

A marble bust of a woman's head and shoulders, shown in profile. The woman has a serene expression. On top of her head is a classical architectural structure, possibly a temple or a shrine, with several columns and a pediment. The sculpture is made of light-colored marble with some darker, reddish-brown tones. The background is a gradient from dark red on the left to light beige on the right.

RODIN LA LUMIERE DE L'ANTIQUE

DOSSIER DOCUMENTAIRE

SOMMAIRE

MUSÉE RODIN
EXPOSITION
**RODIN, LA LUMIÈRE
DE L'ANTIQUÉ**
19 NOVEMBRE 2013
AU 16 FÉVRIER 2014

Couverture
AUGUSTE RODIN
PALLAS AU PARTHÉNON
vers 1910, marbre
et plâtre, musée Rodin

2 ÉDITORIAL

3 LA VISITE

4 PRÉAMBULE

4 CHOIX D'ŒUVRES

6 Restauration de la mosaïque aux gazelles bondissantes

6 DANS L'OMBRE DE L'ANTIQUÉ ET DE MICHEL-ANGE

6 LA FORMATION DE RODIN

8 CHOIX D'ŒUVRES

11 La « leçon » de Rodin : *la Sculpture grecque et la Sculpture de la Renaissance*

11 Le moulage en plâtre comme moyen de diffusion de l'œuvre

12 *La Porte de l'Enfer*

12 DE L'OMBRE A LA LUMIÈRE

12 RODIN COLLECTIONNEUR

14 *Vers L'Homme qui marche* ou la recherche sur le corps masculin

14 *La Naissance de Vénus* ou l'expression de la figure féminine

15 CHOIX D'ŒUVRES

17 La statuaire grecque antique : repères

18 La figure de Vénus chez Rodin

19 LE DESSIN DE RODIN ET L'ART DE L'ANTIQUITÉ

19 Rodin dessinateur

20 L'ART DES MÉTAMORPHOSES

20 L'ASSEMBLAGE CHEZ RODIN, LA MÉTAMORPHOSE ET L'HYBRIDE

21 L'art des métamorphoses

22 CHOIX D'ŒUVRES

23 La céramique antique : repères

23 « Je cache ce qui est laid »

24 Restaurer une œuvre d'art au XIX^e siècle

25 DANS LE SENTIMENT ANTIQUÉ

25 LE SENTIMENT DE L'ANTIQUÉ

27 CHOIX D'ŒUVRES

28 LES RESSOURCES

28 SCÉNOGRAPHIE

31 DIAPORAMA

32 LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

32 LEXIQUE

34 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.

Le sous-titre de l'exposition présentée à Arles et à Paris, loin d'être fantaisiste, exprime certainement l'une des clés de l'esthétique rodinienne.

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'étalonner, et qui finir 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).

L'exposition explore donc la place de l'antique dans l'œuvre et la vie de Rodin sous toutes ses facettes, sans se limiter à une seule réponse. 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 celui 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.

La collaboration avec le musée archéologique d'Arles a enrichi une nouvelle page des études rodinienes et permis, grâce à la générosité des prêteurs publics et privés, l'emprunt d'œuvres peu souvent vues à Paris, en particulier la *Tête de Minerve*, conservée à la National Gallery of Victoria de Melbourne. Elle a également ouvert un vaste chantier de recherche sur un aspect méconnu de la vie de Rodin, sa passion de collectionneur, qui accompagna ce retour à l'antique. Le projet a permis de nouer des partenariats scientifiques avec différentes institutions, auxquels nous disons toute notre reconnaissance, comme l'Atelier de conservation et de restauration du musée d'Arles, qui a procédé à l'étude et à la restauration de deux fragments de mosaïques romaines appartenant au musée Rodin, et le musée d'Arles, qui a permis la restauration d'une soixante d'œuvres de Rodin et de sa collection. Des éléments de bronze ont été étudiés par le C2RMF. Enfin, l'ensemble des cent deux antiques - marbres, vases et figurines en terre cuite - ont été étudiées par l'équipe des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines du musée du Louvre, tandis que le musée de l'Arles antique s'est chargé des bronzes et le CNRS (maison Camille Jullian, MMSH, Aix-en-Provence) des mosaïques. Qu'il soient tous chaleureusement remerciés de ce grand aggiornamento des connaissances scientifiques sur les collections de Rodin.

Nous sommes heureux que le public le plus large puisse se laisser entraîner dans un véritable parcours esthétique, permis par cette remise au plein jour de tout un pan de la création rodinienne. Depuis Athènes, écrivait le sculpteur, les chefs-d'œuvre grecs « se sont transformés à travers les siècles, et continuent à se transformer sous l'influence du soleil, sans jamais avoir été ni pouvoir devenir inférieurs à eux-mêmes. Au contraire! » (Cathédrales, 1921, p. 121).

CATHERINE CHEVILLOT

Conservateur général du patrimoine
Directrice du musée Rodin

COMMISSARIAT

Bénédicte Garnier
Responsable des activités scientifiques
de la collection de Rodin
et du site de Meudon

INTRODUCTION AU DOSSIER

Ce dossier est accessible à tous les publics. Il permet d'appréhender le propos de l'exposition, de renseigner les différentes séquences du parcours et d'en comprendre la logique de présentation. Il offre des compléments d'information sur les œuvres et leur contexte de production. Cet ensemble documentaire souhaite être utile tout particulièrement aux enseignants, aux médiateurs et aux formateurs qui conduisent un groupe en visite et qui, au-delà, puiseront matière à alimenter leurs contenus pédagogiques.

Au fil des chapitres, les enseignants trouveront en effet dans les problématiques soulevées par l'exposition des pistes de travail pour leurs classes, de l'école au lycée, dans leur propre discipline mais aussi en relation avec l'enseignement de l'histoire des arts :

→ Le parcours chronologique et thématique permet, au plan biographique, de retracer la carrière d'un « grand maître de la sculpture » en résonance avec la notion d'Antique, si essentielle dans l'œuvre d'Auguste Rodin. → Sur un plan esthétique et plastique, en explorant la relation très intériorisée de Rodin avec l'Antiquité, l'exposition renvoie à la question du modèle, de la référence, et à la dialectique entre continuités et ruptures. → En lien avec l'histoire, la littérature et la poésie, l'exposition rappelle l'importance de l'Antiquité dans la formation des artistes au XIX^e siècle et rend sensible la puissance de la mythologie dans l'imaginaire individuel et collectif à travers les époques. → La persistance de l'Antiquité, son interprétation et son appropriation pourront être traitées en transversalité avec d'autres arts ou en parallèle avec d'autres artistes, y compris contemporains. → Le chapitre consacré à la scénographie permettra de documenter le travail qui se noue entre la forme d'une exposition et son contenu.

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

LA VISITE



PRÉAMBULE

«L'ART ANTIQUE SIGNIFIE BONHEUR DE VIVRE, QUIÉTUDE, ÉQUILIBRE, RAISON.»

PARCOURS EXPOSITION: ENTRÉE DE SECTION

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.

→ BÉNÉDICTE GARNIER
commissaire de l'exposition

■ Rodin, Auguste,
*L'Art, Entretiens réunis
par Paul Gsell, Paris,
Éditions Grasset, 1911,
p. 125-126*

CHOIX D'ŒUVRES

Dès l'entrée de l'exposition, le visiteur est confronté aux thèmes qui seront développés par la suite: Rodin admirateur de l'antique et de Michel-Ange ainsi que Rodin collectionneur. *L'Âge d'airain* de Rodin et le *Diadumène*, statue représentative de l'art de l'Antiquité, sont présentés côte à côte 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, or 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. Enfin, les deux mosaïques sur le mur de gauche introduisent le thème de Rodin collectionneur: cette présentation de *L'Âge d'airain* à leur côté est une reconstitution de la salle à manger de la villa des Brillants, où l'artiste aimait mettre en relation sa collection d'antiques et ses propres sculptures.



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 éclairer 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 hésiodique (*Les Travaux et les Jours*), ou à la version qu'en

→ FRANÇOIS BLANCHETIÈRE
conservateur du patrimoine,
musée Rodin, Paris.
Notice d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition
«Rodin, la lumière de l'Antique»
p. 95

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* ² 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 DIADUMÈNE² 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. La 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 Délos², de Madrid ou de New York³. Des répliques telles que celles de Tripoli⁴ ou de la collection Farnèse⁵ ont une attitude plus statique avec les jambes posées sur le même plan. Le jeu de *contrapposto*² 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. Deux fines mortaises d'attache subsistent, une à gauche à l'emplacement du croisement des deux extrémités du bandeau et une à droite juste derrière l'oreille. Cet attribut, symbole de victoire, est rarement rapporté en métal, peut-être pouvons-nous le restituer sur les répliques de Madrid⁶ et du Museo Barracco 106⁷. Le maintien des bras de la statue aurait été consolidé par cette attache en bronze rapportée qui formait le bandeau. Cette disposition aurait permis d'éviter la présence de tenons de consolidation au niveau des bras, comme on le rencontre fréquemment sur les autres répliques. Le

*Diadumène*² de Vaison et le *Discophore* de Vienne⁸ sont les seules œuvres de Polyclète trouvées en Narbonnaise. La statue vaisonnaise et la tête de Saintes sont les seuls exemples de répliques polyclétéennes datés du I^{er} siècle trouvés hors de Rome. En cela, le *Diadumène*² de Vaison fait figure d'exception. Les documents anciens fournissent des données contradictoires quant au lieu de découverte de l'œuvre. Dans son article de 1909, J. Sautel indiquait l'*aditus* est du théâtre. Mais en 1913, il transcrit le témoignage de plusieurs personnes ayant assisté à la découverte au sud de la colline, juste derrière le «portique de Pompée». Cet espace, comprenant un portique et un grand bassin, a été identifié récemment comme un lieu public de promenade et/ou de culte lié à l'eau. 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 commande d'évergètes soucieux de leur prestige personnel et désireux de se rattacher à une culture romaine.

→ CÉCILE CARRIER
assistante de conservation,
musée archéologique de Nîmes.
Notice d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition « Rodin,
la lumière de l'Antique » p. 96

- ² Athènes, Musée archéologique national.
- ³ Metropolitan Museum.
- ⁴ Musée archéologique.
- ⁵ Londres, British Museum.
- ⁶ Museo del Prado.
- ⁷ Rome, marbre pentélique.
- ⁸ Musée archéologique Saint-Pierre.

RESTAURATION DES FRAGMENTS DE MOSAÏQUE AUX GAZELLES

BONDISSANTES. Quand Rodin achète la mosaïque en 1896, il la confie aussitôt à Fachard, un marbrier, afin qu'elle soit restaurée. En 2012, la nécessité d'une dérestauration s'impose. Dans la salle à manger de la villa des Brillants, à Meudon, la mosaïque était accrochée de part et d'autre d'une cheminée, et un épais dépôt noir (encrassement provenant de suies et de poussières charbonneuses) s'était accumulé à la surface. La première opération est donc de nettoyer la mosaïque avec de la vapeur d'eau déminéralisée. Puis le dépôt est éliminé avec une brosse douce et absorbé au moyen de compresseurs.

Il faut ensuite débarrasser l'œuvre des restaurations qu'elle avait subies en 1896 : les joints antiques présents entre les tesselles avaient été remplacés par un mastic gras qui s'était craquelé au fil des années, gênant la lisibilité de l'œuvre. Ce mastic est donc enlevé au scalpel et remplacé par de nouveaux joints. Enfin, Fachard avait conçu un support formé de deux couches de mortier en ciment, et avait inclus l'ensemble dans une structure métallique, fortement oxydée. Mortier et cadrage sont donc enlevés et remplacés par un mortier synthétique. Cette dérestauration a permis de découvrir qu'à l'origine, ces deux mosaïques n'en formaient probablement qu'une seule.

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. »**

LA FORMATION DE RODIN

■ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 142

■ Lecoq de Boisbaudran, Horace, *L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, Laurens, 1920.

■ *Ibid.*

C'est en feuilletant, lors d'une de ses journées d'étude à la bibliothèque Sainte-Geneviève, un livre de gravures de Michel-Ange que le jeune Auguste Rodin, émerveillé, décide de faire carrière dans le dessin. Agé de quatorze ans, il entre alors 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 et demeurent « éclairés par le jour monotone de l'atelier. » 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. »

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. » Et en effet, plus de cinquante ans après ses études auprès de Lecoq de Boisbaudran, il explique à son ami Paul Gsell (1870-1947) qu'il laisse toujours ses modèles se mouvoir librement dans son atelier, afin d'observer longuement ce spectacle de la nature en mouvement : « Quant à moi, chasseur de vérité et guetteur de vie [...], je prends sur le vif des mouvements que j'observe, mais ce n'est pas moi qui les impose. [...] En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle. »

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 forcé 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 moulages de chefs-d'œuvre antiques présents dans les collections du Vatican ou du British Museum, tel le *Torse du Belvédère*.

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 moulages 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 et surnommée « Porte du Paradis » par Michel-Ange. Rodin se souviendra de cette association dans *La Porte de l'Enfer*, dont font partie *Le Penseur* et *Les Trois Ombres*.

4 Ibid.

5 Rodin, Auguste, *lettre préfaçant L'Éducation de la mémoire pittoresque et la formation de l'artiste*, précédé d'une lettre d'Auguste Rodin, Paris, Laurens, 1920.

6 Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 22

7 Rodin, Auguste, cité par Cladel, J., « Auguste Rodin pris sur la vie », dans *Auguste Rodin et son œuvre*, Paris, Éditions de la Plume, 1903.

8 Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 135

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 contraignantes 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. Par exemple, si la position de *La Cariatide à la pierre* est clairement inspirée de la *Vénus accroupie*, la vision qu'elle propose de la condition humaine est en revanche celle de Michel-Ange: courbée sous le poids de la pierre qu'elle soulève, elle renvoie l'image d'une humanité écrasée par le péché originel.

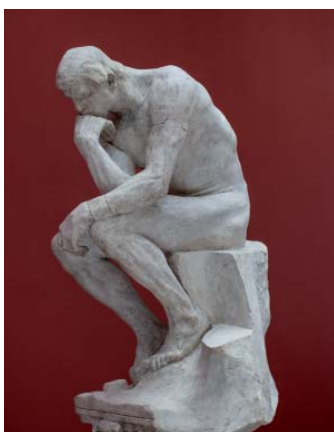
📖 *Ibid.*, p. 142

📖 *Ibid.*, p. 142

Cependant, comme l'indique le parcours de l'exposition qui invite le visiteur à s'arrêter d'abord devant les *Esclaves* de Michel-Ange pour finir par la *Vénus accroupie*, 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. Aimons 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. »

CHOIX D'ŒUVRES

La première partie de l'exposition présente deux grands modèles antiques qui 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. Aucun antique de la collection de Rodin n'est présenté dans cette section, le sculpteur ne commençant à constituer sa collection qu'à partir des années 1890.



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* couronnait. 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

→ FRANÇOIS BLANCHETIÈRE
conservateur du patrimoine,
musée Rodin, Paris.
Notice d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition « Rodin
et les arts décoratifs », p. 150

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 1^{er} 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 copièrent. 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 ¹¹ ». 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 ¹². » Alors, « tout, absolument tout, se résout en pensée et en âme ¹³. » 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 torsos 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*. ¹⁴

→ EMMANUEL SCHWARTZ conservateur du patrimoine, École nationale supérieure des beaux-arts. Notice d'œuvre extraite du catalogue de l'exposition « Rodin, la lumière de l'Antique » p. 93

¹¹ Le Normand-Romain, Antoinette, « Copies d'antiques à la Villa Médicis », « Torse du Belvédère », dans Exposition Paris-Francfort 1990, p. 107

¹² Cladel, J., *Auguste Rodin, l'œuvre et l'homme*, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire / G. Van Oest et Cie, 1908, p. 71

¹³ Rodin Auguste et Gsell Paul, *L'Art*, Editions Grasset, Paris, 1911

¹⁴ Le Normand-Romain, Antoinette, « Copies d'antiques à la Villa Médicis », « Torse du Belvédère », et Pingot, « Introduction » et « Homme qui marche » dans Exposition Paris-Francfort 1990.

LA PORTE DE L'ENFER. En 1880, alors qu'il n'était encore qu'un sculpteur prometteur mais peu connu, Rodin se vit confier par l'État la réalisation d'une porte monumentale pour le futur musée des Arts décoratifs. Il se jeta à corps perdu dans cette entreprise, dessinant puis modelant une multitude de sujets inspirés de *La Divine*

Comédie. Dans ce long poème écrit au début du XIV^e siècle, Dante Alighieri décrit sa traversée des Enfers, du Purgatoire et du Paradis. Comme de nombreux artistes romantiques avant lui, Rodin se passionna pour les Enfers, peuplés d'une foule de créatures souffrantes, et laissa de côté les autres parties. [...] L'organisation de *La Porte*

emprunte une partie de ses caractéristiques à l'art gothique : au milieu se dresse un trumeau[✚] couronné d'une figure sur chapiteau, *Le Penseur*, logée dans une sorte de tympan[✚]. Toutefois, c'est surtout à la Renaissance que l'œuvre fait référence, avec sa composition en lignes orthogonales, ses pilastres[✚] ornés et son entablement[✚] à modillons[✚]. [...] *La Porte de l'Enfer* occupe une place tout à fait particulière dans la création de Rodin. Travaillant avec fièvre pendant plusieurs années, il créa plus de deux cents figures et groupes qui forment un véritable vivier dans lequel il puisa durant le reste de sa carrière. Après avoir espéré pouvoir la présenter à l'Exposition universelle de 1889, le sculpteur délaissa

La Porte vers 1890. À plusieurs reprises, il eut pourtant l'ambition d'achever son œuvre. Dans le cadre de sa grande exposition personnelle de 1900, il résolut de la montrer enfin au public, mais dans un état fragmentaire[✚] puisqu'il renonça finalement à mettre en place les figures les plus en relief. [...] C'est en 1917 seulement que Léonce Bénédicté, premier conservateur du musée Rodin, parvint à convaincre le sculpteur de le laisser reconstituer son chef-d'œuvre pour en faire réaliser une fonte. Rodin mourut avant de voir le résultat de tous ces efforts.

EXTRAITS du *Guide des collections du musée Rodin*, notices 12, 13, 14 par François Blanchetière.

POUR EN SAVOIR PLUS. Le Normand-Romain, Antoinette, Rodin, *La Porte de l'Enfer*, Paris, musée Rodin, 1999.



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

CARIATIDE TOMBÉE PORTANT SA PIERRE. Rodin revisite ici 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 G. 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-classique. 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 connut en effet un vif succès et, transcrite 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 sèche 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 Eros, vers qui elle devait tourner la tête. La déesse est saisie dans une pose complexe, le torse replié sur

→ **ALINE MAGNIEN** conservateur en chef du patrimoine, chef du service des collections, musée Rodin. Notice d'œuvre extraite du catalogue de l'exposition « Rodin, la lumière de l'Antique » p. 185

[✚] Le Normand-Romain, Antoinette, Rodin et le bronze : catalogue des œuvres conservées au musée Rodin, Paris, 2007, p. 247-249 et Rilke, « Rodin », *Œuvres complètes*, t.1, Paris, 1966, p. 413-414

→ **LUDOVIC LAUGIER** ingénieur d'études, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée du Louvre. Notice d'œuvre extraite du catalogue de l'exposition « Rodin, la lumière de l'Antique » p. 184



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 Gerantet,
1878, ancienne collection Michoud,
n° usuel Ma 2240

lui-même, les bras croisés, le droit appuyé sur le genou gauche, le 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. Pour étayer la proposition, il a fallu associer deux passages de Pline l'Ancien et un texte tardif du XII^e siècle, en rectifiant le second passage de Pline, « Venerem lavantem sesededalsa », en « sese Daedalsas », Nicomède I^{er}, décédé vers 247 av. J.-C., aurait passé commande de la statue à Doidalsès de Bithynie durant la première moitié du III^e siècle av. J.-C. La proposition repose toutefois sur un écheveau d'hypothèses et la restitution du nom de Doidalsès paraît bien trop imprudente pour être retenue : l'auteur du type statuaire de l'Aphrodite accroupie doit rester 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 dimen-

sions 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 *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, raison¹⁶. » 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

¹⁶ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 125-126

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 martyr de la créature que tourmentent des aspirations irréalisables¹⁷.» 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 limites¹⁸.» 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.

¹⁷ Ibid. p. 128-129

¹⁸ Ibid. p. 140

LE MOULAGE EN PLÂTRE COMME MOYEN DE DIFFUSION DE L'ŒUVRE. Plusieurs œuvres sont montrées dans l'exposition sous forme de moulages en plâtre, notamment le *Diadumène*¹⁹, le *Torse du Belvédère*, les *Esclaves* de Michel-Ange. En effet, c'est d'abord à travers cette technique que Rodin a découvert ces chefs-d'œuvre, au Louvre ou à la chapelle de l'École des beaux-arts. Au XIX^e siècle, les moulages représentaient un moyen efficace de diffuser les œuvres d'art les plus importantes, et constituaient donc un excellent moyen de connaissance pour les artistes qui ne pouvaient pas toujours faire le voyage à Rome.

En 1879, Eugène Viollet-le-Duc crée le Musée de sculpture comparée, où les plus grandes œuvres du patrimoine français, notamment les grands portails d'églises, sont reproduites en plâtre. Longtemps délaissés, les moulages sont aujourd'hui reconsidérés pour leur valeur scientifique, ils sont alors restaurés et mis en valeur.

POUR EN SAVOIR PLUS. Pour la technique du moulage, du marbre et du bronze, voir le dossier pédagogique des collections permanentes du musée Rodin: www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/130220_MR_DOSSIER%20PEDAGOGIQUE_BD.pdf

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...²⁰ »

RODIN COLLECTIONNEUR

¹⁹ Rodin, Auguste, *Lettre à Hélène de Nostitz*, 10 octobre 1905

²⁰ Garnier, Bénédicte, *Rodin, l'antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2006, p. 9

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 moulages gréco-romains se mêlent aux bronzes égyptiens; vases antiques, masques funéraires, coquillages, brûle-parfums, moulages 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.²¹ »

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 tous jours. » 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'Héraklès au repos*, il n'attend même pas que l'antiquaire, M. Geladakis, 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

1 Henri Marcel, cité par Garnier, Bénédicte, *Rodin, l'antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2006, p. 13

2 Dujardin-Beaumetz, Fr., Rodin, Auguste, *Entretiens avec Rodin*, Paris, musée Rodin, coll. « À propos de Rodin », 1992

3 Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 100

4 Rodin, Auguste, « La Tête Warren », *Le Musée, revue d'art antique*, vol. 6, novembre-décembre 1904

5 Gsell, Paul, « Chez Rodin », *L'Art et les Artistes*, n°23, février 1907, p. 394-395

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 Eros 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 ⁸. » 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, relient les uns aux autres, forment cette unité qui caractérise le beau ⁹. » 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. ¹⁰ »

⁸ *Ibid.*, p. 11

⁹ Dujardin-Beaumetz, Henri, *Entretiens avec Rodin*, Paris, musée Rodin, 1992, p. 36

¹⁰ Rodin, Auguste, « Vénus. À la Vénus de Milo », *L'Art et les Artistes*, n°10, mars 1910, p. 246

PARCOURS EXPOSITION : ENTRÉE DE SECTION

Vers *L'Homme qui marche* ou la recherche sur le corps masculin. C'est en regardant quelques célèbres modèles de l'Antiquité et de la Renaissance que Rodin explore la représentation du corps masculin. Dans le musée imaginaire de l'artiste, le sculpteur grec Phidias rivalise avec Michel-Ange. Rodin emprunte tout d'abord la composition de l'antique *Torse du Belvédère* pour réaliser sa statue du *Penseur*. Il en retient aussi la leçon du fragment, aussi fort et complet que la figure entière, qu'il illustre dans ses œuvres partielles, le *Torse de l'Étude de Saint Jean-Baptiste* puis *L'Homme qui marche*. « Voici des statues abîmées, trouvées dans des ruines ; et parce qu'elles sont incomplètes, ne sont-elles plus des chefs-d'œuvre », écrit l'artiste en 1907. Cette vision du corps dans son inachevé apparaît sous la forme des multiples fragments de pieds, de bras et de jambes, qui composent la collection d'antiques du sculpteur.

→ BÉNÉDICTE GARNIER
commissaire de l'exposition

La Naissance de Vénus ou l'expression de la figure féminine. À partir des années 1890, Rodin œuvre à faire émerger sa nouvelle Vénus, à travers plusieurs représentations féminines, toutes saisies dans l'atelier, d'après le modèle vivant. Mais le sculpteur n'ignore rien des modèles


antiques. Après s'être inspiré du type de la *Vénus accroupie*, qui imprègne ses figures féminines des années 1880, il se tourne vers la *Vénus de Milo* qui impose sa présence, en filigrane, dans les années 1890-1900, à travers la *Méditation* puis la *Muse Whistler*. L'antique *Vénus d'Esquilin* incarne la quête de plénitude que l'on retrouve dans les œuvres tardives de l'artiste, comme l'*Aphrodite*, le *Torse de jeune femme cambrée* ou la *Prière*. En parallèle, Rodin n'accumule pas moins d'une centaine de fragments de *Vénus romaines*, qui constitue un vaste répertoire de formes et de drapés.

CHOIX D'ŒUVRES


La deuxième partie de l'exposition propose quantité d'œuvres antiques appartenant à la collection de Rodin. La Statue d'*Héraclès au repos* avait une importance particulière aux yeux du sculpteur, qui l'a achetée avant même que le marchand l'ait complètement sortie de sa caisse. Quant à la *Vénus de Milo*, Rodin pouvait l'observer au Louvre et l'admirait tant qu'il lui a consacré un article dans la revue *L'Art et les Artistes*. Ces deux antiques ont eu un impact décisif dans l'œuvre de Rodin, notamment en ce qui concerne ses recherches sur la figure partielle. *L'Homme qui marche* et *La Méditation* témoignent de l'importance accordée à l'œuvre fragmentée qui, débarrassée de tous les éléments superflus, concentre l'attention sur l'essentiel.



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

→ FRANÇOIS BLANCHETIÈRE conservateur du patrimoine, musée Rodin, Paris. Notice d'œuvre extraite du catalogue de l'exposition «Rodin, la lumière de l'Antique» p. 86

 Cette présentation, qui consiste à poser une figure sur une colonne, existait déjà dans l'Antiquité.

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^{er}-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* ¹² qu'il tenait le long de sa jambe droite. Un arc et un carquois sont accrochés au tronc d'arbre qui était 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* ¹² le long de la jambe. ¹³ 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* ¹⁴ 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.

→ LUDOVIC LAUGIER
ingénieur d'études, département
des Antiquités grecques,
étrusques et romaines, musée
du Louvre. Notice d'œuvre
extraite du catalogue de l'exposition
« Rodin, la lumière de l'Antique »,
p. 84

¹² Arès Borghèse,
musée du Louvre;
Héraclès Lansdowne,
Malibu, The J. Paul
Getty Museum



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

LA VOIX INTÉRIÈRE. Construite autour d'une ligne serpentine, en un *contrapposto* ¹⁵ 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).

→ HÉLÈNE MARRAUD
attachée de conservation,
musée Rodin.
Notice d'œuvre extraite
du *Guide des collections
du musée Rodin*, p. 75

LA VÉNUS DE MILO. La Vénus de Milo est découverte en 1820 à Mélos (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

→ MARIE-BÉNÉDICTE ASTIER
documentaliste scientifique,
musée du Louvre.
Notice d'œuvre extraite du site
du musée du Louvre
[www.louvre.fr/oeuvre-notices/
aprodite-dite-venus-de-milo](http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/aprodite-dite-venus-de-milo)



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

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 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 onduleuse 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 récréation classicisante de la fin du iv^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*¹³, 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*¹⁴, 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-av. 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 VÉNUS 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 gloire¹⁵. » 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!¹⁶ ». 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.¹⁷ » 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 parvenus à atteindre, font écho à la fascination que Rodin éprouve à l'égard des femmes.

¹³ Auguste Rodin, « À la Vénus de Milo », *L'Art et les artistes*, Paris, n°10, mars 1910

¹⁴ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 38-39

¹⁵ Picard, Pascale, « L'éloquence de la chair : d'Aphrodite à Ève » dans *Rodin, la lumière de l'antique*, Paris, Édition Gallimard, p. 148

PARCOURS EXPOSITION : ENTRÉE DE SECTION

→ BÉNÉDICTE GARNIER
commissaire de l'exposition

Le dessin de Rodin et l'art de l'Antiquité. Le dessin est tout d'abord pour le jeune Rodin le médium de la copie, plus ou moins fidèle, des plus célèbres statues de l'Antiquité. Le musée du Louvre ou les recueils de gravures de la Bibliothèque impériale sont ses premières sources d'inspiration. Dès son voyage en Italie, à l'hiver 1875-1876, devant les chefs-d'œuvre de Michel-Ange

et de l'Antique, son trait se fait plus libre vis-à-vis du sujet. Sur les dessins plus tardifs, peu avant 1900, l'Antiquité n'est déjà plus un sujet en soi mais réapparaît, sous forme d'annotations à caractère mythologique, pour qualifier l'attitude d'un personnage, saisi d'après modèle vivant, dans le secret de l'atelier. Ses modèles à demi-drapés ainsi que l'érotisme des figures, renvoient encore à l'art de l'Antiquité.

RODIN DESSINATEUR. Les dessins de Rodin, moins connus, sont pourtant essentiels pour comprendre son œuvre. C'est par le dessin que Rodin a commencé sa carrière d'artiste avec des études d'après l'antique et d'après Michel-Ange. Dans les années 1880, Rodin met sur le papier les dessins que lui inspire la lecture de *L'Enfer* de Dante. Cette activité de dessinateur se poursuit tout au long de sa carrière et constitue une œuvre autonome : il travaille ses dessins pour eux-mêmes, et non comme de simples préparations à son œuvre sculptée. La dernière période est marquée par un retour à la nature : Rodin

représente les modèles qui circulent librement dans son atelier, en majorité des femmes, et tente de capter le naturel du moment présent, dans des « dessins instantanés ». Il lui arrive de découper ses dessins pour en extraire une figure qu'il colle ensuite sur une feuille à côté d'une autre figure, pratiquant ainsi, comme pour ses sculptures, la technique de l'assemblage.

POUR EN SAVOIR PLUS. Voir le dossier documentaire « La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917 » www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/resourceSpace/3818_8b494f1a2eb63f4.pdf

L'ART DES MÉTAMORPHOSES

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

L'ASSEMBLAGE CHEZ RODIN ; LA MÉTAMORPHOSE ET L'HYBRIDE

📖 Rodin, Auguste,
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. L'exposition présente un bel exemple de tels assemblages avec le *Torse de femme sur pilier*, qui fait partie de la collection du *Victoria and Albert Museum* : le bronze de Rodin est présenté sur le moulage d'un pilier qui appartenait à sa collection. 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*, dont on peut voir l'esquisse dans la deuxième partie de l'exposition.

Dans la troisième partie, le spectateur découvre également quantité de vases antiques 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*² : la statue de plâtre semble en effet émerger de la coupe. Il procède différemment avec une *Coupe à oiseaux béotienne* : désirent garder cet objet tel quel dans sa collection, Rodin en réalise un moulage en plâtre, qu'il tire en quatre exemplaires. Ces quatre moulages 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 moulages 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 marbre³. Ces assemblages de plâtre sont réalisés de manière très spontanée, à la façon d'un jeu. Il arrive que Rodin pratique des repentirs⁴, comme avec *Les Bénédiction*s. 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 *Bénédiction*s.

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 satyres⁵ dont l'un est assis sur le pied d'un cratère renversé. Ce motif a probablement inspiré le *Bacchus*⁶ à la cuve : Rodin a d'abord intégré à un vase de sa collection le tronc du Bacchus⁷, 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 sommes⁸. »

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 recrées à chaque fois par l'artiste⁹. » 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'apollinien¹⁰ et le dionysiaque¹¹. C'est pourquoi l'exposition réserve une place importante aux œuvres qui représentent des créatures hybrides, telles *Triton et Néréide*, *l'Assemblage : Torse de la Centauresse*¹² et *Minotaure*¹³ ou la *Faunesse*¹⁴ *Zoubaloff*. Cette dernière a probablement été inspirée par le marbre hellénistique *Pan tirant une épine*, qui représente un satyre¹⁵ se tordant de douleur tandis que Pan retire une épine de son pied. En effet, Rodin reprend dans la *Faunesse*¹⁶ *Zoubaloff* cette tension du corps rejeté en arrière et la grimace du visage. Cette femme aux jambes de bélier peut représenter un thème cher à Rodin, celui de l'être humain qui aspire vers l'idéal, mais que 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 chair¹⁷. » 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'émeut¹⁸. » 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 quotidien¹⁹. »

² Pour la technique du marbre, voir le dossier documentaire de l'exposition *Rodin, la chair, le marbre* au musée Rodin (2012)

³ Rodin, Auguste, cité par Judrin, Claudie, « La Femme-vase dans le dessin de Rodin », dans Cousseau, Buley-Urbe et Mattiussi, *Naissance de la modernité : mélanges offerts à Jacques Vilain*, Paris, 2009.

⁴ Rodin, Auguste, cité par Zuckerhandl, Berta, « Feuilleton : Einiges von Rodin », *Wiener Allgemeine Zeitung*, 7 janvier 1908.

⁵ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 120

⁶ *Ibid.*, p. 122

⁷ Magnien, Aline, *Rodin, la lumière de l'Antique*, Paris, Gallimard, 2013

PARCOURS EXPOSITION : ENTRÉE DE SECTION

L'art des métamorphoses, « Fleurs dans un vase ». Dès les années 1895, Rodin pratique l'assemblage des vases antiques de sa collection avec ses propres figures en plâtre. L'objet du passé change de statut pour se confondre avec l'œuvre, réunis tous deux dans un même espace-temps. Le matériau antique en terre cuite, ou sa reproduction en plâtre, accueille dans sa forme des figures de Rodin préexistantes, pour la plupart issues de la *Porte de l'Enfer*, telles des « fleurs dans un vase » (selon l'expression de Rainer Maria Rilke). Ces maquettes peuvent être ensuite traduites en marbre ou en bronze. Autour d'un vase de Canosa, que Rodin admire au musée du Louvre, sont exposés des vases antiques de sa collection, où la figure humaine entre dans la composition du vase et sert d'anse, de panse, de contenant ou de support, comme dans les assemblages de l'artiste.

L'art des métamorphoses, l'hybride. Rodin est un lecteur assidu de la littérature antique, en particulier d'Ovide et d'Apulée. Il y puise tout d'abord l'esprit même de ses sculptures, nées sous le signe de la métamorphose et autrement appelées « assemblages ». Il réinterprète avec de plus en plus de liberté et de distance les grands récits de l'Antiquité : « 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... » Le sculpteur se passionne pour l'étrangeté du fragment antique, dont les cassures sont créatrices de « monstres » ainsi que pour la mythologie de l'hybride qui parcourt autant son œuvre que sa collection.

→ BÉNÉDICTE GARNIER
commissaire de l'exposition

CHOIX D'ŒUVRES



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 torsos 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).

→ ALINE MAGNIEN
conservateur en chef
du patrimoine, chef
du service des collections,
musée Rodin. Notice
d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition
« Rodin, la lumière
de l'Antique » p. 264

ASSEMBLAGE : TORSO DE CENTAURESSE 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 *Torso de la centauresse*[✶] que Rodin assemble entre après 1910. Ce *Torso* 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

→ ALINE MAGNIEN
conservateur en chef
du patrimoine, musée
Rodin, Paris. Notice
d'œuvre extraite du catalogue
de l'exposition « Rodin,
la lumière de l'Antique »
p. 285



AUGUSTE RODIN, ASSEMBLAGE : TORSE DE CENTAURESSE ET MINOTAURE, après 1910, plâtre, musée Rodin, donation Rodin, 1916, Inv. S.3366



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 modelés. 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

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 pré-paraient encore une métamorphose des figures. Le contraste des 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.

VASE COMPOSITE À APPLIQUES. 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 hétérogènes (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.

→ **VIOLAINE JEAMMET** conservateur en chef du patrimoine, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, musée du Louvre. Notice d'œuvre extraite du catalogue de l'exposition «Rodin, la lumière de l'Antique» p. 261

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 *oenoché* (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*, *alabastr*e, *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 1 000 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'infirmier 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 pudeur⁸. » L'exposition propose une photographie de ces antiques dont Rodin a voulu dissimuler certaines parties.

⁸ Anonyme, « L'infirmier des dieux », *Le Petit bleu de Paris*, 5 avril 1916

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 Rodin (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'exposition. L'assemblage de deux matériaux différents n'a pas dérangé le sculpteur, qui propose ainsi une œuvre complétée.

■ Quatremère de Quincy à Canova, 1918

DANS LE SENTIMENT ANTIQUE

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

LE SENTIMENT DE L'ANTIQUE

■ Rodin, Auguste, « La leçon de l'antique », *Le Musée, Revue d'art antique*, vol.1, jan.-fév. 1904

■ *Ibid.*

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 Thycydide*, marbre acquis par Rodin entre 1893 et 1914. De même, le sculpteur remarque des points communs entre , réalisé en 1877, et une statue antique qu'il découvre lors d'un voyage à Rome quelque temps après : « Lorsque j'ai eu fini 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 travail³»

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 fidèle⁴» 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 nature⁵» Être 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 importe⁶» 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, raison⁷», et il convient de suivre «la divine sérénité⁸» 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'apercevoir⁹» 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 Grecs¹⁰» 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 *posteriori*, 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!*¹¹» 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 mortels¹²» 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 inexplicable 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

³ *Ibid.*

⁴ Rodin, Auguste, *Testament*, dans Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 159-160

⁵ Rodin, Auguste, «À la Vénus de Milo» *L'Art et les Artistes*, Paris, n°10, mars 1910.

⁶ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 81

⁷ *Ibid.* p. 126

⁸ Rodin, Auguste, *Testament*, dans Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 159

⁹ Bois, G., «Le sculpteur Rodin et les danseuses cambodgiennes», *L'illustration*, 2 juillet 1906.

¹⁰ Anonyme, «Interview with M. Rodin: A Praxiteles Venus», *Morning Post*, 28 mai 1903.

¹¹ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911, p. 115

l'imites, promesses peut-être illusoire, mais qui, dès cette vie, font palpiter notre pensée comme si elle se sentait des ailes¹³. » 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 servantes¹⁴. »

¹³ Ibid. p. 115

¹⁴ Ibid. p. 119

¹⁵ Rodin, Auguste, « La leçon de l'antique », *Le Musée, Revue d'art antique*, vol.1, jan-fév. 1904

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 Nature¹⁵. »

PARCOURS EXPOSITION : ENTRÉE DE SECTION

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*.

→ BÉNÉDICTE GARNIER
commissaire de l'exposition

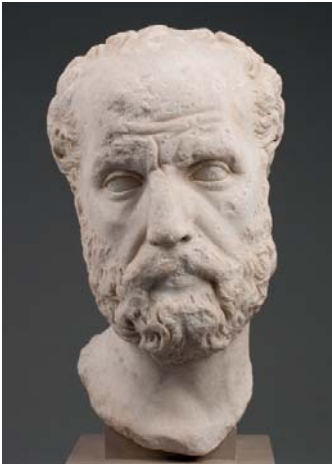
CHOIX D'ŒUVRES



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.

→ ALINE MAGNIEN
conservateur en chef
du patrimoine,
chef du service des
collections, musée
Rodin. Notice d'œuvre
extraite du , p. 56



PORTRAIT DIT DE THUCYDIDE,
Fin du I^{er} - 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 bouchon 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 retaille 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. Charbonneaux et J. Frel 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.

→ LUDOVIC LAUGIER
ingénieur d'études,
département des Antiquités
grecques, étrusques
et romaines, musée du Louvre.
Notice d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition
« Rodin, la lumière de l'Antique »
p. 57



**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 poliade¹, personnification d'une ville coiffée de ses fortifications, tout en proclamant son amour de la Grèce antique, insurpassable modèle.

→ FRANÇOIS BLANCHETIÈRE
conservateur du patrimoine,
musée Rodin, Paris.
Notice d'œuvre extraite du
Guide des collections
du musée Rodin, p. 76



**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 modelé.

→ LUDOVIC LAUGIER
ingénieur d'études,
département des Antiquités
grecques, étrusques
et romaines, musée du Louvre.
Notice d'œuvre extraite du
catalogue de l'exposition
« Rodin, la lumière de l'Antique »
p. 64

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 retouché : 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 sfumato² 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.

LES RESSOURCES



SCÉNOGRAPHIE

LECTURE DE L'ESPACE D'EXPOSITION

L'exposition est un médium et comme tel, elle participe à la transmission d'informations, à leur interprétation et à la construction des connaissances. Le récit qu'elle met en scène utilise des moyens spécifiques pour en faciliter la compréhension. Ils relèvent de l'espace, des volumes, de la lumière, des proportions, de la couleur, des matériaux, etc. Le texte figure parmi ces éléments (cartels, panneaux) mais sa place est nécessairement réduite. La visite est une expérience du corps et fait appel à tous les sens.

LE CONCOURS DE SCÉNOGRAPHIE

Le processus de choix d'un architecte scénographe peut se résumer en trois étapes : **1.** Les équipes

souhaitant concourir répondent à un appel d'offre publié par le musée, « maître d'ouvrage » du projet. Le dossier qui leur est fourni contient des données techniques sur le lieu, le budget et le calendrier prévisionnel de l'exposition. Il comprend également la liste des objets à exposer ainsi qu'un synopsis, élaboré par le commissaire, résumant le contenu scientifique de l'exposition. **2.** Les équipes envoient par courrier un projet d'intention (texte, plan, croquis perspectif, élévation) mettant en évidence leur parti de mise en espace et de présentation des œuvres. S'y ajoute une esquisse de répartition budgétaire entre les honoraires du scénographe et les différents lots de travaux : électricité-éclairage, peinture, graphisme, menuiserie-vitrierie, etc. **3.** Trois à cinq candidats sont retenus pour présenter leur projet. L'équipe lauréate devra mener comme « maître d'œuvre », en concertation avec le musée, les différentes phases de conception

(avant projet sommaire, avant-projet détaillé), élaborer le dossier de consultation des entreprises et assurer l'assistance à la maîtrise d'ouvrage, le suivi de chantier et celui de démontage.

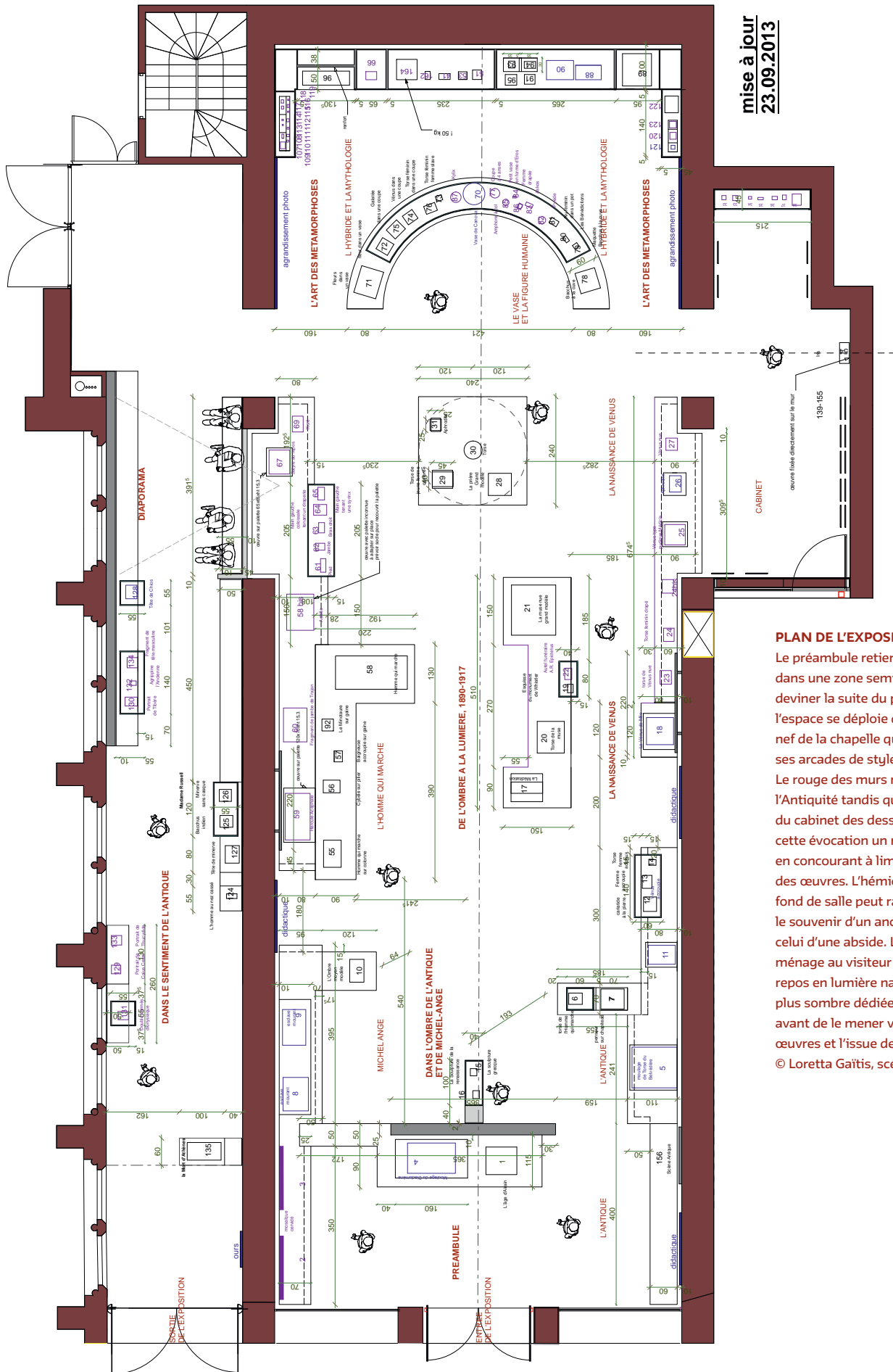
L'ÉQUIPE LAURÉATE - LORETTA GAÏTIS, ARCHITECTE SCÉNOGRAPHE

Les extraits de la note d'intention expriment la volonté de traduire en éléments spatiaux, matériels et proprement scénographiques « le lien presque fusionnel qui unit Rodin à l'Antique tout au long de sa vie » : « La scénographie se doit par conséquent de favoriser l'immersion du visiteur dans les deux univers de Rodin et ce, de façon simultanée, ou synoptique : son atelier et son musée imaginaire. » « Aussi, afin de traduire cette approche, nous proposons d'organiser la présentation des œuvres sur deux types de plateaux de hauteur et de couleur différentes dans le but de 'dissocier' les œuvres de Rodin des Antiques, tout en les faisant avoisiner, afin de 'reconstruire' un discours clair chargé de sens. De ce fait, pour repérer sa collection d'antiques et les grands modèles, une stratification interne aux plateaux est organisée comme autant de couches de sa mémoire artistique, culturelle, esthétique. [...] Dans le préambule et la [première] section, les plateaux dédiés aux œuvres de Rodin pénètrent littéralement, en s'imbriquant, dans ceux qui sont dédiés aux antiques pour symboliser, en la soulignant, l'influence forte qu'exerce le monde antique sur ses années de formation. (...) Peu à peu, au fil du parcours, les plateaux deviennent indépendants, dans le but de montrer l'autonomie que prend l'artiste par rapport au modèle antique. Cette réelle appropriation, qui est également une forme d'affranchissement, l'engage dans des œuvres de plus en plus imposantes. Les plateaux, au centre, permettent de regrouper les œuvres par sujets et par thèmes [...] mais aussi de placer l'atelier au cœur du dispositif de la scénographie. En arrière-plan, les antiques de sa collection [...] favorisent un dialogue avec les œuvres de Rodin, comme une sorte de pulsation continue qui rappelle la constance de ce goût pour l'Antique et sa nécessaire présence dans son propre univers. [...] ». Les couleurs des supports jouent un rôle d'identification : les sculptures de Rodin reposent sur des socles gris, évocation de la matière première du sculpteur, tandis que les objets

de sa collection et les grands modèles antiques sont placés sur des socles d'un rouge « antiquisant ».

UN PARCOURS CHRONOLOGIQUE ET THÉMATIQUE

L'exposition est organisée en quatre grandes parties. Faisant suite au préambule, les deux premières sont chronologiques et montrent comment l'œuvre de Rodin, d'abord nourrie par le modèle de Michel-Ange, s'est peu à peu tournée vers l'Antiquité. Les deux parties suivantes sont thématiques. **La première partie** présente des sculptures réalisées dans les années 1880 pour *La Porte de l'Enfer*, *L'Ombre* et *Le Penseur*, d'abord conçus à cet effet avant de devenir des figures autonomes, sont montrés dans leur dimension originelle. Le sculpteur n'ayant pas encore commencé sa collection d'antiques à cette époque, aucune œuvre de ce type n'apparaît dans cette partie, qui propose en revanche des moulages des *Esclaves* de Michel-Ange et de deux grands antiques qui ont traversé la vie de l'artiste, le *Torse du Belvédère* et la *Vénus accroupie*. **La deuxième partie** met en lumière la place prépondérante que l'antique prend dans la vie de Rodin à partir des années 1890, quand il commence à constituer sa collection, dont de nombreuses œuvres sont ainsi présentées. Face à elles, les statues de Rodin témoignent de l'évolution de son art, notamment vers la figure partielle. Un lien thématique s'établit entre les deux premières parties : on observe en effet l'évolution des recherches de Rodin sur la figure masculine d'une part, sur la figure féminine d'autre part. **La troisième partie** s'intéresse aux assemblages pratiqués par Rodin et à sa fascination pour les créatures hybrides de la mythologie gréco-romaine, telles les faunes et les minotaures. Plusieurs vases de la collection de l'artiste sont également présentés. Parfois associés comme par jeu à des figurines, ils changent alors de statut pour devenir partie intégrante de l'œuvre. **La dernière partie** est consacrée au genre du portrait et propose une confrontation entre les œuvres de Rodin et des bustes antiques, révélant à quel point l'artiste se plaît à « antiquiser » des portraits qu'il a pourtant réalisés d'après le modèle vivant. L'œuvre qui conclut l'exposition, un marbre intitulé *La Mort d'Athènes*, symbolise le regret de Rodin de voir le modèle antique délaissé par les sculpteurs de la jeune génération.



mise à jour
23.09.2013

PLAN DE L'EXPOSITION

Le préambule retient le visiteur dans une zone semi-ouverte laissant deviner la suite du parcours. Puis l'espace se déploie dans l'ancienne nef de la chapelle qui conserve ses arcades de style néo-gothique. Le rouge des murs rappelle l'Antiquité tandis que le brun sombre du cabinet des dessins joint à cette évocation un rôle fonctionnel en concourant à limiter l'éclaircement des œuvres. L'hémicycle disposé en fond de salle peut raviver discrètement le souvenir d'un ancien chœur ou celui d'une abside. L'ancien bas-côté ménage au visiteur un espace de repos en lumière naturelle et une zone plus sombre dédiée au diaporama, avant de le mener vers les dernières œuvres et l'issue de l'exposition.

© Loretta Gaitis, scénographe

DIAPORAMA

Le diaporama présente une sélection de photographies anciennes parmi les quelques 17 000 que Rodin a léguées à l'État en 1916, et met en évidence le lien très intime qui unissait l'artiste à ses antiques. On peut voir le sculpteur parmi les œuvres de sa collection, à Paris ou à Meudon, ainsi que des albums de Rodin, dans lesquels celui-ci rassemblait des clichés d'antiques et de ses propres sculptures, constituant ainsi un musée imaginaire.

→ *Rodin au milieu de sa collection d'antiques à Meudon*, vers 1910, photo Albert Harlingue, Ph. 7

→ *Rodin dans son jardin à Meudon à côté d'un antique*, vers 1908, photo Cl. Gerschel, Ph. 188

→ *Rodin dans la salle à manger de Meudon*, photo anonyme, Ph. 263

→ *Rodin et Valentine de Saint-Point à Meudon*, vers 1907, photo anonyme, Ph. 744

→ *Rodin et Valentine de Saint-Point à côté d'un vase grec à Meudon*, vers 1907, photo anonyme, Ph. 746

→ *Rodin et Lady Cunard à Meudon*, août 1905, photo James D. Phelan, Ph. 786

→ *Rodin à côté d'une colonne surmontée d'un torse antique à Meudon*, 1909 ? photo anonyme, Ph. 838

→ *La Victoire de Samothrace*, musée du Louvre, vers 1903-1904, photo Stephen Haweis et Henry Coles, Ph. 913

→ *Tête antique sur une colonne dans le jardin de Meudon*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 1157

→ *Antique à Meudon*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 1158

→ *Antique dans le jardin de Meudon*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 1161

→ *Hôtel Biron, côté jardin*, photo anonyme, Ph. 1367

→ *Vue de la Villa des Brillants*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 1652

→ *Vue du hall d'entrée de l'Hôtel Biron*, décembre 1913, photo Claude Harris, Ph. 1981

→ *Colline de Meudon*, entre 1903-1904, photo Stephen Haweis et Henry Coles, Ph. 1984

→ *Rodin à Meudon*, photo anonyme, Ph. 2002

→ *Jardin de Meudon*, photo anonyme, Ph. 2003

→ *Pavillon de l'Alma à Meudon, vue de la vallée*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 2100

→ *Rodin et Mme Simpson à côté d'un torse antique à Meudon*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 2101

→ *Rodin et Mme Simpson à côté d'un torse antique à Meudon*, vers 1908, photo anonyme, Ph. 2102

→ *L'atelier des antiques à Meudon*, décembre 1906, photo Albert Harlingue, François-Antoine Vizzavona, Ph. 2113

→ *L'atelier des antiques à Meudon*, avril 1906, photo Alvin Langdon Coburn, Ph. 2115

→ *Collection d'antiques de Rodin à Meudon*, vers décembre 1906, photo François-Antoine Vizzavona, Ph. 2423

→ *Collection d'antiques de Rodin à l'Hôtel Biron*, vers décembre 1913, photo Eugène Druet, Ph. 2425

→ *Collection d'antiques gréco-romains et égyptiens de Rodin à l'Hôtel Biron*, vers décembre 1913, photo Eugène Druet, Ph. 2426

→ *Collection d'antiques, Petite fée des eaux et Celle qui fut la belle Heaulmière à l'hôtel Biron*, vers décembre 1913, photo Eugène Druet, Ph. 2417

→ *Collection d'antiques de Rodin à l'hôtel Biron*, vers décembre 1913, photo Eugène Druet, Ph. 2474

→ *Tête de femme antique*, photo Frédéric Hollyer, Ph. 2489

→ *Fragment de tête féminine (marbre)*, photo Jean-François Limet, Ph. 2498

→ *Torse féminin antique et dessins de Rodin à l'hôtel Biron*, photo Henri Manuel, Ph. 2505

→ *La collection d'antiques sous le péristyle du pavillon de l'Alma à Meudon*, entre 1906-1917, photo anonyme, Ph. 2709

→ *Antiques dans le jardin de l'hôtel Biron*, photo Charles Berthelomier, Ph. 5930

→ *Jardins de l'hôtel Biron*, photo anonyme, Ph. 6072

→ *Fragment de tête féminine (marbre)*, Meudon, photo Jean-François Cimet ? Ph. 6140

→ *Casa de M. Lucretius, Pompéi*, photo Giorgio Sommer, Ph. 6940

→ *Rodin contemplant un antique, dans l'atelier de peinture à Meudon*, vers 1905, photo Frank Bal, Ph. 7004

→ *Le bassin rectangulaire situé près de la Villa des Brillants dans le jardin de Meudon*, photo anonyme, Ph. 9014

→ *Vase de type Canosa*, photo anonyme, Ph. 9171

→ *Vase de type Canosa*, photo anonyme, Ph. 9172

→ *Plaque architecturale dite Campana: « Femme appuyée sur un hermès »*, photo anonyme, Ph. 9179

→ *Fronton est du Parthénon*, British Museum, photo anonyme, Ph. 9292

→ *Deux figures du fronton est du Parthénon*, British Museum, vers 1880, photo anonyme, Ph. 9293

→ *Narciso*, Naples, photo anonyme, Ph. 9320

→ *Bustes d'impératrices et d'empereurs romains*, Rome, musée du Capitole, photo anonyme, Ph. 9324

→ *Les lutteurs*, Florence, Palais des Offices, photo anonyme, Ph. 9331

→ *Album Rodin 2: Gladiateur Borghèse (marbre)*, musée du Louvre, photo anonyme, Ph. 9358

→ *Album Rodin 2: Torse de faune*, Venise, Palais ducal, photo Giacomo Brogi, Ph. 9371

→ *Album Rodin 3: Paetus et Arria*, Rome, Musée des Thermes, photo Alinari, Ph. 9400

→ *Album Rodin 3: Marsyas gambadant (marbre) d'après Myron*, Rome, musée du Latran, photo anonyme, Ph. 9405

→ *Album Rodin 3: Vénus du Capitole (marbre)*, Rome, musée du Capitole, photo anonyme, Ph. 9407

→ *Album Rodin 3: Faune endormi (bronze)*, Naples, photo anonyme, Ph. 9409

→ *Album Rodin 3: Le Discobole (marbre)*, Rome, musée des Thermes, photo anonyme, Ph. 9414

→ *Album Rodin 3: Gladiateur (marbre)*, Rome, musée du Capitole, photo anonyme, Ph. 9422

→ *Album Rodin 3: Didon (marbre)*, photo anonyme, Ph. 9424

- *Album Rodin 3: Torse Farnèse (marbre)*, Naples, photo Giacomo Brogi, Ph. 9429
- *Album Rodin 3: Faune en marbre rouge, Saint Jean-Baptiste, Sophocle (marbre), Le Génie d'Auguste*, vers 1880, photo anonyme, Ph. 9431, Ph. 9432, Ph. 9433, Ph. 9434
- *Album Rodin 3: Alexandre et Diogène par Pierre Puget et Niobide (marbre)*, photos anonymes, Ph. 9435, Ph. 9436
- *Album Rodin 5: Vénus de Milo, musée du Louvre*, photo anonyme, Ph. 12510
- *Atelier de Rodin, pavillon de l'Alma en arrière-plan*, vers 1913, photo Charles Lansiaux, Ph. 13630
- *Basilique, Pompéi*, photo Giorgio Sommer, Ph. 14191
- *Temple à Pompéi*, photo Giorgio Sommer, Ph. 14193
- *Rodin, Rose et Rilke dans le jardin de Meudon, en compagnie de deux chiens*, photo Albert Harlingue, Ph. 16497

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

DOSSIER DE PRESSE DE L'EXPOSITION

www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/dossierdepresse-antique.pdf

LEXIQUE

ANADYOMÈNE. (du grec *ana*, « en haut » et *duô*, « surgir »). Adjectif qui signifie « celle qui surgit de » (sous-entendu « de la mer »), utilisé pour qualifier Vénus sortant de l'eau.

ANTIQUITÉ, ANTIQUE, UN ANTIQUE, L'ANTIQUE, L'ANTIQUE. 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 Centaures 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 *déō*, «lier», le mot signifie «qui s'est entouré d'un lien»). Sculpture attribuée à Polyclète, artiste grec du ^ve 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.

GLYPTOTHÈQUE. Lieu où sont conservées des pierres gravées et des sculptures.

GYPSTHÈQUE. Lieu où sont conservés les moulages, les plâtres, d'œuvres de sculpture.

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

LÉONTÉ. 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 Dédale et enfin tué par Thésée.

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 poliade 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.

PROTOMÉ. (du grec *protomè*, 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.

BIBLIO- GRAPHIE

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.

LIENS

Dossier documentaire
Rodin, la chair, le marbre
www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/REDUIT_121124_MR_DD_LA%20CHAIR%20LE%20MARBRE-BD.pdf

Dossier documentaire *La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917*
www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/resourceSpace/3818_8b494f1a2eb63f4.pdf

Dossier pédagogique des collections permanentes du musée Rodin
www.musee-rodin.fr/sites/musee/files/editeur/PDF/130220_MR_DOSSIER%20PEDAGOGIQUE_BD.pdf

CRÉDITS PHOTOS

COUVERTURE

©musée Rodin, ph. Christian Baraja.
P. 4 ©musée Rodin, ph. Adam Rzepka.
P. 5 ©musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian.
P. 8 ©musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian.
P. 9 ©musée du Louvre, ph. Jérôme Manoukian.
P. 10 ©musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian.
P. 11 ©rmn-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski.
P. 15 ©musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian.
P. 16 (haut) ©musée Rodin, ph. Angèle Dequier ; (bas) ©musée des Beaux-arts, Marseille, ph. Jean Bernard.
P. 21 ©musée Rodin, ph. Christian Baraja.
P. 22 (haut) ©musée Rodin, ph. Christian Baraja ; (bas) ©musée du Louvre, dist. rmn/Philippe Fuzeau.
P. 26 ©musée Rodin, ph. Christian Baraja.
P. 27 (haut) ©musée Rodin, ph. Angèle Dequier ; (milieu) ©musée Rodin, ph. Christian Baraja ; (bas) © Courtesy Museum of Fine Arts, Boston.

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

DOSSIER ÉLABORÉ
par le service culturel
à l'occasion de l'exposition
Rodin, la lumière de l'Antique
du 19 novembre 2013
au 16 février 2014 au musée
Rodin, Paris

CONCEPTION ET COORDINATION

Isabelle Bissière,
Chef de service et
Véronique Garnier,
chargée d'action culturelle

RÉDACTION ET RECHERCHE DOCUMENTAIRE

Marine Parent,
professeur agrégé de Lettres,
stagiaire au musée Rodin

novembre 2013

