



RODIN ET L'ANTIQUE

DOSSIER DOCUMENTAIRE

RODIN ET L'ANTIQUE

Couverture
AUGUSTE RODIN
LA VOIX INTÉRIEURE
1896, plâtre,
musée Rodin

- 3 ÉDITORIAL**
- 4 PRÉAMBULE**
- 4 LA FORMATION DE RODIN, LA PART DE L'ANTIQUE**
- 6 1—DANS L'OMBRE DE L'ANTIQUE ET DE MICHEL-ANGE**
- 6 ŒUVRES EN REGARD—** *L'Âge d'airain et le Diadumène; Le Penseur et le Torse du Belvédère; Cariatide tombée portant sa pierre et Aphrodite accroupie*
- 9 LA «LEÇON» DE RODIN: LA SCULPTURE GRECQUE ET LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE**
- 11 2—DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE**
- 11 RODIN COLLECTIONNEUR**
- 13 ŒUVRES EN REGARD—** *Homme qui marche sur colonne et Héraclès au repos; La Voix intérieure et la Vénus de Milo*
- 15 LA STATUAIRE GRECQUE ANTIQUE: REPÈRES**
- 16 LA FIGURE DE VÉNUS CHEZ RODIN**
- 17 3—L'ART DES METAMORPHOSES**
- 18 ŒUVRES EN REGARD—** *Assemblage: Galatée coupée aux cuisses dans une coupe, Assemblage: Torse de centauresse et Minotaure et Vase composite à appliques*
- 20 LA CÉRAMIQUE ANTIQUE: REPÈRES**
- 21 «JE CACHE CE QUI EST LAID»**
- 21 RESTAURER UNE ŒUVRE D'ART AU XIX^E SIÈCLE**
- 22 4—DANS LE SENTIMENT ANTIQUE**
- 24 L'ART DU PORTRAIT**
- 24 ŒUVRES EN REGARD—** *Homme au nez cassé et Portrait dit de Thucydide; Pallas au Parthénon et Tête Warren*
- 26 LEXIQUE**
- 27 BIBLIOGRAPHIE**

ÉDITORIAL

Vie, jubilation et lumière sont peut-être les trois réalités les plus souvent associées par Rodin à l'Antique dans les commentaires qu'il en fit, des témoignages rapportés par Paul Gsell, Judith Cladel ou Camille Mauclair à ses propres écrits, publiés ou non. Sa quête passionnée des volumes vivants passe par l'Antique comme l'image photographique par le bain du révélateur pour la faire advenir à la pleine clarté.

Qu'il les expose dans le plein soleil de la campagne meudonnaise ou du jardin de l'hôtel Biron, qu'il leur bâtisse un musée baigné de larges verrières, qu'il les épie à la lueur de la chandelle comme un explorateur à la recherche d'un mystère aveuglant, Rodin place les Antiques au centre du regard, comme une mire sur laquelle il s'agit de s'étonner, et qui finit par agir sur lui comme dans une transfiguration au sens mystique: l'Antique ne révèle pas parce qu'il est éclairé, mais rayonne d'une lumière propre. Comme d'un corps vivant, il en émane lumières et ombres. La Grèce, Rodin l'assimile à l'ivresse d'un ciel de printemps. Elle correspond mystérieusement à une autre ivresse, celle du sculpteur qui «n'atteint à la grande expression qu'en donnant toute son étude aux jeux harmoniques de la lumière et de l'ombre» (*Cathédrales*, 1921, p.5). En sortant de la stricte notion d'influence, dès les années 1890, Rodin se retourna sur son œuvre passée et présente en l'inscrivant dans un nouveau temps. Après celui de Michel-Ange, vint le temps de l'Antique, jusqu'à confondre et assembler les objets de sa collection à ses propres figures.

La confrontation de ses sculptures et ses dessins aux grands modèles de son musée imaginaire et aux antiques de sa collection plongent le visiteur, d'emblée, dans le processus créatif du sculpteur.

CATHERINE CHEVILLOT
Conservateur général du patrimoine
Directrice du musée Rodin

PRÉAMBULE

«L'ART ANTIQUE SIGNIFIE BONHEUR DE VIVRE, QUIÉTUDE,
ÉQUILIBRE, RAISON.» AUGUSTE RODIN, *L'ART, ENTRETIENS RÉUNIS*
PAR PAUL GSELL, PARIS, ÉDITIONS GRASSET, 1911, P. 125-126

L'Antiquité traversa la vie de Rodin, des années de jeunesse jusqu'à sa mort, telle une leçon, éclairant sans cesse son œuvre d'un jour nouveau. Tout d'abord objet de copie, puis dans l'ombre de Michel-Ange, l'antique finit par incarner la part lumineuse et heureuse de l'œuvre du sculpteur et devint le symbole de la nature et de la vie qu'il cherchait à saisir dans sa sculpture et son dessin. Rodin admira avec une ferveur grandissante les modèles de l'Antiquité qui apparurent de manière de plus en plus subtile, presque invisible, dans ses recherches des dernières années. Son bonheur fut alors de vivre à la villa des Brillants, à Meudon, puis à l'hôtel Biron, entouré d'une collection de plus de six mille antiques. Il acheta auprès des antiquaires parisiens, entre 1893 et 1917, des centaines de fragments grecs, hellénistiques, étrusques ou romains, en marbre et en bronze, ainsi que des vases et autres figurines en terre cuite.

LA FORMATION DE RODIN, LA PART DE L'ANTIQUE

Agé de quatorze ans, Auguste Rodin entre à l'École impériale de dessin, communément appelée «Petite École» pour la différencier de la prestigieuse École des beaux-arts. Il y suit les leçons de dessin du professeur Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897), dont la méthode d'enseignement est fondée sur deux idées novatrices.

La première est la pratique du dessin de mémoire. L'élève doit être capable de reproduire de mémoire les modèles qu'il a observés. Pour ce faire, le professeur propose des modèles dont la difficulté d'exécution augmente graduellement. Il explique ainsi qu'il a d'abord fait mémoriser à ses élèves un nez de profil: «Comme l'écolier du collège doit, pour apprendre sa leçon, la répéter un certain nombre de fois à haute voix ou mentalement, de même l'élève dessinateur devra retracer son modèle par la main ou par la pensée, le nombre de fois nécessaire pour pouvoir le reproduire de mémoire lorsqu'il sera retiré.»

La seconde originalité de cette méthode réside dans l'attitude du modèle. À l'École des beaux-arts, les élèves apprennent à dessiner en observant des modèles qui adoptent des poses conventionnelles. Selon Lecoq de Boisbaudran, cette manière de faire mérite d'être complétée par l'étude de modèles qui doivent être observés en plein air et agir le plus naturellement possible, «marcher, s'asseoir, courir, se livrer enfin librement et spontanément à divers mouvements tantôt nus comme des faunes antiques, tantôt vêtus de draperies de différents styles et diverses couleurs», le but étant de «montrer l'homme agissant dans sa liberté et sa spontanéité», «en le présentant à l'observation non plus isolément, mais dans ses rapports pittoresques avec les formes et les teintes du milieu qui l'environne.» (Lecoq de Boisbaudran, Horace, *L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Laurens, 1920).

En 1913, Rodin rédige une lettre en guise de préface à *L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, ouvrage qui réunit les différents textes de Lecoq de Boisbaudran, publiés antérieurement sous forme de brochure. Dans cette lettre, Rodin souligne «la chance [qu'il a] eue de tomber sous la main d'un tel professeur» et ajoute: «La plus grande part de ce qu'il m'a appris, me reste encore.»

Rodin complète l'enseignement de l'École impériale de dessin par un travail assidu au musée du Louvre, consacré à la copie des œuvres des Maîtres du passé: «Une visite au Louvre, c'est pour

moi comme une heure de belle musique, cela m'exalte, me donne envie de travailler à mon tour.» Le jeune apprenti est alors animé par le désir d'être peintre, mais les circonstances le conduisent finalement vers la sculpture: «J'avais eu d'abord le violent désir d'être peintre. [...] Mais hélas! je n'avais pas assez d'argent pour m'acheter des toiles et des tubes de couleurs. Pour copier les Antiques, au contraire, je n'avais besoin que de papier et de crayons. Je fus donc forcée de ne travailler que dans les salles du bas et j'y pris bientôt une telle passion pour la sculpture que je ne pensais plus à rien d'autre.» Dès lors, Rodin se passionne pour l'art de l'Antiquité, qu'il découvre et peut admirer à sa guise au musée du Louvre. Or, sous le Second Empire, le Louvre connaît une période de grandes mutations. En effet, grâce aux nombreuses expéditions archéologiques qui jalonnent le XIX^e siècle, le regard porté sur l'antique se modifie. Alors qu'au XVIII^e siècle on n'avait d'yeux que pour les œuvres se distinguant par leur caractère esthétique, on se tourne désormais vers les objets archéologiques qui, placés dans un contexte, présentent un intérêt non pas seulement pour leur beauté, mais pour ce qu'ils révèlent des civilisations disparues.

Ainsi, en 1849, on ouvre dans l'aile nord de la Cour Carrée un «musée grec primitif» où l'on peut admirer des fragments, si chers à Rodin. Bien sûr, les chefs-d'œuvre de l'Antiquité gardent au Louvre une place de premier choix. Situées dans la Petite Galerie inaugurée par Napoléon en 1800, mises en valeur sur des socles au centre des salles, la Vénus de Milo et bien d'autres sculptures s'offrent aux regards. Elles proviennent pour la plupart des anciennes collections royales, saisies sous la Révolution française. En complément de cette glyptothèque*, Rodin pouvait aussi admirer quantité de vases antiques dans la collection du musée Charles X et, à partir de 1863, dans la galerie Campana. Enfin, la gypsothèque*, visible jusqu'en 1857, permettait aux artistes d'observer les moules de chefs-d'œuvre antiques présents dans les collections du Vatican ou du British Museum, tel le Torse du Belvédère.

Dans le corps
du dossier,
l'astérisque*
suivant un mot
signifie que
celui-ci figure
dans le lexique

Après trois années de formation à la «Petite École», Rodin décide de passer le concours d'admission à l'École des beaux-arts. C'est probablement pendant la préparation de ce concours qu'il a l'occasion de confronter les œuvres antiques qu'il a observées au Louvre à celles de Michel-Ange. En effet, l'École des beaux-arts abritait dans une ancienne chapelle des moules de l'œuvre du grand sculpteur florentin, notamment les *Esclaves*, ainsi qu'une reproduction de la porte est du Baptistère de Florence, porte sculptée par Ghiberti.

Néanmoins, même s'il a pu y travailler lorsqu'il préparait le concours d'entrée, Rodin n'intégrera jamais l'École des beaux-arts: il échoue trois fois au concours entre 1857 et 1859. Cet échec lui permet de développer son propre style, sans l'obligation de se conformer aux règles contraintes du modèle académique. Il poursuit sa formation dans l'atelier d'Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), sculpteur renommé sous le Second Empire. Quand éclate la guerre franco-prussienne, Rodin est réformé pour cause de myopie et se rend à Bruxelles, où il reste six ans et expose pour la première fois. À la fin de l'année 1875, il part pour l'Italie: la rencontre avec les sculptures originales de Michel-Ange produit sur lui un bouleversement qui affectera toute son œuvre: «Je suis parti de l'Antique. Mais lorsque j'allai en Italie, je me suis épris soudain du grand maître florentin, et mes œuvres se sont clairement ressenties de cette passion.» Et en effet, les années 1880 sont marquées par la double influence de Phidias et de Michel-Ange.

Cependant, Rodin choisit finalement comme principaux modèles les œuvres de l'Antiquité, qui présentent selon lui une image plus optimiste de l'homme: «Depuis, surtout dans les derniers temps, je suis revenu à l'Antique. Les thèmes favoris de Michel-Ange, la profondeur de l'âme humaine, la sainteté de l'effort et de la souffrance sont d'une austère grandeur. Mais je n'approuve pas son mépris de la vie. L'activité terrestre, si imparfaite qu'elle soit, est encore belle et bonne. Amons la vie pour l'effort même qu'on y peut déployer. Pour moi, j'essaie de rendre sans cesse plus calme ma vision de la nature. C'est vers la sérénité que nous devons tendre.»

1—

DANS L'OMBRE DE L'ANTIQUE ET DE MICHEL-ANGE

«J'AI OSCILLÉ, MA VIE DURANT, ENTRE LES DEUX GRANDES TENDANCES
DE LA STATUAIRE, ENTRE LA CONCEPTION DE PHIDIAS ET CELLE
DE MICHEL-ANGE.» AUGUSTE RODIN, *L'ART, ENTRETIENS RÉUNIS PAR PAUL GSELL*,
PARIS, ÉDITIONS GRASSET, 1911, P. 125-126

ŒUVRES EN REGARD

L'Âge d'airain de Rodin et le *Diadumène*, statue représentative de l'art de l'Antiquité, peuvent être rapprochés afin de mettre en évidence le lien formel qui les unit. L'influence de Michel-Ange est également perceptible: le titre renvoie au mythe des différents âges de l'humanité. L'âge d'airain correspond au moment où l'homme cesse de mener une vie paisible en harmonie avec la nature pour se tourner vers des activités guerrières. La statue de Rodin semble s'éveiller et prendre conscience de ce qu'elle a perdu, se rapprochant en cela des statues de Michel-Ange, écrasées par le poids de l'humanité souffrante.



AUGUSTE RODIN, *L'ÂGE D'AIRAIN*,
1877, Plâtre, H 183 L 68,5 P 61,
Paris, musée Rodin, Donation Rodin,
1916, S. 165

L'ÂGE D'AIRAIN. La question du titre d'une œuvre, et de son rapport à la forme, est presque toujours complexe chez Rodin. Lorsque *L'Âge d'airain* fut exposé pour la première fois, en 1877, à Bruxelles, la critique fut déconcertée par l'absence d'un titre et d'un attribut clair qui permettent d'y reconnaître un sujet précis, et donc de juger de la portée morale de cette figure. La seule ambition du sculpteur était, comme il le dit une dizaine d'années plus tard au journaliste américain Truman Bartlett, «de faire une étude de nu, une bonne figure, correcte de dessin, précise de style et ferme de modelé». Il fallut pourtant éclaircir la lanterne des critiques, et l'on fit savoir qu'une lance était prévue dans la main gauche et que le titre de l'œuvre devait être *Le Vaincu*, en référence à la défaite française face à la Prusse. Au Salon de Paris, quelques mois plus tard, c'est sous le nom de *L'Âge d'airain* que le plâtre fut exposé. Cette référence au mythe

hésiодique (*Les Travaux et les Jours*), ou à la version qu'en donne Ovide, renvoie à un monde dominé par la guerre, où les hommes «ne se souciaient que des injures et des travaux lamentables d'Arès». Plus tard, l'œuvre fut exposée par Rodin sous le titre *L'Éveil de l'humanité*, qui en suggérait une interprétation plus optimiste et détachée de toute évocation mythologique. Pour sa première grande figure en pied, Rodin choisit de représenter un jeune homme nu, ce qui d'emblée le plaçait dans une longue tradition remontant à l'Antiquité. Le sculpteur se démarqua toutefois nettement de la tendance néo-classique par le traitement très subtil du modelé: l'épiderme de cette statue vibre doucement sous la lumière, sans tension ni froideur. Si la pose générale n'est pas sans rappeler le *Diadumène* de Polyclète, notamment par son hanchement prononcé et par le geste de son bras gauche, c'est toutefois plus directement aux grands sculpteurs de la Renaissance que Rodin rend ici hommage, eux qui avaient su retrouver les meilleurs principes du grand art des anciens, l'harmonie de la composition alliée à la justesse du mouvement. Plutôt qu'aux œuvres de Michel-Ange, c'est à celles de Donatello que *L'Âge d'airain* peut

être comparé, et Rodin en cela s'avère proche des choix plastiques du groupe des Néo-Florentins (Paul Dubois et Antonin Mercié, entre autres).



STATUE MASCULINE, DITE **DIADUMÈNE**

DE VAISON-LA-ROMAINE

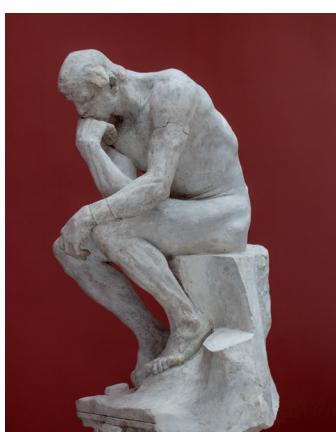
Moulage d'après une œuvre en marbre, découverte à Vaison-la-Romaine en 1862, réplique romaine d'après un original grec en bronze attribué à Polyclète et daté vers 430 av. J.-C., conservé à Londres, British Museum, inv. 500. Plâtre, Paris, Musée du Louvre, provient de l'École nationale des beaux-arts de Paris, Gy 615

DIADUMÈNE. Cette statue de Vaison est une réplique de l'œuvre de Polyclète, sculptée vers 430 av. J.-C. Elle présente un déhanché appuyé grâce à la position presque croisée des jambes, avec le pied gauche posé sur la demi-pointe interne. Cette position la rapproche des statues de Délos, de Madrid ou de New York .

Des répliques telles que celles de Tripoli ou de la collection Farnèse ont une attitude plus statique avec les jambes posées sur le même plan. Le jeu de *contrapposto** est ainsi beaucoup plus sinueux ce qui allège la figure, le mouvement étant prolongé par le décalage des épaules et la balance des bras. Sur ces exemples, la tête présente une rotation beaucoup plus importante vers le côté droit. La large bande lisse et plate dans la chevelure est l'empreinte d'un bandeau en métal, probablement en bronze, qui ceignait la tête. Cet attribut, symbole de victoire, est rarement rapporté en métal.

L'arrivée massive des œuvres majeures de l'art grec à Rome depuis l'époque des conquêtes des régions helléniques est le point de départ d'un engouement croissant des Romains pour cet art et la multiplication de copies diffusées dans tout l'Empire. Ces sculptures classiques s'affichent donc partout, dans les lieux publics et privés, sous l'impulsion de commandes d'évergètes soucieux de leur prestige personnel et désireux de se rattacher à une culture romaine.

Deux grands modèles antiques ont traversé la vie de Rodin: le *Torse du Belvédère* et la *Vénus accroupie*. L'influence de ces deux œuvres est très perceptible dans *Le Penseur* et la *Cariatide à la pierre*, notamment grâce aux nombreuses similitudes formelles. Néanmoins, dans les années 1880, Rodin regarde l'antique à travers le prisme de Michel-Ange: *Le Penseur* et la *Cariatide à la pierre*, créés à l'origine pour *La Porte de l'Enfer*, présentent cette torsion du corps caractéristique du grand maître florentin.



AUGUSTE RODIN, **PENSEUR SUR CHAPITEAU**, vers 1882
plâtre, musée Rodin, S. 3469

PENSEUR SUR CHAPITEAU. Juché sur un chapiteau, ce Penseur se présente à nous comme il le fait dans la *Porte de l'Enfer*, au milieu du tympan. Il apparaît dans cette position dès la troisième maquette, qui permet de comprendre que ce chapiteau est le dernier reste d'un pilastre placé alors entre les vantaux de la *Porte*, et que le *Penseur* couronne. L'attitude de ce personnage s'inspire à la fois de la pose méditative du *Laurent de Médicis* sculpté par Michel-Ange pour la nouvelle sacristie de San Lorenzo (Florence, 1519-1534) et de celle, tourmentée, de l'*Ugolin de Carpeaux* (musée d'Orsay, 1864). Dans le contexte de la *Porte*, le *Penseur* représente Dante, l'auteur de la *Divine Comédie*, qui se penche sur les cercles des Enfers pour y contempler les damnés qui se débattent en vain, soumis à des supplices variés. Ce faisant, l'écrivain médite en fait sur sa propre création, et l'on doit y voir une image du poète, au sens étymologique de «créateur».

D'une certaine manière, dans un jeu de miroir, le *Penseur* est donc en même temps une sorte de portrait allégorique du sculpteur réfléchissant à sa création. Comme pour un grand nombre de figures, Rodin fit ensuite du *Penseur* une œuvre autonome en remplaçant le chapiteau par un tertre. C'est dans sa version agrandie en 1903 qu'il devint l'une des sculptures les plus célèbres au monde. Le passage à l'échelle monumentale lui ôta tout lien avec la *Porte de l'Enfer* et avec Dante: Le *Penseur* représente désormais une image universelle de l'Homme plongé dans sa pensée, soucieux mais se préparant à l'action, comme son corps vigoureux le lui permet.



Torse masculin, dit **TORSE DU BELVÉDÈRE**, moulage d'après une œuvre en marbre d'Apollonios d'Athènes, réplique d'un modèle hellénistique, daté du I^e siècle avant J.-C., conservé à Rome, Musées du Vatican, Musée Pio-Clementino, inv. 1192, plâtre, Paris, Musée du Louvre, réalisé dans l'atelier de moulages du musée du Louvre, Gy 283

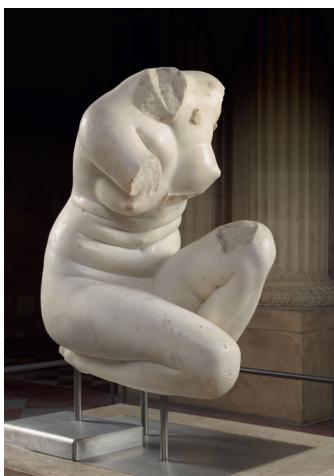
TORSE DU BELVÉDÈRE. Rodin vit peut-être à Rome «l'original» du Torse du Belvédère, qui après avoir symbolisé leur art, résuma, pour bien des sculpteurs, l'ambition d'une vie. Le Torse jouissait d'un prestige ambigu. Le Romantisme de la ruine s'y exprime, sensible immédiatement aux Allemands, qui donnent au mot *Torso* le double sens de Torse et de fragment. Ce demi-colosse qui avait peut-être appartenu à Vasari, était, dans la légende des ateliers, l'*École de Michel-Ange*, parce que le *Divino* l'admira, refusa de le compléter, s'en inspira pour les *Ignudi*. Michel-Ange, l'artiste du blasphème et de l'inachevé, était suspect aux yeux de l'Académie. Mais, à travers ce fragment, nombre de sculpteurs rêvaient leur chef-d'œuvre à venir; quelques pensionnaires à l'Académie de France à Rome le copierent. Devant la façade de l'*École des beaux-arts*, Rodin vit la copie d'Auguste Ottin (1838). Il sentit sa puissance animer l'*Ugolin* en plâtre de Carpeaux. Il éleva très haut l'hommage au Torse, en 1874, à Bruxelles, sous la signature de Van Rasbourg, en une colossale *Allégorie des arts*. En 1881, un pensionnaire romain, Émile Peynot, produisit une nouvelle copie du Torse. Elle fut mal reçue, les Académiciens n'y reconnaissant que «le travail d'un praticien». Rodin amputa encore davantage les modèles antiques blessés par le temps, jusqu'à l'épure, jusqu'au moignon: le torse (terre cuite, Meudon) constitue une réduction du Torse, une «architecture du corps», poursuivant l'idéal abstrait et simplifié de Michel-Ange, qui «disait que seules étaient bonnes les œuvres qu'on aurait pu faire rouler du haut d'une montagne sans en rien casser; et, à son avis, tout ce qui se fût brisé dans une pareille chute était superflu.» Les variations sur le Torse, avant de mener à l'intériorité du *Penseur*, concentraient le mouvement, comme le Torse d'*Ugolin* (1877, Meudon), empruntant son attitude au *Torse Gaddi*. Le Torse de l'*Ombre* de 1901 (Meudon) inverse l'effort du Torse d'Apollonios. Torsions et contre-torsions, les torses de Rodin, ces «Achilles immobiles à grands pas», reportèrent leurs tensions contradictoires et leur besoin d'action sur leurs jambes; ils devinrent l'*Adam*, *L'Ombre*, *L'homme qui marche*.

Le Torse de l'*Ombre* de 1901 (Meudon) inverse l'effort du Torse d'Apollonios. Torsions et contre-torsions, les torses de Rodin, ces «Achilles immobiles à grands pas», reportèrent leurs tensions contradictoires et leur besoin d'action sur leurs jambes; ils devinrent l'*Adam*, *L'Ombre*, *L'homme qui marche*.

CARIATIDE TOMBÉE PORTANT SA PIERRE. Rodin revisite une forme connue de l'architecture gréco-romaine, et que l'on retrouve dans bien des bâtiments ultérieurs. Comme pour d'autres figures de *Femmes lasses* - titre générique sous lequel étaient rassemblées, en 1886 à la Galerie George Petit, *Andromède* et une des cariatides en particulier -, Rodin renouvelle formellement le sujet, ainsi que déjà le faisaient remarquer le catalogue de l'exposition de 1900, et R. M. Rilke. Il est possible qu'il se soit appuyé pour cela sur un poème de Baudelaire, *Le Guignon*, qui fait allusion au mythe de Sisyphe. Les cariatides sont des figures porteuses ou pseudo-porteuses, en général hiératiques et debout; lui-même avait réalisé des figures de ce style à Bruxelles sur le boulevard Anspach vers 1874, et à Nice en 1879. Déjà, d'ailleurs, elles ne respectaient plus le hiératisme habituel de ces figures et témoignaient d'une torsion plus baroque que néo-clas-



**AUGUSTE RODIN, CARIATIDE
TOMBÉE PORTANT SA PIERRE,**
vers 1881-1882, plâtre, musée Rodin,
S. 1949



APHRODITE ACCROUPIE,
I^{er}-II^e s. ap. J.-C., d'après un original
grec du II^e siècle av. J.-C.,
marbre, trouvée en 1827 ou 1828
à Sainte-Colombe (Commune
de Saint-Romain-en-Gal), dans
l'aile ouest des thermes appelés
«palais du Miroir», H 140 L 42 P 60,
Paris, musée du Louvre, dép. des
AGER; achat, collection Geranet,
1878, ancienne collection Michoud,
n° usuel Ma 2240

sique. Or, ici, dans l'atmosphère tragique de la Porte de l'Enfer, où la cariatide s'insère en haut du pilastre gauche, Rodin choisit de recréer une figure repliée sur elle-même, expression de la chute et de la damnation, et surtout de la souffrance moderne. «Créature accroupie sous un fardeau sidéral» selon les mots d'Edmond Bazire, la cariatide apparaît accablée par le poids du fardeau, qu'il s'agisse d'une urne ou d'un roc. L'œuvre connaît en effet un vif succès et, transcrise dans de nombreux matériaux, fut déclinée dans différentes versions et différentes tailles, portant tour à tour une urne ou une pierre.

APHRODITE ACCROUPIE. L'Aphrodite accroupie, dite «Vénus de Vienne», a été découverte dans le frigidarium du grand complexe thermal de Saint-Romain-en Gal. Elle reproduit un type statuaire fort célèbre, connu par d'autres exemplaires conservés à Naples, Rome ou encore Londres. Aphrodite, entièrement nue, est occupée à sa toilette. Accroupie, elle se verse de l'eau dans la nuque ou séche une mèche de sa chevelure. Comme l'indiquent une main gauche et l'arrachement vertical d'une jambe dans son dos, elle était accompagnée par un petit Éros, vers qui elle devait tourner la tête. La déesse est saisie dans une pose complexe, le torse replié sur lui-même, les bras croisés, le coude droit appuyé sur le genou gauche, le bras gauche placé serré sous le sein gauche. Cette attitude est le prétexte d'une composition pyramidale multipliant les axes et les points de vue possibles. Elle permet aussi un traitement particulièrement sensuel des chairs plantureuses d'Aphrodite. Le sein droit est pressé par le bras, le ventre est parcouru par trois plis généreux. On a voulu démontrer que les répliques d'époque impériale du type de l'Aphrodite accroupie reproduisent l'original grec d'époque hellénistique réalisé en Asie Mineure à la demande de Nicomède de Bithynie. L'auteur du type statuaire de l'Aphrodite accroupie reste anonyme dans l'état actuel des recherches. Il n'en demeure pas moins que ce type statuaire est le reflet d'une création très originale, probablement réalisée vers 200-150 av. J.-C. comme le suggère une version simplifiée du même thème, rabattue dans deux dimensions de l'espace, le type de l'Aphrodite de Rhodes daté vers 100 av. J.-C. L'exemplaire du Louvre frappe par la qualité du poli de l'épiderme du marbre, la subtilité du modelé des carnations mais aussi le charme suggestif de son aspect fragmentaire, autant de qualités qui ne pouvaient échapper à Rodin.

LA «LEÇON» DE RODIN : LA SCULPTURE GRECQUE ET LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE

Les deux figurines de terre cuite intitulées *La sculpture grecque* et *La sculpture de la Renaissance* ont été modelées par Rodin vers 1911, pour expliquer au critique Paul Gsell les différences fondamentales entre l'art de l'antiquité grecque, représenté par Phidias, et l'art de la Renaissance, incarné par Michel-Ange. Il modèle d'abord *La sculpture grecque* et la commente : «Le

plan des épaules et du thorax fuit vers l'épaule gauche; le plan du bassin fuit vers le côté droit; le plan des genoux fuit de nouveau vers le genou gauche, car le genou de la jambe droite pliée vient en avant de l'autre; et enfin le pied de cette même jambe droite est en arrière du pied gauche. Ainsi [...] vous pouvez remarquer dans mon personnage quatre directions, qui produisent à travers le corps tout entier une ondulation très douce. [...] Regardez maintenant ma statuette de profil. Elle est cambrée en arrière: le dos se creuse et le thorax se bombe légèrement vers le ciel. Elle est convexe, en un mot. Cette configuration lui fait recevoir en plein la lumière qui se distribue mollement sur le torse et les membres, et ajoute ainsi à l'agrément général. [...] Traduisez ce système technique en langage spirituel: vous reconnaîtrez alors que l'art grec signifie bonheur de vivre, quiétude, grâce, équilibre, raison.» Puis il façonne *La sculpture de la Renaissance*: «Ici, au lieu de quatre plans, il n'y en a plus que deux, un pour le haut de la statuette et un autre en sens contraire pour le bas. Ceci donne au geste à la fois de la violence et de la contrainte: et de là résulte un saisissant contraste avec le calme des antiques. [...] Le torse est arqué en avant, tandis qu'il l'était en arrière dans l'art antique. C'est ce qui produit ici des ombres très accentuées dans le creux de la poitrine et sous les jambes. En somme, le plus puissant génie des temps modernes a célébré l'épopée de l'ombre, tandis que les Anciens chantèrent celle de la lumière. Et si maintenant, comme nous l'avons fait pour la technique des Grecs, nous cherchons la signification spirituelle de celle de Michel-Ange, nous constatons que sa statuaire exprime le repliement douloureux de l'être sur lui-même, l'énergie inquiète, la volonté d'agir sans espoir de succès, enfin le martyre de la créature que tourmentent des aspirations irréalisables.»



AUGUSTE RODIN, **LA SCULPTURE GRECQUE**, 1912, Terre cuite, musée Rodin, S. 222

AUGUSTE RODIN, **LA SCULPTURE DE LA RENAISSANCE**, 1912, terre cuite, musée Rodin, S. 223

Quelques jours plus tard, Rodin emmène Paul Gsell au Louvre pour lui prouver le bien-fondé de sa démonstration. Il s'arrête devant les deux *Esclaves* de Michel-Ange: «Ces *Captifs* sont retenus par des liens si faibles qu'il semble facile de les rompre. Mais le sculpteur a voulu montrer que leur détention est surtout morale. [...] Chacun de ces prisonniers est l'âme humaine qui voudrait éclater la chape de son enveloppe corporelle afin de posséder la liberté sans limites.» Il est possible de lire *L'Ombre* de Rodin à la lumière de ces explications: conçue à l'origine pour couronner *La Porte de l'Enfer*, la figure semble accablée par une force qui la dépasse. Son cou démesurément étiré entraîne la tête vers le sol, tandis que les larges épaules semblent indiquer l'énergie enfermée dans ce corps réduit à l'impuissance.

2— DE L'OMBRE À LA LUMIÈRE

« MAINTENANT J'AI FAIT UNE COLLECTION DE DIEUX MUTILÉS, EN MORCEAUX,
QUELQUES-UNS, CHEFS D'ŒUVRES. JE PASSE DU TEMPS AVEC EUX
ILS M'INSTRUISENT J'AIME CE LANGAGE D'IL Y A DEUX OU TROIS MILLE ANS,
PLUS PRÈS DE LA NATURE QU'AUCUN AUTRE... »

AUGUSTE RODIN, LETTRE À HÉLÈNE DE NOSTITZ, 10 OCTOBRE 1905

RODIN COLLECTIONNEUR

Lorsque les amis de Rodin viennent lui rendre visite à Meudon ou à l'hôtel Biron, ils sont frappés par la quantité de pièces de collection qu'ils découvrent, disséminées un peu partout. Les marbres et les moules gréco-romains se mêlent aux bronzes égyptiens; vases antiques, masques funéraires, coquillages, brûle-parfums, moules de détails sculptés de cathédrales gothiques cohabitent. Cette collection constituée d'environ 6400 objets de toutes les époques et de toutes les provenances, Rodin l'a léguée à l'État en 1916, en même temps que ses dessins et sculptures: elle est indissociable de sa propre production, et constitue selon Bénédicte Garnier «un chemin d'accès privilégié à l'œuvre et à la personnalité de Rodin.»

Parmi cet ensemble hétérogène, les Antiquités gréco-romaines occupent une place de premier choix. Statuettes de Vénus, bustes masculins, fragments de bras, de mains, de jambes, constituent un immense répertoire de formes. Rodin a réuni toutes ces œuvres entre 1893 et 1917, pour sa propre délectation : ses antiques l'accompagnent dans sa vie quotidienne, peuplent les jardins et les salles de Meudon et de l'hôtel Biron, nourrissant constamment son imagination. En 1913, quand des conservateurs du musée du Louvre sont chargés de répertorier et d'estimer la collection de Rodin, ils la déclarent «d'un intérêt très secondaire.» Qu'importe à Rodin ? Il ne choisit ses pièces ni pour leur beauté idéale ni pour leur intérêt archéologique: il voit tous ces objets hors du temps, sortis de leur contexte, et s'intéresse à l'image générale et universelle qu'ils éveillent en lui. Or, selon cet amoureux de la Nature, les Grecs ont su capter dans leurs œuvres l'essence même de cette Nature et sont parvenus à représenter l'homme à la perfection: «Si les artistes grecs sont plus grands que les autres, c'est qu'ils se sont rapprochés le plus de la nature.» La seconde partie de l'exposition confronte ainsi les sculptures de Rodin aux statues antiques qui ont pu les inspirer: on voit le lien formel qui se tisse entre le torse puissant de *l'Hercule au repos* et celui de *L'Homme qui marche*, entre le buste gracieux des Vénus antiques et celui de *La Prière*. C'est aussi au contact des antiques que Rodin commence ses recherches sur la figure partielle. Les œuvres de sa collection, abîmées par l'ouvrage du temps, lui permettent de concevoir une sculpture représentant un corps incomplet comme étant achevée: les statues antiques, bien que mutilées, gardent leur beauté car l'essentiel a été préservé: même amputée de ses bras, la Vénus de Milo porte en elle l'essence de la beauté féminine. *La Méditation* correspond à un moment fondamental de l'évolution de l'art de Rodin. D'abord conçue vers 1881-1882 pour orner le tympan de *La Porte de l'Enfer*, cette figure au déhanchement très accentué devait exprimer les tourments de l'âme. Rodin la réutilise quelques années plus tard dans le Monument à Victor Hugo: pour l'intégrer au monument, il doit supprimer les bras et une partie des jambes. Il décide de la laisser ainsi lorsqu'elle devient une œuvre autonome, et explique à Paul Gsell les raisons de ce choix: «C'est à dessein, croyez-le, que j'ai laissé ma statue dans cet état. Elle représente la *Méditation*. Voilà pourquoi elle n'a ni bras pour agir, ni jambe pour marcher. N'avez-vous point noté, en effet, que la réflexion, quand elle est poussée très loin, suggère des

arguments si plausibles pour les déterminations les plus opposées qu'elle conseille l'inertie?». Au fil des années, Rodin est de plus en plus animé par le besoin de posséder les statues antiques, de les observer, de les toucher. «Aussi chez moi j'ai des fragments de dieux pour ma jouissance quotidienne; ils sont la bénédiction de ma vie fervente et leur sensualité divine toute vibrante de joie voit se dresser chaque jour devant eux ma vivante admiration. Leur contemplation me procure le bonheur de ces heures solennelles à partir desquelles désormais l'Antique vous parle toujours.» Pour satisfaire son appétit de collectionneur, Rodin dépense sans compter et n'a pas moins de soixante fournisseurs différents. Il reçoit presque tous les jours des lettres d'antiquaires.

S'il observe les œuvres avec attention, se méfiant des faux et n'hésitant pas à marchander, il se montre parfois très impulsif: lorsqu'il achète *l'Héraclès au repos*, il n'attend même pas que l'antiquaire le sorte de sa caisse: à peine aperçoit-il les épaules qu'il se précipite sur la statue, de peur qu'un autre ne l'achète! À l'hôtel Drouot également, il se fait remarquer par sa gourmandise. Le 19 janvier 1903, Rodin y fait l'acquisition d'une trentaine d'œuvres, et Anatole France formule ce reproche: «Auguste Rodin par la rapacité avec laquelle il accaparait les moindres fragments d'antiques apportés dans notre pays mettait tous les autres amateurs dans l'impossibilité de contenter leur goût.» Enfin, certains des objets de la collection proviennent également de dons, que Rodin accueille avec une joie d'enfant, comme la *Main gauche colossale tenant une draperie*, cadeau de John Marshall, le courtier d'un des commanditaires de Rodin, en 1914.

Le nombre croissant de ses acquisitions oblige Rodin à chercher des lieux pour les exposer. C'est en partie pour les abriter qu'il achète en 1895 la villa des Brillants à Meudon, qui d'ailleurs n'est pas assez spacieuse: dès l'année 1900, Rodin fait construire un bâtiment qu'il nomme le «musée des Antiques». En 1908, il s'installe à l'hôtel Biron, à Paris, où il fait transférer une partie de sa collection. Dans le hall, le visiteur est accueilli par *La Méditation*, qui se tient à côté d'une statue acéphale drapée à la romaine. Sous le péristyle du pavillon de l'Alma à Meudon, les colonnes et les sculptures antiques monumentales, tel *l'Hercule au repos*, attirent les regards. Exposer les antiques à côté de ses propres œuvres permet à Rodin d'affirmer qu'il se situe dans la lignée de l'art grec, qu'il juge inégalable, mais également de faire remarquer qu'il ne copie pas ces modèles: il les assimile et crée sa propre sculpture. Lorsque Rodin acquiert une nouvelle œuvre, il lui assigne une place particulière, afin de la mettre en valeur. Il ne dispose ses objets ni par catégorie, ni par ordre chronologique, mais selon l'envie du moment. Ses deux résidences servent d'écrin à ses œuvres et à sa collection, qui demeurent indissociables l'une de l'autre. En 1913, au cours d'une exposition consacrée à son œuvre dans la salle des Pas perdus de l'École de Médecine, Rodin expose trois statues antiques (deux torses masculins en marbre et un buste en pierre) à côté de dix-huit de ses sculptures, mettant ainsi en relief le lien qui les unit.

Mais c'est surtout à l'extérieur, parmi les grands arbres du parc, que Rodin aime exposer ses antiques. Celui qui se promène dans les jardins de Meudon peut croiser au détour d'un chemin un *Eros endormi*, en totale harmonie avec le paysage qui l'entoure: «Ne vous semble-t-il pas que la verdure est le cadre le plus approprié à la sculpture antique? Ce petit Éros assoupi, ne dirait-on pas qu'il est le dieu de ce jardin? Sa chair potelée est sœur de cette feuillée diaphane et luxuriante. Les artistes grecs aimaient tant la nature que leurs œuvres y baignent comme dans leur élément.» En effet, «les Antiques ont besoin de la pleine lumière; dans nos musées, ils sont alourdis par des ombres trop fortes: la réverbération de la Terre ensoleillée et de la Méditerranée voisine les auréolait d'une éblouissante splendeur.» Néanmoins, Rodin aime aussi observer ses statues antiques dans l'obscurité du soir: «La lumière nous montre l'antique dans toute sa majesté. Sa clarté l'enveloppe si entièrement qu'elle ne nous permet que d'en admirer la puissance décorative des ensembles; mais si l'on veut voir les profils dans leur dessin, on fera bien de les examiner à la lueur d'une lampe ou d'une bougie lentement projetée sur toutes les faces; on verra surgir des muscles qu'on ne voyait pas, des modelés qu'on ne soupçonnait pas, et enfin

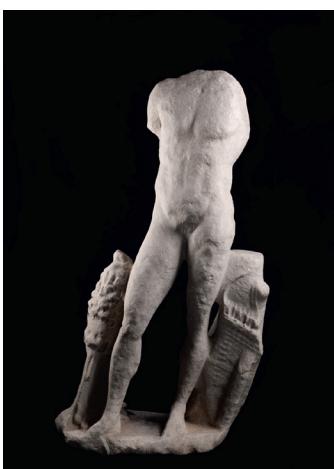
tous les détails qui, mis à leur place et dans leur expression de forme, reliés les uns aux autres, forment cette unité qui caractérise le beau.» Les sculptures antiques fournissent donc à Rodin un vaste répertoire de formes, mais elles lui permettent aussi de revoir ses propres œuvres à la lumière de l'antique et, comme une fontaine de jouvence, elles lui rappellent les statues qu'il venait copier au Louvre, lorsqu'il était un jeune étudiant: « Pour moi les chefs-d'œuvre antiques se confondent dans mon souvenir avec toutes les félicités de mon adolescence: ou plutôt, l'Antique est ma jeunesse elle-même, qui me remonte au cœur maintenant et me cache que j'ai vieilli. Dans le Louvre, jadis, comme des saints à un moine dans son cloître, les dieux olympiens m'ont dit tout ce qu'un jeune homme pouvait utilement entendre. »

ŒUVRES EN REGARD



AUGUSTE RODIN, **HOMME QUI MARCHE SUR COLONNE**, 1900, plâtre, musée Rodin, Paris

HOMME QUI MARCHE SUR COLONNE. Ayant retrouvé dans son atelier un torse en terre crue modelé pour l'étude de son grand *Saint Jean-Baptiste*, Rodin le fit mouler afin de le conserver dans cet état. Une dizaine d'années plus tard, il lui adjoignit une paire de jambes provenant également de ses recherches pour le *Saint Jean-Baptiste*, créant ainsi *L'Homme qui marche* dans sa taille initiale. L'œuvre fit sa première apparition publique en 1900, durant la grande rétrospective que Rodin organisa dans un pavillon installé place de l'Alma, pendant l'Exposition universelle de Paris. Elle était alors juchée sur une haute colonne, et figurait au catalogue sous le titre ambigu de «*Saint Jean-Baptiste*»; le commentaire décrivait alors cette figure fragmentaire comme «une puissante étude pour la statue du musée du Luxembourg», alors qu'il s'agissait bien d'une œuvre créée *a posteriori*... Elle est pourtant pleinement cohérente avec les évolutions des conceptions esthétiques de l'artiste à la toute fin des années 1890. Ses recherches longues et pénibles pour les monuments à Victor Hugo et à Balzac l'avaient conduit à simplifier les formes, à les réduire à leur noyau essentiel afin d'augmenter la portée de leur message. De même qu'il considérait dorénavant que son Ève était complète dans l'état où il l'avait laissée en 1881, il estimait que cette petite figure bricolée était suffisamment puissante et convaincante telle quelle, sans bras ni tête. Rodin jouait également beaucoup à cette période sur les conditions de présentation de ses œuvres, sur la hauteur qui leur convenait le mieux et sur le rapport qu'elles pouvaient établir avec le spectateur. En plaçant son *Homme qui marche* tout en haut d'une colonne, il lui donnait immédiatement une valeur monumentale, une position de domination par rapport à nous qui la contemplons d'en bas. Simultanément, il contredisait le geste de la marche: comment cet homme pourrait-il marcher alors qu'il se tient sur si peu d'espace, au point que ses pieds surplombent le vide? Le titre *L'Homme qui marche* ne vint qu'ultérieurement, avec la version monumentale créée par agrandissement mécanique.



STATUE D'HÉRACLÈS AU REPOS
I^e-II^e siècle ap. J.-C., marbre,
H 183 L 103 P 55, Paris, musée Rodin,
donation Rodin, 1916, acquise
par Rodin auprès du marchand
E. Geladakis, le 20 août 1905, Co. 1107

HÉRACLÈS AU REPOS. Rodin eut littéralement un coup de foudre pour la statue à peine commençait-on d'en ouvrir sa

caisse devant lui chez le marchand E. Geladakis. Héraclès est aisément reconnaissable à la léonté qu'il tenait le long de sa jambe droite. Un arc et un carquois sont accrochés au tronc d'arbre qui étaie la statue. Selon S. Kansteiner, la statue serait une dérivation classicisante du type statuaire de l'Arès Borghèse, pour la position de la jambe libre nettement écartée sur le côté, et de celui de l'Héraclès Lansdowne, pour sa pondération et le motif de la léonté^{*} le long de la jambe. L'œuvre paraît bien être une combinaison éclectique élaborée à l'époque impériale, d'après des modèles classiques de la fin du v^e siècle et surtout du iv^e siècle av. J.-C. Cette pondération mobile et ce *contrapposto* revisité vont de pair avec une musculature athlétique nerveuse, tant de qualités qui ont séduit Rodin. Il faut néanmoins observer que les proportions de la musculature du héros sont sensiblement modifiées par l'usure prononcée du marbre sur la face de la statue - le revers est beaucoup mieux conservé.

La pondération de l'œuvre fait en outre basculer toute la composition vers la droite de façon étonnante, sinon insatisfaisante, pour une représentation de héros au repos. La position de la léonté, en biais le long de la jambe libre et non la jambe portante, déconcerte un peu. Le jugement de Rodin est, somme toute, bien différent de celui des antiquisants de son temps, et plus encore du nôtre.



AUGUSTE RODIN, **LA VOIX INTÉRIEURE**, 1896, plâtre, musée des Beaux-Arts de Marseille, don de l'artiste, 1896, Inv. S.101

LA VOIX INTÉRIEURE. Construite autour d'une ligne serpentine, en un *contrapposto*^{*} inachevé, *La Méditation* trouve son origine dans une figure du tympan de *La Porte de l'Enfer*, inspirée de Michel-Ange. Elle est ensuite reprise dans le Monument à Victor Hugo, puis agrandie, sous le titre de *La Voix intérieure*. Elle représente alors l'une des muses inspiratrices du poète. C'est pour l'insérer dans le monument que Rodin la prive de ses bras et l'ampute d'une partie de ses jambes. Isolée de ce contexte, elle est reprise ainsi et exposée à Dresde et à Stockholm en 1897, mais mal comprise du public, en raison de son aspect incomplet. Il s'agit cependant d'une œuvre chère à Rodin, pour laquelle Rilke donnera l'interprétation suivante: «Nous sommes surpris de voir que les bras manquent. Rodin les éprouva dans ce cas [...] comme quelque chose qui ne s'accordait pas avec le corps qui voulait s'envelopper en soi-même. [...] Il en est de même des statues sans bras de Rodin; il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant un tout, achevé et qui n'admet aucun complément.» (Rilke, 1928).

LA VÉNUS DE MILO. La Vénus de Milo est découverte en 1820 à Méllos (Milo en grec moderne), une île du sud-ouest des Cyclades. Le marquis de Rivière en fait hommage à Louis XVIII, qui l'offre au Louvre l'année suivante. L'œuvre jouit dès lors d'une grande notoriété. Principalement constituée de deux blocs de marbre, la statue est réalisée en plusieurs parties travaillées séparément et reliées par des scellements verticaux (buste, jambes, bras et pied gauches), selon la technique des pièces rapportées. Ce procédé est assez répandu dans le monde grec, en particulier dans les Cyclades où l'œuvre a été créée vers 100 av. J.-C. Les bras n'ont jamais été retrouvés. La déesse était parée de bijoux en métal dont ne subsistent que les trous de fixation: un bracelet, des boucles d'oreilles et un bandeau dans les cheveux. Une polychromie aujourd'hui disparue rehaussait peut-être le marbre. La déesse est nimbée de mystère, son attitude toujours aussi énigmatique. Les lacunes du marbre et l'absence d'attribut rendent difficiles la restitution générale de la statue et son identification. Aussi a-t-elle été imaginée dans les attitudes les plus variées: appuyée contre un pilier, accoudée à l'épaule d'Arès ou tenant divers



**LA VÉNUS DE MILO AU MUSÉE
DU LOUVRE**, photo Anonyme, Album
Rodin 5, musée Rodin, Ph. 12510

attributs. Selon qu'elle portait un arc ou une amphore, elle était Artémis ou une Danaïde. Beaucoup s'accordent à y reconnaître une effigie d'Aphrodite en raison de la semi-nudité de la figure, de la féminité de sa silhouette ondulueuse et de la sensualité de ses formes. Elle tenait peut-être une pomme - allusion au jugement de Pâris -, une couronne, un miroir ou un bouclier dans lequel elle contemplait son reflet.

Mais il pourrait s'agir aussi d'Amphitrite, déesse de la mer, vénérée dans l'île de Milo. La statue a parfois été considérée comme une réplique librement inspirée d'un original de la fin du IV^e siècle av. J.-C., du fait de sa parenté avec l'Aphrodite de Capoue (Musée archéologique de Naples), une copie romaine d'un type statuaire analogue. La Vénus de Milo renoue en effet avec la tradition classique, mais apparaît plutôt comme une recréation classicisante de la fin du II^e siècle av. J.-C. Sa physionomie altière, l'harmonie des traits du visage, son impassibilité, sont empreintes de l'esthétique du V^e siècle av. J.-C.; la coiffure

et la délicatesse du modelé des chairs évoquent les créations de Praxitèle, sculpteur du IV^e siècle av. J.-C. L'œuvre reflète cependant les innovations apparues durant la période hellénistique, entre le III^e et le I^{er} siècle avant notre ère. La composition hélicoïdale, l'insertion de la figure dans un espace tridimensionnel et l'allongement du torse à la poitrine menue sont caractéristiques de cette époque. La déesse est saisie dans l'instantané, le glissement du vêtement sur les hanches provoquant le serrement des jambes. La nudité contraste avec les effets d'ombre et de lumière du drapé profondément fouillé.

LA STATUAIRE GRECQUE ANTIQUE : REPÈRES

La connaissance de la statuaire grecque s'est formée principalement à partir de copies romaines, la grande majorité des œuvres originales ayant disparu.

En Grèce, la fonction première des œuvres sculptées est sacrée: offrande à un défunt ou à un dieu. Si leur présence est attestée dès le IX^e siècle, c'est au cours du VII^e siècle que se développe la grande statuaire qui s'efforce de représenter l'homme dans un idéal de beauté. L'institution des Concours en 776 av. J.-C. à Olympie a d'ailleurs joué un rôle important dans le développement de la sculpture et du modèle de l'athlète. On distingue trois grands courants artistiques. La période archaïque (700-480 av. J.-C.) voit l'apparition de grandes statues à l'attitude hiératique et aux formes simplifiées. La *Koré* * est une figure féminine dont les plis du vêtement sont traités avec soin tandis que le *kouros* * est un jeune homme représenté entièrement nu. Les éléments caractéristiques de ce type de statue résident dans la posture droite du torse, les mains collées le long du corps et la jambe gauche légèrement avancée par rapport à la droite. Les caractères morphologiques sont simplifiés avec de très larges épaules, une taille fine, un arc thoracique simplement gravé tandis que le visage est souriant. Au cours de la période classique (480-323 av. J.-C.), la sculpture tend vers une représentation de plus en plus soignée du corps humain. Des noms de sculpteurs sont parvenus jusqu'à nous comme Phidias (v. 490-v. 430 av. J.-C.) qui a sculpté les figures de l'Acropole et Lysippe (v. 395-v. 305 av. J.-C.), le portraitiste d'Alexandre le Grand. Polyclète (V^e av. J.-C.) a été le premier sculpteur grec à écrire un traité sur son art, le *Canon* * qui définit les proportions du corps humain. Polyclète introduit la notion de *contrapposto* *, position dans laquelle le poids du corps est porté par l'une des deux jambes, l'autre étant laissée libre et légèrement fléchie. Une des statues les plus célèbres de Polyclète est le *Diadumène* *. L'original en bronze a été perdu, mais il nous reste de nombreuses copies en marbre. La statue représente un jeune athlète se ceignant la tête du bandeau de la victoire. La

morphologie emprunte au nu athlétique avec ces masses musculaires bien représentées. Enfin Praxitèle (v. 400-v. 326 av. J.-C.) est l'inventeur de types nouveaux, notamment celui de l'*Aphrodite de Cnide*: la déesse est représentée debout, entièrement nue, tenant un manteau d'une main tandis que l'autre désigne son sexe comme signe de sa toute-puissance. Ce type sera abondamment copié. La mort d'Alexandre le Grand et la victoire d'Auguste à Actium délimitent la Période hellénistique (323-31 av. J.-C.), au cours de laquelle l'art grec se répand en Europe et en Asie, et subit aussi les influences des autres peuples.

Les recherches des artistes de cette période se portent sur l'expressivité (*Le Laocoon*) et la recherche d'une représentation fidèle d'un corps moins idéalisé (*la Vénus accroupie*).

LA FIGURE DE VENUS CHEZ RODIN

Vénus, déesse garante de la beauté, de l'amour et de la concorde conjugale, bénéficie d'un culte très répandu dans l'Antiquité. Rodin possède une centaine de Vénus fragmentées dans sa collection: des Vénus pudiques qui cachent leur sexe ou des Vénus accroupies, à leur toilette. Rodin puise dans sa collection un répertoire de formes féminines. Il s'adresse ainsi à la Vénus de Milo: « Tu es femme, et c'est là ta gloire. »

Dans le récit qu'il fait d'une de ses visites chez Rodin, Paul Gsell décrit la manière passionnée dont le sculpteur parle d'une des Vénus de sa collection: « N'est-ce pas merveilleux? répétait-il. [...] Voyez donc les ondulations infinies du vallonement qui relie le ventre à la cuisse... Savourez toutes les incurvations voluptueuses de la hanche [...] sur les reins, toutes ces fossettes adorables. *Il parlait bas avec une ardeur dévote. Il se penchait sur ce marbre comme s'il en eût été amoureux.* — C'est de la vraie chair! disait-il. Et rayonnant, il ajouta: — On la croirait pétrie sous des baisers et des caresses!. ». Selon Pascale Picard « Vénus devient emblématique de toutes les femmes que Rodin a aimées et dont il a possédé les corps dans son art aussi bien que dans sa vie. » Rodin s'inspire des Vénus pudiques pour créer dans ses dessins un type nouveau, celui d'une Vénus qui, loin de dissimuler son sexe, l'offre au spectateur dans un abandon total. Les dessins exposés témoignent de la fascination de l'artiste pour le corps féminin; réalisés d'après le modèle vivant, ils proposent des attitudes variées: assise, allongée, lovée comme dans une mandorle, dissimulant son sexe sous un drapé ou le présentant de manière ostentatoire, la femme est saisie dans son intimité. Les titres, qui renvoient à des figures empruntées à la mythologie (Diane, Vénus, Ariane, Néréides...), ont souvent été ajoutés *a posteriori*. Le lien qui unit Rodin à la Vénus antique est complexe. La beauté de la déesse, la perfection que les sculpteurs grecs sont parvenu à atteindre, font écho à la fascination que Rodin éprouve à l'égard des femmes.

3— L'ART DES MÉTAMORPHOSES

«LE TORSE D'UNE FEMME A LA PURETÉ D'UN VASE,
GRANDES COURBES SIMPLES D'UN FRUIT DÉSIRÉ.»

AUGUSTE RODIN, CARNET 16, PARIS, MUSÉE RODIN

Une fois entrées dans la collection de Rodin, les œuvres antiques ne restent pas derrière une vitrine, telles les précieuses reliques d'un passé lointain. Au contraire, elles constituent parfois le matériau de l'œuvre de Rodin, lorsqu'elles sont assemblées à ses propres sculptures. Rodin a mené une importante réflexion sur la présentation de ses œuvres, qu'il aime mêler aux antiques de sa collection. Pour ce faire, il est fréquent que des colonnes servent de socle à ses sculptures. Celles-ci, associées à l'antique, acquièrent un caractère quasi sacré. Parfois, l'assemblage d'une sculpture de Rodin et d'une œuvre antique constitue même un tout indivisible : le sculpteur réalise ainsi le moulage en plâtre de *l'Autel funéraire de Ravius Epictetus* et l'intègre à son *Monument à Whistler*.

Quantité de vases antiques sont associés à de petites figures modelées par Rodin. Ici, un buste de femme se tient debout dans une coupe; là, une Galatée paraît dormir sur le rebord d'un vase. Rodin se livre à de véritables expériences, multipliant les assemblages et les façons d'intégrer son œuvre à l'antique. Pour son *Assemblage*: *Torse féminin agenouillé dans une coupe*, le sculpteur a installé dans un vase en terre cuite de sa collection un buste de femme, créant ainsi un nouveau type de *Vénus anadyomène* : la statue de plâtre semble en effet émerger de la coupe. Il procède différemment avec une *Coupe à oiseaux béotienne* : désirant garder cet objet tel quel dans sa collection, Rodin en réalise un moulage en plâtre, qu'il tire en quatre exemplaires. Ces quatre moules lui permettent de se livrer à diverses expériences, qui donneront *Galatée coupée aux cuisses dans une coupe* et *Assemblage : nu féminin debout, de la Naissance de Vénus, dans une coupe*, ainsi que *Fleurs dans un vase*.

Cette dernière œuvre est le fruit de plusieurs assemblages, puisque pour réaliser ces deux petites figures qui semblent s'ébattre dans le vase, Rodin a greffé des têtes et des bras sur des moules préexistants. Particulièrement satisfait du résultat, il décide de transposer *Fleurs dans un vase* en marbre. Le plâtre sert alors de modèle pour la mise aux points : il est pourvu de clous et de petits points qui servent de repères pour la traduction dans le marbre. Ces assemblages de plâtre sont réalisés de manière très spontanée, à la façon d'un jeu. Il arrive que Rodin pratique des repentirs*, comme avec *Les Bénédictions*. Ces deux figures ailées ont été dans un premier temps assemblées à un vase en argile orné d'une frise d'animaux, le *Lébès à figures noires*, mais le sculpteur a ensuite décidé de désolidariser les deux éléments : l'embouchure du vase a été comblée par du plâtre, et la cassure est encore visible aux pieds des *Bénédictions*.

Ces assemblages, qui constituent la profonde originalité du sculpteur et de son rapport à l'antique, sont peut-être une réminiscence de la céramique antique. Le *Vase de Canosa*, qu'il a admiré lors d'une de ses nombreuses visites au musée du Louvre, est constitué de l'assemblage d'un vase du IV^e ou III^e siècle av. J.-C. et de petites figurines de terre cuite qui ont été collées sur la panse, probablement au XIX^e siècle. Rodin a également puisé l'inspiration dans les dessins qui ornent les vases de sa collection. La *Coupe étrusque à figures rouges*, dite «coupe Rodin», présente deux satyres* dont l'un est assis sur le pied d'un cratère renversé. Ce motif a probablement inspiré le *Bacchus** à la cuve : Rodin a d'abord intégré à un vase de sa collection le tronc du Bac-

chus*, auquel il a ensuite greffé des bras et des pattes, pour parvenir à ce petit personnage dont l'arrière train, plongé dans la cuve, écrase les grappes de raisins qui s'y trouvent, faisant déborder le jus sur les bords de la coupe. Enfin, l'intérêt de Rodin pour les vases trouve son origine dans la nature : le sculpteur établit en effet une analogie entre le vase et le corps humain. Les courbes et les rondeurs d'une femme rappellent la forme du vase, et celui-ci devient même une métaphore de la nature humaine : «Le corps est un vase, puisqu'il contient tout ce que nous sommes.»

Fervent admirateur de la sculpture et de la céramique antiques, Rodin était également passionné par la littérature latine, et a lu avec intérêt les *Métamorphoses* d'Ovide (43 av. J.-C. - 17 ou 18 ap. J.-C.) et celles d'Apulée (v. 123-125 - v. 170) : «La mythologie, elle aussi, n'existe qu'en tant que gardienne des souffrances éternelles, des joies éternelles qui doivent être recréées à chaque fois par l'artiste.» Les créatures hybrides l'émeuvent particulièrement, car il lit dans le mélange de l'homme et de l'animal une métaphore de la condition humaine, tiraillée entre l'appel de l'idéal et la matérialité du corps, entre l'apollinien* et le dionysiaque*. C'est pourquoi on trouve chez Rodin des œuvres qui représentent des créatures hybrides, telles *Triton et Néréide*, l'*Assemblage* : *Torse de la Centauresse** et *Minotaure** ou la *Faunesse Zoubaloff*. Cette dernière a probablement été inspirée par le marbre hellénistique *Pan tirant une épine*, qui représente un satyre* se tordant de douleur tandis que Pan retire une épine de son pied. En effet, Rodin reprend dans la *Faunesse Zoubaloff* cette tension du corps rejeté en arrière et la grimace du visage. Cette femme aux jambes de bétail peut représenter un thème cher à Rodin, celui de l'être humain qui aspire vers l'idéal, mais qui retiennent son corps et ses instincts bestiaux, comme le remarque Paul Gsell : «Dans toutes vos statues, c'est le même élan de l'esprit vers le rêve, malgré la pesanteur et la lâcheté de la chair.» Et le sculpteur d'approuver : «Vous avez touché juste en observant dans mes œuvres les sursauts de l'âme vers le royaume peut-être chimérique de la vérité et de la liberté sans bornes. C'est bien là, en effet, le mystère qui m'émeut.» Répertoire de formes, matériau de son œuvre, métaphore de sa vision de l'homme, l'antique pour Rodin devient bel et bien, comme le souligne Aline Magnien, «un élément toujours vivant, d'une touchante familiarité, et presque quotidien.»

ŒUVRES EN REGARD



AUGUSTE RODIN, ASSEMBLAGE:
GALATÉE COUPÉE AUX
CUISSES DANS UNE COUPE,
plâtre, musée Rodin,
donation Rodin, 1916, Inv. S.3721

ASSEMBLAGE: GALATÉE COUPÉE AUX CUISSES DANS UNE COUPE.

Parmi les assemblages, les plus émouvants à nos yeux, aujourd'hui, sont ceux où Rodin installe de petits torse ou figurines dans de véritables vases antiques empruntés à sa collection. Cette forme de désinvolture, aux yeux des puristes, est en fait la marque du plus grand respect et d'un amour authentique de l'Antiquité. Le sculpteur en fait ainsi un élément toujours vivant, d'une touchante familiarité, et presque quotidien, en l'intégrant à sa création et en y intégrant cette dernière. Cela rappelle son habitude de dîner aux côtés de certaines de ses acquisitions disposées sur la table, dans un étroit rapport de proximité. Les figurines de plâtre, dont Rilke parlait comme de fleurs dans un vase, émergent telle Aphrodite des flots dans les petits groupes antiques. Le rapprochement se fait avec la très ancienne image de la femme-vase mais aussi de la femme fleur : «Dans le sang d'Ouranos fleurit Aphrodité», écrivait José-Maria de Heredia dans *Les Trophées* (1893).



**AUGUSTE RODIN, ASSEMBLAGE:
TORSÉ DE CENTAURESSÉ^{*}
ET MINOTAURE^{*}, après 1910,
plâtre, musée Rodin,
donation Rodin, 1916, Inv. S.3366**

Couleurs renforce celui des expressions et des postures. Il nous renvoie à une tradition iconographique où le corps des faunes^{*} et des satyres^{*} est brun, le corps délicat des nymphes, blanc. Ces deux figures issues de l'Antiquité, mutilées comme il se doit, prennent une dimension quasi tragique laissant, par le simple jeu de cette association, libre cours à l'imagination des spectateurs.

ASSEMBLAGE: TORSÉ DE CENTAURESSÉ ET MINOTAURE.

Figures partielles et assemblages constituent des axes importants chez un artiste plus doué pour le «morceau» que pour la composition, laquelle suppose, dans la doctrine classique, une subordination des parties les unes par rapport aux autres, tandis que l'assemblage repose davantage sur la juxtaposition. Pour preuve, ces figures du Minotaure^{*}, fragments d'une épreuve de fonderie, comme le montre l'enduit de démoulage ou gomme-laque, et qui est peut-être celle de la fonte de 1910 pour le Luxembourg et du Torsé de la centauresse^{*} que Rodin assemble entre après 1910. Ce Torsé a fait l'objet de nombreuses combinaisons, et on le retrouve placé verticalement avec la Grande main crispée ou avec l'Adolescent désespéré. Les traces des découpages ou éléments d'emboîtement, ou des fractures sont laissées telles quelles. Une inscription au crayon, comme l'artiste en laissait souvent sur ses œuvres: «queue de poisson», indique que, dans ce contexte mythologique, se prépare encore une métamorphose des figures. Le contraste des



VASE COMPOSITE À APPLIQUES
(askos globulaire), fin du IV^e - début
du III^e s. av. J.-C., terre cuite (argile
orange) modelée et lissée au tour lent
(vase), moulée (figurines) et peinte.
Deux moules bivalves (tête et corps),
bras, bijoux et coupe modélés.
Préparation blanche. Rose, rouge, brun,
gris et noir (vase). Rose, brun (figurines)
Canosa (Daunie, Italie du Sud).
H max. 75 L 45.9 P 48.5, Paris, musée
du Louvre, département des Antiquités
grecques, étrusques et romaines,
Ancienne collection Campana, achat
1862, inv. B 492

Tout aussi étonnant dans sa conception que dans sa forme, ce vase composite appartient à une série bien répertoriée en Apulie dans le dernier tiers du IV^e siècle et premier tiers du III^e. Attestés à Tarente, ces vases hybrides, de formes diverses mais toujours chargés de figurines, prennent une ampleur particulière à Canosa selon une tradition indigène depuis longtemps implantée, marquée aussi par le fréquent recours aux plaques montées à la main et non au tour.

Souvent sans fond (ce n'est pas le cas pour celui-ci), de taille impressionnante, ils étaient destinés, à côté d'un matériel luxueux, à orner les tombeaux de l'élite canosine. Le vase que vit Rodin dans la galerie Campana et qu'il fit photographier montrait deux protomés^{*} de Tritons qui, jaillissant de la panse de part et d'autre d'un masque de Gorgone, surmontaient deux serpents, ainsi que quatre figures de femmes drapées de type de Tanagra^{*} - des pleureuses comme l'indique leur attitude -, installées en une sorte de ronde sur le pourtour du vase. Au revers, un important ovale laissé en réserve dans la préparation suggère qu'un autre masque de Gorgone avait dû à l'origine trouver place.

La restauration a confirmé que la majeure partie des appliques avait été collée ou installée sur la panse au XIX^e siècle (partiellement sans doute par les restaurateurs du marquis Campana) comme le montrent en particulier les collages sur la polychromie antique ou réalisés avec des matériaux de bouchage hété-

rogènes (c'est le cas en particulier de la figurine installée sur l'anse). S'il nous est impossible de connaître précisément l'assemblage antique, certains collages modernes, fragiles ou débordant sur des parties antiques, voire des éléments faux (comme l'un des deux serpents), ne pouvaient être conservés. Le montage permet ainsi de restituer un état témoignant de l'histoire de l'objet tout en respectant la surface antique.

LA CÉRAMIQUE ANTIQUE : REPÈRES

La céramique apparaît dès le deuxième millénaire dans le monde grec. C'est au VIII^e siècle av. J.-C. que les scènes figurées font leur apparition avec la diffusion des récits épiques d'Homère qui fournissent aux artistes un important répertoire. À côté des vases funéraires destinés à orner les tombes, il existe différents types de vases à usage domestique comme les *hydries* et les *oenochoé* (pots à anse pour verser l'eau et le vin), les *amphores*, les *kylix* en forme de coupes, les *cratères* pour boire le vin et de nombreuses sortes de vases à parfums : *lécythe*, *aryballe*, *alabastre*, *pyxide* etc.

TECHNIQUE DE FABRICATION. Pour donner aux vases leurs motifs et leurs couleurs, le potier, *kérameus*, façonne une boule d'argile sur un tour, avant d'ajouter les anses. Quand l'argile est sèche, le peintre, qui est parfois le potier lui-même, réalise un dessin à l'aide d'un poinçon. Puis il étend au pinceau une pellicule noire, solution d'argile très pure de couleur brun sombre, sur les figures ou sur le fond. Vient ensuite la cuisson, qui se déroule en trois étapes. Quand la température atteint 800 degrés, le vase s'oxyde et l'argile devient rouge. Ensuite le trou d'aération du four est bouché : la température monte jusqu'à plus de 1000 degrés, et l'oxyde ferrique rouge devient un oxyde ferreux de couleur noire. Enfin, l'ouverture du trou d'aération provoque l'arrivée de l'air, qui fait baisser la température jusqu'à 900 degrés, et les endroits du vase qui n'ont pas été recouverts d'enduit noir se colorent en rouge.

LA CÉRAMIQUE À FIGURES NOIRES. À l'époque archaïque, la production de céramique est marquée par la rivalité entre deux grands centres artistiques : Athènes et Corinthe. La céramique corinthienne s'épanouit entre 650 et 550 av. J.-C., elle présente des figures noires sur fond rouge. Les vases présentent des scènes mythologiques encadrées de motifs décoratifs (arabesques ou palmettes). Les personnages sont représentés de profil dans des attitudes relativement figées. Les plis des vêtements sont réalisés par des incisions. Au fil des décennies, Athènes devient l'unique centre de fabrication de céramiques.

LA CÉRAMIQUE À FIGURES ROUGES. À partir de 550 av. J.-C., les Athéniens inventent une nouvelle technique qui consiste à laisser les motifs en rouge, tandis que le fond du vase est peint en noir. Les détails ne sont plus incisés mais peints, ce qui permet un traitement plus fin des visages : l'expression de l'émotion se développe, les corps se mettent en mouvement et gagnent en réalisme, suivant ainsi une évolution semblable à celle de la sculpture. Les scènes mythologiques occupent toujours une place importante, mais on représente également beaucoup de sujets empruntés à la vie quotidienne. À partir du IV^e siècle av. J.-C. et pendant la période hellénistique, d'autres ateliers voient le jour, Athènes perd le monopole de la production de céramique. Les vases sont désormais produits en plus grande quantité, mais leur qualité diminue. Auguste Rodin possédait 600 vases antiques dans sa collection.

« JE CACHE CE QUI EST LAID »

Loin de considérer les antiques comme des objets auxquels il ne faut plus toucher, Rodin n'hésite pas à les remanier, enveloppant d'un drap certaines statues pour masquer les parties du corps qu'il juge peu réussies. Pour expliquer au visiteur qui s'étonne de trouver à Meudon un torse de marbre entouré d'une ceinture de flanelle ou un Mercure portant une jambière au mollet, Rodin affirme : « C'est ici l'infirmerie de l'Olympe. Quoique dieux et déesses, toutes ces statues ne sont point irréprochables. Elles ne sont point parfaites dans toutes leurs parties; ainsi, cette Vénus, radieuse en tout, a pourtant les fesses un peu canailles; les jambes de ce Mercure, trop maigres, presque rachitiques, sont indignes du Messager des dieux. Voilà pourquoi je l'ai fait couvrir de linge, comme d'ailleurs toutes les parties défectueuses des statues antiques. Je cache ce qui est laid pour mieux admirer ce qui est beau, c'est ce que j'appelle la pudeur.»

RESTAURER UNE ŒUVRE D'ART AU XIX^E SIÈCLE

Au xix^e siècle, deux manières de considérer le fragment coexistent: si certains jugent insupportable de ne pas restaurer une statue mutilée, d'autres trouvent dans le fragment une beauté particulière, susceptible d'éveiller l'imagination.

Ainsi Delacroix voit dans le *Torse du Belvédère* le symbole du temps destructeur et une incitation à profiter de la vie, et le critique d'art Quatremère de Quincy, bien que favorable à la restauration des œuvres incomplètes, affirme que « l'imagination, suppléant ce qui manque, ajoute à la beauté de ce qui reste, une mesure indéfinie de beauté qu'elle suppose.» Au contraire, l'École des beaux-arts ne peut concevoir une sculpture incomplète: lorsque les lauréats du Prix de Rome partent étudier à la Villa Médicis, une de leur tâche consiste à recopier un modèle antique en restituant ses parties manquantes.

C'est ainsi que le sculpteur Auguste Ottin (1811-1890) se fait réprimander pour avoir envoyé à l'École des beaux-arts une copie du *Torse du Belvédère* non restaurée. Rodin, quant à lui, est fasciné par l'aspect fragmentaire des statues antiques, qui inspirera largement son œuvre. Cependant, il lui arrive d'assembler deux objets de sa collection pour former une nouvelle œuvre: il réalise ainsi le moulage en plâtre d'une *Tête d'enfant* pour compléter un corps acéphale en bronze intitulé *Harpocrate* et présenté dans l'hôtel Biron (salle 17). L'assemblage de deux matériaux différents n'a pas dérangé le sculpteur, qui propose ainsi une œuvre complétée.

4—

DANS LE SENTIMENT ANTIQUE

«L'ANTIQUÉ EST UNE CHOSE SUBLIME PARCE QUE C'EST
UNE CHOSE SORTIE DIRECTEMENT DE LA NATURE ET DE LA VIE.»

AUGUSTE RODIN, «LA LEÇON DE L'ANTIQUÉ»,
LE MUSÉE, REVUE D'ART ANTIQUE, VOL.1, JAN-FÉV. 1904

En 1904, Rodin affirme : «L'erreur, c'est de commencer par l'Antique alors que c'est par lui qu'on doit finir. Quand vous voulez apprendre à quelqu'un à manger, vous lui donnez des aliments neufs pour qu'il apprenne à les broyer : l'idée ne vous viendrait jamais de lui donner pour s'exercer les dents des aliments déjà mâchés et triturés. Eh bien ! Quand vous voulez apprendre la sculpture à quelqu'un, mettez-le directement à la Nature, et quand il sera très fort sur la Nature vous lui direz : Maintenant voilà ce qu'a fait l'Antique. Et alors l'Antique sera pour lui une source d'énergie nouvelle.» Ces propos résument le parcours suivi par Rodin : même s'il a dessiné les statues antiques du Louvre pendant ses années d'étude, son premier grand modèle a été Michel-Ange, et c'est dans un second temps qu'il est revenu véritablement à l'antique, à la lumière duquel il relit ses œuvres. En effet, il est troublant de constater des ressemblances formelles entre des antiques et des sculptures que Rodin a créées pendant sa jeunesse. En 1865, il présente au Salon sa première œuvre, *L'Homme au nez cassé*, un plâtre réalisé d'après le modèle d'un vieil homme au nez déformé, qui avait accepté de poser pour lui. Jugée triviale parce qu'elle représente un homme ordinaire et parce que, cassée, elle est présentée sous la forme d'un masque, l'œuvre est refusée. Dix années plus tard, Rodin reprend ce masque et le modifie : l'utilisation du marbre, les boucles de la barbe, le front plissé de rides et l'ajout d'un bandeau dans les cheveux permettent de rapprocher ce portrait des statues antiques représentant des philosophes, et l'œuvre est acceptée au Salon de 1875. Ce buste n'est pas sans rappeler le *Portrait dit de Thucydide*, marbre acquis par Rodin entre 1893 et 1914. De même, le sculpteur remarque des points communs entre son *Âge d'airain*, réalisé en 1877, et une statue antique qu'il découvre lors d'un voyage à Rome quelque temps après : «Lorsque j'ai eu fi ni mon Âge d'airain, j'ai été faire un tour en Italie et j'ai trouvé un Apollon ayant une jambe exactement dans la même pose que celle de mon Âge d'airain qui m'avait demandé six mois de travail.»

Si tant de ressemblances sont perceptibles, c'est parce que Rodin et les sculpteurs antiques ont suivi un même maître : la nature. Rodin a toujours affirmé que c'était elle qui devait rester le modèle absolu : «Que la Nature soit votre unique déesse. Ayez en elle une foi absolue. Soyez certains qu'elle n'est jamais laide et bornez votre ambition à lui être fidèle.» Or, si les Grecs ont atteint la perfection dans leur art, c'est parce qu'ils étaient des observateurs fidèles de la nature. Rodin s'adresse ainsi à la Vénus de Milo : «Ce qu'il y a de divin en toi, c'est l'amour infini de ton sculpteur pour la nature.» Etre fidèle à la nature, ce n'est pas seulement reproduire les formes que l'on observe, c'est également percevoir, derrière l'apparence du modèle, sa nature profonde.

Cette capacité à «lire» la réalité est essentielle dans le genre du portrait, où l'artiste doit restituer l'intériorité de la personne : «La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme ; c'est celle-là seule qui importe.» Plus que la perfection des traits, c'est donc le sentiment exprimé par une œuvre que Rodin recherche. Les antiques de sa collection éveillent en lui diverses sensations, un amour de la vie tempéré par la raison et la capacité à se replier sur soi pour se livrer à une sereine méditation : «L'art antique signifie bonheur de vivre, quiétude, grâce, équilibre, raison», et il convient de suivre «la divine sérénité» de Phidias.

Cette sérénité antique, Rodin la cherche dans la vie quotidienne, comme il l'explique à Paul Gsell : «Les Italiennes modernes, par exemple, appartiennent au même type méditerranéen que les

modèles de Phidias. [...] En somme, la beauté est partout. Ce n'est point elle qui manque à nos yeux, mais nos yeux qui manquent à l'apercevoir.» Rodin, lui, retrouve cette beauté antique chez certaines femmes. Sa rencontre avec les danseuses cambodgiennes reste pour lui inoubliable. En 1906, le roi Sisowath, en visite officielle, arrive à Paris accompagné de ses danseuses, que Rodin, sous le charme, dessine sans relâche jusqu'à la date de leur retour au Cambodge, n'hésitant pas à les suivre jusqu'à Marseille: «Ces Cambodgiennes nous ont donné tout ce que l'antique peut contenir, leur antique à elles, qui vaut le nôtre. Nous avons vécu trois jours d'il y a trois mille ans. Il est impossible de voir la nature humaine portée à cette perfection. Il n'y a eu qu'elles et les Grecs.» Rodin est également fasciné par la beauté classique de Mariana Russell, femme d'origine italienne dont il réalise le portrait en 1888, à la demande de son mari, le peintre John Russell. Une fois le portrait achevé, Rodin en fait tirer plusieurs marbres, qui constituent alors une série de *Minerve*: *Bacchus indien*, *Minerve sans casque*, *Pallas au Parthénon*... Autant de bustes féminins que le sculpteur a rattachés, à postériori, à la déesse antique. La série des *Minerve* s'inspire également du visage d'une autre femme, la très désirée et inaccessible «Tête Warren». En mai 1903, Rodin découvre à Londres, dans la collection de l'Américain Edward Perry Warren, une *Tête de jeune femme* en marbre provenant de l'île de Chios et datant du III^e ou du II^e siècle av. J.-C. Le sculpteur est immédiatement fasciné par l'œuvre: «Elle incarne tout ce qui est beau, la vie même, la beauté elle-même. [...] Je peux ressentir, mais je ne peux trouver les mots justes qui pourraient exprimer ce que je ressens. C'est une Vénus! » Rodin tente alors, en vain, de racheter cette tête à son propriétaire.

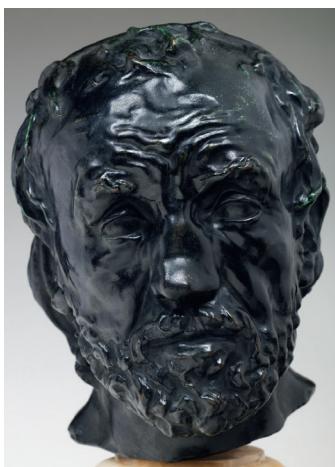
Enfin, les œuvres antiques éveillent en Rodin le sentiment du sacré, du mystère dans l'art, ce mystère qui lui fait dire que «les vrais artistes sont, en somme, les plus religieux des mortels.» En effet, le sculpteur, lorsqu'il présente à ses visiteurs sa collection d'antiques, aime rappeler qu'à l'origine, toutes ces statues étaient sacrées. C'est là un autre point de convergence avec l'œuvre de Rodin: pour lui, un sculpteur est animé d'une religiosité essentielle à la création artistique, non pas celle qui astreint l'homme à certaines pratiques, mais celle que Rodin définit ainsi: «À mon avis, la religion est autre chose que le balbutiement d'un credo. C'est le sentiment de tout ce qui est inexpliqué et sans doute inexplicable dans le monde. C'est l'adoration de la Force ignorée qui maintient les lois universelles, et qui conserve les types des êtres; c'est le soupçon de tout ce qui dans la Nature ne tombe pas sous nos sens, de tout l'immense domaine des choses que ni les yeux de notre corps ni même ceux de notre esprit ne sont capables de voir; c'est encore l'élan de notre conscience vers l'infini, l'éternité, vers la science et l'amour sans limites, promesses peut-être illusoires, mais qui, dès cette vie, font palpiter notre pensée comme si elle se sentait des ailes.» Et ce mystère, Rodin le retrouve dans l'art antique: «Les belles œuvres [...] disent tout ce que l'on peut dire sur l'homme et sur le monde, et puis elles font comprendre qu'il y a autre chose qu'on ne peut connaître. [...] Et ce ne sont pas seulement les chefs-d'œuvre de la civilisation chrétienne qui produisent cette impression mystérieuse. On la ressent de même devant les chefs-d'œuvre de l'Art antique, devant les trois *Parques* du Parthénon, par exemple. [...] Ce ne sont que trois femmes assises, mais leur pose est si sereine, si auguste, qu'elles semblent participer de quelque chose d'énorme qu'on ne voit pas. Au-dessus d'elles règne en effet, le grand mystère: la Raison immatérielle, éternelle, à qui toute la Nature obéit et dont elles sont elles-mêmes les célestes servantes.»

Rodin est donc revenu à l'antique parce qu'il a pris conscience que les sculpteurs grecs et lui cherchaient à exprimer les mêmes émotions dans leurs œuvres: l'amour de la nature, unique modèle et toujours belle, et l'intuition qu'il existe dans le monde un mystère qui nous dépasse. Ainsi rien ne sert de copier l'antique pour apprendre à sculpter: «Il n'est pas l'alphabet de l'artiste, il est la récompense de son travail. Le véritable ordre qu'il nous donne, ce n'est pas de le copier, ni de l'interpréter, c'est de faire comme lui, - ce qui n'est pas la même chose, - et par toutes ses œuvres il nous donne comme leçon de n'aller qu'à une seule école, l'École de la Nature.»

L'ART DU PORTRAIT

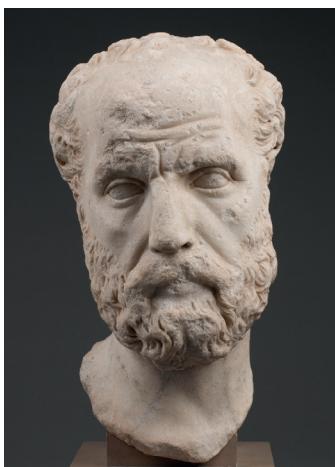
La confrontation entre les œuvres de Rodin et des bustes antiques révèle à quel point l'artiste se plaît à «antiquiser» des portraits qu'il a pourtant réalisés d'après le modèle vivant. C'est dans l'art du portrait - art du fragment par excellence - que Rodin exprime avec le plus de vigueur son rapport à l'antique. Il puise dans la nature même de son modèle, les sentiments d'intériorité, de repli sur soi et de méditation qu'il prête à l'art gréco-romain. À partir du portrait de Mrs Marianna Russell, dont le caractère antique l'a frappé, Rodin dérive vers des versions mythologiques, coiffées d'attributs iconographiques, *Pallas au Parthénon* ou *Bacchus indien*. La tête de Minerve, enfin débarrassée de tout accessoire, apparaît, en miroir de la *Tête Warren*, comme un fragment antique. Les graves portraits romains de la collection du sculpteur interrogent les recherches de l'artiste sur un de ses premiers bustes, *L'Homme au nez cassé*.

ŒUVRES EN REGARD



AUGUSTE RODIN, HOMME AU NEZ CASSÉ, vers 1903, bronze, fonte au sable A. Rudier, 1916, musée Rodin, donation Rodin, 1916, Inv. S.496

HOMME AU NEZ CASSÉ. L'histoire est longue de cette œuvre, réalisée vers 1863, dont Rodin tente d'exposer sans succès le masque mutilé par le gel au Salon de 1865. Le marbre, taillé par Léon Fourquet et daté de l'hiver 1874-1875, est en revanche bien accepté au Salon de 1875. Inspiré par un vieil homme de peine du quartier Saint-Marcel, connu sous le nom de «Bibi», le buste commence par être un portrait. Mais Rodin, en accentuant certains traits, le nez cassé, les rides profondes, le type de la barbe, rapproche cette figure de celle de Michel-Ange et l'individu disparaît derrière le type. La découpe du buste et sa nudité «philosophique», le bandeau antiquisant dans les cheveux, renforcent l'impression d'une œuvre qui n'est plus tout à fait un portrait individuel mais qui rassemble, en s'appuyant sur des traits particuliers, des éléments très généraux qui sont ceux du philosophe et de l'artiste. Cette première œuvre importante de Rodin est à bien des égards emblématique des méthodes de travail du sculpteur et surtout de sa façon de concevoir l'art du portrait.



PORTRAIT DIT DE THUCYDIDE, Fin du I^e – II^e siècle ap. J.-C., marbre, H 50 L 21 P 23, Paris, musée Rodin, donation Rodin, 1916, Co. 432

PORTRAIT DIT DE THUCYDIDE. La tête était rapportée sur un buste ou une statue, comme l'indiquent les restes d'un bouclon d'encastrement à la base du cou. Il s'agit du portrait d'un homme d'âge mûr, le front dégarni, les traits ridés. L'expression songeuse, accentuée peut-être par une retaillé du front, les rides du lion ainsi que la barbe fournie ont conduit à y reconnaître un philosophe ou un homme de lettres grec. J. Charbonneau et J. Frey l'ont identifié comme un portrait de Thucydide, d'après des comparaisons avec ceux de l'historien des guerres du Péloponnèse conservés à Naples et à Holkham Hall. Comme l'a souligné G. Richter dès 1965, l'agencement de la chevelure, l'étroitesse du visage et de multiples détails discordants conduisent toutefois à mettre en doute cette identification, voire tout simplement à la rejeter.



AUGUSTE RODIN, **PALLAS AU PARTHÉNON**, vers 1910, marbre et plâtre, musée Rodin, donation Rodin, 1916, Inv. S.1197

PALLAS AU PARTHÉNON. Rodin admirait la beauté classique de Mariana Russell, l'épouse italienne de son ami le peintre australien John Russell. C'est à la demande de ce dernier que le sculpteur fit le buste de la jeune femme en 1888, mais il prit ensuite l'initiative de le réutiliser comme point de départ pour d'autres œuvres. Dès 1889, Rodin en exposa le visage seul sous la forme d'une tête en argent, puis il transforma ce portrait en allégorie. La régularité des traits de son modèle évoquait pour lui la perfection des chefs-d'œuvre antiques, si bien qu'il fit de Mrs Russell une Pallas au casque, évocation d'Athéna, déesse grecque de la raison, du savoir et de l'art de la guerre. Poursuivant dans cette veine, il retravailla un portrait en marbre de la jeune femme en lui ajoutant un petit Parthénon en plâtre, référence au temple le plus célèbre de l'Antiquité, lieu de culte principal de la déesse dans sa ville d'Athènes. Rodin renouvelait ainsi le type de la déesse poliade*, personnification d'une ville coiffée de ses fortifications, tout en proclamant son amour de la Grèce antique, insuperable modèle.



TÊTE FÉMININE, DITE
TÊTE WARREN, III^e - II^e s. av. J.-C.,
marbre de Paros, Chios, Grèce,
Museum of Fine Arts, Boston,
don de N. Thrayer, 1910, Inv. 10.70

TÊTE WARREN. La « Tête Warren », que Rodin a tant admirée et tant voulu acquérir, a marqué depuis la fin du XIX^e siècle des générations d'artistes et d'historiens de l'art. Elle figure encore aujourd'hui parmi les œuvres les plus attachantes du musée de Boston. Découverte fortuitement par A. Xanthakes qui cherchait des matériaux de construction sur le Palaiokastro de Chios pendant la guerre de Crimée, la tête passa de sa famille à celle de J. C. Choromès. Les héritiers de ce dernier la vendirent à E. P. Warren en 1900. La tête féminine était insérée dans une statue drapée mais la mortaise pour une agrafe sur l'épaule droite doit être liée à une réparation antique ultérieure. Les deux pans coupés de chaque côté du crâne, dotés de trou de goujon, sont bien liés à la conception même de l'œuvre. Un pan de manteau ramené en voile sur la tête était peut-être ainsi sculpté en pièces rapportées. La chevelure est coiffée en bandeaux latéraux formant de souples ondulations, tandis que le visage frappe par son idéalisation et la douceur de son modélisé. Certes l'épiderme du marbre a été partiellement passé à l'acide

à la fin du XIX^e siècle mais il n'a pas été retaillé : ce traitement de surface limité, qui n'a pas manqué de soulever de vifs débats auxquels Rodin a lui-même participé, ne modifie pas fondamentalement l'appréciation de l'œuvre. Les arcades sourcilières sont régulièrement arquées vers l'arête du nez, les paupières paraissent presque mi-closes, la bouche, petite et charnue, est délicatement entrouverte, les joues dessinent un ovale juvénile. Jeune fille, ou jeune déesse, il est difficile de le préciser mais cette grâce un peu absente a souvent poussé les commentateurs à y reconnaître une jeune déesse, impossible à identifier faute d'attribut conservés.

La critique a souvent souligné le sfumato du regard et la douce sensualité des carnations pour y reconnaître une œuvre dans la tradition des créations de Praxitèle, créée à la fin du IV^e siècle ou au début du siècle suivant. La parenté avec le maître athénien paraît en fait bien lointaine et la « Tête Warren » doit être datée avec prudence du III^e ou du II^e siècle av. J.-C. Elle est à situer parmi les œuvres d'excellente qualité alors issues des meilleurs ateliers d'Asie Mineure. À défaut de pouvoir l'acquérir, Rodin en conserva une photographie et s'offrit une autre tête féminine. La belle de Chios et ses pans coupés si singuliers, interprétée comme une Athéna par le sculpteur, lui a directement inspiré plusieurs têtes de Minerve et un étonnant Bacchus indien.

LEXIQUE

L'ANTIQUITÉ désigne une période historique très ancienne durant laquelle se sont épanouies de grandes civilisations (égyptienne, gréco-romaine, etc.). L'adjectif antique s'utilise pour qualifier un objet ou un personnage qui appartient à la période de l'Antiquité. Cet adjectif peut être substantivé - un antique - et désigne alors un objet d'art produit pendant la période de l'Antiquité. Enfin, utilisé comme un nom singulier, l'antique désigne l'ensemble des productions artistiques ou littéraires héritées de l'Antiquité. Cependant, pour Rodin, l'antique ne désigne pas seulement les productions de l'Antiquité, il est un véritable concept, un sentiment. C'est pourquoi sous sa plume le mot prendra une majuscule - l'Antique.

APOLLINIEN. Qui est conforme à un idéal de mesure et de sérénité.

BACCHUS (OU DIONYSOS). Dans la mythologie gréco-romaine, Bacchus est le dieu du vin, associé à l'ivresse et à la fête, la bacchanale. Bacchus est le fils de Jupiter et d'une mortelle, Sémélé.

CANON. Le *Canon*, qui signifie «la règle», est un ouvrage rédigé par le sculpteur grec Polyclète au V^e siècle av. J.-C. Polyclète y définit les grands principes qui doivent guider le sculpteur, s'intéressant notamment à la question des proportions. Il ne nous reste aujourd'hui aucune trace de cet ouvrage, qui nous est connu par de nombreux témoignages des écrivains grecs de l'Antiquité.

CENTAURE, CENTAURESSE. Dans la mythologie, le centaure est un être hybride, ayant le torse, la figure, les bras d'un homme et la croupe d'un cheval. Les Centaresses n'ont pas d'attestation littéraire. Elles sont une invention du peintre Zeuxis (V^e siècle av. J.-C.), suivie par un certain nombre d'artistes, à Pompéi notamment.

CONTRAPPOSTO. Position debout au repos dans laquelle le poids du corps se trouve presque complètement reporté sur une seule jambe, qui demeure en extension comme une colonne, pendant que l'autre jambe, fléchie, est portée un peu en avant ou en arrière pour assurer l'équilibre. Cette position détermine une asymétrie des deux moitiés latérales du corps et provoque

une saillie de la hanche correspondant à la jambe portante. Les hanches et les épaules dessinent deux lignes qui se dirigent en sens contraire. Par exemple, si la hanche droite est plus élevée que la hanche gauche, alors c'est l'inverse pour les épaules : la gauche est plus élevée que la droite.

DIADUMÈNE (du verbe grec *déô*, «lier»), le mot signifie «qui s'est entouré d'un lien»). Sculpture attribuée à Polyclète, artiste grec du V^e siècle av. J.-C., qui représente un athlète en train de se ceindre la tête du bandeau de la victoire. L'original, en bronze, a été perdu et nous est connu grâce à de nombreuses répliques romaines, notamment celle de Vaison-la-Romaine.

DIONYSIAQUE. Qui participe de la tendance à la démesure ou à l'ivresse de l'enthousiasme et de l'irrationnel.

ENTABLEMENT. Partie supérieure d'un bâtiment faisant saillie sur la façade et qui soutient la charpente de la toiture.

FAUNE, FAUNESSE. Dans la mythologie latine, le faune est une divinité champêtre représentée avec un torse humain, des oreilles pointues, des pieds et des cornes de chèvre. Le faune est un des symboles de la fécondité, il connote souvent l'espièglerie libidineuse, la lubricité. La faunesse est un faune de sexe féminin.

GALERIE CAMPANA. Galerie du musée du Louvre où sont exposées depuis 1863 la collection d'antiquités (céramiques grecques) reçues par Napoléon III de la part du marquis Campana.

GLYPOTHÈQUE. Lieu où sont conservées des pierres gravées.

GYPSOTHÈQUE. Lieu où sont conservés les moussages et les plâtres moulés ou sculptés.

KORE, KOUROS. Statue de la Grèce archaïque représentant une jeune fille, un jeune homme nu.

LÉONTE. Peau du lion de Némée, attribut d'Héraclès.

MINOTAURE. Dans la mythologie grecque, le minotaure est une créature à corps d'homme et à tête de taureau, né des amours de Pasiphaé et d'un taureau offert par Poséidon au roi de Crète. Il fut enfermé dans un labyrinthe construit par Dédales et enfin tué par Thésée.

BIBLIOGRAPHIE

MODILLON. Ornement en forme de console renversée, placé sous une corniche comme pour la soutenir.

PARTHÉNON. Temple d'Athéna sur l'Acropole d'Athènes (447-432 av. J.-C.), qui représentait pour Rodin le sommet de l'art grec.

PILASTRE. Membre vertical formé par une saillie rectangulaire d'un mur, généralement muni d'une base et d'un chapiteau à la manière d'une colonne.

POLIADE. Adjectif provenant de la racine grecque *polis*, «cité». Une divinité poliaide est une divinité qui protège une cité qui lui rend un culte spécifique. Dans la Grèce antique, chaque cité possédait une ou plusieurs divinités protectrices. Athéna, ou Pallas, est la divinité protectrice d'Athènes.

PROTOME (du grec *protomē*, buste). Élément décoratif constitué par un buste humain ou un avant-train animal.

REPENTIR. Correction apportée à une œuvre.

SATYRE. Dans la mythologie grecque, divinité terrestre, compagnon de Dionysos ou Bacchus, représenté avec un corps d'homme, des cornes et des membres inférieurs de bouc, réputé pour son comportement libidineux.

SFUMATO (de l'italien *sfumare*, «enfumer»). Effet vaporeux qui donne à l'œuvre des contours imprécis.

TANAGRA. Ancienne cité de Béotie où sont découvertes dans la seconde moitié du XIX^e siècle quantité de petites figures de terre cuite représentant des jeunes filles drapées, nommées *tanagréennes*.

TRUMEAU. En architecture, espace compris entre deux portes.

TYMPAN. En architecture, le tympan est la surface d'un portail comprise entre le linteau et un arc plein-cintre ou une voûte d'ogive. Il est souvent utilisé pour présenter un bas-relief en façade des églises d'architecture romane ou gothique

OUVRAGES

Baudry, Marie-Thérèse, avec la collaboration de Bozo, Dominique, *Sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 6^e édition, 2005.

Garnier, Bénédicte, *Rodin, l'Antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, collection «tout l'œuvre», 2006.

Guide des collections du musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 2008.

Le Normand-Romain, Antoinette, *Rodin*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2013.

Pinet, Hélène, *Rodin, les mains du génie*, Paris, Gallimard, 1988.

Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911.

Rodin, Auguste, «La leçon de l'Antique», *Le Musée, Revue d'Art antique*, Vol. 1 n°1, janv-fév 1904, p. 15 à 18, publié dans Rodin, Auguste, *Éclairs de pensée, écrits et entretiens*, Paris, Éditions du Sandre, 2008.

Rolley, Claude, *La sculpture grecque*, I. *Des origines au milieu du V^e siècle*, II. *La période classique*, Paris, Picard, 1994-1995.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Le corps en morceaux, cat. exp., musée d'Orsay, 5 février - 3 juin 1990, RMN, 1990.

Rodin, la lumière de l'Antique, cat. exp., musée départemental Arles antique, 6 avril - 1^{er} septembre 2013, Paris, Gallimard, 2013.

CRÉDITS PHOTOS

couverture ©musée Rodin, ph. C. Baraja.

p.6 ©musée Rodin, ph. A. Rzepka.

p.7 (haut) ©musée du Louvre, ph. J. Manoukian; (bas) ©musée Rodin, ph. J. Manoukian.

p.8 ©musée du Louvre, ph. J. Manoukian.

p.9 (bas) ©RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/ H. Lewandowski; (haut) ©musée du Louvre, ph. J. Manoukian.

p.13 ©musée Rodin, ph. J. Manoukian.

p.14 ©musée Rodin, ph. A. Dequier.

p.18 ©musée Rodin, ph. C. Baraja.

p.19 (haut) ©musée Rodin, ph. C. Baraja; (bas) ©musée du Louvre, dist. RMN/P. Fuzeau.

p.24 (haut) ©musée Rodin, ph. C. Baraja; (bas) ©musée Rodin, ph. A. Dequier.

p.25 (haut) ©musée Rodin, ph. C. Baraja; (bas) ©Courtesy Museum of Fine Arts, Boston.

MUSÉE RODIN

**DIRECTRICE
DE LA PUBLICATION**
Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

**DOSSIER ÉLABORÉ
PAR LE SERVICE CULTUREL**
avec
Bénédicte Garnier
Responsable des activités
scientifiques de
la collection de Rodin
et du site de Meudon

mars 2017

