.

« [...] le priant, même s'il est encore vivant, n'est pas un homme de la terre. Il est une figure d'éternité [...]. Son attitude exprime l'anticipation du salut, comme celle du gisant exprimait la jouissance du repos éternel. Éternité ici et là, mais ici l'accent est mis sur le dynamisme du salut, et là sur la passivité du repos. »³⁸¹.

L'œuvre d'Albert Roze adopte ainsi une double interprétation. Il peut s'agir de l'image du donateur figée pour perpétuer son souvenir à l'intérieur de son œuvre, mais la statuaire peut aussi être une figuration de l'attente de la résurrection. L'image sculptée participe donc au salut de l'ecclésiastique. En le représentant en priant, il encourage aussi les prières en son nom pour favoriser son accession à la Jérusalem Céleste. Tourné vers le chœur, il est orienté vers le lieu espéré. Il semble donc prier pour son âme à l'image des œuvres modernes.

Cette iconographie funéraire reste profondément attachée à la symbolique chrétienne et l'espérance eschatologique. Ainsi, il n'est pas étonnant de la retrouver exclusivement à l'intérieur des lieux de culte. S'il a été possible d'observer des figures dans des positions similaires³⁸², elles sont généralement présentes pour signifier la douleur et implorer le salut de l'être décédé. Les trois œuvres d'Albert Roze affichent au contraire une confiance en l'avenir. Les trois hommes semblent ainsi certains de leur salut prochain.

³⁸⁰ PANOFSKY 1995, p.76-77.

³⁸¹ ARIES 1977, p.250-251.

³⁸² La sainte femme présente au pied du lit du Christ dans le relief de *La Mise au tombeau* sur la concession des familles Cocquel-Crété et Braut-Cocquel au cimetière de la Madeleine ainsi qu'une des figures féminines du monument aux morts de la Cathédrale d'Amiens présentent la même attitude.

CONCLUSION

Albert Roze œuvre tout au long de sa carrière pour l'élévation de monuments du souvenir. Il débute ainsi son travail par des œuvres funéraires et clôture vraisemblablement sa production avec une ronde-bosse intitulée *Résistance* à la suite de la Seconde Guerre mondiale.

Le cimetière est le premier lieu répondant au besoin de mémoire, il est aussi l'espace qui accueille la majorité des œuvres du sculpteur. Il est ainsi possible de retrouver quarante-neuf statues funéraires dans les nécropoles picardes, ainsi que trois œuvres ornant une concession en Seine-et-Marne et une autre dans un cimetière de Milan. S'y ajoutent également les monuments aux morts placés à l'intérieur de ces lieux de repos.

À travers ses œuvres funéraires, le statuaire évoque les différentes réactions des survivants face à la perte de l'être cher. La glorification, la douleur et la foi sont les principales expressions qui en ressortent. Malgré le caractère privé de l'art mortuaire, les tombeaux décorés par Albert Roze retranscrivent des sentiments présents également dans l'espace public. Certains adoptent l'aspect de monuments aux grands hommes mettant ainsi l'accent sur la célébration et l'honneur, d'autres illustrent la fidélité au catholicisme.

L'espérance eschatologique persiste au-delà de la laïcisation des cimetières. La concession étant un enclos appartenant à un particulier, il est de son droit d'y élever des signes de piété. Albert Roze en tant que fervent catholique réalise ainsi treize sculptures à caractère religieux. Toutefois, cette iconographie chrétienne ne s'arrête pas au cadre privé du tombeau. Il réutilise en effet les thèmes de la mise au tombeau et de la résurrection dans certains monuments aux morts. Il est également intéressant de noter que ces mémoriaux, contrairement aux œuvres ornant les sépultures, empruntent l'iconographie funéraire du gisant. L'artiste convoque également les thèmes de la vierge de pitié et de la désolation du Christ, des épisodes bibliques qu'il écarte de sa production funéraire. Il illustre donc le chagrin face à la séparation. Il exprime le recueillement et la tristesse au sein de ses sculptures d'après-guerre. En cela il met l'accent sur le caractère mortuaire de l'œuvre commémorative.

Les familles visitent les disparus au-devant du cénotaphe à la manière des proches qui se rendent régulièrement au cimetière. Les œuvres d'Aumale et de Vignacourt semblent donc représenter le culte des tombeaux. De même, le poilu, se reposant sur une stèle ou situé à proximité ou à l'intérieur d'un cimetière, semble veiller sur les morts. Ils sont ensemble à

perpétuité, la famille régimentaire se substitue à la famille héréditaire. Ainsi cette symbolique de la réunion que l'artiste utilise dans les œuvres funéraires – le tombeau symbolisant les nouvelles demeures – se retrouvent dans les monuments aux morts pour signifier la cohésion des soldats. Si les sculptures du cimetière évoquent l'amour familial et conjugal, celles des places publiques illustrent la fraternité au front et au-delà.

Le monument aux morts adopte un double caractère en tant que lieu de mémoire. Il convoque à la fois la mémoire collective et nationale mais également la mémoire individuelle et privée des familles de victimes. Puisqu'il commémore le sacrifice, il s'inscrit dans une double tradition : celle des monuments aux grands hommes et celle des monuments funéraires. Pourtant son emplacement en place publique l'associe forcément à une esthétique monumentale contrairement à celle des tombeaux privés. Toutefois, la tombe du commandant Jean-François Vogel au cimetière de la Madeleine semble être un point de confluence entre les trois types de monuments du souvenir. Elle emprunte son esthétique et sa symbolique aux monuments aux grands hommes et aux mémoriaux de la guerre³⁸³, tout en conservant son statut de tombeau. S'il s'agit de sa première œuvre en l'honneur d'un homme illustre, le statuaire a l'occasion par la suite de rendre hommage à d'autres personnalités connues, dans les cimetières picards. Ainsi les œuvres commandées par un comité adoptent souvent une allure monumentale et mettent en avant la figure de l'homme afin de l'honorer tandis que celles initiées par les proches mettent davantage l'accent sur le souvenir intime.

Les tombeaux de Jules Verne et d'Augustin Duburcq se différencient de leur équivalent en place publique. L'un met l'accent sur la condition mortelle du grand homme, l'autre illustre la réunion éternelle de la famille fertoise tandis que les œuvres dans la ville élèvent les deux bustes en hauteur honorant ainsi les hommes en leur attribuant leur reconnaissance.

Si l'emplacement et le caractère public du monument au grand homme le différencient souvent des monuments funéraires, *a contrario*, ils le rapprochent des monuments aux morts. Deux œuvres publiques s'identifient par ailleurs à ces derniers par leur lien avec la Grande Guerre. Le calvaire Foch à Doullens et le mémorial au capitaine Esgonnière du Thibeuf à Bournezeau glorifient en effet deux chefs de guerre ayant contribué à la victoire.

³⁸³ Il est ici fait référence aux monuments patriotiques de la guerre franco-prussienne.

Si la Première Guerre mondiale marque un déclin progressif de la « statuomanie » parisienne³⁸⁴, il semble ne pas s'étendre au-delà de la capitale. Albert Roze, en province, réalise ainsi dix monuments aux grands hommes après la guerre contre six avant 1914³⁸⁵. À la suite du conflit, la région est en ruine, l'artiste picard doit ainsi relever ses œuvres simplement touchées ou entièrement anéanties. La *Vierge Dorée* de la Basilique Notre-Dame de Brebière d'Albert, devenue icône de la guerre, sert ainsi de motif pour deux de ses monuments aux morts et se retrouve également à deux reprises dans les cimetières de la métropole amiénoise.

Le statuaire a également l'occasion de reconstituer des œuvres détruites par le conflit. La comparaison avec les monuments antérieurs amène à penser que la Grande Guerre eut un impact profond sur les mentalités de la société mais aussi sur le travail de l'artiste. Ainsi, l'esthétique qu'il développe pour ses monuments aux morts se décline dans certaines sculptures aux grands hommes. Le marin Jean Delpas adopte l'attitude du soldat mourant de Saint-Valery-sur-Somme tandis que le relief célébrant le capitaine Henry Esgonnière du Thibeuf développe le motif du poilu agonisant. De même, le geste de la petite fille sur le monument à Alphonse Fiquet rappelle étrangement ceux des enfants présents sur les mémoriaux de la guerre 1914-1918.

Si la guerre semble impacter l'esthétique de l'artiste, il est possible d'observer à travers ce corpus d'œuvre important une évolution de son art depuis les années 1880 jusqu'aux années 1930. Le sujet choisi délimitant cinquante ans de sa carrière, couvre donc l'essentiel de son travail. Les débuts de son art commémoratif retranscrivent ainsi encore des hésitations. Les monuments à Jean-François Vogel et à Frédéric Petit adoptent une allure conventionnelle et académique. Par la suite, lorsque le budget et les attentes du comité d'érection lui permettent, il privilégie les œuvres narratives. Le socle sert de plus en plus de support à des morceaux de sculpture évoquant le travail de l'homme ou son souvenir perpétuel. Enfin, les années 1930 marquent une progression vers davantage de simplicité. Le monument à Augustin Duburcq se composant d'un simple buste sur une stèle dépouillée d'ornement semble symboliser une ultime évolution dans son style.

À travers ses différents monuments du souvenir Albert Roze retranscrit l'Histoire mais aussi la mémoire. Il est fidèle à la réalité et s'appuie pour la réalisation de ses œuvres sur des

³⁸⁴ D'après June Hargrove seulement soixante inaugurations de statues ont lieu à Paris entre les deux guerres. June Hargrove, « Les statues de Paris », in NORA 1997, t.3 p.271

³⁸⁵ Il effectue deux fois la même sculpture commémorant Jean-Baptiste de Lamarck.

lectures et des photographies. Les portraits qu'il effectue se doivent effectivement d'être ressemblants afin d'être reconnus. De même il s'attache à la conformité des vêtements - civiques, militaires ou religieux – et des attributs relatifs à la fonction des hommes célèbres. Toutefois cette vérité historique est souvent associée au souvenir fantasmé de la mémoire. Les monuments illustrent alors le ressenti personnel de l'auteur mais aussi celui de la société. Ainsi les monuments aux morts signifient le sentiment du « plus jamais ça » d'après-guerre. Ils ne glorifient pas la victoire, ni le conflit, mais les combattants morts pour la France. Albert Roze représente l'atmosphère ambiguë des années 1920 mêlant à la douleur l'expression de la fierté. Cette ambivalence se retrouve dans le statut même du monument aux morts, il se doit de glorifier le sacrifice et donc d'honorer et célébrer les hommes à la manière des monuments publics tout en les pleurant à l'image des tombeaux. S'il fixe les sentiments de la société dans ses œuvres du souvenir, il fige également une image de sa population. Il est ainsi possible d'observer dans ses sculptures la jeunesse française, la famille et divers corps de métiers. Selon Pierre et Jacques Foucart, « le réalisme populaire [d'Albert Roze] n'est pas séparable d'une certaine conception à la Victor Hugo d'un artiste érigé en Penseur social »³⁸⁶.

Les différentes œuvres analysées permettent enfin de comprendre davantage la personnalité du sculpteur. Professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts d'Amiens, il se sert de ses connaissances pour élaborer ses monuments. Il est ainsi possible de retrouver une copie de la Pièta due au ciseau de Michel-Ange. Il s'inspire aussi d'œuvres de son maître, Jean-Marie Bonnassieux, et de sculptures locales. Les iconographies du gisant, du priant ou encore de l'orant font partie de ses références. La réutilisation à quatre reprises de l'image de sa *Vierge Dorée* tend à démontrer une certaine fierté de son travail. Le journal intime de sa femme affirme sa consécration au travail³⁸⁷. Fervent chrétien, il réalise de nombreuses œuvres en corrélation avec ses convictions, pourtant il est amené à célébrer des hommes politiques défendant la laïcité. Ces politiciens, dont il semble proche, partagent tout de même des valeurs en commun avec l'artiste. La charité, l'instruction populaire mais aussi la devise de la république semblent correspondre aux opinions du statuaire. Le corpus d'œuvres reflète ainsi la complexité du personnage : à la fois artiste, professeur, directeur, conservateur, il est également catholique et républicain à l'heure où l'Église et l'État se divisent.

³⁸⁶ FOU CART 1996, p.6.

³⁸⁷ Chaque jour, elle relate le travail effectué à l'atelier, ses cours du soir et ses diverses visites pour le travail. AD(80), 1 J 4098.

Si ses œuvres commémoratives constituent une part importante et essentielle de son travail, Albert Roze réalise aussi de nombreuses sculptures religieuses. Certains monuments aux morts ainsi que quelques statuares funéraires s'inspirent de ces thèmes bibliques. Si les mémoriaux développent un vocabulaire funèbre à partir de ces sujets catholiques, ils peuvent aussi évoquer l'espoir. Toutefois, ils sont toujours utilisés pour servir un second sens. Albert Roze connaissant parfaitement ces thèmes et leur iconographie, il serait intéressant d'analyser son rapport avec cette longue tradition de sculpture votive.

1 M 20/16 :	Monument Frédéric Petit – subvention : listes de souscription
1 M 20/17 :	Monument Frédéric Petit – Projet : plan, correspondance. Subvention de l'Etat
2M17 / 21 :	Cimetière Saint Acheul – M. Tellier sénateur ancien maire 1904. Cimetière de la Madeleine – tombes militaires entretien subvention de l'Etat 1888 à 1910
2M18/ 4 :	Demande de constructions de caveaux et de monuments funéraires 1874 à 1884.
2M18 / 8 :	Demande de constructions de caveaux et de monuments funéraires 1900 à 1904.
2M18 / 9 :	Demande de constructions de caveaux et de monuments funéraires 1905 à 1906.
2M18/ 10 :	Demande de constructions de caveaux et de monuments funéraires 1907 à 1909.
2M18 / 11 :	Demande de constructions de caveaux et de monuments funéraires 1913 à 1917.

Série I : Police, hygiène publique, justice. – période antérieure à 1919

1 I 18/2 :	Cérémonie La Faloise 1911
1 I 28/1 :	Obsèques diverses : M. Frédéric Petit 23 avril 1895. Obsèques des Sapeurs- Pompiers 21 juin 1893

1 I 28/2 : Obsèques Diverses : M. Dauphin 1898.
M. Auguste Janvier 24 juillet 1900. M.
Tellier 1904. M. Petit 1905

1 I 28/3 : Obsèques Diverses : M. Fiquet 14 mai
1916

I.2 – Archives Municipales et communautaires d’Amiens métropole [AM Amiens]

Série M : Edifices communaux, monuments et établissement publics

1 M 20/10 : Monument d’Alphonse Fiquet 1921 à
1923.

1M20/11 : Monument aux morts place du Maréchal
Foch. Etablissement d’un trottoir
circulaire 1928.

1M20/12 : Erection d’un monument aux morts des
armées Françaises et alliées (panthéon
guerre 1914-18) 1920 à 1925.

1M20/13 : Monument aux morts d’Amiens de la
guerre (1914.18) 1924 à 1931. Gravures
des noms des enfants d’Amiens morts
pour la France 1930. Divers 1929 à 1957.

Dossiers documentaires

Dossier monument aux morts 1914-1918 : Coupures de presses locales.

I.3 – Archives Départementale de la Somme [AD (80)]

Série J : Archives privées (familles, entreprises, associations) entrées depuis 1932

1 J 4098 : Papier personnels de Mme Marie Roze, épouse du sculpteur Albert Roze. – Journal intime agrémenté de photographies, de faire-part et de cartes-postales (1904)

1 J 3248 : Association Jules Verne

Série M : Administration générale et économie – Sous-série 1M : administration générale du département (fonds du cabinet du préfet)

KZ 129 : Obsèques nationale. – Monseigneur Lecomte évêque d'Amiens le 22 août 1934

KZ 127 : Visite de M. Poincaré. Journée du bicentenaire Parmentier (1914-1937).

KZ 141 : Fête de la Renaissance [de Péronne]. Inauguration de la statue Parmentier de Montdidier (1931).

KZ 638 : Inauguration du Monument Frédéric Petit à Amiens (1897). Centenaire Lhomond (mai 1894).

KZ 2571 : Monuments aux morts, plaques commémoratives – hommages publics (1900-1939).

- 99M 96319 : Attribution du nom Auguste Janvier à l'Ecole primaire supérieure et professionnelle de garçons d'Amiens (1904). Amiens, monument Frédéric Petit (1895).
- 99 M 96324/1 : Demandes de souscriptions, votes du conseil général. – Médaille d'or attribuée à M. Janvier par la ville d'Amiens.

Série O : Administration et comptabilité communales – Sous-série provisoire
99 O : dossier d'administration communale (par commune)

- 99 O 1121 : Chaulnes : Objets généraux, divers, personnel et police, bien communaux, aliénations, acquisitions. (1870-1939) – Erection d'un monument à la mémoire de M. Mollien Député. Réédification dans le cimetière du monument Mollien, dommage de guerre.
- 99 O 1124 : Chaulnes : Travaux communaux, impositions pour dépenses diverses, revenus fiscaux. – Réédification du Monument Lhomond, Dommage de guerre (1931)
- 99 O 1631 : Falaise (La) : Objets généraux, divers, personnel et police, biens communaux, aliénations, acquisitions, travaux communaux, impositions pour dépenses diverses, revenus fiscaux. – Inauguration du Monument commémoratif (1912)

Série T : Enseignement général. Affaires culturelles. Sports. – Sous-série 4T :
Affaires culturelles (An VIII-1940)

- 99 R 334021 – 99 R 334038 : Dossiers par communes (1919-1932).
- 99 R 334020 : Inauguration des monuments aux morts (1922-1925).
- 99 R 334017 : Tableaux départemental des monuments aux morts des communes (chiffres de la population de 1914 et nombres de morts des communes 1919).
- 60T165 : Monuments élevés à la mémoire des grands hommes (1841-1876)
- KZ 939 : Somme (Panthéon Interallié de la) : procès-verbal de réunion, souscription.

Série V : Administration des cultes dans les Somme. – Sous-série 2V : Organisation et police du culte catholique :

- 2 V 45 : Inhumation d'ecclésiastiques et d'évêque dans les églises et cathédrales : autorisation du préfet (1884-1957) :

1.4 – Archives du diocèse d'Amiens

- DA 300 bis : Documents relatifs au mémorial de la cathédrale.

1.3 – Archives Départementale de la Somme [AD (80)]

Archives numérisées

Sans côte :

Délibérations Municipales de la ville de
Bournezeau, dossier février 1915 – juin
1922

II) Sources primaires

AJALBERT 1916 – Jean Ajalbert, *Comment glorifier les morts pour la Patrie ?*, Paris, G. Crès et cie, 1916

AMIENS 1911 – *Catalogue des tableaux et sculptures du Musée de Picardie*, Amiens, imp. picarde, 1911

AMIENS 1921 – *Exposition de sculptures de M. Albert Roze* (Amiens, Rosati Picard, 10 – 20 mars 1921), Amiens, Yvert et Tellier, 1921

DORGELES 1923 – Roland Dorgelès, *Le Réveil des morts*, Paris, Albin Michel, 1923

LANGLADE 1936 – Emile Langlade, « Albert Roze », in Emile Langlade, *Artistes de mon temps*, T.3, Arras, éd. I.N.S.A.P., 1936, pp. 55-67. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6574389c/f71.image.r=Roze%20Sculpteur%20Picardie>

LE JOURNAL D'AMIENS 1925 – *Le Journal d'Amiens*, 7 décembre 1925

LE JOURNAL D'AMIENS 1929 – *Le Journal d'Amiens*, 15 avril 1929

LEMIRE 1908 – Charles Lemire, *Jules Verne 1828-1905 : l'Homme, l'Ecrivain, le Voyageur, le Citoyen, son œuvre, sa mémoire, ses monuments*, Paris, Berger-Levrault & cie, 1908

LE PROGRES DE LA SOMME 1921 – *Le Progrès de la Somme*, 9 août 1921

LE PROGRES DE LA SOMME 1924 – *Le Progrès de la Somme*, 13 octobre 1924

LE PROGRES DE LA SOMME 1925 – *Le Progrès de la Somme*, 10 août 1925

LE PROGRES DE LA SOMME 1926 – *Le Progrès de la Somme*, 11 novembre 1926

LONDRES 1918 – Albert Londres, *Le Petit Journal*, 10 septembre 1918.

MEMOIRE DE L'ACADEMIE DES SCIENCES, AGRICULTURE, COMMERCE, BELLES-LETTRES ET ARTS DU DEPARTEMENT DE LA SOMME 1909 – « Inauguration du monument Jules Verne : séance publique extraordinaire du 9 mai », *Mémoire de l'académie des sciences, agriculture, commerce, belles-lettres et arts du département de la Somme*, 1909. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9607428w/f361.image.r=m%C3%A9moire%20de%20l'acad%C3%A9mie%20d'amiens>

PEUGNIEZ 1908 – Dr. Paul Peugniez, « Le Pardon d'Albert Roze, Salon des Artistes Français », *Notre Picardie*, n°25, juillet 1908, p.114-115

REVUE SEPTENTRIONALE 1908 – « Le Monuments de Jules Verne », *Revue septentrionale*, quatorzième année, 1908

[S.A.] **1933** - [s.a.], *La Renaissance de Montdidier : Inauguration de la statue de A.A. Parmentier, 7 juin 1931*, Amiens, Yvert et cie (impr.), 1933

[S.A.] **1944 et 1946 (2^e éd.)** – s.a., *Œuvres d'Albert Roze. Monuments - Sculptures - Plaquettes - Médailles*, Amiens, Imp. Yvert et Cie, 1944 et 1946 (2^e éd.)

SOCIETE DES AMIS DES ARTS DE LA SOMME 1945 - *50^e exposition des Amis des arts de la Somme*, cat. expo. (25 octobre – 4 novembre 1945, Amiens, Musée de Picardie) Amiens, Musée de Picardie, 1945

SPRECHER 1949 – André Sprécher, *La Carrière laborieuse et féconde du sculpteur Albert Roze*, Amiens, Imprimerie du Courrier Picard, 1949, extrait du *Courrier Picard*, 11 et 14 décembre 1948

VALETTE 1915 - René Valette, « Héros et Martyr », *La Revue du Bas-Poitou*, 1915, pp.316-344. Disponible en ligne : http://recherche-archives.vendee.fr/archives/fonds/FRAD085_4num81

VERNE 1875 – Jules Verne, *Une ville idéale : Amiens en l'an 2000*. Discours prononcé par à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Amiens le 12 décembre 1875. Disponible en ligne. URL : <http://www.france-pittoresque.com/perso/Une-Ville-Ideale-Amiens.pdf>

III) Sources Secondaires

AGULHON 1973 - Agulhon Maurice, « Esquisse pour une archéologie de la République : L'allégorie civique féminine », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28^e année, n° 1, 1973, pp. 5-34

AGULHON 1978 – Maurice Agulhon, « La Statuomanie et l'histoire », *Ethnologie française*, T.8, n°2/3, Pour une anthropologie de l'art, 1978, pp. 145-172. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/40988487>

AGULHON 1979 – Maurice Agulhon, « Propos sur l'allégorie politique (en réponse à Eric Hobsbawm) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28, juin 1979, p.27-32. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_28_1_2638

AGULHON 1998 – Maurice Agulhon, « Nouveaux propos sur les statues de « grands hommes » au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°100, Le Grand Homme, 1998, pp. 11-16. Disponible en ligne : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1998_num_28_100_3286

AMATO 1979 – Alain Amato, *Monuments en exil*, Paris, Editions de l'Atlanthrope, 1979

AMIENS 1998 – *Picardie terre de frontières, acte de colloque*, (Amiens, 26 avril 1997), Amiens, Encrage, 1998

AMIENS 2000 – *La Bataille en Picardie : combattre de l'Antiquité au XX^e siècle*, acte de colloque (Amiens, 16 mai 1998 et 29 mai 1999), Amiens, Encrage, 2000

ARIES 1975 – Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975

ARIES 1977 – Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1977

ARIES 1983 – Philippe Ariès, *L'image de l'homme devant la mort*, Paris, Le Seuil, 1983

BARBIER 1992 - Bruno Barbier, *La Grande Guerre à Amiens*, Amiens, Encrage, 1992

BARBILLON 2014 – Claire Barbillon, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014

BARCELLINI 1986 – Serge Barcellini, « La Politique de la mémoire patriotique », in : *Historiens et Géographes*, n°311, octobre 1986, pp.75-83

BARCELLINI 1991 – Serge Barcellini, « La Grande variété de la mémoire », in KANTIN Goerge et MANCERON Gilles, *Les Echos de la mémoire*, Paris, 1991 – chapitre 9, pp.213-217

BECKER 1988/1 – Annette Becker, *Les monuments aux morts: patrimoine et mémoire de la grande guerre*, Paris, Errance, 1988

BECKER 1988/2 – Annette Becker, « Les monuments aux morts, miroir de la Grande Guerre », *Historiens et Géographes*, n°321, décembre 1988, pp.293-296

BECKER 1991 – Annette Becker, « Les monuments aux morts », *Reconstructions et modernisations. La France après les ruines, 1918... 1945...*, Paris, Archives Nationales, 1991

BECKER 1994 – Annette Becker, *La Guerre et la foi, de la mort à la mémoire, 1914-1930*, Paris, Armand-Colin, coll. « U », 1994

BECKER 2001 – Annette BECKER, « La Grande Guerre, entre mémoire et oubli » in *La Mémoire, entre histoire et politique, Cahiers français*, Paris, La Documentation française, juillet-août 2001

BECKER 2004 – Annette Becker, « Les monuments aux morts, des œuvres d’art au service du souvenir », *Les Chemins de la mémoire*, n°144, novembre 2004, pp.7-10

BECKER 2005 – Annette Becker, « Les monuments aux morts de la Grande Guerre », *Histoire par l'image*. Disponible en ligne : <http://www.histoire-image.org/etudes/monuments-morts-grande-guerre?i=643>

BELLANGER, TARTAKOWSKY 2011 – Emmanuel Bellanger et Danielle Tartakowsky, dir., « Cimetière et politique », *Le Mouvement Social*, n°237, octobre-décembre 2011, p.3-169. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2011-4.htm>

BENEZIT 1976 – Emmanuel Bénézit, *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t.9, Paris, Gründ, 1976

BERTRAND 2005/1 – Régis Bertrand, « Limites d’une laïcisation de la mort », in Jean-Pierre Chantin et Daniel Moulinet dir., *La Séparation en 1905. Les hommes et les lieux*, Paris, Edition de l’Atelier, 2005, p.37-49. Disponible en ligne : https://books.google.fr/books?id=0UvkhcepkqoC&pg=PA269&lpg=PA269&dq=R%C3%A9gis+Bertrand,+%C2%AB+Limites+d%E2%80%99une+la%C3%AFcisation+de+la+mort+%C2%BB.&source=bl&ots=O135of3YWR&sig=ACfU3U34KBG9alcUSwjLNX_H1JY52a0lvQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjAtJzWjPXfAhVp5OAKHd7GA-UQ6AEwAnoECAEQAO#v=onepage&q=R%C3%A9gis%20Bertrand%2C%20%C2%AB%20Limites%20d%E2%80%99une%20la%C3%AFcisation%20de%20la%20mort%20%C2%B%2C&f=false

BERTRAND 2005/2 – Régis Bertrand, « Les Anges dans les cimetières contemporains », *Rives nord-méditerranéennes*, n°22, 2005, p.93-108. Disponible en ligne: <https://journals.openedition.org/rives/513>

BERTRAND 2006 – Régis Bertrand, « « Ici nous sommes réunis » : le tombeau de famille dans la France moderne et contemporaine », *Rives nord-méditerranéennes*, n°24, « Hérités, héritages », 2006, p.225-239. Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/7261>

BERTRAND 2011 – Régis Bertrand, *Mort et Mémoire. Provence, XVIIIe-XIXe siècles. Une approche d'historien*, Marseille, La Thune, 2011.

BERTRAND, GROUD (dir.) 2016 – Régis Bertrand et Guénola Groud (dir.), *Patrimoine funéraire français : Cimetières et tombeaux*, Paris, Editions du patrimoine – CMN, 2016

BEST 2010 – Janice Best, *Les monuments de Paris sous la Troisième République : contestation et commémoration du passé*, Paris, l'Harmattan, « Histoire de Paris », 2010

BEYERN 1994 – Bertrand Beyern, *Guide des cimetières de France*, Paris, Le Cherche Midi, 1994

BEYERN 2008 – Bertrand Beyern, *Guide des tombes d'hommes célèbres*, Paris, Le Cherche Midi, 2008.

BONDER, CAUE 80 2013 - Chloé Bonder, CAUE 80, *Les cimetières ruraux de la Somme : entretenir et valoriser*, Abbeville, imprimerie Leclerc, 2013

BONIFACE 1993 – Xavier Boniface, « La mémoire de la grande guerre : étude comparée des monuments aux morts de Compiègne et d'Amiens », in *Annales historiques compiégnoises*, n°53-54, pp.41-47, 1993

BONIFACE, COCHET 2014 – Xavier Boniface et François Cochet (dir.), *Foi, religions et sacré dans la Grande Guerre*, Arras, Artois Presses Université, 2014

BOUILLON, PETZOLD 1999 – Jacques Bouillon et Michel Petzold, *Mémoire figée, mémoire vivantes : les monuments aux morts*, Charenton-le-Pont, Citédis, 1999

BREYE 1996 – Vincent Breye, *Sculpture : les monuments publics de la métropole lilloise, 1919-1939*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art, sous la direction de Marcel-André Stalter, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, Lille III, 1996

CHALINE 1982 – Jean-Pierre Chaline, « l'Art funéraire expression d'une société ? », in *Recueil d'études offert en hommage au doyen Michel de Bouïard*, Caen, Annales de Normandie, 1982. P.129-142. Disponible en ligne: https://www.persee.fr/doc/annor_0000-0003_1982_hos_1_1_4166

CHANET 2000 – Jean-François Chanet, « La fabrique des héros. Pédagogie républicaine et culte des grands hommes de Sedan à Vichy », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n°65, janvier – mars 2000, pp. 13-34. Disponible en ligne : <http://www.jstor.org/merlin.u-picardie.fr/stable/pdf/3770758.pdf>

CHARTIER 1980 - Roger Chartier, « L'invention d'un sujet : la statuomanie », *Le Débat*, 1980/2 (n° 2), pp. 116-117. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-2-page-116.htm>

CHEVILLOT 1997 – Catherine Chevillot, *La Sculpture dans la ville au XIXe siècle : mieux qu'un long discours*, Paris, CNDP, « collection TDC », n°727-728, janvier 1997

CHEVILLOT, CHASTEL 2004 – Catherine Chevillot et Laurent Chastel, *A nos grand hommes : la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale à travers à la carte postale*, CD-Rom, Paris, éd, INHA-Musée d'Orsay, 2004.

CLERMONT-FERRAND 1982 - *Nos ancêtres les Gaulois*, actes de Colloque international (Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, 23-25 juin 1980), Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, 1982

COMPÈRE 1985 – Daniel Compère, *La Vie amiénoise de Jules Verne*, Amiens, CRDP, 1985

COSSERAT 1999 - Samsonette Cosserat : « Le cimetière de la Madeleine, reflet de la vie amiénoise », in *Mémoire de l'Académie d'Amiens (sciences, lettre et Arts), 1936-1996*, tome LXXII, Amiens, 1999

CRAMPON 1990 – Maurice Crampon, « Marie et l'horloge », *Eklitra*, bulletin trimestriel n°2, 1990, pp.4-10

DEBRIE 1979 – Christine Debrie, *Les Mises au tombeau du département de la Somme*, Amiens, CRDP, 1979

DEKAEKE 2011 - Marie Dekaeke, « Quand la sculpture rend hommage à Jules Verne », *Revue Jules Vernes*, n°33-34, Les arts de la représentation, décembre 2011, pp. 197-213. Disponible en ligne : https://issuu.com/cijv/docs/revue_jules_verne_n_33_34

DELEGATION A LA MEMOIRE ET A L'INFORMATION HISTORIQUE (éd.) 1996 – *1914-1918 La Somme : nécropoles nationales*, Paris, Délégation à la mémoire et à l'information historique, coll. « Les Chemins de la Mémoire », 1996

DELFORGE 1994 – Cécile Delforge, *Les monuments aux morts de la Grande Guerre dans le département de la Somme*, mémoire de maîtrise en histoire contemporaine, sous la direction de M. Hilaire et de Mme Becker, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, Lille III, 1994

DIJON 2014 - *Le monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, actes de colloque (Dijon, Université de Bourgogne 6-7décembre 2012), Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2014

DIOT 1981 – Alain Diot, *La pierre du sacrifice ou l'art de la guerre : les monuments aux morts en France*, thèse de doctorat, sous la direction de M. Teyssedre, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1981

DUPUIS 2014 – Claude Dupuis, « Des monuments aux morts entre laïcité et ferveur religieuse : un patrimoine hors-la-loi ? », *In Situ* [En ligne] n°25, mis en ligne le 29 décembre 2014, consulté le 28 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/11326>

EKSTEINS 1991 – Modris Eksteins, *Le Sacre du printemps : la Grande Guerre et la naissance de la modernité*, Paris, Plon, 1991

FOHLEN 1998 – Yves Fohlen, *Sur les chemins de la Grande Guerre*, Lille, La Voix du Nord, 1998

FOUCART 1971 – Pierre et Jacques Foucart, « Albert Roze et Jules Verne », in Daniel Compère, *Explorateur de l'impossible : Jules Verne*, Amiens, Chambre régionale de commerce et d'industrie de Picardie, 1971, extrait de *Picardie information*, n°2, avril 1971

FOUCART 1993 – Jacques Foucart, « Le Type exemplaire de la vieille Picarde chez Albert Roze », *Eklitra*, n°27, 1993, pp.31-45

FOUCART 1994 – Jacques Foucart, « Le monument aux morts de la guerre 1914-1918 à la cathédrale », *Bulletin de l'Association des amis de la cathédrale d'Amiens*, n°9, 1994

FOUCART 1996 – Pierre et Jacques Foucart, « Deux sculpteurs d'Amiens renommés en leur temps : Roze et Carvin », *Eklitra*, bulletin trimestriel n°1, 1996, pp.1-12

FOUCART-BORVILLE 1990 - Jacques Foucart-Borville, « La Marie sans chemise d'Albert Roze et l'Horloge Dewailly d'Emile Riquier », *Eklitra*, n°61, 1990

FOUCART-BORVILLE 1998 – Jacques Foucart-Borville, « Deux dessin d'Albert Roze offerts aux Musée d'Amiens », *Bulletin de l'Association des Amis des Musées d'Amiens*, mars 1998, pp.6-7

GARDES 1994 – Gilbert Gardes, *Le Monument public français*, collection « Que sais-je », n°2900, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

GILLMANN 1987 – Raymonde Gillmann, *La Madeleine à Amiens : un jardin romantique, dernière demeure de Jules Verne et "Grand Dortoir" pour tant d'autres*, Amiens, Les Amis de la Madeleine, 1987

GILLMANN 1988 – Raymonde Gillmann, *La Grande Madeleine d'Amiens : à tous ceux qui sont là-bas...*, Amiens, Ed. Martelle, 1988

GILLMANN 2005/1 - Raymonde Gillmann, *L'obsession de l'oubli chez nos concitoyens expliquée à un petit Amiénois*, Amiens, Yvert, 2005

GILLMANN (éd.) 2005/2 – Raymonde Gillmann (éd.), « Centenaire de la mort de Jules Verne », Amiens, Les Amis de la Madeleine, 2005, extrait des *Amis de la Madeleine*, n°45, janvier 2005

GRAILLES 1992 – Bénédicte Grailles, *Mémoires de pierre : les monuments aux morts de la première guerre mondiale dans le Pas-de-Calais*, Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, 1992

GUERRINI 1994 - Dominique et Jean-Etienne Guerrini, *La somme à ses enfants*, collection « Itinéraires du Patrimoine », n° 64, Amiens, Association pour la Généralisation de l'Inventaire régional en Picardie, 1994

GUERVILLE 2017 – André Guerville, *Le Patrimoine funéraire des cimetières en pays de Somme*, Abbeville, F. Paillard, 2017

GUYOT 2002 – Marion Guyot, *Felix Desruelles (1865-1943), les monuments publics : essai de catalogue raisonné*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'Art, sous la direction de Frédéric Chappey, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle, Lille III, 2002

HARDIER (dir) 2010 – Thierry Hardier (dir), *Louis Leclabart (1876 – 1929) : un artiste picard dans la Grande Guerre*, Noyon, Cap Région (éd.), 2010

HELIAS 1979 – Yves Hélias, « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts », *Revue française des Sciences politiques*, vol. 29, n°4-5, 1979, pp. 739-759

JÜNGER 1970 – Ernst Jünger, *Les Orages d'acier*, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Le Livre de poche », 1970

LALOUETTE 2018 – Jacqueline Lalouette, *Un peuple de statues : la célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Paris, Mare & Martin, 2018

LANFRANCHI 2004 – Jacques Lanfranchi, *Les Statues des grands hommes à Paris : Cœurs de bronze, têtes de pierre*, Paris, l'Harmattan, 2004

LE MEN, MAGNIEN 2005 – Ségolène Le Men et Aline Magnien, *La Statuaire publique au XIXe siècle*, Paris, éd. du Patrimoine, 2005

LE NORMAND-ROMAIN 1995 – Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Agence culturelle de Paris, 1995

LILLE 1892 – *De carpeaux à matisse : la Sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, cat. expo. (Musée des Beaux-arts de Calais, Musée des Beaux-arts de Lille, Musée des Beaux-arts d'Arras Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Boulogne-sur-Mer, Musée Rodin à Paris, 18 mars – avril 1983), Lille, Trésors des musées du Nord de la France, Association des Conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982

LUZEAUX 2012 – Jean Pierre Luzeaux, « En se promenant dans Abbeville – Le Sculpteur Albert Roze », *Le Guetteur, paroisse de Saint Wulfran en Ponthieu*, n°78, avril-mai 2012

MEISSEL 1994 – René Meissel (dir.), *La Picardie dans la Grande Guerre 1914-1918*, Amiens, Centre régional de documentation pédagogique de Picardie (cnrpd), 1994

MONUMENTS HISTORIQUES 1982 – *Monuments historiques*, n°124, L'architecture et la mort, déc. 1982 – janv. 1983

MOREL 1991 – Pierre Morel, *Les Monuments des grands hommes, de la statue équestre au modeste médaillon*, [s.l.], [s.éd.] 1991

MORIN 1970 – Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970

NORA 1984-1986 - Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, 3T., Paris, Gallimard, 1984-1986

PANOFSKY 1995 (trad. Fr.) (1964 1^{ère} éd.) – Erwin Panofsky, trad. Fr. de Denis Collins, *La Sculpture funéraire de l'ancienne Egypte au Bernin*, Paris, Flammarion, 1995 (trad. Fr.) (1964 1^{ère} éd.)

PARIS 1996 – *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique*, cat. expo. (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 19 décembre 1996 - 7 avril 1997), Paris, Flammarion, 1996

PARIS 2002 - *Le Dernier Portrait*, (cat. expo., Paris, Musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002), Paris, RMN, 2002

PARIS 2016 - *1914-1918. Le Patrimoine s'en va-t'en guerre*, cat. exp. (Paris, Citée de l'Architecture & du Patrimoine, du 11 mars au 4 juillet 2016), Paris, Nora éditions, 2016.

PAUCHET 2006 - Philippe Pauchet, « Les Monuments aux morts de la Somme : les représentations du combattant », *Eklitra*, n°40, janvier 2006

PERROT 1980 – Michelle Perrot, « De Marianne à Lulu, les images de la femme », *Le Débat*, vol. 3, no. 3, 1980, pp. 142-151

PICAVET 2003 – J. Picavet, *Les Allemands à Amiens : août – septembre 1914*, Woignarue, Le Vague Verte, « Jusant », 2003

PILLEBOUE 2000 - Frédérique Pilleboue (comité éditorial), *Reconstruction en Picardie après 1918*, cat. expo. (Laon, Archives départementales de l'Aisne / Blérancourt, Musée national de la coopération franco-américaine de Blérancourt / Noyon, Musée du Noyonnais, Cloître de l'Hôtel Dieu et la Cathédrale Notre-Dame / Soisson, Musée de Soissons, du 16 septembre 2000 au 15 janvier 2001 / Albert, Office culturel de la région d'Albert du 17 septembre 2000 au 16 décembre 2000), Paris, RMN / Les Amis du Musée de Blérancourt, 2000

PILLON, ROUSSEL 2007 – Daniel Pillon et Catherine Roussel, *Mémoire de pierre Mémoire des hommes du canton de Corbie*, Villers-Bretonneux, Association Villers-Bretonneux-Mémoire, 2007

PROST 1977 – Antoine Prost, *Les anciens combattants et la société française 1914-1939. Tome 3 : Mentalités et idéologies*, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1977. Disponible en ligne : <https://www-cairn-info.merlin.u-picardie.fr/les-anciens-combattants-et-la-societe-francaise-19--9782724603923.htm>

RENCONTRES DE L'ÉCOLE DU LOUVRE 1986 – Rencontres de l'École du Louvre, *la sculpture du XIXe siècle une mémoire retrouvée : les fonds de sculpture*, Paris, La Documentation française, 1986

RIVE 1991 – Philippe Rivé (dir.), *Monuments de mémoire: les monuments aux morts de la Première guerre mondiale*, Paris, MPCIH [Mission permanente aux commémorations et à l'information historique], 1991

RYKNER 2005 – Didier Rykner, « Disparition de Jacques Foucart-Borville », *La Tribune de l'art* [en ligne], 17 septembre 2005 : <http://www.latribunedelart.com/disparition-de-jacques-foucart-borville>

SAINT-REMY-LES-CHEVREUSE 1990 – *Aux grands hommes, David d'Angers*, cat. expo. (Saint-Rémy-lès-Chevreuse, Domaine de Coubertin, 12 septembre – 11 novembre 1990), Saint-Rémy-lès-Chevreuse : Fondation de Coubertin, 1990

SBORGI 2005 – Franco Sborgi, « La théâtralisation de la mort dans la sculpture funéraire au XIXe siècle », in Régis Bertrand, Anne Carol et Jean-Noël Pelen, dir., *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2005. Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/7228?lang=fr>

STACOFFE-DE FRANQUEVILLE, HUCHARD 1993 – Anne Stacoffe-de-Francqueville et Vivianne Huchard, *La Sculpture au Musée de Picardie*, Amiens, Musée de Picardie, 1993

TISON 2011 – Stéphane Tison, *Comment sortir de la guerre : deuil, mémoire et traumatisme (1870-1940)*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011

VERDIER 1999 – Jeannine et Claude Verdier, *Rêve de pierre : Amiens, au hasard des statues*, Paris, Livre d'histoire, 1999

VERDIER, 2010 - Jeannine Verdier, "La carrière laborieuse et féconde du sculpteur Albert Roze", *Histoire et Traditions du Pays des Coudriers*, n° 41, novembre 2010 p. 26-33

WINTER 2008 – Jay-Murray Winter (Christophe Jaquet trad.), *Entre deuil et mémoire : la Grande Guerre dans l'histoire culturelle de l'Europe*, Paris, Armand Collin, 2008

IV) Webographie

À nos Grands Hommes : <https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/>

Cimetière de France et d'ailleurs : <http://www.landrucimetieres.fr/spip/>

E-monumen : <https://e-monumen.net/>

Gallica : <https://gallica.bnf.fr>

Inventaire Haut-de-France : <https://inventaire.hautsdefrance.fr/>

Les Monuments aux morts, France – Belgique – autres pays : <https://monumentsmorts.univ-lille.fr/>

Retronews : <https://www.retronews.fr>

Richesse en Somme : <https://www.richesses-en-somme.com/sculptures/albert-roze-sculpteur/>